

## **Gênero Ficcional Televisivo : instância mediadora da comunicação massiva**

**Maria Ataíde Malcher**

Coordenadora do Curso de Comunicação Social-Ciclo Básico  
Faculdades Integradas Rio Branco  
Fundação de Rotarianos de São Paulo

**Resumo:** A telenovela como produto dos meios de comunicação de massa é considerada neste artigo um dos formatos do gênero ficcional televisivo que se legitima como objeto de estudo, estabelecendo-se como um dos relevantes produtos da cultura e do campo de pesquisa da Ficção Televisiva. Pretende-se apresentar a telenovela como terreno fértil para combinações das variadas modalidades dos gêneros ficcionais, oferece-se pois para diferentes utilizações na produção televisiva o que permite considerá-los instância de mediação entre produtores, consumidores, formato, forma de leitura e de uso.

**Palavras-chave:** Telenovela, Gênero Ficcional, Comunicação Massiva, Ficção Televisiva.

### **Comunicação Massiva: meios de comunicação de massa**

A Comunicação permeia todas as dimensões da sociedade. Furter a considera como tudo que transita entre as pessoas, sem determinação ou obrigatoriedade, podendo atuar por um ou mais meios. Já a comunicação de massa se caracteriza pela utilização de tecnologias sofisticadas, que teriam como meta o alcance de audiências teoricamente ilimitadas, estabelecendo relações de distâncias ou de proximidades e *representando o eixo que atravessa as novas condições de pensar e organizar culturas*<sup>1</sup>.

Segundo THOMPSON<sup>2</sup>, a história social do homem é marcada pelo processo de *produção e intercâmbio de informações e de conteúdos simbólicos*. A partir do século XV, essa história se modifica com o desenvolvimento de diferentes instituições<sup>3</sup> de comunicação, que atuam como elemento decisivo na transformação desse processo, desencadeando um movimento dinâmico e em plena expansão das formas de produção e de intercâmbio de informações e conteúdos simbólicos presentes em nossa sociedade.

O advento da impressão com GUTENBERG<sup>4</sup> possibilitou a reprodução e expansão da comunicação e da informação. A partir desse fato, toda ordem social toma um novo contorno, chegando aos dias de hoje com as relações humanas cada vez mais mediatizadas pelos meios de comunicação de massa.

Em função das vias maciças e diversas de informação, os meios de comunicação de massa levaram à gestação de uma nova cultura: a cultura de massa, que é fruto do fluxo de mensagens que atingem a todos através dos diversos canais.

*Enquanto a cultura tradicional era coerente, organizada, constituída por um saber pouco abundante, mas cujos elementos estavam fortemente ligados entre si, a cultura de massa (...) é uma cultura de mosaicos<sup>5</sup>.*

Já no fim do século XIX, a imagem da sociedade que surgiu era resultante da substituição de um sistema tradicional estável, no qual as pessoas se encontravam vinculadas umas às outras, por outro de maior complexidade, no qual os indivíduos estavam socialmente isolados.

Essas tendências sociais deram origem à chamada sociedade de massa. Sobre esse movimento de transição social, DEFLEUR & BALL ROKEACH<sup>6</sup> apontam algumas idéias que embasaram muitas discussões sociológicas no século XX e que ainda merecem importante consideração, apesar das diversas modificações e questionamentos ocorridos nas últimas décadas.

*A idéia da sociedade de massa não equivale a sociedade grande, isto é, a grandes números. (...) Na sociedade de massa: (1) os indivíduos são considerados numa situação de isolamento psicológico uns dos outros; (2) diz-se predominar a impessoalidade em suas interações com os outros; (3) são considerados isentos das exigências de obrigações sociais informais forçosas.*

MARTÍN-BARBERO<sup>7</sup> assinala que essas mudanças ocorridas na sociedade devem ser encaradas e percebidas no campo da cultura:

*(...) Pois o que está mudando não se situa no âmbito da política, mas no da cultura, e não entendida aristocraticamente, mas como “os códigos de conduta de um grupo ou de um povo”. É todo o processo de socialização o que está se transformando pela raiz ao trocar o lugar de onde se mudam os estilos de vida. “Hoje essa função mediadora é realizada pelos meios de comunicação de massa”. Nem a família, nem a escola – velhos redutos das ideologias – são já o espaço chave da socialização, “os mentores da nova conduta são os filmes, a televisão, a publicidade” (...).*

Também THOMPSON<sup>8</sup> analisa o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa com esse olhar ampliado, que não se prende a uma única visão, demonstrando que eles são parte da vida social do homem e, sendo assim, devem ser estudados como parte de sua cultura.

*(...) o desenvolvimento dos meios de comunicação é, em sentido fundamental, uma reelaboração do caráter simbólico da vida social, uma reorganização dos meios pelos quais a informação e o conteúdo simbólico são produzidos e intercambiados no mundo social e uma reestruturação dos meios pelos quais os indivíduos se relacionam entre si (...).*

Esse mesmo autor assinala o perigo do uso do termo “massa”, pois, em muitos momentos, a utilização desse termo suscita um certo equívoco, na medida em que estabelece uma relação quantitativa entre os meios e seus receptores, dando a falsa idéia de que todos esses produtos gozam de uma elevadíssima audiência. THOMPSON<sup>9</sup> demonstra que o sentido de “massa” não pode ser ligado a números e sim à disponibilização dos produtos desses meios a uma diversidade de destinatários.

A comunicação de massa é um extraordinário fenômeno social e cultural do tempo em que vivemos e retrata o perfil da sociedade contemporânea. Alvos de permanentes investigações e estudos nas Universidades e fora delas, os meios de comunicação, principalmente o jornal, o cinema, o rádio e a televisão estão incorporados ao acervo cultural do século.

Os meios de comunicação de massa representam um importante agente de transformação, uma vez que introduzem informações e padrões de comportamento, desenvolvem motivação e criam expectativas, ideais de atuação e modos de vida. A televisão, em especial, propicia a formação de novos padrões culturais, muitas vezes conflitivos com aqueles que até então vinham sendo construídos pelos canais de comunicação oral e familiar, assim como pelas diferentes tradições que envolvem a cultura escrita. Em outras palavras, em menos de 50 anos, desenvolveu-se uma vivência cultural predominantemente baseada na imagem e não apenas na escrita. LÉVY<sup>10</sup>, ao tratar dessas modificações na ordem social provocadas pelos instrumentos tecnológicos, acrescenta:

*(...) As conseqüências a longo prazo do sucesso fulminante dos instrumentos de comunicação audiovisual (a partir do fim da Segunda Guerra Mundial) e dos computadores (a partir do anos setenta) ainda não foram suficientemente analisadas. Uma coisa é certa: vivemos hoje uma destas épocas limítrofes na qual toda a antiga ordem dos saberes oscila para dar lugar a imaginários, modos de conhecimentos e estilos de regulação social ainda pouco estabilizados. Vivemos um destes raros momentos em que, a partir de uma nova configuração técnica, quer dizer, de uma nova relação com o cosmo, um novo estilo de humanidade é inventado.*

*Nenhuma reflexão séria sobre o devir da cultura contemporânea pode ignorar a enorme incidência das mídias eletrônicas (sobretudo a*

*televisão) e da informática (...).*

Entender essas “novas linguagens”, ou seja, essas “novas escritas”, seus usos, alcances e compreensão tem sido o desafio das Ciências Sociais. Segundo MARTÍN-BARBERO<sup>11</sup>:

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

### **O Gênero Ficcional como Produto da Comunicação Massiva**

A narrativa ficcional não é simplesmente um produto ou uma estrutura, nem um processo de produção ou uma atividade de estruturação. Ela é ambas as coisas e se move em função e a partir de um assunto específico que promove a sua significação. Diferentes modelos de significação produzem diferentes direcionamentos dos assuntos tratados. A narrativa é um modelo de significação que trabalha constantemente no sentido de produzir coerência no assunto, a partir da heterogeneidade de efeitos que são mobilizados e estruturados.

De acordo com NEALE<sup>12</sup>, a narrativa é sempre um processo de transformação dos elementos que constituem seu pretexto: a interrupção do equilíbrio inicial, bem como a reconfiguração de seus componentes até que atinjam um novo equilíbrio. Dois aspectos são importantes. O primeiro é que os elementos em questão, seu equilíbrio e desequilíbrio, sua ordem e desordem, não são reduzíveis aos componentes dados na situação narrada, ou não podem ser considerados apenas como um simples discurso ou estrutura discursiva. Os significados são articulados no processo da narrativa através de uma grande interação de diversos discursos. O segundo ponto a ser levado em consideração na narrativa é que o equilíbrio e desequilíbrio, ordem e desordem, são essencialmente a função da relação de coerência entre os discursos envolvidos, de compatibilidades e contradições que existem entre eles. Na narrativa, um equilíbrio definitivo, uma condição de total plenitude é sempre uma impossibilidade. MARTÍN-BARBERO<sup>13</sup>, em sua proposta de aproximar o melodrama latino-americano da narração e da literatura, caracteriza:

*(...) o melodrama como literatura dialógica ou segundo uma versão brasileira ancorada na proposta bakhtiniana, como gênero carnavalesco, aquele “onde autor, leitor e personagens trocam constantemente de posição”. Intercâmbio que é confusão entre narrativa e vida, entre o que faz o ator e o que se passa com o espectador, sinal de identidade de uma outra experiência literária que se mantém aberta a reações, desejos e motivações do público. Não no sentido de transferir para narrativa as coisas da vida, “pois não é a representação dos fatos concretos e particulares o que produz o sentido de realidade na ficção, mas uma generalidade que visa a ambos os lados e dá consistência tanto aos fatos particulares do real quanto ao mundo fictício” (...).*

As potencialidades dos sistemas de narrativas são reguladas, ordenadas por modalidades chamadas de gêneros. BORELLI<sup>14</sup> aponta que os gêneros parecem ser uma categoria abrangente, capaz de classificar um número bastante diversificado de elementos. Eles se constituem (...) *no elo de ligação dos diferentes momentos da cadeia que une o espaço da produção, anseios dos produtores culturais e desejos do público receptor.* Já TRINTA<sup>15</sup>, ao definir gênero, acrescenta:

*A maneira mais comum de se definir gênero é a que propõe como resultante (e resultado) de escolhas convergentes, de vários e distintos autores, pelas quais uma dada classe de temas passa a se constituir. (...) Um dado modo de apresentação, isto é, uma modalidade de enunciação que o texto afeta, relacionando autor, universo da obra e público. Tais “modos” servem ainda à expressão de três atitudes estéticas fundamentais: o sentimento (para o lírico); o conhecimento (para o épico); a vontade e a ação (para o dramático), por exemplo. Épico parece então significar “narrativo”, por sua enunciação “objetiva”; e dramático, “representação deliberada”, com suspensão subjetiva da incredulidade. No gênero dramático, o universo da obra é exibido ao público por meio de uma ficção organizada, da qual, de resto, ele não tarda a se aperceber. Sob este aspecto, a telenovela representaria uma intersecção, talvez uma solução de compromisso entre a narrativa e o drama (...).*

Nesse sentido, é necessário considerar a maneira pela qual o equilíbrio e o desequilíbrio são articulados em uma estrutura narrativa, para que se possa compreender as diferenciações entre determinados gêneros e outros. Essas diferenças, em grande parte, são construídas a partir de tipos particulares ou categorias de discursos e operações. A organização da ordem dada e a sua desagregação poderiam ser sempre mencionadas em termos de conjunções e disjunções das categorias de discursos e operações. Por exemplo, em

um *western*, ou num filme de suspense, o desequilíbrio é sempre figurado a partir da violência, que marca o processo dos elementos desreguladores, os quais constituem o significado para que a ordem seja novamente restabelecida. Nesse caso específico, equilíbrio e desequilíbrio adquirem significado a partir da lei, em termos de presença ou ausência, efetividade ou não das instituições legais e seus agentes. Em cada caso, entretanto, os discursos mobilizados nesses gêneros são discursos sobre crime, legalidade, justiça, ordem social, civilização, propriedade privada, responsabilidade cívica, etc. É claro que existem outros gêneros que são motivados também pela figuração da violência, mas a diferença reside na natureza dos discursos e categorias discursivas empregadas na especificação da ordem abalada e na desordem instituída. Sobre essa questão, MARCONDES FILHO<sup>16</sup> comenta:

*Os produtos da comunicação captam as fantasias dos receptores, estimulando-as e permitindo que se desenvolvam. Trata-se dos sonhos, dos desejos de afeto, das procuras de amor, das pequenas loucuras proibidas (...). Isso vai até certo ponto. Se os estímulos ultrapassassem esse limite, começariam a incomodar, pois iriam exigir do espectador ações e comportamentos concretos. O ponto limite é aquele que faz as ações convergirem para um esquema ritualizado, isto é, as fantasias emocionais do receptor, que foram excitadas, terminam num esquema convencional, outras vezes na lengalenga viciada das canções populares: o esquema re-constrói a ordem e devolve o receptor, neutralizado, a seu mundo. O fascinante na TV é isso: a tensão entre os momentos de fantasia liberada e o restabelecimento do esquema da ordem.*

Nenhum discurso sobre os gêneros pode ser tido como acabado, pois todas as possibilidades podem estar contidas em uma unidade – gêneros híbridos. Em outras palavras, nenhum gênero está fechado em si mesmo, mas remete a outros. Na atualidade, cada vez mais os gêneros tendem a ser híbridos, como por exemplo informação/entretenimento. MARTÍN-BARBERO<sup>17</sup>, ao tratar do gênero televisivo, acrescenta:

*(...) Momentos de uma negociação, os gêneros não são abordáveis em termos de semânticas ou sintaxe: exigem uma construção de uma pragmática, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural. Assim mesmo, o texto do gênero num estoque de sentido que apresenta uma organização mais complexa do que molecular, e que portanto não é analisável seguindo uma lista de presenças, mas buscando-se a arquitetura que vincula os diferentes conteúdos semânticos das diversas matérias significantes. Um gênero funciona constituindo um “mundo” no qual cada elemento não tem valências fixas (...).*

Em sua obra, BORELLI<sup>18</sup> se apropria do termo gênero ficcional para designar não apenas as formas literárias, mas amplia essa conceituação para formas orais, visuais e audiovisuais, nunca deixando de lado a necessária preocupação com transposições e adaptações de uma forma a outra. Borelli destaca que os gêneros ficcionais estão presentes na história da literatura e da cultura, considerando que estes remontam à civilização grega. No entanto, a autora aponta para a necessidade de cuidado nas *eventuais transposições e adaptações de matrizes literárias tão antigas e tradicionais como a lírica, a epopéia e o drama*.

*Ampliando mais o alcance de sua presença no universo cultural, é possível afirmar que os gêneros se constituem como mediação fundamental na relação entre produtores, produtos e receptores na cultura moderna. Pensar, portanto, na importância e significado dos gêneros ficcionais pressupõe, em primeiro momento, deslocar a reflexão do espaço da realização estritamente literária, ampliar sua potencialidade e descobrir que eles ocupam outros espaços no campo da moderna produção cultural.*

A discussão sobre gêneros é antiga e complexa e não é objetivo deste estudo o aprofundamento nessa questão. A proposta aqui é resgatar algumas reflexões que esclareçam alguns pontos fundamentais sobre o assunto. A partir dessa proposta é que a conceituação oferecida por Borelli, que considera a literatura como berço original do gênero ficcional, permite vislumbrar formas atuais de manifestação desses gêneros existentes em produtos veiculados, por exemplo, pela televisão, pelo cinema, pela música e pela publicidade. Nesse exercício de transmutação dos gêneros, que se mesclam, se intercambiam com outras formas de expressão presentes nas sociedades atuais, é possível uma aproximação com as reflexões da autora (...) *Falar em gêneros, portanto, significa dialogar, aqui, com a literatura e com outras manifestações da ficcionalidade contemporânea, principalmente aquelas produzidas pelos meios audiovisuais (...)*<sup>19</sup>.

A transformação sofrida pelo gênero literário, a partir da influência da comunicação de massa, tem seu apogeu com o surgimento da grande imprensa e com o desenvolvimento e diversificação dos meios de comunicação massiva. Falar em gênero ficcional, nesta pesquisa, é, portanto, abordá-lo como uma das manifestações dessa comunicação e, mais especificamente, é apontar sua presença em uma de suas representações como produto audiovisual, ou seja, como gêneros ficcionais televisivos seriados. Sobre essa questão, MARTÍN-BARBERO<sup>20</sup> comenta a proposta de P. Fabri:

*(...) Eis aqui a proposta básica de Fabri: “Enquanto na cultura culta a obra está, ao menos hoje, em contradição dialética com seu gênero, na cultura de massa a regra ‘estética’ é aquela da maior adequação ao gênero. Pode-se afirmar que o gênero é justamente a unidade mínima do conteúdo da comunicação de massa (pelo menos no nível da ficção, mas não apenas) e que a demanda de mercados por parte do público (e do meio) aos produtores se faz no nível do gênero. Para os investigadores, é através da percepção do gênero que se alcança o sentido latente dos textos dos massmedia (...).*

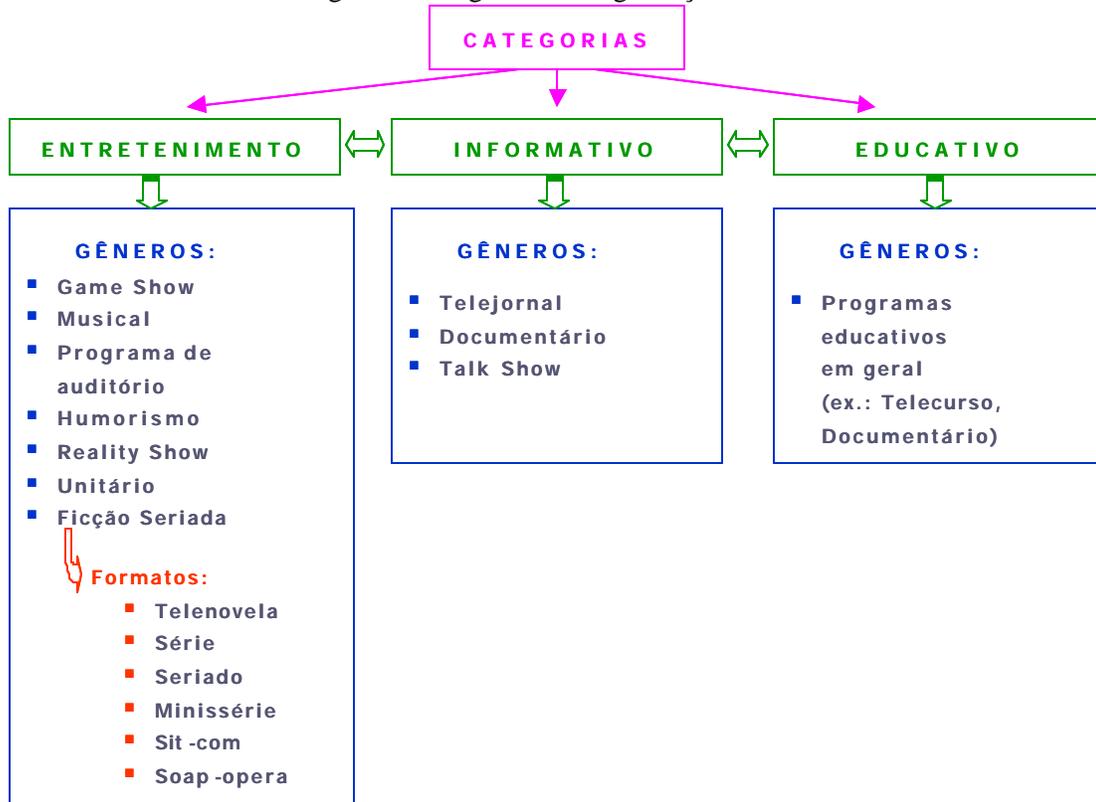
No entanto, eleger como principal elemento essa forma de gênero na presente abordagem não significa desconsiderar as formas de reflexões profundas e exaustivas que têm acompanhado estudiosos de diversas áreas. Nos diferentes enfoques dados ao tema, é interessante ressaltar a potencialidade do gênero como mediador nos diferentes momentos de sua produção e de seu consumo. Também não se pode perder de vista suas características híbridas, dinâmicas, móveis e em constante *estado de fluxo e redefinições*, seu caráter universal, seus usos sociais e culturais, o que justifica afirmar que os *gêneros são também conceituados como “estratégias de comunicabilidade”, “fato cultural” e “modelo” articulados a dimensões históricas do espaço em que são produzidos e apropriados e culturalmente construídos*<sup>21</sup>.

Nesta circunstância, a abordagem restringiu-se aos gêneros ficcionais televisivos seriados. Gêneros estes que fazem parte do campo audiovisual, não fugindo às diferentes interpretações dadas às análises dos gêneros em outros campos. No campo audiovisual é perceptível a elasticidade de uso dessa categoria, possibilitando diferentes classificações. *Gênero, enfim, parece categoria abrangente, capaz de classificar uma série bastante significativa de elementos*<sup>22</sup>. Borelli demonstra as diversas utilizações dos gêneros ficcionais em que lhe são atribuídas classificações diversas. Percebe-se que não existe um uso fixo do conceito de gênero e a sua flexibilidade e o seu caráter móvel e em constante hibridização possibilitam aos produtos televisivos atuarem como instâncias de mediação entre produtores, consumidores, formato, forma de leitura e de uso. A partir dessa perspectiva, MARTÍN-BARBERO<sup>23</sup> complementa:

*(...) do mesmo modo a dinâmica cultural da televisão atua pelos seus gêneros. A partir deles, ela ativa a competência cultural e ao seu modo dá conta das diferenças sociais que a atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos.*

Como forma de operacionalizar alguns objetivos deste trabalho, buscou-se elaborar uma forma classificatória que permitisse demonstrar as diferentes utilizações do gênero na definição de obras ficcionais televisivas. Essa classificação é apenas uma tentativa didática de comprovar os possíveis usos nessa área da ficção televisiva, de forma a apontar para o seu caráter flexível, que possibilita diferentes classificações. Na ilustração a seguir, é apresentado o Gênero Ficcional Televisivo Seriado e seus formatos. Não se pretende com isso determinar um modelo, mas apenas sinalizar para um possível uso que pode sofrer transformações e adequações, acompanhando a dinâmica desse próprio gênero.

Figura 1 - Categorias de Programação Televisiva



A telenovela, nessa ilustração, é um dos formatos da Ficção Televisiva Seriada que resgata muitos dos conceitos aqui apresentados por diferentes autores. Como produto cultural de um meio de comunicação massiva, essa obra de ficção traz, em sua estrutura, diferentes modalidades do gênero. Em uma única telenovela podemos encontrar o gênero cômico, realismo mágico, suspense e outros, como foi o caso de *A Indomada*<sup>24</sup>. Além dessas

possibilidades, encontramos a grade de programação de emissoras como a Rede Globo, que possui prévia classificação de gênero em função do horário de veiculação da Ficção Televisiva Seriada. No Brasil, durante muitos anos, foi comum classificar o horário das 19 horas como dedicado ao humor e, dessa forma, as tramas apresentadas por essa emissora brasileira, nesse horário, tinham, majoritariamente, um teor humorístico. Da mesma forma, a Rede Globo, no horário das 18 horas, produziu inúmeras telenovelas que podem ser consideradas como “novelas de época”. Além desses fatores, observa-se a atuação do receptor sobre a condução da narrativa, uma vez que a telenovela é uma obra em aberto e recebe influências de inúmeros discursos, dentre eles a do público que, ao gostar mais ou menos de um determinado núcleo, imprime diferentes caminhos para a narrativa. Um dos exemplos dessa modificação pôde ser constatado na telenovela *Torre de Babel*<sup>25</sup>, que teve durante a trama o fortalecimento do núcleo cômico, com a junção de várias personagens hilariantes, as quais, em muitos momentos, tornaram-se centrais, fornecendo assim a essa telenovela basicamente urbana, violenta e realista um toque humorístico. MARTÍN-BARBERO<sup>26</sup>, ao refletir sobre o tempo organizado pela televisão, comenta:

*(...) O tempo com que organiza sua programação contém uma forma da rentabilidade e do palimpsesto, um emaranhado de gênero. Cada programa, ou melhor cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos. Enquanto gênero, pertence a uma família de textos que se replicam e reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia e da semana. Enquanto tempo “ocupado”, cada texto remete à seqüência horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou àquilo que aparece no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário.*

Finalizando esta breve reflexão sobre a questão dos gêneros televisivos, é possível dizer que, ainda que estes sejam arbitrários e possam ser definidos como modalidades, formas, estilos, estruturas, eles transcendem a narrativa individual permitindo não só a leitura, mas também nortear a percepção e compreensão daquilo que está sendo narrado, ou seja, o próprio ato de negociação de sentidos por parte do receptor.

Em outras palavras, o receptor é capaz de identificar, reconhecer um determinado gênero, ainda que desconheça as suas regras de produção, gramática e funcionamento. Essa capacidade existe porque os gêneros acionam mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivos de diferentes grupos sociais, o que pode ser ilustrado nas palavras de BORELLI<sup>27</sup>:

*Pela memória de falas, textos, velhas histórias, contos e lendas – um dia narrados e ouvidos – o passado reencontra no presente seu sentido e permite a convergência de expectativas no processo de restauração da experiência. É possível afirmar que a reposição cultural de matrizes culturais tradicionais por meio dos gêneros ficcionais colabora na salvação das origens, resgate da memória individual e coletiva e restauração da experiência, que na modernidade vai se fragilizando em meio ao torvelino da memória.*

A telenovela, nesta abordagem, é encarada como um dos produtos culturais, manifestação da sociedade atual, sendo um dos formatos do gênero ficcional televisivo, *com origens que remontam às narrativas orais, ao folhetim e às novelas radiofônicas*<sup>28</sup>.

Abordar a historicidade de um gênero popular, limitando-se a estabelecer conexões com os produtos que o precederam, nos permite afirmar que, na memória narrativa do continente latino-americano, o melodrama transitara pelo cinema, rádio, folhetins, fotonovelas, canções e televisão. Na passagem de um gênero para outro, sempre houve alguma ruptura, além de o novo gênero ser influenciado por outras lógicas estéticas e sociais, inserido numa forma diferente de produção e consumo.

## NOTAS

- <sup>1</sup> FURTER, P. Comunicação e Educação, repensando os paradigmas. Congresso Brasileiro de Comunicação Social, XIX, 1995, Rio de Janeiro. (mimeo). Apud. SOARES, Ismar de Oliveira. *Sociedade da informação ou da comunicação?* São Paulo: Cidade Nova, 1996. p. 34-5.
- <sup>2</sup> THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Rio Janeiro: Vozes, 1998. p. 19. (Tradução Wagner de Oliveira Brandão).
- <sup>3</sup> No caso da comunicação de massa essas instituições são responsáveis pela produção em grande escala e pela difusão generalizada de formas simbólicas. Entre essas formas estão, por exemplo: os livros, os periódicos, os filmes, os discos, os programas de rádio e os de televisão, etc.
- <sup>4</sup> Em 1440, Johann Gutenberg, ourives, inicia experiências que, em 1450, culminam com o desenvolvimento das técnicas de impressão.
- <sup>5</sup> KIENZ, Albert. *Comunicação de massa: análise de conteúdo*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 118. (Coleção Medium).
- <sup>6</sup> DEFLEUR, Melvin L. & BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 177-8. (Tradução da 5 ed. norte-americana, Octávio Alves Coelho).
- <sup>7</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. p. 58. (Tradução Ronaldo Polito e Sérgio Alcides).
- <sup>8</sup> THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. p. 19.
- <sup>9</sup> THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. p. 30-1.
- <sup>10</sup> LÉVY, Pierre, *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 17. (Tradução Carlos Irineu Costa).
- <sup>11</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús & REY, Germán. *Estudios de televisión*. España: Gedisa, 1999. 5v., v. 2. Los ejercicios del ver: hegemonia audiovisual y ficción televisiva. p. 12. (Tradução livre).
- <sup>12</sup> NEALE, Stephen. *Genre*. England: BFI Publishing, 1980. p. 40. (Tradução livre).
- <sup>13</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação cultura e hegemonia*. p. 307-8.
- <sup>14</sup> BORELLI, Sílvia H. S. Gêneros ficcionais: matrizes culturais no continente. In: BORELLI, Sílvia H. S. (org.). *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. Coleção GT's, Intercom n. 1, 1994. p. 132.

- <sup>15</sup> TRINTA, Aluizio R. *O direito de nascer e renascer: para uma compreensão estética da telenovela*. Rio de Janeiro, 1995. p. 81. Tese (Doutorado Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- <sup>16</sup> MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988. p. 40.
- <sup>17</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. p. 302-3.
- <sup>18</sup> BORELLI, Sílvia H. S. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC/Estação Liberdade, 1996. p. 177-8.
- <sup>19</sup> BORELLI, Sílvia H. S. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. p. 178.
- <sup>20</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. p. 298.
- <sup>21</sup> BORELLI, Sílvia H. S. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. p. 183.
- <sup>22</sup> BORELLI, Sílvia H. S. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. p. 180.
- <sup>23</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. p. 299.
- <sup>24</sup> Telenovela escrita por Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, foi exibida pela Rede Globo de Televisão no horário nobre, no período de 17/02/1997 a 11/10/1997. Considerando-se nessa delimitação de período de exibição a reprise do último capítulo como finalizador da obra.
- <sup>25</sup> Telenovela escrita por Sílvia de Abreu, foi exibida pela Rede Globo de Televisão no horário nobre, no período de 25/05/1998 a 16/10/1999. Considerando-se nessa delimitação de período de exibição a reprise do último capítulo como finalizador da obra.
- <sup>26</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. p. 296.
- <sup>27</sup> BORELLI, Sílvia H. S. *Ação, suspense e emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. p. 184.
- <sup>28</sup> MOTTER, Maria L. *Ficção e Realidade - Telenovela: um fazer brasileiro. Ética & Comunicação*. FIAM, São Paulo, n. 2, ago./dez., 2000. p. 41.