
Quando a TV aberta reinava absoluta: um panorama sobre as séries televisivas ficcionais brasileiras entre as décadas de 1970 e 1990¹

Tcharly Magalhães Briglia²
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Resumo

A produção nacional de séries televisivas ficcionais foi marcada por intermitências, ao longo das primeiras cinco décadas da TV no Brasil. Utilizando como marco temporal o projeto de séries brasileiras da TV Globo liderado por Daniel Filho, na década de 1970, e como ponto limítrofe o ano de 1999, ocasião em que é lançado o primeiro exemplar do formato em canais de TV por assinatura, este artigo, de caráter descritivo e qualitativo, se propõe a apresentar um panorama das séries televisivas ficcionais exibidas pelas emissoras abertas no referido período, a fim de compreender o contexto concorrencial e como se deram as relações entre agentes e empresas, à luz da noção de campo de Bourdieu (2002). Espera-se contribuir para o debate sobre a produção brasileira de séries, a partir da relevância exercida por esse conteúdo na grade dos canais de TV.

Palavras-chave: televisão brasileira; campo; séries televisivas ficcionais.

Introdução

Embora a televisão brasileira já produzisse e exibisse séries ficcionais desde os seus primórdios, nos anos 1950 e 1960, é na década de 1970 que essas atrações passam a ganhar relevância e protagonismo, uma vez que as empresas que criavam e distribuíam obras de dramaturgia, especialmente a TV Globo e a TV Tupi, já estavam devidamente consolidadas na produção de telenovelas e podiam investir em outros tipos de conteúdo. No caso da Globo, no final dos anos 1970, foi anunciado oficialmente um projeto de séries brasileiras que obteve a resposta positiva do público, o reconhecimento da crítica e ampliou a presença dos programas brasileiros no mercado local e internacional.

A partir dali e ao longo das duas décadas seguintes, as séries tiveram uma presença intermitente nas grades dos canais abertos, dadas as suas particularidades comerciais e artísticas. No final dos anos 1990, esses conteúdos começaram a ser escoados por outras janelas. É de 1999 a estreia, no Multishow, de *Como Ser Solteiro*, primeira série produzida para TV a cabo brasileira. Esse movimento de expansão, iniciado pelos canais por assinatura, com liderança do Grupo Globo, atingiu o ápice a partir dos anos

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom) da Universidade Federal da Bahia – UFBA. E-mail: tcharlybriglia@gmail.com.

2010/2020, quando os serviços de *streaming*, como *Netflix* e *Globoplay*, investiram em um volume maior de títulos, tornando-se *players* frequentes para as séries.

Este artigo lança um olhar retrospectivo exatamente sobre o período em que a TV aberta reinava absoluta entre os telespectadores, de modo a expor um panorama³ sobre séries, empresas e agentes que participaram do processo de construção de um campo, a partir dos conceitos propostos por Bourdieu (2002). Descartando-se os conteúdos infantis, que seguem lógicas específicas, e os programas de humor construídos em cima de esquetes ou shows – que fogem, assim, a uma estrutura narrativa de dramaturgia seriada –, o presente texto foca em séries dramáticas ou cômicas exibidas pelos canais abertos, entre os anos 1970 e 1990, reconhecendo recorrências e o contexto concorrencial.

O campo das séries televisivas ficcionais no Brasil

A perspectiva de Bourdieu (2002) para a análise de produtos artísticos e culturais pressupõe a atenção às ações dos agentes e das empresas pertencentes a um campo, microcosmo social marcado por relações, tensões e disputas pautadas pelas condições contextuais e pelas disposições dos indivíduos que se envolvem em um complexo jogo simbólico no qual se negociam diferentes tipos e volumes de capital. As particularidades dos espaços sociais de produção, circulação e consumo revelam estados do campo que permitem a execução de obras de arte como respostas a problemas e questões que são postas para os artistas. Estes ponderam como agir diante das diretrizes estabelecidas e a partir das suas escolhas. Os responsáveis pelas obras reúnem, sob essa ótica, disposições adquiridas, a partir de conhecimentos e habilidades construídas ao longo de sua trajetória.

Artistas consagrados pelo campo, seja pela crítica, seja pelo público, gozam de privilégios sociais que podem ser conquistados, paulatinamente, pelos recém-chegados, os quais precisam de um tempo para compreender as regras em jogo e dominá-las (ou não). Ao longo desse processo de compreensão dos sentidos da arte, há os agentes que focam em conteúdos mais voltados para as obras que promovem a fruição estética, bem como aqueles que se dedicam aos ganhos materiais imediatos, um tanto mais distantes, assim, de uma noção clássica de “arte pela arte”. No caso da TV, dimensões econômicas, políticas e estéticas têm se atravessado, e, diante do contexto de criação, produção,

³ As informações sobre as séries se baseiam nos sites MEMÓRIA GLOBO e Teledramaturgia (XAVIER, 2025).

circulação e consumo dos produtos, torna-se possível aplicar as noções bourdieusianas, que, a princípio, foram direcionados para outros campos, como o da literatura. Sob essa perspectiva, o estudo do campo pode ser feito por meio de três práticas: a compreensão da relevância de um campo no espaço social, em um contexto relacional com os outros; o estudo das particularidades de um campo; e a análise da trajetória dos agentes envolvidos. Essas três ações permitem o entendimento do universo de forças e tensões que mobilizam agentes e empresas e marcam socialmente e historicamente o campo.

Diversos trabalhos anteriores já propuseram a noção de um campo da telenovela (BRIGLIA & SOUZA, 2022), marcado pela compreensão das dinâmicas relacionais entre os agentes e empresas, o modo como se exercem os ofícios dos profissionais envolvidos, como autores e diretores, e as transformações históricas de criação, distribuição e consumo. Dentro de um universo mais amplo da teledramaturgia brasileira, é possível reconhecer um campo (ou subcampo) regido por regras similares, mas construído a partir de lógicas artísticas específicas: o campo das séries⁴ brasileiras.

Sabe-se que os gêneros e formatos de dramaturgia na TV são diversos e se renovam diante das circunstâncias da revolução digital que têm afetado os meios de comunicação nas últimas décadas. No caso específico das séries, entende-se que a organização em episódios, com regimes de serialidade (TEIXEIRA, 2020) distintos, pautados a partir de lógicas organizacionais encapsuladas em anos ou temporadas, bem como a partir de pressupostos específicos de construção da narrativa, tornam viável o seu reconhecimento como um campo com lógicas e propriedades específicas.

Esquenazi (2001) defende o quanto esse tipo de narrativa se adequou ao modelo de programação televisivo, ao proporcionar conteúdos recorrentes, com fácil identificação do público e rituais narrativos próprios. Entre esses padrões, nota-se a existência de histórias semelhantes aos folhetins, com uma continuidade entre os episódios/capítulos, e as que propõem episódios relativamente independentes, que partem de modelos pré-estabelecidos, como cenários e personagens. Esquenazi (2011, p.28) reconhece que esses paradigmas narrativos conversam entre si e o essencial é que as séries permitam possibilidades de “abertura” a novas histórias, garantindo sua continuidade.

⁴ Neste artigo, optou-se pela utilização do termo “série”, em vez de “seriado”, tanto pelo uso social popular do primeiro em relação ao segundo, quanto pelos limites de páginas para um debate amplo. Reconhece-se que determinados especialistas estabelecem distinções consideráveis entre os dois conceitos quanto à continuidade narrativa e aos regimes de serialidade, e esse debate será retomado em futuros trabalhos.

Ao longo da história do campo, a TV aberta concentrou a produção e a exibição de séries nas cinco primeiras décadas do veículo no Brasil (de 1950 a 2000). No final dos anos 1990, mas especialmente ao longo da década de 2010, a TV por assinatura tornou-se indispensável para o escoamento dessas produções, com destaque para os canais pagos do Grupo Globo. A partir de 2016, com a estreia de *3%*, na *Netflix*, o streaming se tornou uma janela habitual para as séries, em um movimento impulsionado por diversos fatores sociais, econômicos e políticos, bem como influenciados pelos hábitos de consumo de conteúdos seriados estrangeiros. No cenário hodierno, o *streaming* caminha em paralelo com a TV aberta e a TV por assinatura, em um mercado volumoso e dinâmico.

Entre os anos 1970 e 1990, recorte temporal deste artigo, observa-se o crescimento da Globo, que expande seu *know-how* em telenovelas e investe de forma mais sistematizada nas séries, construindo uma linguagem brasileira, ainda que influenciada, por vezes, pela TV estadunidense, de onde se comprava diversos exemplares exibidos nos canais nacionais. O esforço da Globo em criar um padrão brasileiro de séries movimenta a concorrência: Tupi, Band, SBT, Manchete, entre outras, também se arriscam na produção de séries. Autores e diretores experientes nas telenovelas são convocados para a criação das obras, mas nota-se também a entrada de profissionais com experiências em outras arenas, como teatro e cinema, os quais contribuem para a formação e a consolidação do campo. Os movimentos das empresas e dos agentes no período de hegemonia incontestada da TV aberta é o enfoque do panorama a seguir.

Empresas e agentes que atuam nos anos 1970 – marco das séries da TV Globo

Consolidada a liderança da Globo no mercado de televisão brasileiro, na década de 1970 (MATTOS, 2020), o objetivo da emissora passou a ser aprimorar ainda mais a qualidade da sua programação e, nesse âmbito, as séries exerceram um papel crucial (BOLAÑO, 2004). Em 1972, foi inaugurado um horário semanal para a exibição de séries brasileiras, na quinta-feira à noite, período em que estrearam dois títulos emblemáticos. Com os personagens egressos da novela *O Primeiro Amor* (1972), lançou-se a infanto-juvenil *Shazan, Xerife e Companhia* (1972-1974, 66 episódios), criada por Walther Negrão e escrita por ele, Lauro César Muniz, Adriano Stuart e Sylvan Paezzo, com direção de David Grinberg, João Lorêdo e Reynaldo Boury e supervisão de Daniel Filho. Inspirada em obras estrangeiras, como *All in the Family* (1971-1979), surgiu a primeira

versão da série humorística *A Grande Família* (1972-1975, 112 episódios), com autoria de Max Nunes, Roberto Freire, Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes; direção de Milton Gonçalves e Paulo Afonso Grisolli e supervisão de Ronaldo Cury, Augusto César Vannucci e Daniel Filho. O humor também foi o foco de *Kika e Xuxu* (1978), criada e supervisionada por Walter Avancini, e *Super Bronco* (Globo, 1979), com redação de Carlos Alberto de Nóbrega e Lula Torres, e direção de Herval Rossano.

Ciranda Cirandinha, episódio do programa *Caso Especial* exibido em outubro de 1977, com autoria de Paulo Mendes Campos e direção de Paulo José, foi o ponto de partida para a Globo lançar, em 1978, a série mensal com o mesmo título, agora com roteiros de Domingos Oliveira, Antônio Carlos da Fontoura, Luiz Carlos Maciel e Euclides Marinho, com direção de Paulo José e Sérgio Dionísio e supervisão de Daniel Filho. O sucesso de crítica da série (TÁVOLA, 1978), focada nos dilemas dos jovens da época, não foi suficiente para garantir um segundo ano do produto, mas serviu como motivador principal para o robusto projeto das séries brasileiras capitaneado por Daniel Filho, a partir de uma encomenda de Boni, vice-presidente de operações da emissora.

Em 1979, a Globo se dispôs a substituir os enlatados estadunidenses por séries brasileiras em sua grade noturna. Além do teleteatro *Aplauso*, as estreias do período foram fundamentais para a conquista do mercado de exportações (FILIPPELLI, 2021), seara em que as novelas da Globo já despontavam. Às terças, às 22h, com roteiros de Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Walter George Durst, Carlos Queiroz Telles e Péricles Leal, direção de Milton Gonçalves e Gonzaga Blota, ia ao ar o emblemático *Carga Pesada* (1979-1981, 48 episódios), que abordava as histórias de dois caminhoneiros que atravessavam o país. Às sextas, *Plantão de Polícia* (1979-1981, 80 episódios) expôs um retrato do cotidiano de jornalistas do segmento policial, com roteiros de Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Antonio Carlos da Fontoura e Leopoldo Serran, direção de Antonio Carlos da Fontoura, José Carlos Pieri, Marcos Paulo, Jardel Mello e Luis Antônio Piá.

Sucesso nacional e internacional, o aclamado *Malu Mulher* (1979-1980, 76 episódios), idealizado e supervisionado por Daniel Filho, foi um marco da representação sobre os desafios da mulher contemporânea, pouco tempo depois da aprovação da lei do divórcio no Brasil. A série contou com numerosa equipe de roteiristas, dos quais se destacam Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Euclides Marinho, Lenita Plonczynski, Luiz Carlos Maciel, Manoel Carlos, Renata Pallottini, Manoel Carlos e Walther Negrão, com direção geral de Dennis Carvalho e Paulo Afonso Grisolli.

Nessa fase, as outras emissoras avançavam de modo menos robusto na produção de séries. No início dos anos 1970, a Record apostava em um filão que sempre logrou êxito entre o público brasileiro: as séries de humor focadas no cotidiano. No ar desde 1967 e com exibições até 1971, o memorável e consagrado *Família Trapo*, com roteiros de Carlos Alberto de Nóbrega e Jô Soares, e direção de Nilton Travesso, Manoel Carlos e Tuta de Carvalho, foi o principal *case* de sucesso do canal, estrelado por Bronco (Ronald Golias), personagem que, anos depois, retornaria em séries da Globo, Band e SBT.

A TV Tupi produziu *Confissões de Penélope* (1969-1970), híbrido de humor e drama inspirado em *Alô, Doçura* (TV Tupi, 1953-1964), com roteiros de Sérgio Jockyman e direção de Antônio Abujamra e John Herbert. Apostando na comédia, a Tupi apresentou *Ritinha Salário-Mínimo* (1970), com roteiros de Abílio Pereira de Almeida e direção de Adriano Stuart; *Dom Camilo e os Cabeludos* (1972) com adaptação de Dárcio Ferreira e roteiro final e direção de Benjamin Cattán; e *Tio Maravilha* (1973), com autoria de Carlos Alberto de Nóbrega e direção de Celso Nunes. *Jerônimo, o herói do Sertão* (1972-1973) focou em narrativas episódicas, escritas por Moysés Weltman e dirigidas por Dionísio Azevedo, Gonzaga Blota e supervisão de João Loredó e Benedito Ruy Barbosa.

Outras produções são: a policial *O Anjo* (1973), com roteiro de Murillo Vinhaes, direção de Jardel Mello e supervisão de João Loredó; a humorística *Senhoras e Senhores* (1975-1976), focada nas peripécias de um casal, com idealização de Wálter Foster, autoria de Carlos Alberto de Nóbrega e direção de Antonino Seabra, que gerou o *spin-off* *Sossega Leão* (1976), também com a direção de Seabra; *A Casa Fantástica* (1979), escrita por Walther Negrão e dirigida por Atilio Riccò, que explorava as aventuras de uma família do século XIX que viaja ao Brasil de 1979; e *O Grupo* (1979), psicodrama com idealização de Paulo Gaudêncio, roteiro de Jayme Camargo e direção de Celso Nunes.

Os movimentos do campo nas décadas de 1980 e 1990

Com a censura e a cautela para investimentos que não davam o mesmo retorno comercial que as telenovelas, o projeto de séries da Globo prosseguiu de forma intermitente (DANIEL FILHO, 1988). Destaque para o longo e aclamado *spin-off* da novela *O Bem-amado* (1980-1984, 220 episódios), com a autoria de Dias Gomes e direção de Régis Cardoso, Jardel Mello, Yves Hublet, Mariano Gatti, Oswaldo Loureiro e Francisco Milani. *Amizade Colorida* (1981, 11 episódios), focada nas aventuras amorosas

de um homem solteiro, teve vida curta, com roteiros de Armando Costa, Bráulio Pedroso, Domingos Oliveira, Joaquim Assis e Lenita Plonczynski, e direção-geral de Daniel Filho.

São também dessa época: *Obrigado, Doutor* (1981, 24 episódios), sobre a atuação de um médico em uma cidade do interior, com autoria de Walther Negrão, Walter George Durst, Roberto Freire, Moacyr Scliar, Ferreira Gullar e Ivan Ângelo, e direção-geral de Fabio Sabag e Walter Avancini; *Mário Fofoca* (1983, 17 episódios), o famoso detetive egresso da novela *Elas por Elas* (1982), com roteiros de Bráulio Pedroso, Carlos Eduardo Novaes, Expedito Faggioni e Luis Fernando Veríssimo, com direção de Régis Cardoso; e o vanguardista *Armação Ilimitada* (1985-1988, 40 episódios) que revolucionou a linguagem da TV, com textos de, entre outros, Antonio Calmon, Patricya Travassos, Euclides Marinho e Nelson Motta, e direção-geral de Guel Arraes. Ainda na década de 1980, *Tarcísio e Glória* (1988, 18 episódios), ousada experiência de humor sobrenatural, não repercutiu como esperado, com criação de Daniel Filho, Euclides Marinho e Antonio Calmon, e direção de Roberto Talma e José Carlos Pieri.

Nos anos 1980, a Record apresentou apenas uma série, mesclada com programa de auditório: *Um Show de Outro Mundo* (1981), com roteiros de Norbert Novotny, estrelada e dirigida por José Mojica Martins, o Zé do Caixão. A Manchete, recém-chegada ao campo, acreditava nas séries e minisséries como melhor forma de concorrer com a Globo (FRANCFORT, 2008). *Joana* (1984), coprodução com a Art Vídeo, com roteiros de, entre outros, Manoel Carlos, Walcyr Carrasco e Alcides Nogueira, teve dificuldades com o patrocínio e, no ano seguinte, foi transferida para o SBT, outro recém-chegado ao campo. Ainda na Manchete, Bráulio Pedroso criou e dirigiu *Tamanho Família* (1985-1986), sitcom diária com roteiros de Mauro Rasi e Miguel Falabella. O humor também foi a aposta do SBT, com *Pensão da Inocência* (1982), dirigida por Benjamin Cattán.

A Band produziu as comédias *Dona Santa*, com roteiros de Geraldo Vietri e Marcos Caruso e direção de Geraldo Vietri; e *Casa de Irene* (1983-1984), também de Vietri, com direção de Jardel Mello, ambas estreladas por Nair Bello (1981-1982). Ainda no segmento humorístico, Sérgio Jockyman escreveu e John Herbert dirigiu a menos lembrada *Casal 80* (1984). O sucesso veio com o retorno de *Bronco* (1987-1990), de Ronald Golias, com redação de Carlos Alberto de Nóbrega e direção de Adriano Stuart.

Nos anos 1990, a Manchete flertou com o noticiário e a crônica do cotidiano, por meio de *Família Brasil* (1983-1984), com roteiros de Regina Braga, Márcio Tavorali e Carlos Eduardo Novaes, direção de Henrique Martins e supervisão de Marcos

Schechtman e Fernando Barbosa Lima. O SBT também apostou exclusivamente na comédia: *Alô, Doçura* – remake (1990-1991), com roteiros de Gugu Keller e direção de Walter Avancini e Paulo Trevisan; *Grande Pai* (1991), sob a batuta de Avancini e roteiros de Crayton Sarzy; *Brava Gente* (1996), criada por Marcos Caruso e Jandira Martini e dirigida por Roberto Talma; e o exitoso *Ô, Coitado* (1999-2000), escrito por Guto Franco, Ronaldo Ciambroni e Eliana Fonseca, dirigido por Moacyr Franco e Rodrigo Campos e estrelado por Filomena, personagem do humorístico *A Praça É Nossa*.

A Band, em 1999, em parceria com a *Sony Entertainment Television*, coproduziu duas comédias adaptadas de originais estadunidenses: *Santo de Casa*, com redação de Tetê Vasconcellos e direção de Wálter Lima Júnior, e *A Guerra dos Pintos*, com roteiros de Marcos Bernstein e direção de Del Rangel e Sérgio Alexandre Celeste. As tentativas não funcionaram e as obras ficaram pouco tempo no ar. No mesmo ano, embalada pelo sucesso da personagem Tiazinha (Suzana Alves), a emissora lançou *As Aventuras de Tiazinha* (1999), com roteiros de Mário Teixeira e direção de Del Rangel.

Um grande sucesso fora da Globo veio pelas mãos de Daniel Filho e Euclides Marinho, que assinaram, com a colaboração de Domingos de Oliveira, a criação de *Confissões de Adolescente* (1994-1996, 49 episódios), série baseada na peça teatral da atriz Maria Mariana, que contou com exibições na Cultura e na Band, em um formato de produção independente que, naquele período, ainda não era comum. A Cultura também foi responsável por memoráveis conteúdos ficcionais seriados para o público infantil e infanto-juvenil, como *Mundo da Lua* (1991-1992) e *Castelo Rá-Tim-Bum* (1994-1997).

A Globo, nos anos 1990 se voltou para o segmento policial com: *Delegacia de Mulheres* (1990, 17 episódios), escrita por, entre outros, Maria Carmem Barbosa, Patricya Travassos, Charles Peixoto, Geraldo Carneiro e Miguel Falabella, e com direção-geral de Wolf Maya; e *A Justiceira* (1997, 12 episódios), dirigida e criada por Daniel Filho, em parceria com Antonio Calmon, Aguinaldo Silva e Doc Comparato. A CNT também investiu nesse filão, com *Pista Dupla* (1996, 24 episódios), roteirizada por Altenir Silva e dirigida por Atilio Riccó (SILVA, 2014).

O universo feminino foi o foco de *Retrato de Mulher* (1993, 9 episódios), com episódios unitários e mensais roteirizados por diversos autores e dirigidos por Del Rangel; e do bem-sucedido *Mulher* (1998-1999, 60 episódios), drama médico com autoria de Daniel Filho, Antonio Calmon e Elizabeth Jhin e um time de roteiristas que incluía Doc Comparato, Euclides Marinho e Álvaro Ramos, com direção de Daniel Filho e Cininha

de Paula. Daniel Filho também produziu a exitosa comédia *Sai de Baixo* (1996-2002, 241 episódios), que teve diversos diretores e uma equipe de roteiristas que agrupou, entre outros, Miguel Falabella, Maria Carmem Barbosa e Lícia Manzo. No segmento infanto-juvenil, destaca-se *Sandy & Junior* (1999-2000, 174 episódios), com redação final de Maria Carmen Barbosa e Ronaldo Santos, e direção de Carlos Manga e Paulo Silvestrini.

Considerações finais

No recorte temporal contemplado por este artigo, a Globo exerceu franca liderança no volume de produção de séries (21), em comparação com a Tupi (10), Band (8), SBT (5), Manchete (3), Record (2) e CNT (1). Destaca-se a presença de Daniel Filho na maior parte das séries de sucesso da Globo e na jornada na produção independente na Cultura e na Band. Guel Arraes, por sua vez, após *Armação Ilimitada*, se tornou uma importante liderança no departamento de humor da Globo. Entre os roteiristas, nota-se a recorrência de nomes como Aguinaldo Silva, Antonio Calmon e Euclides Marinho, consagrados pelas telenovelas e com versatilidade de atuação no campo das séries. Vale destacar também a atuação da Tupi, que apresentou diferentes séries, respondendo aos movimentos concorrenciais. Já a Manchete, após investir em séries e minisséries, comprovou que seria mais economicamente viável focar na produção de telenovelas.

Salienta-se a recorrência substancial às séries humorísticas em todas as emissoras. Não por acaso, apesar da diversidade de temas e de histórias alcançada com a maior atuação da TV paga e do *streaming* no campo, o humor permanece sendo um investimento das empresas que produzem séries televisivas ficcionais. Vale destacar, por exemplo, a predominância da comédia na grade atual do *Multishow*, um dos canais a cabo da Globo que, ao lado do GNT e do Canal Brasil, possuem relevância para o campo.

A hegemonia da Globo, dada sua vasta experiência com telenovelas e a capacidade de reunir um volume incomparável de talentos nas áreas de roteiro, direção e atuação, além das diversas questões técnicas, econômicas e políticas que fogem ao espoco do texto, permitiu que a empresa produzisse diversas séries que serviram como experimentação para um campo que, na contemporaneidade, encontra-se consolidado. Entende-se, nesse sentido, que as séries brasileiras têm uma história que merece ser revisitada e que começou muito antes da era digital de múltiplas telas e janelas de exibição, responsável por tornar ainda mais sedimentado o seu consumo.

Referências

- BOLAÑO, C. **Mercado Brasileiro de Televisão**. 2 ed. rev. e ampl. São Cristóvão (SE): Universidade Federal de Sergipe; São Paulo: EDUC, 2004.
- BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- BRIGLIA, T. M; SOUZA, M. C. J. de. **O autor-roteirista de telenovelas no cenário midiático digital**. Florianópolis: Insular, 2022.
- DANIEL FILHO. **Antes que me esqueçam**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- ESQUENAZI, J. P. **As Séries Televisivas**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- FILIPPELLI, J. R. **A melhor televisão do mundo: meus tempos de Globo na Europa**. (Colaboração de Mary Lou Paris). São Paulo: Terceiro Nome, 2021.
- FRANCFORT, Elmo. **Rede Manchete: Aconteceu, virou História**. Imprensa Oficial: São Paulo, 2008.
- MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: < <https://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: 12 jun. 2025.
- MATTOS, S. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. 5. ed. rev. e ampl. Petrópolis: Vozes, 2020 (1ª reimpressão).
- SILVA, J. Nos anos 90, Curitiba foi palco de perseguições eletrizantes. In: **Tribuna**. 22 ago. 2014. Disponível em: <<https://www.tribunapr.com.br/mais-pop/nos-anos-90-curitiba-foi-palco-de-persegucoes-eletrizantes/>>. Acesso em 12 jun. 2025.
- TÁVOLA, A. “Ciranda Cirandinha: o caminho sofrido e gradativo da independência”. **O Globo**. 28 abr. 1978. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/acervo/>>. Acesso em: 16 nov. 2024.
- TEIXEIRA, J. S. **Regimes de serialidade**. Volume 3. Para botar no papel [recurso eletrônico]. Salvador: Benditas, 2020. (Coleção narrAtiVas).
- XAVIER, N. **Teledramaturgia**. Disponível em: <<https://observatoriodatv.com.br/teledramaturgia/>>. Acesso em: 12 jun. 2025.