

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Tatiana Leite de Souza

**A CONTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL MEXICANA E BRASILEIRA: uma  
análise das telenovelas Las Amazonas, Tres Veces Ana, Rock Story e A Lei do Amor**

Belo Horizonte

2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Tatiana Leite de Souza

**A CONTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL MEXICANA E BRASILEIRA: uma análise das telenovelas Las Amazonas, Tres Veces Ana, Rock Story e A Lei do Amor**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Interações midiáticas

Linha de pesquisa: Linguagem e mediação sociotécnica

Orientadora: Silvana Seabra Hooper

Bolsista PUC Minas

Belo Horizonte

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S729c

Souza, Tatiana Leite de

A construção da identidade nacional mexicana e brasileira: uma análise das telenovelas Las Amazonas, Tres Veces Ana, Rock Story e A Lei do Amor / Tatiana Leite de Souza. Belo Horizonte, 2018.

138 f.: il.

Orientadora: Silvana Seabra Hooper

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

1. Identidade. 2. Telenovelas - Brasil. 3. Telenovelas - México. 4. Audiências de televisão. 5. Cultura - Aspectos sociais. I. Hooper, Silvana Seabra. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 654.197

Tatiana Leite de Souza

**A CONTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL MEXICANA E BRASILEIRA: uma análise das telenovelas Las Amazonas, Tres Veces Ana, Rock Story e A Lei do Amor**

Capítulos apresentados ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Interações midiáticas

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Seabra Hooper

Linha de pesquisa: Linguagem e mediação sociotécnica

Bolsista PUC Minas

---

**Silvana Seabra Hooper - PUC Minas (Orientadora)**

---

**Maria Ângela Mattos - PUC Minas (Banca Examinadora)**

---

**Simone Maria Rocha - UFMG (Banca Examinadora)**

Belo Horizonte, 5 de julho de 2018

Aos meus pais e meus irmãos,  
por serem a melhor *ohana*  
que eu poderia ter.

## AGRADECIMENTOS

Não posso começar meus agradecimentos sem mencionar o quanto Deus e Sua Mãe têm sido generosos com a minha vida, minha família e as minhas decisões. Tudo o que tenho e sou são frutos do amor que Eles têm para comigo.

À PUC Minas e, em especial, ao professor Mozahir Salomão Bruck, pela oportunidade de cursar um mestrado tão rico e tão acolhedor, que permitiu que eu aprendesse muito mais do que esperava.

Ao professor Julio Pinto, meu primeiro orientador e Pai Master, por me ensinar para além da Comunicação, me permitir sonhar, me fazer uma pesquisadora muito mais confiante e dar ainda mais sentido à minha pesquisa.

À minha orientadora, Silvana Seabra Hooper, que me acolheu nos últimos meses da dissertação e que tornou realidade o meu sonho de ser orientada por ela. Não tenho palavras pra agradecer por toda a ajuda e conselhos durante minha caminhada. Obrigada mesmo, de coração.

Às professoras Maria Ângela Mattos e Simone Maria Rocha, minha eterna gratidão por toda a ajuda e orientações.

Aos meus colegas do mestrado, da graduação, da escola e às meninas maravilhosas do NICV – sério, eu não sei o que seria de mim sem vocês, nossas risadas e nossas leituras elí7cas.

Aos meus pais, que nunca desistiram dos meus sonhos e que acreditaram até os últimos minutos nesta oportunidade maravilhosa. Eu não seria nada sem vocês.

À minha irmã e usurpadora, Fernanda, que me mostra todos os dias que eu sou capaz de seguir em frente e que eu tenho todo seu apoio.

Ao meu irmão, João Victor, que é um exemplo de fé e perseverança na vida, em todas as suas facetas. Muito obrigada por ser a pessoa que você é.

E à minha Babi, minha eterna bolinha de pelo e amor da minha vida. Você foi uma das melhores coisas que aconteceram na minha vida. Muito obrigada por todos estes anos de amor incondicional e carinho.

“O passado deixou de ser uma pátria a que regressar numa simples operação de memória. Tornou-se um armazém sincrónico de enredos culturais, uma espécie de central de casting temporal a que recorrer apropriadamente, conforme o filme a realizar, a peça a encenar, os reféns a salvar” (APPADURAI, 2004, p. 47).

## RESUMO

As telenovelas dramatizam aspectos da vida cotidiana, como os relacionamentos familiares e amorosos, os sucessos e dificuldades no mundo do trabalho e os anseios dos indivíduos. Estes temas enfatizam também os aspectos da memória social coletiva, e as identidades coletivas de caráter local, regional ou nacional. Este trabalho se propõe a pesquisar, a partir de uma análise conteúdo, as diferentes formas como as telenovelas brasileiras *Rock Story* e *A Lei do Amor* expressam elementos constituintes de uma identidade brasileira e as diferenças nestas abordagens com relação às telenovelas mexicanas *Las Amazonas* e *Tres Veces Ana*, através de uma análise comparativa dos elementos encontrados nas telenovelas selecionadas. No caso das telenovelas mexicanas, fomos instados a enfatizar temas dos relacionamentos familiares e amorosos, pois acreditávamos que suas narrativas incorporavam muito tangencialmente os elementos da identidade e do contexto nacional e fossem, portanto, novelas classicamente pertencentes ao subgênero do melodrama tradicional, e não o realista descrito principalmente por Apostólico (2006), Borelli (2011) e Martín-Barbero (2004b). Entretanto, após pesquisa preliminar, encontramos elementos nas narrativas das produções mexicanas que fomentavam características próprias da identidade nacional do México, principalmente relacionados à presença da religião católica no país. Já as telenovelas brasileiras são caracterizadas principalmente por inserem nas histórias aspectos do contexto social local, como discussões em pauta e até fatos sociais recentes. Assim, os indicadores que são discutidos e que aparecem com mais frequência em todas as telenovelas selecionadas são cenas externas com ícones turísticos das cidades; a escolha da trilha sonora; a religiosidade; a culinária local; e a relação das personagens e seu contexto social, como a presença do futebol e as telenovelas na sociedade.

Palavras-chave: Identidade; Telenovelas; Las Amazonas; Tres Veces Ana; Rock Story; A Lei do Amor.

## ABSTRACT

Telenovelas dramatize aspects of everyday life such as family and love relationships, successes and difficulties in the world of work and the yearnings of the individuals. Such themes addressed by the telenovelas emphasize aspects of collective social memory, such as collective identities of local, regional or national character. The following work proposes to research, with a content analysis, the different ways in which the Brazilian telenovelas *Rock Story* and *A Lei do Amor* express constituent elements of a Brazilian identity and the differences in these approaches with the Mexican telenovelas *Las Amazonas* and *Tres Veces Ana*, through a comparative analysis of the elements found in the selected telenovelas. In the case of Mexican telenovelas, we believed that they only emphasize themes of family and love relationships, thinking that their narratives incorporated tangentially the elements of identity and the national context, being classified as belonging to the subgenre of traditional melodrama rather than the realistic, described mainly by Apostólico (2006), Borelli (2011) and Martín-Barbero (2004b). However, after preliminary research, we've found elements in the narratives of Mexican productions that fostered characteristics of Mexico's national identity, mainly related to the presence of Catholicism in the country. Brazilian telenovelas are characterized mainly by the insertion of aspects of the local social context in the stories, such as events and discussions made by the society. Thus, the indicators that are discussed and that appear more frequently in all the selected telenovelas are external scenes with tourist icons of the cities; the choice of soundtrack; the religiosity; local cuisine; and the relationship between the characters and their social context, such as the presence of football and telenovelas in society.

Keywords: Identity; Telenovelas; Las Amazonas; Tres Veces Ana; Rock Story; A Lei do Amor.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Pôsteres da telenovela Las Amazonas .....	60
Imagem 02: Paisagens naturais e rurais em Las Amazonas .....	62
Imagem 03: Principais pontos da Cidade do México para a novela .....	63
Imagem 04: Cozinha da fazenda .....	65
Imagem 05: Bailes de música tradicional mexicana .....	65
Imagem 06: Uso da Internet e redes sociais por personagens .....	67
Imagem 07: Vídeos de Constanza .....	68
Imagem 08: Catolicismo em Las Amazonas .....	69
Imagem 09: Estereótipos de personagens do interior .....	71
Imagem 10: Elementos da cultura mexicana em apresentações artísticas .....	72
Imagem 11: Pôsteres da telenovela Tres Veces Ana .....	74
Imagem 12: Esoterismo de Chana .....	75
Imagem 13: Apresentação da Cidade do México para Ana Lucía e Soledad .....	77
Imagem 14: Juramentos e benções .....	79
Imagem 15: Cozinha e culinária mexicana .....	80
Imagem 16: Pôster da telenovela Rock Story .....	87
Imagem 17: Rio de Janeiro de Rock Story .....	89
Imagem 18: Periferia do Rio de Janeiro .....	89
Imagem 19: Samba e apresentações do Rebola e Bola .....	90
Imagem 20: Camisetas de Marisa .....	94
Imagem 21: Cozinha e culinária típica brasileira .....	95
Imagem 22: Referências à cultura pop internacional .....	96
Imagem 23: Uso de aparelhos tecnológicos e Internet .....	97
Imagem 24: Pôsteres da telenovela A Lei do Amor .....	100
Imagem 25: Imagens da cidade de São Paulo em A Lei do Amor .....	101
Imagem 26: Abordagens sobre homossexualidade e homofobia .....	106

Imagem 27: Esoterismo de Mileide .....	107
Imagem 28: Religiosidade em A Lei do Amor .....	107
Imagem 29: Comida brasileira em A Lei do Amor .....	110
Imagem 30: Uso da tecnologia em A Lei do Amor .....	111

## LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Trilha sonora nacional de Rock Story .....	91
Quadro 02: Trilha sonora internacional nacional de Rock Story .....	93
Quadro 03: Trilha sonora nacional de A Lei do Amor .....	102
Quadro 04: Trilha sonora internacional nacional de A Lei do Amor .....	103

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 01: Perfil da audiência das telenovelas mexicanas selecionadas .....	55
Tabela 02: Os dez títulos mais assistidos no México .....	57
Tabela 03: Os dez títulos mais assistidos no Brasil .....	84
Tabela 04: Perfil da audiência das telenovelas brasileiras selecionadas .....	85

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>27</b>
<b>2 A ESTRUTURA SOCIAL E A CONSTRUÇÃO REALIDADE</b> .....	<b>31</b>
<b>2.1 As interações sociais e seu papel na construção da sociedade</b> .....	<b>31</b>
<b>2.2 O fenômeno da globalização e dos fluxos internacionais</b> .....	<b>34</b>
<b>2.3 A identidade nacional e o sentimento de pertencimento a uma comunidade</b> .....	<b>37</b>
<b>3 AMÉRICA LATINA, TELEVISÃO E TELENÓVELAS</b> .....	<b>43</b>
<b>3.1 Telenovelas: uma história</b> .....	<b>46</b>
<b>3.2 Telenovelas clássicas e tradicionais: as telenovelas mexicanas</b> .....	<b>49</b>
<b>3.3 Telenovelas realistas: as telenovelas brasileiras</b> .....	<b>51</b>
<b>4 TELENÓVELAS MEXICANAS</b> .....	<b>55</b>
<b>4.1 Las Amazonas</b> .....	<b>58</b>
<i>4.1.1 Estrutura de capítulos: composição de cenas, ambientação externa e trilha sonora</i> .....	<i>62</i>
<i>4.1.2 Elementos que caracterizam o contexto local na telenovela</i> .....	<i>66</i>
<b>4.2 Tres Veces Ana</b> .....	<b>73</b>
<i>4.2.1 Estrutura de capítulos: composição de cenas, ambientação externa e trilha sonora</i> .....	<i>76</i>
<i>4.2.2 Elementos que caracterizam o contexto local na telenovela</i> .....	<i>78</i>
<b>5 TELENÓVELAS BRASILEIRAS</b> .....	<b>83</b>
<b>5.1 Rock Story</b> .....	<b>86</b>
<i>5.1.2 Estrutura de capítulos: composição de cenas, ambientação externa e trilha sonora</i> .....	<i>88</i>
<i>5.1.2 Elementos que caracterizam o contexto local na telenovela</i> .....	<i>93</i>
<b>5.2 A Lei do Amor</b> .....	<b>99</b>
<i>5.2.1 Estrutura de capítulos: composição de cenas, ambientação externa e trilha sonora</i> .....	<i>100</i>
<i>5.2.2 Elementos que caracterizam o contexto local na telenovela</i> .....	<i>104</i>
<b>6 CONSIDERAÇÕES</b> .....	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>119</b>
<b>APÊNDICE A – Seleção de capítulos assistidos mediante sorteio</b> .....	<b>135</b>
<b>ANEXO A – Informações especiais sobre as telenovelas mexicanas</b> .....	<b>136</b>
<b>ANEXO B – Informações especiais sobre as telenovelas brasileiras</b> .....	<b>137</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Não é de hoje que as telenovelas fazem parte do cotidiano de grande parte dos cidadãos latino-americanos. Um dos produtos mais exportados pelo Brasil e pelo México – este último o pioneiro da exportação do gênero e responsável pela criação de um nicho comercial de grande importância no mercado cultural (MAZZIOTTI, 1993) –, as telenovelas são, além de produtos culturais exportados para grande parte do mundo, veículos de transmissão de ideias e valores num dos meios de comunicação de massa mais populares da história, inclusive nos seus respectivos países de origem. Devido à possibilidade de transmissão de valores, a análise do papel das telenovelas no processo de formação das identidades dos indivíduos que as consomem e da sociedade onde são ambientadas é importante principalmente se considerado que as telenovelas funcionam como fontes de referências sociais.

A televisão é um meio de comunicação que se destaca na América Latina não só por sua inserção na sociedade, mas também pelo papel social que assumiu. Ela tem como uma de suas características o estímulo do imaginário e dos desejos dos seus consumidores na medida em que integra a realidade e o universo ficcional, difundindo questões e ideias que são compartilhadas em todos os âmbitos sociais. Os telespectadores não apenas compartilham intersubjetivamente as ideias e valores presentes nas telenovelas, como também fazem circular, a partir destes produtos, toda uma rede anterior. Este processo ocorre porque as identidades culturais são elaboradas em inúmeras instâncias, das quais os produtos midiáticos e a telenovela, no caso, servem são mediações sociais importantes. Por isso, estudar as telenovelas é também uma tentativa de se compreender a interpretação feita sobre o mundo no qual vivemos, devido à troca mútua de sentidos e significados entre o ambiente e os indivíduos.

As telenovelas dramatizam aspectos da vida cotidiana, como os relacionamentos familiares e amorosos, os sucessos e dificuldades no mundo do trabalho e os anseios dos indivíduos. Contudo, seria impossível imaginar que tais temas abordados pelas novelas não enfatizassem os aspectos da memória social coletiva, como as identidades coletivas de caráter local, regional ou nacional (ABU-LUGHOD, 2005). Assim, ao escolher como objeto empírico – telenovelas brasileiras e mexicanas – escolhemos comparar aspectos relacionados às formações identitárias. Em um ambiente marcado pela globalização e trocas culturais tão constantes, a telenovela surge como um produto midiático que reafirma percepções que

definem o que vem a ser o nacional e o internacional, tornando-se um espaço de articulação e formação da identidade.

Nossa intenção é destacar aspectos de reconhecimento nacional das telenovelas brasileiras, enfatizando uma ““brasilidade” [...] através das imagens das belezas naturais do Rio de Janeiro e, principalmente, pela trilha sonora” (PIQUEIRA, 2010, p. 7). No caso das telenovelas mexicanas, fomos instados a enfatizar os temas dos relacionamentos familiares e amorosos, de forma que acreditávamos que suas narrativas incorporavam muito tangencialmente os elementos da identidade e do contexto nacional e seja, portanto, novelas pertencentes ao subgênero do melodrama tradicional. Entretanto, após pesquisas preliminares, notamos que as telenovelas mexicanas apresentam alguns elementos que podem caracterizar sua identidade nacional, tais como a presença de cenas externas com ícones turísticos das cidades, a escolha da trilha sonora nacional, a religiosidade, a culinária local, o futebol e a inserção das personagens dentro do contexto social em que vivem. Assim, a pesquisa procura comparar as diferentes características elencadas como pertencentes à identidade nacional das produções brasileiras e mexicanas selecionadas.

Para que a elaboração desta pesquisa seja realizada, a primeira tarefa a ser executada é a análise de uma bibliografia que aborde a formação das identidades e da formação da estrutura social sob a perspectiva da teoria social de Wendt (1999) e Adler (2003), uma vez que este processo está intimamente relacionado com a construção das identidades e valores dos indivíduos nos séculos XX e XXI. Estes autores são teóricos importantes da corrente construtivista no campo das Relações Internacionais – uma tendência que examina a importância das questões culturais e identitárias no âmbito das formações nacionais e internacionais e que estão de acordo com a minha formação acadêmica<sup>1</sup>. Para um diálogo que permita a compreensão dos aspectos das trocas internacionais com o fenômeno da produção e consumo dos bens culturais da cultura do entretenimento, em especial as telenovelas, abordaremos os teóricos como Castells e Cardoso (2005), Rocha (2007), Canclini (2015) e Warnier (2000). Por outro lado, pretendemos colocar em diálogo a perspectiva social de Jesús Martín-Barbero (1997, 2003, 2004a e 2004b) e Orozco (2005), que se notabilizaram nos estudos sobre recepção, em especial nas pesquisas sobre a cultura do entretenimento de massa da América Latina no contexto da globalização, que iniciado no campo literário se estendeu ao campo comunicacional. A teoria da recepção mostra como não apenas os autores são

---

<sup>1</sup> A pesquisadora é formada em Relações Internacionais, também pela PUC Minas.

responsáveis pelo conteúdo e das produções culturais, mas também a audiência – seus receptores participam ativamente na construção do sentido das mensagens. Segundo Martín-Barbero (1997), é na atividade cotidiana que os valores culturais se fazem acontecer, num processo de mediação intenso. Esta discussão será abordada no primeiro capítulo.

O terceiro capítulo abordará a relação da cultura televisiva no contexto latino-americano e a inserção dos meios de comunicação na vida social. Desta forma, se contextualizará a importância da televisão nos processos sociais e a maneira como ela exerce influência na formação da identidade dos indivíduos da sociedade. Em seguida, o gênero do melodrama e o conceito de “telenovela” serão detalhados, assim como as características que diferenciam as telenovelas brasileiras das mexicanas – subgêneros classificados como realistas ou modernas e tradicionais ou clássicas, respectivamente.

A partir das discussões feitas nos dois primeiros capítulos, o quarto capítulo examinará as telenovelas mexicanas *Las Amazonas* e *Tres Veces Ana*, enquanto que o quinto analisará as telenovelas brasileiras *Rock Story* e *A Lei do Amor*. A escolha das telenovelas foi feita com base no seu ano de produção, o horário de transmissão e o espaço no qual as histórias ficcionais se desenvolvem, além de todas elas estarem nas listas de telenovelas mais assistidas em seus respectivos países de acordo com pesquisa feita pelo OBITEL, Observatório Íbero-Americano da Ficção Televisiva, no ano de 2017. Foram privilegiadas telenovelas transmitidas durante o primeiro ano de pesquisa no mestrado – que vão desde agosto de 2016 e julho de 2017 –, bem como telenovelas transmitidas nos horários nobres<sup>2</sup> da programação local – e, portanto, os horários de maior audiência nas emissoras que detêm a maioria da mesma. Assim, as produções deveriam ser respectivas aos horários das 19:30h e 20:30h para o *Canal de las Estrellas* (que pertence ao grupo Televisa), no México, e da 19h e 21h para a *Rede Globo*, no Brasil. Para que a relação entre o conteúdo das telenovelas e os elementos que possam auxiliar o processo de construção de uma identidade nacional se mostrasse mais clara, foram escolhidas telenovelas com histórias que se passassem dentro do seu respectivo país, a fim de que sejam observadas as relações destes personagens para com os ambientes em que vivem. Por isso, a escolha da telenovela *Las Amazonas* – que fora transmitida no primeiro semestre de 2016, entre 16 de maio e sete de agosto – foi feita devido sua sucessora, *Vino El Amor*, ter sua história ficcional ambientada nos Estados Unidos, em Sonoma, Califórnia.

---

<sup>2</sup> O horário nobre da televisão, também conhecido como *prime time*, está alocado na faixa horária das 19h às 22h (OROZCO et. al, 2017, p. 299).

Com exceção de *A Lei do Amor*, todas as telenovelas foram assistidas pela pesquisadora enquanto ainda ao ar e, para efeitos de seleção de material para análise, decidiu-se por reassistir 50% dos capítulos de todas as telenovelas (inclusive *A Lei do Amor*), uma vez que a quantidade abrange o mínimo necessário para que se tenha noção de toda a história de cada telenovela. Os capítulos foram selecionados mediante sorteio aleatório feito pelo site “Random.Org” e a lista com todos os sorteados encontra-se em anexo. Os capítulos foram assistidos por ordem cronológica e, obrigatoriamente, o primeiro e o último capítulo constam na lista, uma vez que se tratam de capítulos de apresentação e conclusão da história, respectivamente. Assim, foram reassistidos 31 capítulos de *Las Amazonas*, 56 de *Tres Veces Ana*, 90 de *Rock Story* e 78 capítulos assistidos de *A Lei do Amor*.

A metodologia empregada para a análise dos capítulos das telenovelas é a análise de conteúdo (BARDIN, 2011), onde foi feita uma pré-análise do conteúdo dos capítulos reassistidos<sup>3</sup> e uma exploração deste material, levando em conta a identificação, seleção e análise das narrativas que abordaram características de seus respectivos países, com destaque às seguintes inferências: ambientações das cenas, trilhas sonoras, estruturação dos seus capítulos, diferenças sociais abordadas nos discursos das personagens bem como a contextualização da situação do país no momento em que as histórias são contadas. Buscaremos por elementos da linguagem em diálogos e na própria construção das imagens que caracterizem o espaço onde as histórias se ambientam e que mostrem se há, ou não, significados e códigos que correspondem aos países de origem das obras. Desta forma, a orientação destas inferências leva em conta o polo de comunicação da mensagem – onde se busca compreender “[...] o conteúdo, significado, significantes, código e significação” (SANTOS, 2012, p. 386) destas inferências e a maneira como se relacionam com uma possível construção de uma identidade nacional.

Portanto, pretende-se comparar as abordagens com relação à presença de cenas externas com ícones turísticos das cidades, a escolha da trilha sonora nacional, a religiosidade, a culinária local, o futebol e a inserção das personagens dentro do contexto social das telenovelas brasileiras selecionadas, *Rock Story* e *A Lei do Amor*, e as mexicanas *Las Amazonas* e *Tres Veces Ana*.

---

<sup>3</sup> A lista com os capítulos selecionados para pré-análise se encontra no Apêndice A.

## **2 A ESTRUTURA SOCIAL E A CONSTRUÇÃO REALIDADE**

A construção social da realidade é percebida e estudada por diversas áreas das Ciências Sociais e, ainda que cada uma destas áreas tenha enfoques diferentes, todas buscam entender como se formam os consensos e divergências que darão forma à sociedade. As interações sociais são fundamentais para que se entenda como são construídos os consensos e divergências que formam uma sociedade e como elas são inseridas dentro de diversas perspectivas das Ciências Sociais.

O campo da Comunicação Social, interdisciplinar em sua própria constituição, permite que vertentes conversem entre si e, no caso deste trabalho, a interdisciplinaridade é ainda mais percebida tendo em vista a formação da pesquisadora. Neste ínterim, serão apresentadas as constituições das interações e da estrutura social sob a lógica do Construtivismo, com destaque à perspectiva de Alexander Wendt (2003), das Ciências Sociais e Relações Internacionais, e às discussões de Jesús Martín-Barbero (1997, 2003, 2004a e 2004b) e Guillermo Orozco Gómez (2005), no campo da Comunicação Social.

### **2.1 As interações sociais e seu papel na construção da sociedade**

O processo de interação social, que é formado a partir da comunicação entre seus integrantes e que são parte da construção de uma estrutura social, possui cinco características, de acordo com José Luiz Braga (2016). Segundo este autor, que toma o Interacionismo Simbólico<sup>4</sup> como ponto de partida, as interações sociais são parte fundamental na estruturação de uma sociedade. Seu processo é tentativo – organizado tentativamente pela sociedade -, canhestro, com códigos e inferências elementares, e que produz dispositivos interacionais. A comunicação é dada como tentativa, pois não há nenhuma garantia de que seus membros entendam os mesmos significados dados pelos seus interlocutores ao se comunicarem. As mensagens das interações sociais estão à mercê das intencionalidades de quem as produz e também de quem as recepcionam, ou seja, de todos nós, “[...] na medida em que somos

---

<sup>4</sup> O Interacionismo Simbólico é uma vertente das Ciências Sociais que predica que os seres humanos agem e tomam suas decisões baseados em significados oferecidos pelo seu ambiente. Estes significados, porém, não são determinados pelos seus objetos, mas surgem a partir das interações sociais entre os componentes de uma sociedade, que dão estes significados conforme seus usos e interpretações (BLUMER, 1980).

vítimas de nosso próprio discurso, já que meus signos fazem parte de um repertório que vou adquirindo ao longo da vida.” (PINTO, 2008, p. 87).

Outra característica dada à interação social é que ela não é aleatória, pois “o fato de ser tentativa implica que é sempre prevista, buscada e ocorrente – mas [que] se realiza em diferentes graus de efetividade ou sucesso.” (BRAGA, 2016, p. 34). Para o autor, as interações estão além das relações interpessoais, se expandindo para toda a sociedade e suas instituições – instituições estas que indicam diretrizes nas quais o conhecimento é compartilhado intersubjetivamente e que, por isso, apontam semelhanças e divergências entre grupos sociais diversos. No caso das divergências, estas são constantemente colocadas à prova na medida em que há constantes tentativas para que se encontre um consenso - que nem sempre é alcançado, entretanto. Por isso a ênfase que Braga (2016) concede ao processo comunicativo como dotado de caráter canhestro, o que mostra que apesar das convergências em torno de significações para determinados processos e/ou situações, elas são sempre acompanhadas de divergências.

Com a interação entre os indivíduos e o compartilhamento de valores e significados forma-se uma estrutura social que, ainda que possua diferenças entre indivíduos de um mesmo ambiente, elas não são extremas a ponto de fragmentarem as relações de horizontalidade entre eles. Estas diferenciações ocorrem também entre sociedades, que não estão separadas apenas pela territorialidade, mas também por divergências que se tornaram cruciais para a formação de seus consensos mais gerais. As diferenças entre culturas podem gerar conflitos de toda natureza, chegando até os conflitos de caráter internacional. Segundo Adler (1999), autor das Relações Internacionais, a possibilidade da comunicação é um pressuposto onde existe algum compartilhamento de valores e significados que tornam os membros de uma sociedade semelhantes entre si, ainda que a escala destes consensos varie. Ou seja, mesmo com as mais diversas intencionalidades individuais que possam existir, elas só podem ser garantidas quando são compartilhadas coletivamente – seja ela a paz mundial, o capitalismo e até mesmo a noção de organização social e territorial em Estados nacionais, por exemplo. Por isso, a linguagem se torna um dos principais instrumentos para que os indivíduos busquem convergências, mesmo quando têm significações internalizadas sobre as mais variadas ordens. Ela é a responsável por mediar os conflitos de significados das interações e encontrar algum nível de consenso entre todos os atores sociais.

Desta forma, quando se confere um significado para algo, atribui-se um valor que pode, em princípio, ser reconhecido intersubjetivamente pelas pessoas – em caso contrário, o processo comunicativo continua a buscar consensos. Seja qual for o contexto em questão, a sociedade como um todo possui uma estrutura construída por valores e significados, além de seus objetos materiais. As ideias que temos a respeito da realidade não são necessariamente o que estas coisas são de fato, uma vez que cada indivíduo tem uma maneira como observar e perceber o mundo e todas as coisas.

Pinto (2009) enfatiza que é a partir da linguagem que se torna possível mapear o mundo, em todos os seus sentidos. E uma vez que não podemos pensar sem signos<sup>5</sup>, a linguagem e a comunicação são resultantes das trocas de seus significados. Ela é composta, então, por representações abstratas que indicam coisas que, novamente, não serão exatamente elas. Segundo Ferrara (2003), o processo de significação da construção da realidade e da relação comunicativa é estruturada a partir de signos e códigos, que pode ser descrito tal como o conceito de permediatividade de Pinto (2008), em que os sentidos apreendidos pelos indivíduos adquirem possibilidades diversas de significação, uma vez que, para que esta seja elaborada, as crenças e valores internos de cada um destes indivíduos transformará o significado daquilo que um emissor qualquer transmitiu. Estas crenças e valores podem ser conflitantes ou semelhantes não só devido às diferenças entre o espaço onde estes indivíduos habitam, mas também por conta de suas experiências de vida, das questões da pauta e da inerente diversidade de interpretação.

[...] os significados intersubjetivos não são simplesmente o agregado de crenças dos indivíduos que têm a experiência e interpretam o mundo conjuntamente. Mais do que isso, há um conhecimento coletivo "que é compartilhado por todos aqueles capazes de se comprometer com ou reconhecer o desempenho apropriado de uma prática social ou de um conjunto de práticas" (Cohen, 1987: 287 apud ADLER, 1999, p. 212). Esse conhecimento persiste além da vida dos atores sociais individuais, incrustados em rotinas e práticas sociais, enquanto são reproduzidos por interpretes que participam em sua produção e desenvolvimento. **Os significados intersubjetivos têm atributos estruturais que não apenas limitam ou capacitam atores. Eles definem também sua realidade social.** (ADLER, 1999, p. 212, grifos da autora).

---

<sup>5</sup> Signos são as unidades da semiótica de Charles Peirce, que Pinto (2009) descreve como sendo produzidas, percebidas e interpretadas. Estes signos representam um objeto não em sua completude, mas sob algum ponto de vista. Na semiótica, os signos são falhos justamente por não terem a capacidade de representarem todos os significados que possivelmente possam ser atribuídos a eles, uma vez que as perspectivas sobre as coisas variam de acordo as interpretações propostas.

Embora uma sociedade não seja feita somente por consensos, mas também por dissonâncias, a concordância acabou por produzir uma coesão social que pode ser observada com a organização da sociedade internacional em Estados nacionais<sup>6</sup>, por exemplo. Com o advento dos processos de globalização, no final do século passado, as negociações e interações se intensificaram e também os meios comunicacionais se sofisticaram através de novas tecnologias, produzindo uma interação imediata entre todos os atores sociais. Destas interações, a sociedade internacional passou a negociar constantemente ideias e valores que organizam o sistema internacional tal como o conhecemos e que transformam o processo de formação da identidade dos indivíduos e outros atores sociais.

## **2.2 O fenômeno da globalização e dos fluxos internacionais**

Os chamados “fluxos internacionais” são as próprias trocas materiais e simbólicas que se realizam entre Estados nacionais e seus habitantes. Estas trocas, que ocorrem em redes e que são interdependentes entre si, comunicam diversos setores do cotidiano e os relacionam de maneira a se tornarem cada vez mais abrangentes, interdisciplinares e interdependentes. A importância que a cultura e as instituições têm no processo de comunicação entre agentes sociais é ainda mais crucial, já que os chamados “[...] canais de troca [dão] lugar a inúmeros desvios e distinção de valores. No contexto de circulação transnacional<sup>7</sup>, em que múltiplas possibilidades de troca são possíveis, lidamos com um universo simbólico amplo e complexo.” (BECHELANY, 2005, p. 18).

Com o fenômeno da globalização, definido por Manuel Castells e Gustavo Cardoso (2005) como “[...] a formação de uma rede de redes globais que ligam seletivamente, em todo o planeta, todas as dimensões funcionais da sociedade.” (CASTELLS; CARDOSO, 2005, p. 25), e acelerada principalmente com o fim da Guerra Fria e com a queda no muro de Berlin, vários setores da economia se expandiram e se integraram, tais como ocorreu com o mercado de tecnologia e telecomunicação, por exemplo (FADUL, 2001, p. 6). As trocas simbólicas, que já ocorriam há séculos, mas em menor escala, a partir dos anos 2000 ganham um ímpeto

---

<sup>6</sup> Estados nacionais são unidades políticas que abarcam um conjunto de indivíduos ligados por uma fraternidade horizontal e um compartilhamento de sentidos que são gerais.

<sup>7</sup> Transnacional é tudo aquilo que está para além das fronteiras nacionais e que, portanto, é comum a mais de um Estado (FERREIRA; FERREIRA; ANJOS, 2017).

até então desconhecido, produzindo uma percepção de diminuição espacial devido um processo de “[...] encurtamento temporal dos fluxos de informações e ideias [que] ampliaram os canais de troca” (BECHELANY, 2005, p. 7).

Nesse caso, observa-se que as trocas estabelecidas pelas relações entre indivíduos e Estados nacionais se redesenham em termos das percepções que definem o que vem a ser o nacional e o internacional. Estas percepções se modificam não só por conta das interações constantes, mas também porque a expansão tecnológica implica numa ampliação do alcance das informações, bem como numa consequente “[...] transgressão de universos simbólicos.” (LOPES, 2004, p. 18). Entretanto, as características locais não se enfraqueceram, pois a globalização

[...] não implica [n]o desaparecimento das diferenças dos hábitos, das necessidades e do consumo das culturas locais, mas, pelo contrário, observa-se a presença de uma heterogeneização de produtos, ideias (sic), imagens, possibilidades trazidas pelo aumento do fluxo entre culturas. **A cultura local jamais será massificada porque ela recria significados para serem atribuídos a essas novidades**, que podem ser bem diferentes daqueles dados pela cultura que “exportou” esses elementos (COSTA, 2004, p. 260, grifos da autora).

Os Estados nacionais ainda possuem suas singularidades culturais e, apesar de sofrerem com as influências externas, estas se mantêm firmes em suas localidades e ainda representam parte da identidade de suas populações. Como afirma Martín-Barbero (2003), ocorre uma

[...] potencialização da diferença e de exposição constante de cada cultura às outras, de minha identidade àquela do outro. Isso implica um permanente exercício de reconhecimento daquilo que constitui a diferença dos outros como enriquecimento potencial da nossa cultura, e uma exigência de respeito àquilo que, no outro, em sua diferença, há de intransferível, não transigível e inclusive incomunicável (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 60-61).

Essa ampliação das interações e trocas simbólicas também sugere uma mundialização da cultura (WARNIER, 2000), ou seja, a formação de uma cultura classificada como global, que é comum a todos e entendida por estes, mas que, ao mesmo tempo, ainda relaciona-se com a cultura local – e esta permanece. O trânsito cultural não está representado apenas pela mobilidade da população em si, mas também com a exportação cultural de produtos culturais

e ideologias. E aqui reside a importância da mídia, uma vez que, com as novas configurações do mercado, os indivíduos têm acesso a novos códigos e informações.

Em suas análises sobre a cultura, Jesús Martín-Barbero (2003) observa nela um espaço de articulação entre comunicação, reflexão e construção da realidade que se faz por meio de conflitos sociais e de hegemonia. O comunicador, então, assume um papel de mediador na relação social (MARTÍN-BARBERO, 2003), pois ele será o responsável por tornar o sentido compartilhado em um conhecimento comum e ativar, nos indivíduos, sua capacidade de construção e formação da identidade. Essa identidade também será formada a partir de “normas, regras, instituições, convenções, ideologias, costumes e leis [que] são todas feitas por conhecimento comum.” (WENDT, 2003, p. 160, tradução da autora<sup>8</sup>), ou seja, ao mesmo tempo em que formam uma identidade, constroem uma cultura.

A cultura se concretiza no espaço da comunicação, entre a recepção e a emissão, que se divide em três lugares, para Martín-Barbero (1997): a cotidianidade<sup>9</sup>, a temporalidade social<sup>10</sup> e a competência cultural<sup>11</sup>. Mais tarde, o autor passou a dar ênfase às mediações comunicativas da cultura (2004a), mostrando que, a partir da socialidade<sup>12</sup>, da ritualidade<sup>13</sup> e da tecnicidade<sup>14</sup>, a construção da realidade e das identidades se faz a partir das mediações estabelecidas pelas interações sociais entre os mais diversos atores e meios.

Portanto, uma sociedade é formada pelo conhecimento coletivo de diversos atores sociais, que convergem em uma cultura que, em uma larga escala, forma aquilo que seria uma identidade nacional. Esta identidade é resultado, portanto, das crenças e conhecimentos

---

<sup>8</sup> “Specific cultural forms like norms, rules, institutions, conventions, ideologies, customs, and laws are all made of common knowledge.” (WENDT, 2003, p. 160).

<sup>9</sup> Na cotidianidade, as pessoas formam suas identidades a partir das suas relações sociais, tanto com outros indivíduos quanto com as instituições de sua sociedade. A partir das tensões que se estabelecem nestas relações, a identidade dos indivíduos é formada e, conseqüentemente, seu espaço social também se organiza.

<sup>10</sup> A temporalidade social é o contraponto entre o cotidiano e o ambiente da produção, que atua a partir da ritualidade e dos usos dos meios e significados compartilhados.

<sup>11</sup> A competência cultural é resultante do habitus, conceito bourdieusiano que remete à vivência dos indivíduos no ambiente social como um todo - e não apenas no ambiente da educação formal.

<sup>12</sup> A Socialidade diz respeito às interações sociais dos indivíduos e a construção de suas identidades. É o eixo diacrônico que ordena a mediação e que se dá a partir da tensão entre as matrizes culturais e os formatos industriais.

<sup>13</sup> A Ritualidade trata do consumo de produtos midiáticos.

<sup>14</sup> A Tecnicidade relaciona-se às práticas sociais que se dão nos diferentes meios.

compartilhados formados por um conjunto de identidades de indivíduos que se reconhecem como parte de um conjunto congruente – a própria nação. Porém, para que se entenda como os atores sociais identificam passagens históricas e instituições como sendo parte de uma estrutura a qual pertencem e que é parte de suas identidades individuais, é necessário que se compreenda a ideia de nacionalismo e sua relação para com a identidade nacional.

### 2.3 A identidade nacional e o sentimento de pertencimento a uma comunidade

Existem várias discussões sobre o porquê do sentimento nacional, mas sua força, contudo, é indiscutível. Segundo Benedict Anderson, o nacionalismo deve ser compreendido dentro de uma lógica não política, mas de fundo identitário, apenas comparável às crenças religiosas. Segundo o trabalho *Comunidades Imaginadas* (2008), a identidade nacional é uma espécie de pacto valorativo de reconhecimento. Para que os atores sociais se reconheçam como parte de uma mesma instituição política, Anderson (2008) explora o conceito de comunidades imaginadas e três elementos que se tornaram responsáveis pelo aparecimento das nações: o compartilhamento de uma língua comum, que fizesse com que todos se entendessem e pudessem continuar compartilhando de suas ideias e memórias – a cultura; a crença num poder central hierárquico sob o qual esta comunidade está sujeita; e uma temporalidade comum entre todos, de simultaneidade história que é capaz de fortalecer a fraternidade ou solidariedade horizontal entre os indivíduos que compõem a tal comunidade.

Uma comunidade imaginada indica a formação de culturas nacionais, que se formam a partir da “memória coletiva”, um conjunto de “[...] mitos, narrativas e tradições que constituem quem um grupo é e como ele se relaciona com outros” (WENDT, 2003, p. 163, tradução da autora<sup>15</sup>). As narrativas que constituem essa “memória coletiva”

[...] não são meramente as crenças compartilhadas de indivíduos em algum momento (embora dependam dessas crenças), mas fenômenos inerentemente históricos que são mantidos vivos através das gerações por um processo contínuo de socialização e execução rituais. É em virtude de tais lembranças que os grupos adquirem continuidade e identidade ao longo do tempo. Enquanto os indivíduos se verem como tendo uma fidelidade e um compromisso com o grupo, as memórias coletivas

---

<sup>15</sup> “Group beliefs are often inscribed in “collective memory,” the myths, narratives, and traditions that constitute who a group is and how it relates to others.” (WENDT, 2003, p. 163).

estarão disponíveis como um recurso para mobilizar ações coletivas, mesmo que elas não sejam acreditadas, em um sentido fenomenológico, por indivíduos e, dessa forma, possam ajudar a explicar padrões no comportamento agregado. (WENDT, 2003, p. 163, tradução da autora<sup>16</sup>).

A memória coletiva é constituída por significados dados pelas experiências que conectam as pessoas de determinados locais umas às outras e pela própria significação atribuída de acordo com as identidades destes sujeitos. Está relacionada àquilo que Benedict Anderson (2008) conceitua como comunidade imaginada, que se traduziria numa nação – ou seja, uma comunidade política imaginada, limitada e soberana que, de fato, é constituída mais por recursos simbólicos do que físicos.

Uma comunidade imaginada é assim qualificada devido à sua extensão simbólica, o que significa compreender que para sua existência, nem todos os indivíduos que a compõem se conheçam numa relação face a face. Sua soberania se dá num contexto em que outras comunidades também são reconhecidas por outros atores sociais – que podem ser outras comunidades – e porque todas elas são compostas por indivíduos que habitam outros imaginários nacionais formando outras comunidades “imaginadas”. Freire (2010) lembra que “[...] embora existam posicionamentos sociais verticais, a nação se imagina como horizontal” (FREIRE, 2010, p. 159), ou seja, os indivíduos que ocupam estas comunidades se relacionam com o grupo e tudo aquilo que a comunidade representa com o sentimento de pertencimento e união em uma comunidade. Embora as diferenças sociais desta comunidade nunca deixem de existir, o nacionalismo é uma espécie de sentimento, que perpassa e que produz coesão social intensa, numa relação de “simultaneidade transversal”. É este fator afetivo que garante a adesão aos propósitos da nação e que produz, inclusive, a disposição de seus cidadãos à luta pela pátria.

Para Anderson (2008), a simultaneidade transversal é marcada por uma concepção temporal de simultaneidade em que todos os membros desta comunidade estão inseridos, num espaço social compartilhado em que seus membros compartilham valores, culturas e uma identidade comum, nacional – portanto, “Nação e identidade nacional são construções sempre

---

<sup>16</sup> “These narratives are not merely the shared beliefs held by individuals at any given moment (though they depend on those beliefs), but inherently historical phenomena which are kept alive through the generations by an on-going process of socialization and ritual enactment. It is in virtue of such memories that groups acquire continuity and identity through time. As long as individuals see themselves as having an allegiance and commitment to the group, collective memories will be available as a resource for mobilizing collective action even if they are not believed, in a phenomenological sense, by individuals, and in that way they can help explain patterns in aggregate behavior.” (WENDT, 2003, p. 163).

juntas, pois uma precisa da outra para se imaginar e, desse modo, existir.” (STOCCO, 2008, p. 187).

Em um cenário de surgimento de “nacionalismos oficiais”<sup>17</sup> nos séculos XVIII e XIX na Europa e de sua conseqüente adoção no restante do mundo<sup>18</sup>, o movimento nacionalista se consolidou como um princípio político associado sentimento de pertencimento e manutenção da unidade nacional e política que se correspondem. Na era moderna, esta aglutinação cultural e histórica é reforçada pelo movimento das trocas crescentes, que com a tecnologia e o desenvolvimento da imprensa, reiterou um sentido de unidade sob a mesma linha histórica e temporal, que também era pertencente a um espaço delimitado por fronteiras políticas e que compartilhava, majoritariamente, uma mesma língua<sup>19</sup>.

O Estado nacional começa a tomar sua forma contemporânea com o surgimento simultâneo de entidades políticas no ocidente entre 1777 e 1838 (ANDERSON, 2008), que tomam proporções “nacionais” na medida em que os interesses econômicos, o Iluminismo e o liberalismo contribuem para consolidação da proporção que a consciência da comunidade imaginada se estabelece.

O nacionalismo refere-se à entrada, participação e identificação com uma cultura erudita, coextensiva a toda uma unidade política e a toda a população, assim tendo de ser a fim de se tornar compatível com o tipo de divisão do trabalho e do modo de produção em que a sociedade se baseia (GELLNER, 1993, p. 143).

O nacionalismo latino-americano surge fundamentado no projeto nacional modernizante criado pela burguesia *criolla* e que tinha como finalidade a cisão daquela sociedade tradicional – a América Latina, ou sua burguesia, queria se equiparar à Europa no seu modo de vida “moderno”, com uma unidade capaz de “[...] superar as fragmentações que

---

<sup>17</sup> Expressão criada por Hugh Seton-Watson que une “[...] o novo princípio nacional e o velho princípio dinástico” (1977 apud ANDERSON, 2008, p. 197) e que, portanto, emana do Estado. A expressão enfatiza o caráter político e conservador dos grupos de poder que surgiram como uma reação aos grupos populares e predominantemente espontâneos de solidariedade horizontal – nacionalistas também. Estes grupos de poder ligados à preservação dos interesses dinásticos e aristocráticos, principalmente, consolidaram as estruturas nacionais tais como conhecemos atualmente.

<sup>18</sup> Especialmente em territórios americanos colonizados anteriormente e que obtinham suas independências, e naqueles ainda dominados pelo imperialismo europeu, na África e Ásia.

<sup>19</sup> Mesmo nos casos em que as línguas originais destas regiões ainda sejam de conhecimento da população, apenas parte dela realmente a utiliza num caráter oficial bem como o demandado pelas instituições políticas, tais como o Estado-nação em si.

originaram as lutas regionais ou federais no século XIX, tornando-lhe possível a *comunicação* entre várias regiões – rodovias, estradas de ferro, telégrafos, telefones e rádio – mas acima de tudo *das regiões com o centro, com a capital.*” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 217). Porém, os responsáveis por unirem todas as regiões e fortalecerem a ideia de uma nação foram os meios de comunicação.

Havia um “descompasso” entre a Nação e o Estado em si, na incorporação das camadas populares na reordenação dos estados nacionais e seus sistemas políticos, e também no papel político dos meios de comunicação neste processo de modernização e inclusão social destas camadas populares na nacionalização destes Estados. Foram os meios de comunicação que construíram um “discurso de massa” (MARTÍN-BARBERO, 1997) que tentou remediar o descompasso entre Nação e Estado, criando uma ideia do que seria o nacional e, portanto, uma identidade como tal. Devido sua capacidade de modificar a maneira como a cultura é constituída e internalizada pelos indivíduos, os meios de comunicação transformam a própria cotidianidade, uma vez que alteram os modos como se fazem laços sociais, as identidades e os discursos. A mediação dos bem culturais circulantes atua na racionalidade e nas suas relações sociais e escolhas dos indivíduos que passam a modificar estes meios comunicacionais.

Se o rádio e o cinema foram, no processo de gestação de uma cultura nacional, em alguma medida e à sua maneira, receptivos à diversidade cultural destes países, com a chegada da televisão assistimos ao “espetáculo” de outro modelo regido pela tendência à *constituição de um só público*. Um modelo que tende à unificação da demanda mediante um imaginário de consumo que já não é nacional mas explícita e descaradamente *transnacional*. O que supõe propor um só modelo de desenvolvimento para todos os países e para todo o país. Um modelo para o qual as diferenças se tornam obstáculo. (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p. 198).

A televisão se inseriu no contexto latino-americano na década de 1950, em meio a um processo de constituição e reconhecimento da cultura nacional que havia sido iniciado ainda na década de 1930. Os meios massivos serviram como “[...] porta-vozes da interpelação que a partir do populismo convertia as massas em povo e o povo em Nação.” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 230) <sup>20</sup>. Assim, a América Latina entra, logo em seguida (década de

---

<sup>20</sup> Através da simulação do contato, uma mediação que a televisão faz para aproximar a realidade da ficção apresentada por parte de sua programação, a televisão familiariza seu conteúdo a partir de gêneros e transforma a noção de cultura e significado social com sua produção cultural. Serão estes gêneros que articularão “[...] 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.” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 299).

1960), num processo de desenvolvimentismo e transnacionalização, onde a massificação não se está mais atrelada à “[...] presença das massas na cidade, [...] mas [...] *passa a designar apenas os meios* de homogeneização e controle das massas. A massificação será detectável mesmo onde não houver massas.” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 248-249) – daí a televisão e sua inserção no meio social como um dispositivo que representa essas mudanças.

A televisão atuou na conformação das nacionalidades e nos processos de modernização da região (BRUNNER, 1988). Na América Latina, a modernização<sup>21</sup> veio atrelada à ideia de adaptação, tanto no aspecto econômico quanto cultural. Houve um processo de folclorização de aspectos regionais para os demais Estados nacionais a partir da produção de conteúdo dos meios de comunicação. No caso de Brasil e México, esta folclorização pode ser observada na produção de telenovelas que, ao longo dos últimos anos, atuaram como uma “[...] manifestação da “consciência do país novo”, modos de afirmação de uma identidade nacional ainda em fase de formação” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 218).

Ela passará a utilizar ferramentas que reforçarão o etnocentrismo e conectarão as pessoas a uma mesma cotidianidade e numa familiarização que, independente das diferenças culturais<sup>22</sup> existentes, conecta os indivíduos numa sociedade transnacional. Neste contexto de globalização, o deslocamento de valores e informações são a base daquilo que Canclini (2015) nomeou cultura híbrida, como resultado de uma profunda condensação de culturas heterogêneas que se misturam continuamente no cotidiano contemporâneo. Essas culturas passam a se misturar com aquilo que seria “original”, proporcionando cada vez mais mudanças naquilo que se tem como real e simbólico de um lugar. A inserção dos meios de comunicação de massa não apenas facilitou a hibridização cultural na medida em que as

---

<sup>21</sup> Cabe ressaltar que a modernização é um processo diferente do de desenvolvimento – além do fato de terem ocorrido em períodos diferentes: a modernização ocorreu na América Latina entre os anos 1930-1950, enquanto que o desenvolvimento veio nas décadas de 1960-1970 (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 193). A modernização vem de um fundo político, pois se trata de um projeto que visa à construção daquilo conhecido como uma “nação moderna”, ou seja, uma nação com a tecnologia a dispor de uma indústria que deveria se equiparar com a restante do mundo e que fosse capaz de alavancar a economia do país – que significou, para muitos países, a transferência tecnológica imposta pelas transformações políticas e econômicas da época. Já o processo de desenvolvimento é fruto de um projeto econômico de crescimento baseado em reformas na sociedade e no Estado-nação.

<sup>22</sup> Outras vezes, as diferenças culturais serão potencializadas numa “exotização” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 251) e apresentadas para os indivíduos como algo que não tem nenhuma relação com sua cultura e hábitos. Entretanto, independente da forma como a televisão abordar as outras culturas no contexto da década de 1960, o fará para impedir “[...] que o diverso nos detenha, nos questione, mine até o nosso mito de desenvolvimento, segundo o qual existe um único modelo de sociedade compatível cm o progresso e, portanto, com o futuro.” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 251).

novas informações e valores circulavam, mas também se tornou ela própria um elemento cultural próprio, uma cultura a mais no rol das culturas que se misturam.

Desta forma, o próximo capítulo abordará o surgimento da telenovela enquanto um produto cultural para que, em seguida, se possa discutir a possibilidade destes produtos servirem como fontes fidedignas de representação da identidade nacional de seus respectivos países produtores.

### 3 AMÉRICA LATINA, TELEVISÃO E TELENÓVELAS

A expansão tecnológica ocorreu de maneira disforme e difundiu valores e ideais que foram interpretados e aplicados também distintamente (CASTELLS, 2005) – expansão esta que é diferenciada na América Latina<sup>23</sup>, onde a compreensão do que acontece nos e pelos meios de comunicação está atrelado à heterogeneidade, mestiçagem e às discontinuidades características da região, como reitera Martín-Barbero (2003). Os meios de comunicação de massa e a televisão, em especial, se tornaram uma das principais ferramentas de propagação de ideias e valores, difundindo “[...] signos e símbolos de maneira polissêmica e intertextual, a serem lidos conforme as intersecções dos fazeres cotidianos, recebendo as influências, mas ao mesmo tempo fazendo parte da constituição das identidades.” (TONDATO, 2012, p. 1035).

A televisão se caracteriza por estar voltada às massas, ou seja, sua função é transmitir mensagens ao maior número de pessoas possível. Ainda que se pense que a massa representa uma quantidade uniformizada de receptores, seus componentes são diferentes e podem vir de culturas diferentes entre si. Segundo GÓMEZ (2005), “[...] o telespectador não é um mero recipiente que absorve tudo que é oferecido na tela. [...] por ser telespectador, não perde totalmente suas capacidades, por exemplo, de crítica ou resistência.” (GÓMEZ, 2005, p. 30-31). Esta função da televisão baseia-se nos modos de produção das economias de escala, de maneira que o próprio dispositivo padroniza sua produção. Os responsáveis pela difusão de mensagens se tornam “[...] a grande empresa estruturada nos princípios de integração vertical e na divisão social e técnica institucionalizada de trabalho.” (CASTELLS, 2005, p. 212). A televisão se organiza segundo um modelo que segue “[...] a tendência a *confundir a realidade com a atualidade*. [É um] dispositivo de contemporaneização, de submissão das diversas temporalidades das quais é feita a América Latina a um só tempo: o da atualidade, enquanto tempo único de medida da produtividade” (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p. 198).

Através de estímulos ao imaginário dos seus consumidores, ela funciona como uma espécie de “habitat da memória” (APOSTOLICO, 2006, p. 91), servindo não apenas ao

---

<sup>23</sup> No caso do México, é interessante observar que “A industrialização e as migrações, que levaram a cidade, nos últimos cinquenta anos, de um milhão e meio a dezesseis milhões de habitantes, são parte da mesma política de modernização que concentra o desenvolvimento cultural na expansão dos meios de comunicação de massa. O desequilíbrio gerado pela urbanização irracional e especulativa é “compensado” pela eficácia comunicativa das redes tecnológicas. A expansão territorial e a massificação da cidade, que reduziram as interações entre os bairros, ocorreram junto com a reinvenção de laços sociais e culturais que passam através do rádio e da televisão. Atualmente, são estes meios que, com sua lógica vertical e anônima, diagramam os novos vínculos invisíveis da cidade.” (CANCLINI, 1999, p. 102).

entretenimento, mas também como uma “vitrine” daquilo que se tem como realidade. O que é construído na narrativa ficcional tem relação direta com aquilo que se tem como realidade, pois a ficção aproxima o desejo dos indivíduos a uma representação daquilo que é a realidade – o mundo real e o ficcional coexistem no imaginário social. Porém, ainda que a televisão não represente o que é a realidade em sua totalidade, esta representação e suas interpretações variarão, pois são resultado da relação entre ideias e valores dos indivíduos com os significados circulantes na sociedade.

A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe social ou região geográfica. Ao fazê-lo, ela torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a Igreja, o partido político, a agência estatal. A televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades. Nesse sentido, a televisão, e **a telenovela em particular, é emblemática do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes titulares dos postos de comando nas diversas instituições estatais** (HAMBURGER, 1998, p. 442, grifos da autora).

A partir da exibição de programas de entretenimento, tais como telenovelas e seriados – que tiveram um expressivo aumento de sua demanda devido ao aumento dos fluxos internacionais (WOLF, 2003) e que se popularizaram na região – começaram a serem veiculados conteúdos e imagens característicos de seus respectivos países, abrangendo o conhecimento dos seus consumidores a respeito destes locais.

A “[...] a produção ficcional televisiva [...] representa um dos principais mercados regionais de mídia baseados na língua e cultura” (FADUL, 2001, p. 3) e, no caso da América Latina, as telenovelas ganharam mais espaço na programação das emissoras de televisão ao longo dos anos e se tornaram o produto cultural mais exportado pelos países que, tradicionalmente, se caracterizavam como os maiores importadores de produtos culturais (MAZZIOTTI, 1993).

As telenovelas são um “[...] veículo privilegiado do imaginário nacional, capaz de propiciar a expressão de dramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privados” (LOPES, 2003, p. 20). Portanto, para que a realidade não se destoe daquilo que é transmitido pela televisão e como uma forma de atrair o consumo, seu conteúdo abarca temas que estão na pauta social e que são ser identificados pelos consumidores como próximo

daquilo que eles são e vivem, ou seja, algo que tenha traços da identidade destes indivíduos – tendência observada a partir da modernidade. Daí a produção de conteúdo com caráter romântico e realista, mais próximo do que é vivido e discutido na ordem pública e privada, tal como o elaborado nas telenovelas.

O Romance vem de uma tendência histórica em que a atenção estava se voltando às experiências individuais (WATT, 2010). Simultaneamente, a filosofia realista surge em meio a estas discussões com duas particularidades: a caracterização das personagens e a apresentação do ambiente nos quais estas estão inseridas. As personagens se tornam indivíduos particulares que, ao possuírem processos de pensamento únicos, ganham uma consciência<sup>24</sup> dentro da narração e adquirem identidade própria.

Já no caso da caracterização dos ambientes das narrativas, seu enredo prioriza o tempo, ou seja, experiências passadas de suas personagens como causas para suas ações no presente – daí a estrutura do romance tender a ser mais coesa, pois o presente se pauta naquilo que aconteceu anteriormente. Assim, o Romance é mais fiel às experiências dos indivíduos a partir das narrativas de suas personagens, e aqueles com fluxos de consciência ganham notoriedade dentro do gênero, pois propõem citações que apresente os acontecimentos passados ao leitor e demonstram que as personagens têm consciência deste fluxo temporal. No romance realista, conforme a personagem age num espaço, ela o faz perante um determinado tempo, que não é mais vago como outrora se apresentou na narrativa tradicional de tragédias e comédias.

O realismo do Romance não quer dizer que tenha que haver, necessariamente, uma transcrição totalmente fiel da realidade, pois o objetivo deste gênero é circunstanciar suas personagens dentro da narrativa, e não a de criar "[...] uma obra fiel à verdade ou dotada de permanente valor literário" (WATT, 2010, p. 35). Assim, o romance realista imita a vida real na medida em que as experiências vividas pelos indivíduos podem ser retratadas através de ações de suas personagens, em contextos históricos e espaciais que também se assemelham à realidade de seus leitores. Segundo Denis Bertrand (2003), a própria leitura da realidade feita pelos leitores é ingênua, uma vez que este leitor “[...] deixa-se absorver por uma espécie de segunda visão, deixa-se levar com plena confiança, age e sofre com as personagens, quer a

---

<sup>24</sup> De acordo com Watt (2010), seu realismo se faz presente especialmente pelo pensamento moderno que é atribuído às personagens, que seguem raciocínios lógicos e atuam conforme indivíduos ocidentais modernos.

continuação e se apressa em direção ao fim, consente em aderir à sua alucinação momentânea e, ao crer nela, ele se crê dentro dela.” (BERTRAND, 2003, p. 407).

A inclusão do realismo também foi feita em produções culturais da televisão, principalmente nas telenovelas. Estas têm como característica funcionar como “[...] referências de tempo e espaço que garantem a verossimilhança de histórias interpretadas pelo público como espaços para a veiculação de modelos nacionais de comportamento.” (HAMBURGER, 2011, p. 71). Sendo assim, elas funcionam como mecanismos capazes de formar e/ou alterar as percepções, interesses e até mesmo as identidades daqueles que os consomem a partir da inclusão de discussões e valores que podem ser comuns entre seus telespectadores. Por isso, compreender a maneira como as narrativas das telenovelas estão inseridas no contexto latino-americano é fundamental para a investigação de seu papel na construção das identidades dos indivíduos e das identidades nacionais.

### 3.1 Telenovelas: uma história

O termo “novela” é original do latim *novellus*, que significa novidade (VALENTIM, 2007). Trata-se de uma narração de fatos e histórias por capítulos que objetivam criar identificação, nos seus leitores, a partir de suas emoções. Com a passagem dos seus capítulos na televisão, o meio de comunicação mais popular para a transmissão deste formato – daí o termo “telenovela” -, novas informações sobre a trama e seus personagens são inseridas e desenvolvidas na narração. Seu surgimento “[...] está relacionado a um processo de dessacralização do mundo, situado entre o fim da tragédia e o crescimento do Romantismo, especialmente na França, mas também na Alemanha e na Inglaterra” (NICOLOSI, 2009, p. 67) e veio do melodrama, um

[...] gênero dramático originário da França, no qual os diálogos são entremeados de música e que se desenvolveu em começos do século XVIII, graças ao dramaturgo italiano Pietro Metastasio (1698-1782). [Trata-se de uma] Peça demasiadamente sentimental e romântica, com situações e diálogos turbulentos e pomposos, mas de caracterização escassa e superficial (ROCHA, 2009, p. 39).

A telenovela é classificada por Martín-Barbero (1997) como uma narrativa de gênero, que estabelece uma relação de tensão entre a realidade e a ficção a partir das referências que

são traduzidas pela mediação de suas mensagens. Sendo “gênero” definido por Martín-Barbero como um “[...] mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um "mundo".” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 199), a telenovela utiliza narrativas do imaginário social em histórias fictícias que dialogam com a realidade dos indivíduos. Essa realidade representada pela telenovela está fundamentada no realismo dos problemas, questionamentos e comportamentos da ordem pública e privada de suas personagens, que buscam estar em consonância com a realidade de seus telespectadores. Assim, funciona como o melodrama ainda dos anos 1800 na França da Revolução Francesa, como um "espelho de uma consciência coletiva" (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 139), que destacará as questões emotivas e trabalhará com a geração da empatia nos seus telespectadores.

A cumplicidade com o novo público popular e o tipo de demarcação cultural que ela desenha são as chaves que nos permitem situar o melodrama no ápice do processo que leva do popular ao massivo: lugar de chegada de uma memória narrativa e gestual populares e lugar de emergência de uma cena de massa, é onde o popular começa a ser objeto de uma operação de apagamento das fronteiras que começa com a constituição de um discurso homogêneo e uma imagem unificada do popular, a primeira figura das massas. (MARTÍN-BARBERO, 1988, p.140, tradução da autora<sup>25</sup>).

A telenovela atuará como o melodrama descrito por Martín-Barbero (1988) na medida em que suas tramas, de forma geral, tentam ser universalizantes e com enredos que duelem o bem e o mal, gerando a identificação de seus telespectadores a partir da verossimilhança com a vida real. O gênero, para Martín-Barbero (1988), “[...] designa um funcionamento social das histórias, um funcionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente discriminatório que atravessa tanto as condições de produção como as de consumo.” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 156, tradução da autora<sup>26</sup>). É este gênero que fará parte da

---

<sup>25</sup> “La complicidad con el nuevo público popular y el tipo de demarcación cultural que ella traza son las claves que nos permiten situar el melodrama en el vértice mismo del proceso que lleva de lo popular a lo massivo: lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares y lugar de emergencia de una escena de masa, esto es donde lo popular comienza a ser objeto de una operación de borrado de las fronteras que arranca con la constitución de un discurso homogéneo y una imagen unificada de lo popular, primera figura de la masa.” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 140).

<sup>26</sup> “[...] se designa un funcionamiento social de los relatos, un funcionamiento diferencial y diferenciador, cultural y socialmente discriminatorio que atraviesa tanto las condiciones de producción como las de consumo. Hablo del género como ese lugar exterior a la "obra", desde el que se produce y se consume, esto es se lee y se comprende el sentido del relato y que, por diferencia al funcionamiento de la "obra" en la cultura culta, se constituye en "la unidad de análisis de la cultura de masas." (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 156).

unificação dos Estados nacionais da América Latina e que será, até hoje, reconhecido como parte da nossa história por conter relatos que construíram a nossa identidade.

Lopes (2002) classifica a telenovela como um gênero literário híbrido, pois é “[...] capaz de fundir no melodrama outros subgêneros como o cômico, o realismo fantástico, o drama, o romântico.” (LOPES, 2002, p. 8). Ainda que este não seja o mesmo significado elaborado por Martín-Barbero (1988), suas criação e produção se diferem quando comparadas obras provenientes de países diferentes – daí o formato tradicional, no caso do México, e realista, no caso das telenovelas brasileiras.

As *soap operas*<sup>27</sup> – nas quais as telenovelas têm inspiração -, se diferenciam por serem relativamente longas e transmitirem uma história que não necessariamente está alinhada ao tempo cronológico da realidade. Ainda é costume, para alguns pesquisadores, utilizar o termo “*soap opera*” como tradução de “telenovela” para o inglês, mas se tratam de formatos diferentes – as *soap opera* duram anos, como o caso de *Days of our Lives*<sup>28</sup>. Além disso, o público alcançado pela telenovela é mais abrangente e diversificado que o das *soap operas* – tanto que no Brasil ela já chegou a alcançar “[...] em média de 40% a 60% dos domicílios com televisão, composto de homens e mulheres de todas as classes sociais e recantos do país, feito raro para um programa de televisão comercial” (HAMBURGER, 1998, p. 443)<sup>29</sup>.

Em geral, percebe-se que todos os formatos das telenovelas compartilham de edições pautadas pelos interesses de seus editores e emissoras. Além de não abarcar toda a realidade, o que é transmitido também está de acordo com os índices de audiência, ou seja, aquilo que é considerado monótono ou sem relevância e que acaba causando uma baixa na audiência da telenovela acaba sendo cortado. Para que a audiência seja maior, a produção conta com pesquisas de opinião que indiquem o nível de aceitação de personagens e tramas, melhorias técnicas na reprodução de suas imagens e com a estetização de determinadas situações e cenários. Três pontos podem ser destacados como principais alvos da estetização da realidade, onde características da realidade do cotidiano, ainda que se façam presentes, sofrem

---

<sup>27</sup> “[...] a *soap opera* se define por uma temporalidade quase que real, com histórias que acompanham o envelhecimento do elenco e dos personagens. A *soap opera* não possui começo, meio e fim; ela dura anos.” (HAMBURGER, 2011, p. 67).

<sup>28</sup> *Days of our Lives* estreou em 1965 nos Estados Unidos, tem mais de 13.320 capítulos e 47 temporadas (IMDB, 2018).

<sup>29</sup> A audiência das *soap operas* não é tão abrangente quanto a das telenovelas, pois ainda que alcancem um grande público, ele não é tão diversificado - “[...] cerca de 90% de audiência [é] feminina” (MODLESKI, 1986 apud HAMBURGER, 2011, p. 67).

alterações: o espaço narrativo e seus atributos, o desenvolvimento psicológico de suas personagens e, por fim, a trama da história ficcional.

A relação entre a ficção e a realidade se estabelece em meio a uma tensão, de maneira que “[...] o elo entre ficção e realidade são as representações do cotidiano, ou seja, os discursos referentes às construções de realidades ou sobre realidades, ambas pautadas em uma relação maior de compromisso com a realidade, ou não.” (TRINDADE, 2011, p. 08). Estas representações da realidade, entretanto, são abordadas de maneiras diferentes conforme os formatos das telenovelas – como as tradicionais e as realistas. Estas mudanças são parte do processo de “nacionalização” das telenovelas que, segundo Martín-Barbero (2004b), indica que cada país faz delas “[...] *um lugar particular de cruzamentos entre a televisão e outros campos culturais*, como a literatura, o cinema e o teatro.” (MARTÍN-BARBERO, 2004b, p. 40-41). Por isso, detalhar as características destes formatos é fundamental para entender a proposta da pesquisa.

### **3.2 Telenovelas clássicas e tradicionais: as telenovelas mexicanas**

As telenovelas são organizadas “[...] em cenas e cada cena desenvolve uma narrativa ou um fragmento dela, delimitado pela localização num dado espaço ou tempo, ou ainda pela presença de certas personagens” (ANTUNES, 2009, p. 04). São descritas por Martín-Barbero (2004b) como provenientes da radionovela cubana, pois nelas permanece “[...] o desgarramento trágico, o jogo de impulsos e sentimentos primordiais, elementares, excluindo do espaço dramático toda ambiguidade e complexidade históricas.” (MARTÍN-BARBERO, 2004b, p. 39).

São, portanto, produtos carregados das impressões de sua produção e que exploram, principalmente, os conflitos individuais de suas personagens. Priorizam um melodrama mais canônico (NICOLOSI, 2009), mais preocupado com o desenvolvimento da narrativa de suas personagens e seus conflitos, que são universais e que costumam estar alinhados às dicotomias do bem e do mal, dos conflitos entre classes sociais e da busca pela superação de desafios. Para isso, Pereira (2007) destaca a utilização, por parte da produção, de cenários detalhados, figurinos próximos ao vestuário dos indivíduos da sociedade e ambientações que

se assemelhem às observadas no contexto local, criando ainda mais identificação entre os telespectadores e as personagens das telenovelas.

Tradicionalmente são conhecidas na literatura como “dramalhões mexicanos”, uma vez que suas tramas são simples (BREDARIOLI, ALVES, FREIRE, 2009, p. 10), o caráter dramático é geralmente exacerbado e fantasioso (HAMBURGER, 1998, p. 463) e estas características são observadas principalmente em produções do México – que também são objeto de análise desta pesquisa. Seguem também uma cronologia marcada por três tipos de percursos, principalmente – o percurso da manipulação<sup>30</sup>, da competência e desempenho desta manipulação<sup>31</sup> e o percurso da sanção<sup>32</sup>. Estas produções têm, portanto, o predomínio da “[...] inclinação trágica, [onde] os sentimentos e paixões são primordiais, essenciais, [e] o jogo de impulsos domina. São excluídos da narrativa quaisquer ambiguidades ou complexidade histórica e até as referências a lugares ou tempo” (ROCHA, 2007, p. 58).

Diferentemente das produções brasileiras, que são classificadas como telenovelas modernas ou realistas, não há o compromisso com a exploração de referências locais ou temporais do contexto social vivido pelos habitantes locais, de maneira que suas histórias adquirem um caráter “universal”, sem amarras à regionalidade. Ainda que apresentem “um reducionismo cultural, mostrando-nos unicamente os seus belos trajes de bordados coloridos, embora exageradamente impolutos.” (ALVES, 2009, p. 101), as telenovelas da Televisa, por exemplo, também se preocupam com a contratação de atores colombianos e venezuelanos, uma vez que o sotaque deles é menos acentuado e, portanto, mais fácil de ser compreendido por qualquer falante da língua espanhola (COSTA, 2014, p. 7).

A Televisa, que por muito tempo foi a maior produtora de telenovelas em toda a América Latina (GÓMEZ et. al., 2017) e líder de produção de conteúdo em espanhol no mundo inteiro (BREDARIOLI; ALVES; FREIRE, 2009, p. 8), também se destaca na exportação de telenovelas – tanto que suas primeiras vendas datam da década de 1950,

---

<sup>30</sup> “[...] aquele em que um sujeito tenta persuadir o outro a querer e dever fazer uma determinada coisa para entrar em conjunção com um objeto valor. Existem quatro tipos básicos de manipulação: a tentação, a intimidação, a sedução e a provocação.” (ANTUNES, 2009, p. 30).

<sup>31</sup> “A competência é a atribuição de um poder e um saber fazer ao sujeito manipulado para que esse realize a ação esperada. A performance é o ato da transformação, ou seja, aquele momento em que os sujeitos entram em conjunção ou disjunção com um objeto valor.” (ANTUNES, 2009, p. 30).

<sup>32</sup> Que “[...] é o momento da constatação da realização ou não da performance esperada. Este é o momento de punir os que não realizaram a performance desejada e de premiar os que cumpriram o seu papel.” (ANTUNES, 2009, p. 30).

[...] aproximadamente 20 anos antes da primeira exportação de telenovela pelo Brasil. (MAZZIOTTI, 2004, p.385). A emissora produzia mais de 12 telenovelas ao ano que se somam às mais de oito telenovelas produzidas pela TV Azteca (MAZZIOTTI, 2004, p.386), o que mostra a força e a presença maciça do gênero nas grades de programação das emissoras do país. Este fato, somado à sua circulação ao redor do mundo faz do México o maior produtor e exportador de telenovelas até os dias de hoje. Na lista das 10 telenovelas mais vendidas no mundo, organizada por Nora Mazziotti (2004, p.393), constam títulos de telenovelas importadas pelo SBT e exibidas no Brasil, como *Os ricos também choram*, *Esmeralda*, *Rosalinda*, *Maria Mercedes*, *Marimar* e *Maria do Bairro* (COSTA, 2008, p. 52).

As telenovelas mexicanas buscam mesclar a cultura mexicana à cultura mundial, dando ênfase aos problemas pessoais de ordem privada pelos quais as suas personagens estão passando. Desta forma, se torna mais fácil com que os telespectadores de diversas regiões – e países – se identifiquem com as temáticas trabalhadas, independente de onde estiverem. Entretanto, ainda que, tradicionalmente, as produções mexicanas não contassem com marcas geográficas tão específicas, atualmente é perceptível uma mudança na direção, que passou a inserir imagens da cidade onde as tramas se ambientam para gerarem mais identificação entre o telespectador mexicano e a história narrada.

### 3.3 Telenovelas realistas: as telenovelas brasileiras

A telenovela brasileira, tipificada como telenovela moderna ou realista, é caracterizada por possuir narrativas que despertam memórias nos seus telespectadores sobre o Brasil no qual estão vivendo, no cotidiano em que as novelas são transmitidas (BORELLI, 2011). Elas, em particular, costumam misturar o contexto atual em suas histórias, provocando um sentimento de pertencimento à realidade ficcional – que não seria, portanto, tão diferente da realidade de cada telespectador. Essas telenovelas costumam despertar “[...] as raízes da população, seu imemorial impulso de contar e ouvir histórias” (APOSTOLICO, 2006, p. 11).

Martín-Barbero cita Roberto DaMatta (1985 apud MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 161) qualifica o formato brasileiro como um “gênero carnavalesco”<sup>33</sup>, pois coloca a narração

---

<sup>33</sup> “[...] versión brasileña que ahonda en la propuesta bejtiana, como *género carnavalesco*, aquel "donde autor, lector y personajes intercambian constantemente sus posiciones" (DAMATTA, 1985, p. 96). Intercambio que es confusión entre relato y vida, entre lo que hace el actor y lo que pasa al espectador, seña de identidad de esa otra experiencia literaria que se mantiene abierta a las reacciones, deseos y motivaciones del público.” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 161).

das histórias nas mãos dos criadores, seus personagens e até mesmo nos telespectadores, na medida em que os últimos também influenciam na continuação das histórias. Devido sua exibição ser concomitante com a elaboração da história e suas gravações, a telenovela brasileira consegue, com mais facilidade, abordar assuntos discutidos no contexto social dentro das narrativas de ficção, despertando memórias nos seus telespectadores sobre o cotidiano do Brasil que vivem (APOSTOLICO, 2006).

Esse modelo, sem romper em tudo com o esquema melodramático, incorpora um realismo que permite a *cotidianização da narrativa* e o encontro do gênero com o país tanto para longe, com na amplidão do território, como nos diversos momentos de sua história e transformação industrial. E isso mediante o uso de imagens que articulam a longa duração do folhetim - o desprendimento da história durante várias gerações - até a fragmentação visual do discurso publicitário. (MARTÍN-BARBERO, 2004b, p. 39-40).

As telenovelas brasileiras incorporam características do “[...] cotidiano nos seus múltiplos aspectos: modos de viver, de pensar, sofrer e conviver com a realidade em transformação” (MOTTER, 2001, p. 79), ampliando a possibilidade de identificação dos telespectadores e criando um cenário de discussão social, onde estes indivíduos sentem-se cada vez mais pertencentes à representação da realidade. Também reiteram “[...] diversos campos espaço-temporais que estimulam sensações, lembranças e tentativas de identificação e mimetização” (APOSTOLICO, 2006, p. 11), e seus telespectadores passam a se identificar cada vez mais com as narrativas ficcionais, pois tendem a incorporar a estas discussões características pessoais que estão ou não em consonância com as das personagens em questão, num exercício constante de avaliação sobre suas decisões, comportamentos e problematizações. Elas procuram retratar um contexto brasileiro próximo ao que é vivido contemporaneamente, incorporando

[...] à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma **característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a serem denominadas “novelas verdade”, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real”** e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores. (BORELLI, 2011, p. 33, grifos da autora).

Sua linguagem é coloquial, o que acaba por aproximar os telespectadores na medida em que se torna mais fácil a transmissão de mensagens, uma vez que “[...] parece seguir uma linha de instantaneidade, além de uma necessidade de redundância e repetição para sua continuidade” (APOSTOLICO, 2006, p. 35). Sua produção também pode ser qualificada como “hibridizada”, pois conta com profissionais de diversas áreas do entretenimento no seu processo de produção – áreas que vão desde o rádio até o cinema, resultando em “[...] um corpo de profissionais não-especializado” (BORELLI, 2011, p. 32). Esta mistura de áreas, que ocorreu principalmente a partir da década de 1970<sup>34</sup> (HAMBURGER, 1998, p. 466), contribuiu para a desvinculação da novela brasileira ao modelo tradicional, uma vez que estes profissionais perceberam que os índices de audiência aumentavam na medida em que os telespectadores se viam quase que “retratados” nas telenovelas que assistiam.

A identificação do público com as produções nacionais também se faz pela presença de imagens que ilustrassem o local onde vive que é feita a partir da exibição de paisagens locais e em apontamentos sobre notícias e debates que estão em questão na sociedade – e este é um dos maiores diferenciais das telenovelas de formato realista para o tradicional. Se pensado o caso das telenovelas que são exportadas, a veiculação destas imagens possibilita aos telespectadores conhecerem e imaginarem como é o ambiente no qual as personagens estão inseridas, bem como quais são as condições pelas quais os seus habitantes vivem, de fato – ainda mais se forem levantadas questões sobre a cotidianidade da região, como costuma acontecer nas telenovelas brasileiras. “Diariamente, a ficção seriada televisiva pauta temas que serão discutidos por seus telespectadores e são justamente os assuntos abordados que perpetuam a telenovela – e não suas tramas propriamente ditas, já que são esquecidas.” (FREIRE, 2010, p. 149).

Entretanto, cabe ressaltar que nem sempre a realidade transmitida pelas novelas é a mesma da vivida pelos seus nativos, uma vez que a telenovela idealiza a realidade de acordo com a audiência, os interesses da produção e as próprias expectativas dos telespectadores. A telenovela trata de apresentar ao telespectador, de uma forma geral, uma realidade “[...] de uma sociedade mais rica e mais branca que a brasileira, mas essa sociedade "ideal" é reconhecida como a sociedade brasileira, e os assuntos que ela pautam podem vir a ser aqueles pelos quais se pauta o debate público e vice e versa.” (HAMBURGER, 1998, p. 484).

---

<sup>34</sup> E com a exibição de Beto Rockfeller, de 1968, pela TV Tupi (MARTÍN-BARBERO, 2004b).

A realidade contemporânea, segundo Martín-Barbero e Rey (2004), está inserida na cidade contemporânea. Segundo discussões de David Harvey (2012), a cidade é tida como um ponto central das estratégias de produção cultural - sejam elas fílmicas, imagéticas ou narrativas -, pois será a partir destes conteúdos que os indivíduos terão acesso a vestígios de segregação, conflitos e desigualdades da vida social pelo espaço. Por ter grandes dimensões e diferenças, “[...] sua multiplicidade simbólica e cultural” (ROCHA, 2007, p. 46) dificilmente será reproduzida em sua totalidade. Por isso, quando Harvey (2012) fala sobre um espaço como palavra-chave, ele demonstra que o espaço é fundamental para o entendimento sobre os poderes expressos na vida cotidiana que oprimem o cidadão, tornando a experiência da cidade estruturalmente vinculada ao consumo, à aceleração da contemporaneidade e ao uso regulado e vigiado do espaço público.

[...] é a mídia que permite uma experiência/simulação de cidade global. É a tela que mostra a cidade de outros ângulos, que deixa ver a densidade do tráfego, a vastidão dos bairros de invasão, o oceano de edifícios e o espaço que sobra nos bairros aristocráticos. É a televisão que permite ver e participar da cidade na qual habitamos e transitamos física e simbolicamente (ROCHA, 2007, p. 46).

Identificar e reconhecer a construção de uma imagem nacional nestes produtos culturais é fundamental para entender a importância da difusão cultural e suas consequências para os indivíduos e a sociedade. A partir desta discussão, pretende-se verificar se é e como é feita a construção de uma identidade nacional nas telenovelas mexicanas e brasileiras escolhidas para análise.

#### 4 TELENOVELAS MEXICANAS

A história das telenovelas remete à história das telenovelas no México, produzidas principalmente pela Televisa. Com a primeira telenovela na década de 1950 e a exibição de "[...] cerca de 200.000 mil horas de telenovelas mexicanas" (ALVARADO, 2004, p. 148) exibidas no mundo inteiro na década de 1980, as telenovelas mexicanas ocupam um lugar privilegiado no que tange à exportação de produtos culturais latino-americanos no mundo, alcançando “[...] mais de cem países, alguns sem qualquer vestígio de latinidade, como Rússia, Indonésia e Eslovênia.” (BREDARIOLI, ALVES, FREIRE, 2009, p. 08). Estas novelas conseguem alcançar boa parte da população dos Estados Unidos, uma vez que “cerca de 65% [...] [desta] é de origem mexicana” (BREDARIOLI, ALVES, FREIRE, 2009, p. 09).

No contexto televisivo mexicano, a audiência<sup>35</sup> das telenovelas tem sofrido com as poucas mudanças nas temáticas e estilos de produção, que agora lutam com a concorrência direta de plataformas de TV *on demand* como a Netflix e a difusão de seriados turcos transformados em telenovelas, bem como com a dispersão de sua audiência, que concentra principalmente mulheres adultas de classes médias e baixas, como pode ser observado na tabela abaixo.

**Tabela 01: Perfil da audiência das telenovelas mexicanas selecionadas**

Perfil de audiência											
Telenovela	Gênero		Nível socioeconômico (%)				Faixa etária da audiência				
	Mulheres	Homens	ABC+	C	D+	DE	4 a 12	13 a 17	18 a 24	25 a 39	40+
Las Amazonas	6,8	3,2	9,1	10,2	5,9	6,7	5	3,8	4	4,1	6,3
Tres Veces Ana	7,2	3,3	10,3	11,3	6,3	6,8	5,3	3,7	3,4	4,7	6,9

Fonte: Elaborado pela autora com dados extraídos de GOMÉZ et al. (2017, p. 305).

Com as eleições norte-americanas e as flutuações do valor do dólar americano (GÓMEZ et al., 2017), a Televisa e a TV Azteca – sua principal concorrente – enfrentam uma

<sup>35</sup> A audiência das produções mexicanas é medida pelo IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) e tem como “[...] base em uma amostra de 13.807.250 televisores distribuídos em 28 municípios da República, que detêm mais de 50.663.000 milhões de pessoas, medindo 50% da população. Para medir a classificação da televisão, o IBOPE baseia-se atualmente na pesquisa Establishment, que coleta as informações sociodemográficas mais relevantes em nível nacional.” (REPORTEROS HOY MM, 2017, tradução da autora).

de suas piores crises econômicas. Ainda assim, a Televisa segue sendo a emissora que já produziu mais de mil telenovelas e que, somente em 2016, produziu 15 telenovelas – mesmo com poucas produções originais.

Entretanto, mesmo com as crises de audiência, nos últimos dez anos as telenovelas seguem sendo o gênero televisivo mais assistido do país, perdendo a liderança, ocasionalmente, apenas para partidas de futebol ou a transmissão de alguns filmes ou eventos internacionais tais como as Olimpíadas. Nos últimos dez anos, também podem ser destacados o surgimento de telenovelas autobiográficas e o aparecimento de *merchandising* social<sup>36</sup> nas produções mexicanas.

As telenovelas mexicanas escolhidas para análise, neste trabalho, são produções da Televisa de 2016, *Las Amazonas* e *Tres Veces Ana*, que destacam as relações familiares das personagens e seus problemas internos, principalmente com relação à vida amorosa de cada um deles. Estas telenovelas tentaram abarcar pautas sociais mais contemporâneas – como o feminismo e violência de gênero em *Las Amazonas* – e também novos tipos narrativos – como em *Tres Veces Ana*, com a apresentação dos fatos com o auxílio de memórias das personagens.

---

<sup>36</sup> O *merchandising* social é uma prática de inserção de assuntos de cunho social para a discussão em meio à ficcionalidade. Muito comum em telenovelas brasileiras, o *merchandising* social conta com pautas que podem variar desde a poluição ao tráfico de drogas, por exemplo, levando a população a discutir estes assuntos em âmbito público e privado.

**Tabela 02: Os dez títulos mais assistidos no México**

	Título	País de origen de la idea original o guión	Casa productora	Canal	Nombre del guionista o autor de la idea original	Rating	Share
1	<i>Por Siempre Joan Sebastian</i>	México	Televisa	Canal 2	Humberto Olivieri	15,58	24,92
2	<i>La Rosa de Guadalupe</i>	México	Televisa	Canal 2	Carlos Mercado	15,13	30,03
3	<i>Un Camino Hacia el Destino</i>	México	Televisa	Canal 2	Mariela Romero	14,86	28,19
4	<i>Amo Despertar Contigo</i>	Colombia	Televisa	Canal 2	María Malmori	13,74	25,80
5	<i>Vino el Amor</i>	Chile	Televisa	Canal 2	Julio Rosas	13,37	23,67
6	<i>Tres Veces Ana</i>	México	Televisa	Canal 2	Juan Alcalá	13,36	22,75
7	<i>El Hotel de los Secretos</i>	España	Televisa	Canal 2	María René Prudencio	12,86	26,78
8	<i>Corazón que Miente</i>	México	Televisa	Canal 2	Antonio Abascal	12,86	22,45
9	<i>Las Amazonas</i>	Venezuela	Televisa	Canal 2	Ricardo Fiallega	12,71	22,83
10	<i>Hasta que te Conocí</i>	México	Tv Azteca	Canal 1	Raúl Olivares	12,24	20,31
<b>Total de producciones: 10</b>				<b>Guiones extranjeros: 4</b>			
100%				40%			

Fonte: GÓMEZ et al. (2017, p. 302-303).

Ambas as produções estão na lista dos dez títulos mais assistidos no México, que majoritariamente conta com telenovelas da Televisa. Porém, ainda assim não tiveram o sucesso esperado. No caso de *Las Amazonas*, na tentativa de conquistar um público mais jovem e que tem preferido produções mais curtas, a telenovela contou com apenas 61 capítulos. Entretanto, se não fosse seu desempenho de audiência considerado mediano<sup>37</sup>, a telenovela poderia ter sido estendida para 82 capítulos (NOTIMEX, 2016) – o aumento do número de capítulos como costuma acontecer com produções que superam as expectativas iniciais da produção e, no caso de *Las Amazonas*, o esperado estava em torno de 18 pontos de audiência (NOVELAS..., 2018). Em *Tres Veces Ana*, apenas sua semana de estreia superou a meta de 20 pontos para o México, com 21,3 pontos de audiência. Entretanto, com uma média geral de 16,26 pontos (TRES..., 2018), a telenovela foi considerada um fracasso no México -

<sup>37</sup> Para o horário das 19h30m, a telenovela esperava uma média de 18 pontos de audiência. Sua maior audiência registrada foi de 18,6 pontos, com a menor audiência em 13,5. Sua média decimal, portanto, foi de 17,05 pontos, considerada mediana. (NOVELAS..., 2018).

bem como nos Estados Unidos, onde foi transmitida primeiro, entre 23 de maio e 24 de outubro de 2016.

#### 4.1 Las Amazonas

Las Amazonas é uma produção de Salvador Mejía, conhecido por telenovelas como *Esmeralda* (1997), *La Usurpadora* (1998), *Rosalinda* (1999) *La Mentira* (2000), *La Madrasta* (2005) e *Triunfo del Amor* (2009). Como a maioria de suas produções, esta história também é um remake de um conjunto de telenovelas, sendo a venezuelana *Las dos Dianas* (1992) e a mexicana *Niña... Amada Mía* (2003) o caso (REDACCIÓN ENELSHOW, 2016), e foi transmitida entre 16 de maio e 7 de agosto de 2016. Em *Las Amazonas*, a parceria de sucesso de *La Madrasta* (2005) entre César Évora e Victoria Ruffo como casal contra as intrigas de Guillermo García Cantú se repete.

A principal história de amor narrada é entre Victoriano Santos (César Évora) e Inés (Victoria Ruffo), que se amaram no passado, mas que nunca puderam viver sua grande história de amor devido às intrigas de Loreto Gusmán (Guillermo García Cantú) e o assassinato de Vicente Mendoza Castro, antigo proprietário da fazenda e melhor amigo de Victoriano. Este fato transformou as famílias Santos e Mendoza Castro em inimigas, e a matriarca dos Mendoza Castro, Bernarda Castro Vda. de Mendoza (Jacqueline Andere) promete vingança contra Victoriano ao longo da história. Os segredos deste assassinato só serão revelados ao longo da história, bem como a história da posse de Victoriano sobre a fazenda – questionada por Bernarda a todo momento.

Na fazenda *Las Dianas*, agora de Victoriano Santos, vivem Inés, seu eterno amor e agora governanta da casa e babá<sup>38</sup> das três filhas e amazonas de Victoriano: Diana (Danna Garcia), Cassandra (Grettell Valdez) e Constanza (Mariluz Bermúdez). Diana é a filha mais velha e a única interessada nos negócios da família, que vão desde a criação de cavalos para corridas até a produção de leite na fábrica da família, Sanlact. Cassandra é a filha do meio,

---

<sup>38</sup> É muito comum em telenovelas mexicanas famílias abastadas que contam com a ajuda de babás (conhecidas como “*nanas*”) para a criação dos filhos. Mesmo com os filhos adultos, estas famílias ainda mantêm essas babás, que não apenas se tornam empregados de confiança, mas também fonte de conselhos e orientação para todos os membros da família. Estas personagens são ainda mais presentes em telenovelas que se passam no ambiente rural – seja em fazendas ou em cidades do interior do país.

arquiteta, que tenta conquistar sua independência profissional. Já Constanza, a mais nova, é uma blogueira/vlogueira que acabou de passar um tempo no exterior e a mais diferente das três, não só por não ter um emprego “formal”, mas também por ser a mais esotérica e irreponsável. Ainda que a trama do assassinato seja o fundo da história, o romance das três filhas de Victoriano são os destaques da telenovela, principalmente entre Diana e Alejandro San Román (Andrés Palacios), um veterinário que começa a história fugindo de bandidos e que, apenas mais tarde, descobrimos sua verdadeira história. Já Constanza acaba se envolvendo com um homem mais velho e o único irmão de Vicente, Eduardo (René Casados); e Constanza fica dividida entre Emiliano (Juan Pablo Gil), filho de Inés, funcionário de seu pai e seu amigo desde a infância, e o playboy sem ambições profissionais Robby (Boris Duflos).

Victoriano é casado com Débora Piñeiro (Gabriela Vergara), uma mulher ambiciosa e muito mais jovem que ele, que inveja não só a importância de Inés na casa, mas a atenção que seu marido lhe dá. Além disso, Débora na verdade não ama Victoriano, e se casou com ele para poder se vingar pelo suicídio seu pai e também utiliza seu irmão, Elias (Alejandro Estrada), como cúmplice, responsável por tentar envolver e se casar com Diana. O foco do desenvolvimento da história acompanha questões da esfera privada, principalmente as relação entre Diana e Alejandro, o desejo de vingança da família Mendoza Castro e o relacionamento de Eduardo com Cassandra, o amadurecimento tardio de Constanza e as intrigas de Loreto e Déborah.

O personagem Loreto Gusmán é solto da prisão logo no início da telenovela pela morte de Vicente Mendoza de Castro, quem ele afirma não ter matado. Culpando Victoriano por sua prisão e com sede de vingança, Loreto se insere nos núcleos familiares Santos e Mendoza sempre para gerar discórdia entre os dois e ganhar algum tipo de recompensa pelos segredos que ele diz guardar sobre o assassinato. Ele revela estes segredos ao longo da história e de acordo com seus próprios interesses, nem sempre sendo verdadeiro com todos. Quer recuperar o amor de Inés e do filho do casal, Emiliano, mas deixa a sua vingança ser sua prioridade. Também descobrimos que ele é padrinho de Alejandro, pois teria encontrado o menino ainda muito pequeno e abandonado, dando para sua irmã mais velha criar.

Imagem 01: Pôsteres da telenovela Las Amazonas



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de FILMOW (2016b).

A história se desenvolve conforme estes segredos são conhecidos pelas filhas de Victoriano, especialmente Diana, que é uma das protagonistas da história e também quem tem mais atenção do pai. Sua história de amor com Alejandro é muito forte e evolui com muita rapidez, ainda nos primeiros capítulos, para mais tarde passar por provações para poder viver

seu romance, que ainda é testado por Victoriano devido à proximidade de Alejandro e Loreto, e mais tarde pela volta de uma esposa de Alejandro, Lisete (Natalia Guerrero). Alejandro, Diana, Victoriano e Inés são as personagens que ganham mais atenção na produção, que conta com a vilania de Déborah, principalmente, e Bernarda para geração de conflitos entre as personagens.

Para se adequar ao contexto contemporâneo, a telenovela tenta incorporar algumas discussões atuais da agenda social – exemplos disso é a abordagem sobre o feminismo e as diferenças de gênero no mercado de trabalho. Cassandra, a mais feminista de todas as irmãs Santos, constantemente levanta a discussão sobre a desigualdade de oportunidades no mercado de trabalho, bem como o machismo no campo da construção civil. Estas questões, porém, aparecem mais nos primeiros capítulos, em que a personalidade de Cassandra é apresentada ao público. Já no primeiro capítulo, ela aborda a diferença de tratamento entre candidatos homens e mulheres em uma entrevista de emprego e, no capítulo 13, ela é assediada na obra em que está trabalhando e afirma que sabe que ainda vivem em um mundo machista, ainda mais no ambiente de trabalho dela. Entretanto, passagens com esta temática não voltam a acontecer ao longo da narrativa, principalmente com o desenvolvimento de sua relação dela com Eduardo e os conflitos consequentes desta relação.

As filhas de Victoriano estão de acordo com a discussão atual de empoderamento feminino, mas poucos tópicos são desenvolvidos no decorrer da trama, a não ser com a personagem de Cassandra, que frequentemente defende sua posição enquanto mulher trabalhadora e dona de sua própria vida, e Diana. No caso de Diana, a defesa sobre sua liberdade se dá principalmente em conflito com seu pai, que passa a desaprovar Alejandro como um bom homem para estar próximo e se casar com sua filha. Diana costuma discutir com o pai sobre ele não ter nenhum direito em intervir na sua vida privada, bem como no seu relacionamento com Alejandro. Victoriano reforça o que Orozco Gómez afirma sobre as telenovelas mexicanas serem machistas e antiquadas<sup>39</sup> (LOPES, 2016), uma vez que ele não apresenta motivos contundentes que fundamentem sua desaprovação com relação a Alejandro, ou mesmo seu relacionamento possessivo com Déborah.

---

<sup>39</sup> Em um seminário promovido pelo OBITEL, Guillermo Orozco Gómez afirmou que "Nas telenovelas clássicas, com um relacionamento entre homem e mulher, há uma relação de gênero muito machista, assim como muito racista e também muito classista. E tudo se resolve dentro de uma cultura religiosa, que chamamos de Mariana por causa da Virgem Maria. Todo o machismo, o racismo e o classismo estão inseridos no contexto religioso, do bem e do mal. Essas continuam sendo características fortes da telenovela clássica mexicana, mas há algumas intenções de fazer outro tipo de telenovela, que vai ao ar sempre à tarde, em horário menos nobre" (LOPES, 2016).

#### 4.1.1 Estrutura de capítulos: composição de cenas, ambientação externa e trilha sonora

Salvador Mejía é conhecido por enaltecer as paisagens locais em suas produções televisivas, que dão uma “oxigenação” para a visão dos telespectadores (SALVADOR MEJÍA ESPERARÁ RATING..., 2016). No caso de *Las Amazonas*, o produtor apresenta aos telespectadores imagens de um sítio em Puebla, “[...] Morelos, San Luis Potosí, Aguascalientes e em algumas cascatas de Taxco, Guerrero”<sup>40</sup> (SALVADOR MEJÍA ESPERARÁ RATING..., 2016, tradução da autora). Entretanto, estas imagens não se repetem com frequência e, no caso de algumas cenas, podem ser até mesmo reproduzidas em estúdio – como o caso de algumas cenas com as personagens caminhando por uma espécie de trilha, sem mostrar o rio ou as cachoeiras das imagens aéreas.

#### Imagem 02: Paisagens naturais e rurais em Las Amazonas



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de *Las Amazonas*, capítulos 01 e 07.

<sup>40</sup> O produtor “[...] informó que no puede abandonar en sus producciones recrear la trama en escenarios naturales, porque desea darle al público las bellezas que tiene el país, lo que provocará una “oxigenación” a la vista. Las grabaciones del melodrama se han hecho en distintos sitios del país como en Puebla, en una hacienda ubicada en Morelos, San Luis Potosí, Aguascalientes y en algunas cascadas en Taxco, Guerrero, kilómetros adelante del rancho del fallecido cantautor Joan Sebastian, en el que dijo es un escenario complicado por su geografía.” (NOTIMEX, 2016).

Quando estas fontes naturais são exibidas, principalmente nos seus primeiros capítulos e com foco nas cenas entre Alejandro e Diana, não há nenhum tipo de legenda que mostre onde, exatamente, as personagens estão. Inclusive, a localização exata da fazenda não é revelada durante a narrativa: só se sabe que há uma cidade pequena (conhecida como “*pueblo*”) próxima à fazenda e que a Cidade do México não está tão distante, já que alguns personagens se movimentam da fazenda para a capital constantemente e com rapidez – como o caso de Cassandra, que trabalha diariamente na empresa de arquitetura de Eduardo.

As paisagens naturais não se alteram conforme os capítulos avançam, mudando apenas o ângulo da exibição em poucas passagens. As imagens mais próximas do cenário rural que são exibidas com mais frequência são as da fazenda, que a mostram sob diversos ângulos e que quase sempre contam com a capela da própria fazenda. Quando o núcleo é ambientado na Cidade do México, o telespectador é apresentado a alguns pontos turísticos locais, como Palácio Bellas Artes, a Catedral Metropolitana da Cidade do México e o Monumento da Revolução, bem como são mostradas, repetidas vezes, os prédios que representam a sede da empresa Sanlact e o escritório de arquitetura de Eduardo Mendoza.

### Imagem 03: Principais pontos da Cidade do México para a novela



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Las Amazonas, capítulos 01 e 19.

As imagens mostram Palácio Bellas Artes, a Catedral Metropolitana da Cidade do México, o Monumento da Revolução e uma parte da cidade com a bandeira do país, respectivamente. Ao serem exibidas as imagens dos pontos turísticos, a câmera se aproxima lentamente dos prédios e a passagem de carros e de pessoas é feita em câmera acelerada, para indicar a passagem de tempo e a movimentação local, e também para que os telespectadores se sintam incluídos como parte da história, ou por estarem na cidade, ou por viverem em centros urbanos. Ocasionalmente é possível notar pessoas tirando fotos dos locais. Além disso, quando as imagens veiculadas são da Cidade do México, também são exibidas imagens de prédios e avenidas movimentadas, sendo dois prédios os principais focos – o que ilustra a sede da Sanlact e o da empresa de arquitetura de Eduardo, com poucas mudanças de ângulo, que são onde as cenas costumam se desenvolver.

Ao longo da narrativa, a mudança de ambientação para a Cidade do México perde a legenda com o nome da cidade, uma vez que se parte do princípio de que os telespectadores já estão ambientados nas locações da trama – inclusive, logo no início do primeiro capítulo, é mostrada uma praça de Guadalajara, onde a personagem de Alejandro vivia com suas filhas. Porém, sabe-se que ele se mudou posteriormente para a Cidade do México e, por isso, não há mais nenhuma menção imagética da cidade. Como acontece com o gênero melodramático, em geral, e nas telenovelas selecionadas, Antunes (2009) afirma que a reprodução destas imagens cria

[...] um efeito de sentido de realidade e verossimilhança. Assim, o observador não só estabelece um espaço para que possa transcorrer a narrativa, mas, ao mostrar as pessoas nos seus afazeres diários, quer fazer crer que os actantes do enunciado são pessoas iguais aos enunciatários desta história. (ANTUNES, 2009, p. 19).

A maioria das cenas, porém, são feitas em locais fechados, em cenários que não apresentam tantos detalhes – quando comparados com as ambientações feitas nas telenovelas brasileiras. Grande parte da história se desenvolve dentro das casas das personagens, em alguns dos seus quartos, e também nas empresas Sanlact e a de arquitetura da família Mendoza. Em *Las Amazonas*, assim como em outras novelas ambientadas em cidades do interior, a cozinha da fazenda *Las Dianas* é muito colorida, cheia de ladrilhos, com panelas de barro ou ferro e muitas frutas. Algumas cenas se passam na cozinha, onde Inés, a narradora da história e personagem muito importante na trama, conversa com os empregados e as donas da

casa e também costuma conversar com a Virgem de Guadalupe. Não é feita nenhuma menção à culinária mexicana, porém.

#### Imagem 04: Cozinha da fazenda



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Las Amazonas, capítulos 1 e 18.

No que tange à trilha sonora da telenovela, ela é composta, basicamente, por quatro músicas temas para os principais casais da trama: *Entrégate*, tema da abertura e do casal Diana e Alejandro San Roman, interpretada por Carlos Marin e Innocence; *Quién Diría*, de Ricardo Montaner e tema do romance entre Cassandra e Eduardo: *Broche de Oro*, interpretada pela banda *La Trakalosa de Monterrey* e tema de Constanza e Emiliano; e o bolero *Lo Mejor De Tu Vida*, interpretado por Jorge Muñoz e tema do romance de Inés e Victoriano. Todas as canções são interpretadas em espanhol e falam sobre amor, e são identificadas pelos casais amorosos. Cabe destacar que o gênero musical de *La Trakalosa de Monterrey* é classificado como música regional mexicana e explorado nos bailes que as personagens de Emiliano, Constanza e alguns empregados da fazenda frequentam.

#### Imagem 05: Bailes de música tradicional mexicana



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Las Amazonas, capítulos 01, 13, 18 e 36.

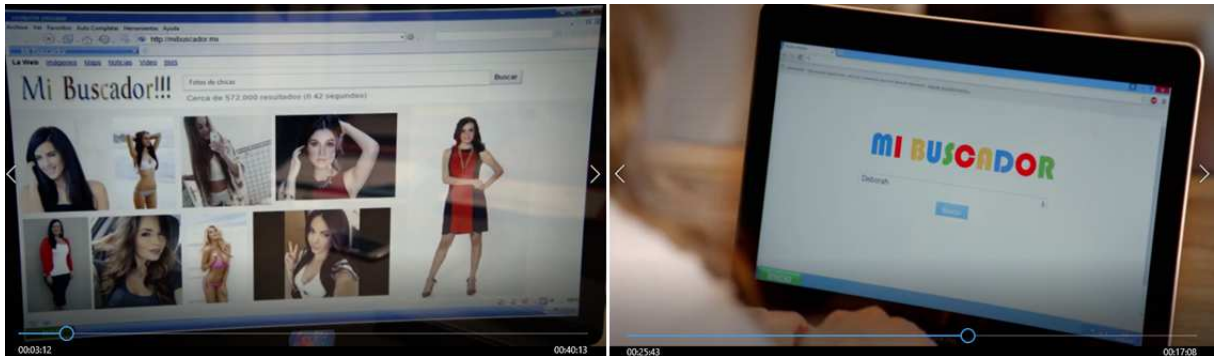
Os bailes são frequentados majoritariamente pelos funcionários da fazenda e moradores da região, e se sabe que há competições de dança para casais. Inés não considera os bailes apropriados para Constanza, que foi acompanhada por Emiliano algumas vezes, e sua desaprovação pode ser associada ao preconceito que algumas pessoas têm sobre frequentadores de bailes funk no Brasil, por exemplo, com relação à dança, mas não há nenhum diálogo na telenovela que indique os reais motivos pelos quais Inés desaprova que Constanza frequente estas festas. Entretanto, a personagem gosta muito de ir aos bailes e até mesmo comenta, em uma de suas idas, uma expressão conhecida no país que diz que “como o México, não há dois” países iguais, devido à peculiaridade de sua cultura.

No primeiro capítulo, a banda que se apresenta neste baile é a La Trakalosa de Monterrey, responsável pela música tema de Constanza e Emiliano, e na última imagem a banda é a *Tierra Sagrada*. *La Trakalosa de Monterrey* volta a aparecer no final da novela, com o desfecho do casal. A personagem Emiliano parece estar bem próximo da música mexicana, pois além de frequentar os bailes, também canta algumas músicas e, durante a telenovela, contrata uma banda de mariachis para uma serenata à Constanza. Outras duas participações musicais também acontecem na telenovela, com Jorge Muñoz interpretando a música tema de Inés e Victoriano em seu casamento, e a presença de Carlos Marin e Innocence interpretando *Entrégate* no restaurante em que Alejandro pede Diana em casamento, já nos últimos capítulos.

#### 4.1.2 Elementos que caracterizam o contexto local na telenovela

Como dito anteriormente, os elementos que aparecem em todas as telenovelas como indicadores do contexto e identidade nacional dos países em que as histórias se ambientam são a presença de cenas externas com ícones turísticos das cidades, a escolha da trilha sonora nacional, a religiosidade, a culinária local, o futebol e a inserção das personagens dentro do contexto social em que vivem. No caso da inserção social, o que se destaca nas telenovelas selecionadas é o uso de aparelhos eletrônicos e a conectividade com a internet. Um dos motivos que trazem Lisete de volta à sua família é a procura de uma de suas filhas, Maria José (Miranda Kay), pelo perfil da mãe em uma rede social que se assemelha ao *Facebook*. Vale ressaltar que nenhum site ou rede social tem seu verdadeiro nome exposto, sendo criados novos nomes pela telenovela.

### Imagem 06: Uso da Internet e redes sociais por personagens



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Las Amazonas, capítulos 19 e 40.

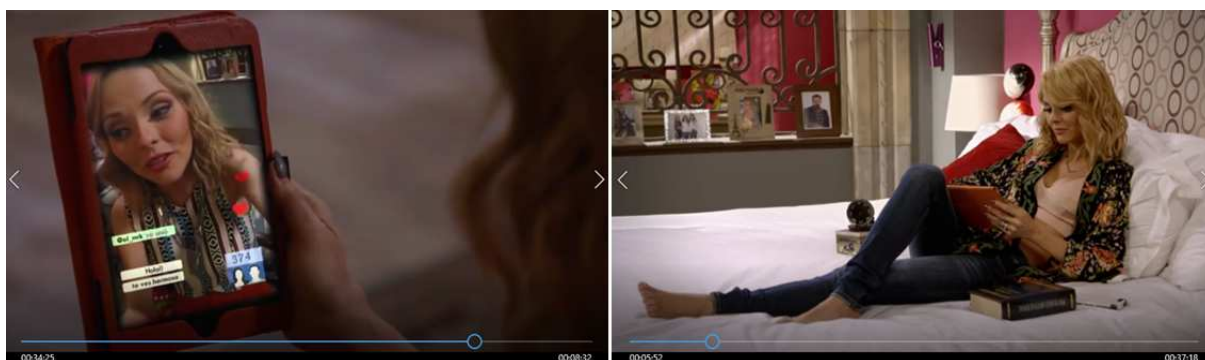
Para uma novela que tem parte de sua trama na Cidade do México, poucas vezes as personagens estão conectadas à Internet – o uso de redes sociais ou mensagens de texto quase não é feito pelas personagens e, quando aparecem, solucionam problemas que poderiam ter sido facilmente evitados. Exemplo disso é observado na investigação sobre o passado de Déborah, em que a família Santos contrata um investigador particular para apurar fatos sobre ela e sua família. Com apenas uma pesquisa simples na internet, Diana encontra uma notícia que é de grande importância para os segredos que Déborah esconde. Entretanto, ela não aprofunda esta pesquisa, e continua dependendo de um investigador apenas - que, mais tarde, é assassinado a mando de Déborah. Por isso, Diana começa a se sentir incapaz de encontrar provas que mostrem que Déborah é, na verdade, uma farsante.

No caso do retorno de Lisete, Déborah cria um perfil para Maria José numa rede social semelhante ao *Facebook* para encontrar Lisete. Quando conta para Elías (Alejandro Estrada) sobre seu plano, Déborah explica com um tom didático que na internet e nas redes sociais é possível rastrear qualquer informação e qualquer pessoa, o usuário só precisa saber como fazê-lo. Alejandro e mesmo Maria José, que constantemente ouve músicas no seu *iPad* ou mesmo conversa com um amigo por videochamadas (mostrando que ela está habituada com o uso da tecnologia e, conseqüentemente, da internet), nunca pensaram em encontrar o paradeiro da mulher pela Internet – e mesmo que ela tivesse sumido há seis anos, como na história, já haviam ferramentas que o ajudaria a procurar pela mãe de suas filhas. Por isso, o retrato de uma família moderna não entra em acordo com o que é visto na vida real – o acesso

à internet no México<sup>41</sup> chega a cerca de 72 milhões de pessoas, segundo pesquisa realizada pela Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento, a UNCTAD (AGÊNCIA BRASIL, 2017).

Constanza é a única que possui uma vida ativa no mundo virtual, uma vez que ela trabalha informalmente como *vlogueira* e pretende se tornar uma profissional de *life coach*. A caçula da família acabou de passar uma temporada fora do país e, por isso, sempre mistura o inglês no meio de suas falas – mas também o faz, pois seus “seguidores” são falantes tanto do espanhol como também do inglês. Ainda assim, ela também utiliza expressões em inglês com membros de sua família, mostrando não só os vestígios de sua viagem, mas o fato de que possui uma cultura globalizada, não tão presa às suas raízes nacionais.

### Imagem 07: Vídeos de Constanza



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de *Las Amazonas*, capítulos 7 e 54.

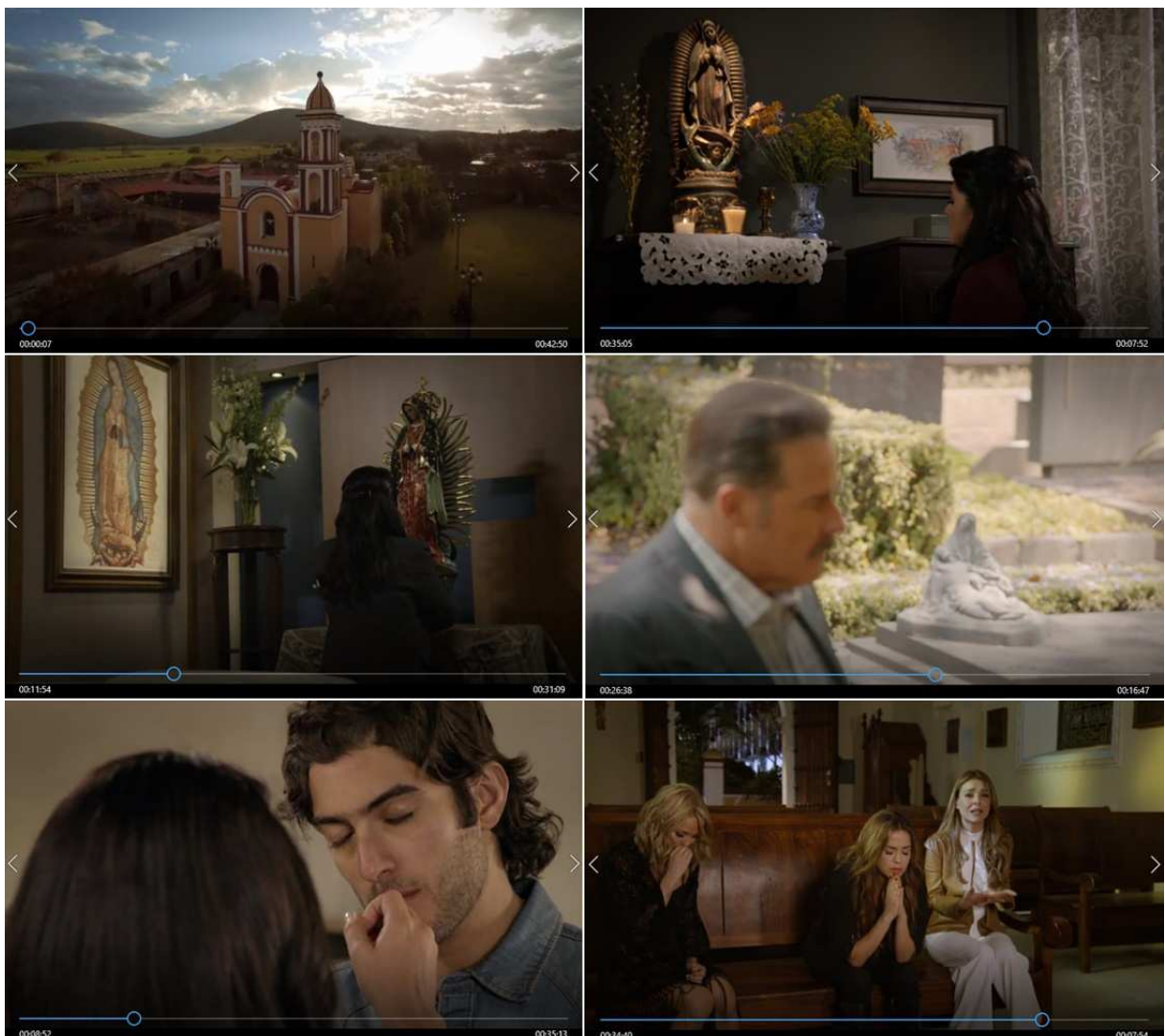
Um exemplo desta cultura globalizada pode ser observado na religião dela que, ainda que apele ao catolicismo e suas orações quando alguém próximo precisa de mais atenção e cuidado. Ela incorpora traços da cultura oriental em sua vida, sendo adepta à yoga e aos ensinamentos das religiões orientais, como o fato dos seres humanos deverem exalar uma energia positiva para o mundo para receberem coisas positivas em suas vidas. Ela também ensina seus seguidores sobre alguns aspectos de suas crenças, ainda que não se aprofunde neles – bem como a linguagem da Internet, ela se expressa informalmente sobre suas crenças.

---

<sup>41</sup> O Brasil é o quarto país com o maior número de pessoas conectadas à Internet, com a marca de 120 milhões de pessoas. O Brasil perde apenas para China, Índia e Estados Unidos. O México ocupa a nona posição (AGÊNCIA BRASIL, 2017).

Já o catolicismo, tão presente na cultura mexicana, é visto principalmente com Inés, a governanta e babá das três filhas de Victoriano. Muito religiosa e sábia, Inés aconselha todos os membros da família e sempre roga pela proteção dos seus junto à Virgem de Guadalupe, principalmente, e a Deus. Constantemente conversa com a imagem de Nossa Senhora de Guadalupe – ou em seu quarto ou em capelas, pedindo auxílio nos momentos de dificuldades e agradecendo quando têm seus pedidos atendidos.

### Imagem 08: Catolicismo em Las Amazonas



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Las Amazonas, capítulos 07, 08, 19, 31 e 45.

Nas imagens acima, é possível notar Inés pedindo a intercessão da Virgem de Guadalupe em suas preces, bem como a prática da bênção em seu filho, Emiliano. Inés

acredita na intercessão de Maria para a resolução dos problemas e em sua proteção, pois assim como a própria Inés, Maria também tem seu papel de mãe e entende os problemas e preocupações que as mães passam por de seus filhos. Ela tem em seu quarto imagens da Virgem de Guadalupe, um crucifixo e uma Bíblia e, quando a personagem está em um hospital, procura sempre a capela do local. Ela conversa com a Virgem Maria em qualquer lugar, mas normalmente faz suas preces no seu quarto. A fazenda tem sua própria capela, mas que não é muito frequentada pelas personagens, nem mesmo Inés – e, no caso da última cena da imagem, é uma das poucas vezes em que as três protagonistas se encontram dentro da capela da fazenda para rezar por alguém. A capela costuma aparecer em imagens aéreas da fazenda ou em algumas ocasiões especiais, como no retorno da mãe das Amazonas ou no atentado sofrido por Alejandro – onde Diana reza por ele –, ou no pedido de casamento de Victoriano à Inés e na própria cerimônia.

No que tange os funcionários, Jacinta demonstra ser católica quando pede ajuda à Virgem Maria e também pelo colar com pingente de crucifixo que usa. Além disso, no casamento de Victoriano e Inés, no capítulo 60, Artemio (Fernando Robles), o funcionário de confiança de Victoriano, canta Ave Maria para a entrada de Inés na igreja. No capítulo 43, um dos funcionários demonstra sua fé e numa tentativa de declarar seu amor à Jacinta. Ele explica a Jacinta que, de onde veio, todo início de mês se costuma levar flores para a imagem da Virgem Maria e que, como ela é tão bonita e pura como ela, ele lhe dava estas flores. Não há menção de onde ele seja, muito menos qualquer outra demonstração de fé. Já no capítulo 45, após Inés ser mordida por uma cobra que Déborah colocou em sua cama, Candela (Palmeira Cruz) agradece à Virgem de Guadalupe pela vida e recuperação de Inés.

Diana é a segunda personagem que está mais ligada ao catolicismo, mas são poucas as passagens em que ela está, de fato, rezando. Além disso, Alejandro também abençoa suas filhas antes de irem para a escola, mas isso também só aconteceu uma vez durante toda a novela (no capítulo 15). Diana sofre muito com a rejeição de Maria José, a filha adolescente de Alejandro. Ela passa muito do seu tempo livre ouvindo música e vídeos em seu *iPad*, mas também se destaca sua aptidão para o futebol. Poucas vezes Alejandro mostra também entender o esporte e, ainda que ele seja importante para Maria José e faça parte do desenvolvimento do relacionamento dela com o filho de Elías, Iván (Landon Jay), não é dado destaque para o desenvolvimento da personalidade ou mesmo como é a vida social da personagem – apenas sua rejeição a Diana e um pouco de sua relação com a mãe, Lisete.

Outro personagem que chama a atenção é Loreto, por seu sotaque ser diferente dos demais, muito carregado e quase cantado, típico de alguém do interior do país – o que não é o caso do ator, nascido na Cidade do México. Além disso, sua vestimenta também segue estereótipos de trabalhadores rurais apresentados nas telenovelas mexicanas. Ainda que sejam de classes sociais distintas, os personagens que vivem no interior da cidade ou que trabalham com algo relacionado à vida rural reforçam o estereótipo do vaqueiro, que está sempre de botas, chapéu e cinturões. O outro estereótipo reforçado é o das empregadas, que se vestem com roupas típicas do interior do país, bordadas, cabelos trançados e acessórios que remetem ao catolicismo.

### Imagem 09: Estereótipos de personagens do interior

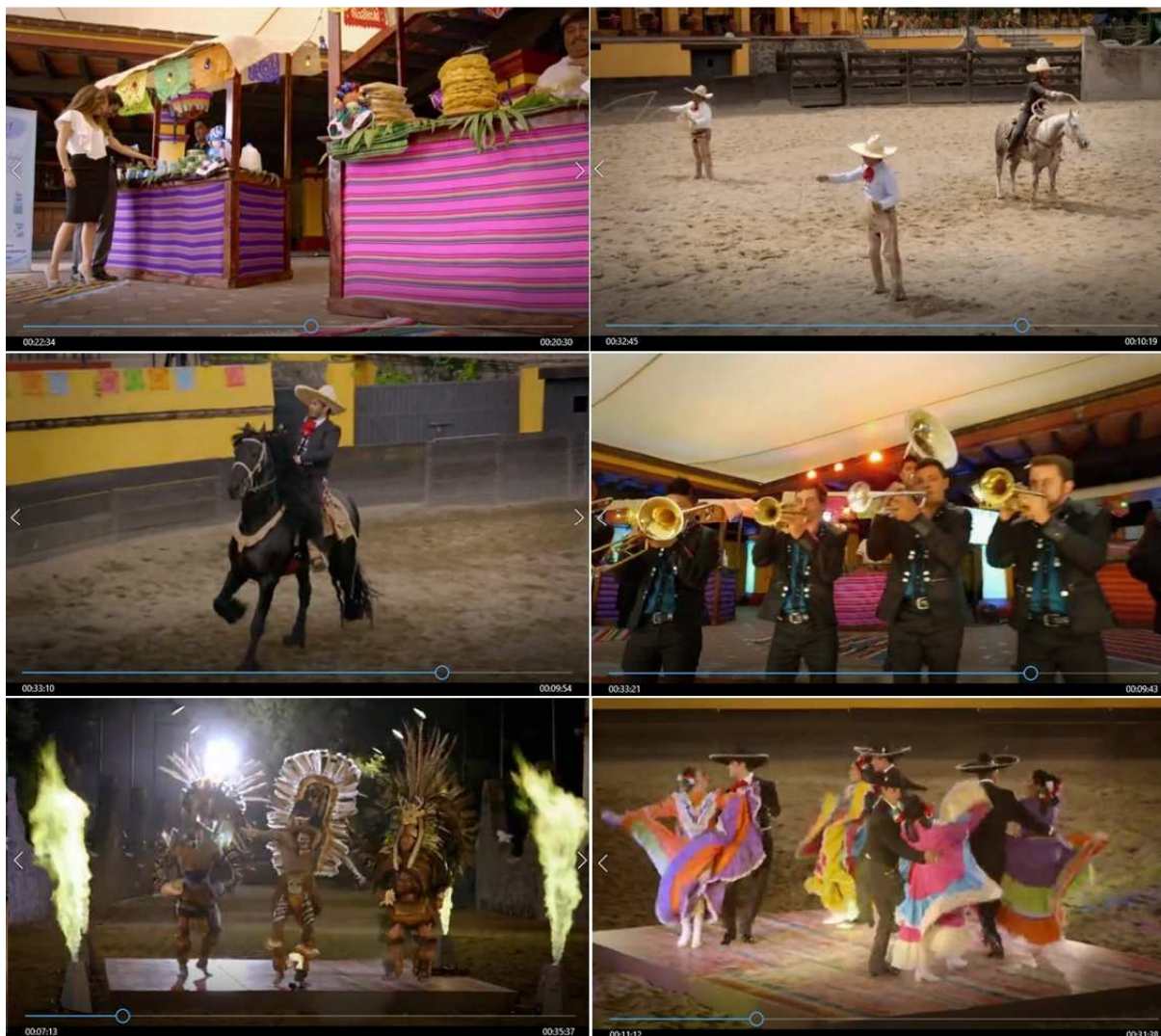


Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Las Amazonas, capítulos 7, 10, 18 e 45.

Nos capítulos 52 e 53, é feita uma apresentação cultural com elementos descritos, pelas personagens, como pertencentes à cultura mexicana tradicional em uma festa promovida pela fábrica Sanlact. A festa conta com barracas com comida típica, apresentações de laço e adestramento de cavalos, música tradicional (mariachis e o cantor Diego Herrera), e coreografia das Cavaleiras de Chiapas. Não é mostrado o que está nas barracas, e o foco das imagens está no deslocamento das personagens por entre as atrações, deixando o telespectador

sem saber detalhes da composição da festa – a não ser os telespectadores locais, que possivelmente poderão identificar os traços regionais mostrados.

### Imagem 10: Elementos da cultura mexicana em apresentações artísticas



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Las Amazonas, capítulos 52 e 53.

As apresentações de dança, que aparecem no capítulo 53, são muito importantes na cultura e folclore mexicano (MARTÍNEZ, 2012), sendo a primeira representando a tradição indígena e a segunda numa demonstração do folclore nacional, com dançarinos ao som da tradicional *El Jarabe Tapatio*, de Mariachi Vargas de Tecalitlán. A religiosidade e a música, por fim, são os principais elementos caracterizadores da identidade mexicana, com destaque ao primeiro. A influência da cultura indígena também pode ser destacada, uma vez que está presente não apenas nas apresentações da festa dos capítulos 52 e 53, mas também nas

vestimentas das funcionárias da casa. E a inserção da internet e aparelhos eletrônicos ainda não está de acordo com o que é observado na sociedade, uma vez que as personagens ainda não utilizam estas ferramentas com a frequência descrita em pesquisas.

## 4.2 Tres Veces Ana

*Tres Veces Ana* foi resultado de uma parceria da Televisa com a Univisión – e foi transmitida primeiro nos Estados Unidos. A história é remake da telenovela *Lazos de Amor* (1995-1996), protagonizada por Lucero, e produzida por Angelli Nesma Medina, produtora de *María la del barrio* (1995-1996), *Abismo de pasión* (2012) e *Lo que la vida me robó* (2013-2014). Esta versão é protagonizada pela francesa Angelique Boyer, Sebastián Rulli e David Zepeda e antagonizada por Eric del Castillo e Carlos de La Mota, e foi transmitida entre 22 de agosto de 2016 e 22 de janeiro de 2017.

A novela começa com um acidente automobilístico que separa as trigêmeas Ana Letícia, Ana Lucía e Ana Laura Álvarez del Castillo Rivadeneira (Angelique Boyer). Ana Lucía acaba se perdendo na correnteza do rio onde o carro cai, Ana Laura perde parte de sua perna direita e Ana Letícia é a única que não sofrera nada fisicamente. Entretanto, por ela ter atrapalhado o pai enquanto ele dirigia faz com que ela sinta uma grande culpa pelo acidente e a consequente morte de seus pais, ainda que ela não transpareça isso aos seus familiares. Então, a telenovela adianta vinte anos, chegando aos dias atuais, com Ana Lucía vivendo em San Nicolás com sua mãe postíça, Soledad (Blanca Guerra), sem ter nenhuma lembrança sobre o acidente ou sua família verdadeira.

Enquanto isso, na Cidade do México, a família Álvarez del Castillo Rivadeneira não desistiu da busca por Ana Lucía, ainda que nunca tenham chegado perto de encontrá-la. As irmãs moram com a avó materna e, com personalidades muito distintas, seguem suas vidas – Ana Letícia é corretora de imóveis na imobiliária de seu tio paterno, Mariano (Ramiro Fumazoni). Ela é viúva de Marcelo Salvaterra (Sebastián Rulli), um investigador particular que morreu em um acidente, mas desde sempre mantém uma paixão secreta pelo tio. Já Ana Laura é pianista e trabalha na fundação de sua família para crianças portadoras de deficiência física, e lida com muitos problemas de autoestima devido sua condição. Ela é apaixonada por

Ramiro (David Zepeda), que pretende continuar o trabalho de investigação iniciado por Marcelo para encontrar Ana Lucía.

**Imagem 11: Pôsteres da telenovela Tres Veces Ana**



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de FILMOW (2016d).

Bem como apareceu nos pôsteres de *Las Amazonas*, os de *Tres Veces Ana* apresentam frases que indicam aspectos da narrativa principal da história e de suas personagens, numa

forma de apresentar a história para possíveis telespectadores. O mesmo não acontece com os pôsteres das telenovelas brasileiras selecionadas.

A história de *Tres Veces Ana* é contada no tempo presente, mas conta com *flashbacks* (exibidos em preto e branco) que ajudam a contextualizar este presente das personagens. Os flashbacks são constantes e passam a ser parte da narrativa, tornando a narrativa mais complexa, pois apresentam fatos que não são conhecidos pelos telespectadores e até mesmo para algumas das personagens, que passam a conhecer a totalidade história ao mesmo tempo em que o público a descobre.

A história começa com a apresentação da personagem Ana Lucía, que foi criada no interior por Soledad Hernández. Ela é uma jovem bailarina e acrobata que não entende o porquê de sua mãe ser tão introspectiva e não ter amigos no povoado. Quando tem dúvidas sobre seus problemas e os pesadelos do acidente, que ela não entende, pois não se lembra de nada, ela consulta sua amiga Chana (Leticia Perdigón), uma leitora de cartas. Chana, na verdade, trabalha para Evaristo Guerra, um investigador particular que trabalhava com Marcelo Salvaterra e que se mostra um dos grandes vilões da história, manejando as informações que tem sobre todos a seu favor. Apesar de trabalhar para Evaristo, Chana não conhece a verdadeira história de Soledad e Ana Lucía, então as informações que ela consegue ver na leitura das cartas ou na borra de café são sempre verdadeiras, mas sem uma interpretação clara para Ana Lucía, principalmente.

### Imagem 12: Esoterismo de Chana



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de *Tres Veces Ana*, capítulos 30 e 73.

Chana é uma personagem que está presente durante toda a telenovela, e chega a ler as cartas para a avó de Ana Lucía, sem saber do parentesco das duas. Quando ela lê as cartas,

não há nenhuma música ao fundo, para que os telespectadores prestem atenção naquilo que está acontecendo – diferente das cenas com esoterismo em *A Lei do Amor*, no capítulo seguinte. Ela vai para a Cidade do México para cuidar de Evaristo e também de Ana Lucía e Soledad, mas muito tempo depois que as duas já estão estabelecidas na cidade.

Ana Lucía conhece Santiago numa festa de carnaval de Costa Paraíso, uma cidade de Aruba, e se encanta por ele, nem desconfiando de que ele é a chave para o sua verdadeira identidade. Santiago García é, na verdade, Marcelo Salvaterra, um homem que sofreu um acidente de carro há três anos e perdeu a memória. Antes do acidente, era um investigador particular casado com Ana Letícia, irmã de Ana Lucía, e seu amor por ela é a única coisa da qual ele se lembra, ainda que não lembre quem é sua esposa. Por isso, ao conhecer Ana Lucía, ele a confunde com a mulher com quem tem sonhado todos estes três anos sem memória, e seu amor se volta todo para ela. Nesta nova vida é taxista e foi criado por Remedios García (Ana Bertha Espín), que o considera como um afilhado. Não tem vontade de conhecer seu passado, mas ele o persegue mesmo sem saber.

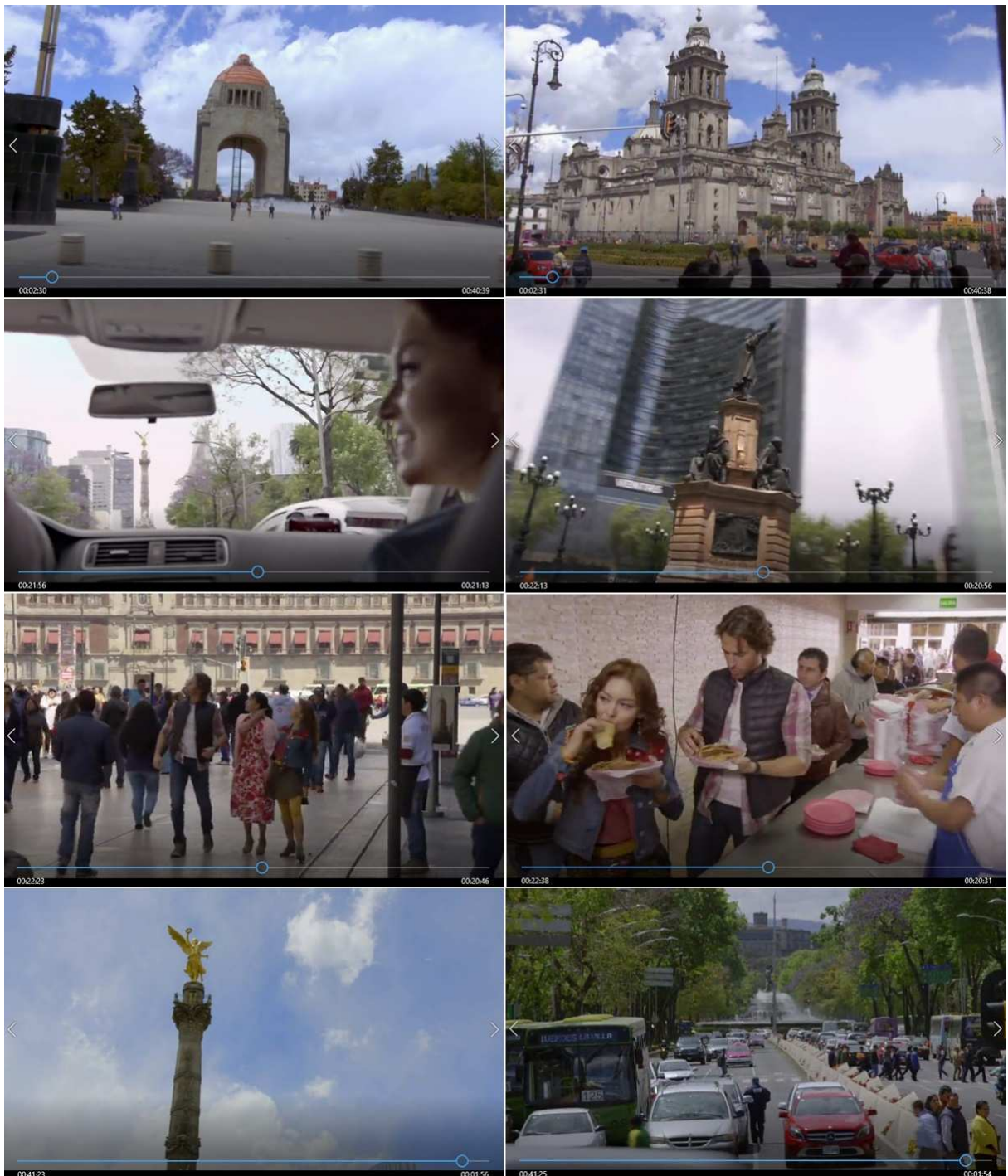
Remedios é dona de uma pensão na Cidade do México e se torna uma “madrinha” de Santiago logo após o acidente. Antes de seu marido morrer neste mesmo acidente, ele lhe pede que cuide do rapaz, pois ele corre perigo de morte.

#### *4.2.1 Estrutura de capítulos: composição de cenas, ambientação externa e trilha sonora*

Ao contrário de *Las Amazonas*, *Tres Veces Ana* não conta com tantas cenas externas ou manifestações da cultura local. A história mostra algumas paisagens de locações que não são na Cidade do México, mas que também não estão no México em si – como é o caso de San Nicolás, em Aruba, e Costa Paraíso, na Costa Rica.

Como a maior parte da trama se desenvolve na Cidade do México, alguns pontos turísticos da cidade são apresentados e outras partes da cidade também, mas são imagens que passam rapidamente e que não se repetem com frequência. O destaque vai para o momento em que Ana Lucía e Soledad se mudam para a capital, devido um tratamento médico que Soledad precisa fazer.

**Imagem 13: Apresentação da Cidade do México para Ana Lucía e Soledad**



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de *Tres Veces Ana*, capítulo 10, 25 e 30.

Assim como nas imagens veiculadas em *Las Amazonas*, em *Tres Veces Ana* são apresentados a Catedral Metropolitana da Cidade do México e o Monumento da Revolução, mas também são vistos o monumento Ángel de la Independencia e a Praça Zócalo.

No que tange à trilha sonora, curiosamente foi elaborada por Alex Sirvent, que interpretou Fabrizio Allende em *Las Amazonas*. As músicas compostas por ele são majoritariamente instrumentais e todas estão organizadas em um álbum, “Alex Sirvent presenta *Tres Veces Ana*”<sup>42</sup>. Porém, tanto a música tema da abertura quanto a do encerramento da novela não estão neste cd – “*Se Puede Amar*”, de Pablo Alborán, também é música tema do romance de Ana Lucía e Santiago, enquanto que “*Me Duele tu Ausencia*”, de David Zepeda, é tema de seu personagem, Ramiro, e Ana Laura. A última música tem duas versões, sendo a no ritmo de *bachata* a utilizada na telenovela – ritmo popular no México.

#### 4.2.2 Elementos que caracterizam o contexto local na telenovela

Além das imagens da Cidade do México, a telenovela conta com uma forte presença da religião em algumas personagens, principalmente Remedios. Sua pensão é carregada de imagens relacionadas ao catolicismo, mesmo nos cômodos dos outros hóspedes e, em muitas de suas falas, Remedios cita Deus e sua crença Nele<sup>43</sup> – como, por exemplo, acreditar na vida eterna, na providência de Deus nos acontecimentos da nossa vida e na Sua proteção. São muitos os personagens que também demonstram sua fé católica ou que tiveram uma educação cristã, como Chana, que é cartomante e acredita na existência de seres de luz<sup>44</sup>, que possui uma imagem da Virgem de Guadalupe na sua sala, e até mesmo Evaristo<sup>45</sup>, vilão da história.

---

<sup>42</sup> A lista das músicas do cd está listada no anexo B.

<sup>43</sup> Algumas das passagens em que Remedios demonstra sua fé católica podem ser observadas quando ela afirmar acreditar que vai encontrar seu marido quando morrer (capítulo 14); ela se negar que Santiago tenha sido um homem mau e que Deus sabe o porquê de todas as coisas e que elas acontecem por um motivo – tanto que Santiago sobreviveu ao acidente por um motivo, para corrigir seus erros do passado e encontrar uma luz que vai ajudá-lo a se encontrar (capítulo 56); quando Santiago não sabe ainda que tem um tumor no cérebro, Remedios lhe diz para ter fé, reza e afirma que não perderá a fé de que as coisas irão melhorar, pois Deus lhes darão o milagre dele se recuperar e ficar bem (capítulo 82); quando ela diz a Marcelo que desde quando nem o conhecia ela rezava por ele e até hoje pede à Virgem de Guadalupe que lhe proteja (capítulo 89); e quando o abençoa antes de dormir, em várias cenas, mesmo quando ele não é o Santiago que ela cuidou e conhece.

<sup>44</sup> Em uma consulta de Ana Lucía no capítulo 83, Chana lhe diz que há seres de luz que passam pela nossa vida por um breve tempo, dando amor e uma experiência de vida ao nos dar a mão e nos ajudar a atravessar um caminho cheio de espinhos. E quando esse caminho termina e podemos seguir sozinhos, eles vão embora.

<sup>45</sup> Evaristo, no capítulo 54, diz a Soledad que acredita que está cada vez mais perto da morte e que, por acreditar na existência do inferno, sabe que vai pagar todas as suas contas quando for a hora e que sua alma, assim como a de Soledad, arderão juntas por toda a eternidade neste lugar. Além disso, em outra conversa com Soledad (que é sua filha de consideração), nos capítulos 78 e 79, Evaristo aparece na igreja em que Soledad está pedindo a ajuda da Virgem de Guadalupe e lhe diz que, para pessoas como eles, a Igreja deveria estar sempre com as portas fechadas, e que ela deve rezar muito para que, quando Ana Lucía souber a verdade sobre sua origem, ela a

Ana Letícia, que minimiza o fato de Ana Laura manter sua fé de que encontrarão Ana Lucía, mostra que teve uma formação católica ao citar, no capítulo 64, que a história de Iñaki (Pedro Moreno) e seu meio-irmão é como a de Caim e Abel, de inveja entre dois familiares. Iñaki, ainda que mate este meio-irmão, também mostra sua educação católica ao reencontrar a sua mãe, pedindo que ela não envolva Deus na conversa em que estão tendo (capítulo 58). Um fato curioso é que, quando há algum juramento feito pelas personagens – e isso acontece com Iñaki –, dois dedos são beijados, os que eram, tradicionalmente, utilizados para reproduzir o sinal da cruz.

#### Imagem 14: Juramentos e bênçãos



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de *Tres Veces Ana*, capítulos 5, 21, 56 e 89.

Novamente, as figuras maternas são as principais personagens que propagam a fé católica e seus costumes aos personagens mais jovens, como é o caso das duas primeiras cenas da imagem acima, em que Soledad e Leonor abençoam sua filha e sobrinha-neta, respectivamente. Já os mais jovens, como Iñaki e Maribel (Sachi Tamashiro), mostram que cresceram em um ambiente católico, uma vez que reproduzem com os dedos utilizados

---

perdoar. Cabe ressaltar que, no momento em que ele fala a palavra "rezar", a música ao fundo muda para algo que remete a músicas tocadas em igrejas católicas.

tradicionalmente para bênção o gesto de juramento. Ainda que Ramiro, Santiago, Soledad e Leonor (Nuria Bages) demonstrem ter fé católica, a segunda personagem que se destaca com esta característica é Ana Laura, a trigêmea que perdeu parte de sua perna direita no acidente. Ela tem uma sensibilidade que é caracterizada por sua capacidade de sentir quando as três irmãs estão conectadas entre si e quando uma delas está em perigo ou passando por alguma dificuldade. Por ser muito ligada ao catolicismo, sempre pedindo auxílio a Deus na capela que a família tem em casa, rezando e até usa um anel com uma pomba, que simboliza o Espírito Santo.

Sobre a culinária mexicana, esta aparece em *Tres Veces Ana* através de Remedios, que é a responsável pela comida da pensão, passando muito tempo na cozinha. Dentre as comidas típicas que ela faz, são citadas *enchiladas* (capítulo 09), os *tamales* que compra de uma senhora que vende na rua (capítulo 39), *guizados* (capítulo 51) e *pambazo* (capítulo 106)<sup>46</sup>. É possível notar que, assim como a cozinha da fazenda *Las Dianas* de *Las Amazonas*, a cozinha da pensão também possui ladrilhos coloridos, panelas de barro ou ferro e frutas.

### Imagem 15: Cozinha e culinária mexicana



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de *Tres Veces Ana*, capítulos 9, 37, 39, 70, 106.

<sup>46</sup> Para um telespectador que não entende da culinária mexicana, somente com pesquisas é que se pode saber que enchiladas são panquecas de milho, tamales são consumidos em festas, guizados podem ser de carne ou peixe refogado e cozido e que pambazo é um pão recheado com batata e chouriço ou salsicha.

Um elemento cultural que não aparecera em *Las Amazonas* e que é apenas citado em *Tres Veces Ana* é o hábito de assistir a telenovelas. Em um país com uma produção tão expoente, este hábito só aparece uma vez nesta produção, quando é citado, em um dos primeiros capítulos da telenovela que Remedios tem costume em assistir telenovelas. Na ocasião, Remedios convence Soledad de assistir à telenovela com ela, para se distrair e não se preocupar, por um tempo, com os problemas que a aflige. Entretanto, este é um costume que não se repete na história, muito menos com outros personagens.

Sobre a inserção da tecnologia no contexto social, em *Tres Veces Ana* também não há tanta expressão. Sabe-se que a família Álvarez del Castillo procura Ana Lucía há vinte anos e o caso já fora investigado por muitos investigadores particulares em comunhão com a polícia. Somente na segunda metade da novela é que começa a ser questionada a possibilidade de encontrar Ana Lucía pela internet - em redes sociais ou mesmo em sites de busca. Assim, ainda sobre internet, mas com relação ao uso de aparelhos tecnológicos, destaco o uso de uma rede social, por Ernestina e Rodrigo (Otto Sirgo), voltada para adultos “solteiros e maduros”. Não se sabe como essa rede funciona e nem como os dois se reencontram através dela, mas é possível deduzir que a rede social usada pelos dois seja o *Whatsapp*, uma vez que Ernestina só tem acesso ao contato de Rodrigo e que quem colocou ambos na tal rede é Miranda (Lucero Lander), melhor amiga de Ernestina e também é amiga de Rodrigo. Ambos utilizam apelidos para se identificarem no tal aplicativo, sendo Ernestina a “Dama” e Rodrigo o “Caballero Solitario”.

Ernestina não sabe muito como utilizar o tal aplicativo – ela apenas responde às mensagens e manda outras, desabafando sobre sua vida. Ela chega a pedir a ajuda de Leonor para entender como funciona esta rede, mas Leonor diz que também não entende nada de tecnologia, ao contrário das netas, Ana Laura e Ana Letícia. Porém, nenhuma das duas são adeptas às redes sociais ou utilizam celulares ou computadores com frequência, a não ser para fazer chamadas. Os outros personagens também não estão inseridos no universo digital, e as únicas vezes em que é possível observar o uso destes recursos para a comunicação é quando Ramiro grava uma mensagem de Santiago para Ana Lucía, e quando Orlando (Alfredo Gatica) filma Ana Letícia e Iñaki se desfazendo do corpo de Isidro Sánchez (Antonio Medellín).

No que tange à realidade da Cidade do México, são feitas poucas menções sobre como é a vida na cidade – aliás, nos capítulos analisados, somente são citadas três vezes as

condições da vida da população na capital. A primeira delas ocorre logo no primeiro capítulo, quando Remedios, preocupada com Santiago e seu trabalho como taxista, lhe diz que não gosta que ele trabalhe durante a madrugada, pois a cidade está cada vez mais violenta, especialmente neste horário. As últimas menções são no capítulo 104 e 106 e sobre o trânsito também, mas desta vez com relação à chuva – Viridiana (Monika Sánchez) diz a Julieta (Luz María Jerez) que os planos para sair para jantar vão ter que ser cancelados com a chuva que está por vir, já que a cidade se transforma em um caos nestas ocasiões. No mesmo dia, mas no capítulo 106, Remedios diz a mesma coisa sobre as consequências da chuva na cidade.

Assim, *Tres Veces Ana* reforça aquilo que foi construído em *Las Amazonas*, de uma população muito ligada ao catolicismo e que ainda não se insere na realidade tecnológica que a sociedade está, da presença de aparelho eletroeletrônicos e da Internet como ferramenta para a solução de problemas encontrados pelas personagens. A comida ganha mais destaque, bem como a cozinha e o papel das mulheres na formação informal e religiosa de seus filhos. Desta vez é possível observar o sincretismo religioso com a personagem Chana, que apesar de ter uma formação católica observada nos objetos de seu escritório, ainda apela para outras crenças nas suas relações sociais. As menções ao contexto social vivido na Cidade do México, ainda que muito raras, demonstram uma tendência que pode ser vista em outras telenovelas recentes produzidas pela Televisa, que inserem aspectos do cotidiano à narrativa de suas personagens ficcionais.

## 5 TELENOVELAS BRASILEIRAS

As telenovelas brasileiras começaram a se diferenciar do formato tradicional com a exibição de Beto Rockfeller, em 1969 pela TV Tupi, que inseriu “[...] o universo contemporâneo das cidades grandes brasileiras, o uso de gravações externas, introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, uma certa ambiguidade dos personagens e, principalmente, referências compartilhadas pelos brasileiros.” (LOPES, 2003, p. 24). A inserção de elementos que gerassem verossimilhança entre as telenovelas e os telespectadores cresceu com as produções seguintes, a ponto de levantarem questões e se inserirem nos debates das mudanças políticas vividas no Brasil na transição da ditadura militar e a redemocratização em meados da década de 1980.

As telenovelas passaram a exercer um papel de mediação “[...] no debate público e finalmente no exercício do poder político” (TUFTE, 2004, p. 302), da organização social nos âmbitos público e privado, principalmente devido seu alcance em ambas as esferas e seu poder gerador de debates e rearticulações das identidades. “A fusão dos domínios do público e do privado realizada pelas novelas lhes permite sintetizar problemáticas amplas em figuras e tramas pontuais, e ao mesmo tempo, sugerir que dramas pessoais e pontuais podem vir a ter significado amplo.” (LOPES, 2002, p. 14).

E no caso de 2016, o debate social estava focado na crise política e econômica do país - ainda que o ano de 2016 tenha tido os Jogos Olímpicos sediados no Rio de Janeiro, o destaque veio com os programas informativos e as telenovelas. Mesmo com 26,2% de programação informativa, a exibição de conteúdo de entretenimento e ficção ainda se destaca, com índices de 19,8% e 14% da programação, respectivamente (LOPES; GRECO, 2017, p. 96). Entretanto, com os escândalos políticos e a crise política e econômica, a audiência de 2016 para os programas de informação (como telejornais, por exemplo) foi maior que a das telenovelas (AZEVEDO, 2016).

As telenovelas acabaram incorporando o contexto de crises política e econômica em seu conteúdo, com a abordagem de temas relacionados às condições socioeconômicas e corrupção, por exemplo. Ainda assim, seguiram o “[...] palimpsesto há muito consolidado pela Globo, determinado por hábitos de assistência específicos (às 18h, romance; às 19h, comédia; às 20/21h, drama) quanto às faixas horárias de suas telenovelas” (Lopes, 2009 apud LOPES; GRECO, 2017, p. 111).

**Tabela 03: Os dez títulos mais assistidos no Brasil**

	<b>Título</b>	<b>País de origem da ideia original ou roteiro</b>	<b>Produtora (país)</b>	<b>Canal</b>	<b>Roteirista ou autor da ideia original</b>	<b>Rating</b>	<b>Share (TLE)</b>
1	<i>A Regra do Jogo</i>	Brasil	Globo (Brasil)	Globo	João Emanuel Carneiro	34,5	52,54
2	<i>Totalmente Demais</i>	Brasil	Globo (Brasil)	Globo	Rosane Svartman, Paulo Halm	31,1	49,58
3	<i>Velho Chico</i>	Brasil	Globo (Brasil)	Globo	Benedito Ruy Barbosa	29,5	43,84
4	<i>Éta Mundo Bom!</i>	Brasil	Globo (Brasil)	Globo	Walcyr Carrasco	28,9	47,35
5	<i>Haja Coração</i>	Brasil	Globo (Brasil)	Globo	Daniel Ortiz	28,7	43,65
6	<i>Justiça</i>	Brasil	Globo (Brasil)	Globo	Manuela Dias	26,2	44,75
7	<i>A Lei do Amor</i>	Brasil	Globo (Brasil)	Globo	Maria Adelaide Amaral, Vincent Villari	26,0	39,63
8	<i>Rock Story</i>	Brasil	Globo (Brasil)	Globo	Maria Helena Nascimento	24,0	40,05
9	<i>Ligações Perigosas</i>	Brasil	Globo (Brasil)	Globo	Manuela Dias	23,7	39,19
10	<i>Além do Tempo</i>	Brasil	Globo (Brasil)	Globo	Elizabeth Jhin	22,2	41,67
<b>Total de produções: 10</b>				<b>Roteiros estrangeiros: 0</b>			
100%				0%			

Fonte: LOPES; GRECO (2017, p. 108).

Por incorporarem os problemas sociais do Brasil em seu conteúdo ficcional, as telenovelas brasileiras conseguem ilustrar a discussão da simultaneidade histórica de Benedict Anderson, com uma temporalidade simultânea que pode fortalecer a fraternidade ou solidariedade horizontal entre os cidadãos nacionais. Neste sentido, estes telespectadores brasileiros compartilham simultaneamente os problemas sociais que vivem as personagens, fortalecendo a relação de verossimilhança entre a telenovela e o contexto dos telespectadores e possibilitando a consolidação do imaginário social nacional. Por fim, segue detalhamento sobre a audiência das telenovelas selecionadas para análise.

**Tabela 04: Perfil da audiência das telenovelas brasileiras selecionadas**

Perfil de audiência											
Telenovela	Gênero (%)		Nível socioeconômico (%)			Faixa etária da audiência (%)					
	Mulheres	Homens	AB	C	DE	4 a 11	12 a 17	18 a 24	25 a 34	35 a 49	50+
<b>Rock Story</b>	64,2	35,8	28,9	51,8	19,4	6,7	8	8,2	14,7	23,3	39,1
<b>A Lei do Amor</b>	62,4	37,6	30,9	51	18,1	5,1	6,3	7,5	14,2	23,8	42,9

Fonte: Elaborado pela autora com dados extraídos de LOPES; GRECO (2017, p. 112).

As telenovelas seguem com alto consumo e com o uso de uma segunda tela simultaneamente à transmissão na televisão, que vem da aliança entre ela e a internet – “exemplo disso é o elevado número de menções no *Twitter*, medido pela Kantar Ibope, que chegou a registrar 40 mil *tweets* por minuto no horário das ficções” (LOPES; GRECO, 2017, p. 97).

O Brasil ocupa um lugar de destaque quanto ao seu poder de criação de novas histórias para telenovelas, uma vez que, nos últimos dez anos, elas alcançaram altas posições nas listas das dez telenovelas mais assistidas destes anos nos países<sup>47</sup> contemplados pelas pesquisas feitas pelo OBITEL – principalmente as produzidas pela TV Globo, que ainda que priorizem o gênero drama, relacionado à sua própria matriz melodramática, vêm se modificando nos últimos anos, com hibridizações nas abordagens de temas sociais, bem como no seu próprio formato. Com o crescente consumo das telenovelas por meio da internet, “[...] a recepção de ficção passou a ser digital, alterando-se as maneiras de ver e de produzir sentidos, bem como as sociabilidades (Martín-Barbero, 2009) dos receptores, que criaram outras formas de interação social (comunidades virtuais, blogs, páginas na internet, *fanfics*).” (LOPES; GRECO, 2017, p. 120). Uma das consequências dessa recepção em múltiplas plataformas é a fragmentação da audiência que, bem como acontece com as telenovelas mexicanas, busca uma programação mais curta – e que coincide com a tendência da hibridização da produção, que fez aumentar a o número de telenovelas mais curtas como também a produção de séries e minisséries.

<sup>47</sup> São eles: Brasil, México, Chile, Portugal, Espanha, Estados Unidos, Argentina, Uruguai, Colômbia, Venezuela, Equador e Peru (OBITEL, 2015).

## 5.1 Rock Story

Primeira telenovela assinada por Maria Helena Nascimento, *Rock Story* é uma telenovela composta por 179 capítulos e que foi transmitida entre os dias 9 de novembro de 2016 e 5 de junho de 2017, no horário das 19 horas. Teve como temáticas dominantes o “cenário musical, triângulos amorosos, falsidade ideológica, relação com fãs” (LOPES; GRECO, 2017, p. 111), e com temáticas sociais tais quais a “indústria fonográfica, cultura de celebridade, tráfico de drogas, propriedade intelectual” (LOPES; GRECO, 2017, p. 111).

Uma curiosidade desta novela é que “[...] as autoras de *Rock Story* (Maria Helena Nascimento) e de *Pega Pega* (Cláudia Souto), a novela substituta, bolaram um *crossover* entre suas tramas. Como forma de apresentar a nova novela da sete, a personagem Luiza, de Camila Queiroz, apareceu no último capítulo de *Rock Story*” (XAVIER, 2015b). Esta mistura de universos ficcionais também foi feita com *Totalmente Demais* e *Haja Coração*, duas telenovelas que antecederam *Rock Story*. Além disso, antes de estrear, o programa *Domingão do Faustão* contou uma apresentação do personagem Léo Régis e o lançamento do clipe de sua música mais famosa, “Sonha Comigo”, como uma divulgação do lançamento da telenovela. O clipe contou com a participação da atriz Sophia Abrahão, também parte do elenco da Rede Globo (XAVIER, 2015b).

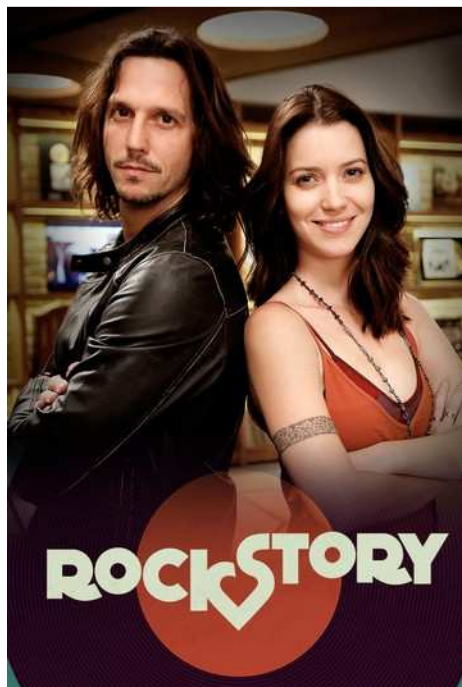
A média geral de audiência de *Rock Story* foi a melhor dentre as suas seis antecessoras (PECCOLI, 2017) e seu último capítulo foi o segundo com maior audiência de todas as telenovelas das 19h em seis anos. Também foi uma novela bem aceita pela crítica especializada<sup>48</sup> não só pela maneira como contou sua história, com o dinamismo de muitas tramas paralelas e que se interligavam, como também pela rápida conclusão dos problemas de suas personagens, que impediu que a novela tivesse a conhecida “barriga” no meio de sua história (XAVIER, 2015b) – momento em que a história não tem nada de novo na narrativa e que, por muitos capítulos, enrola o telespectador com a mesma trama. Além disso, “a novela começou quebrando o maniqueísmo dos mocinhos virtuosos. Ao longo da trama, Gui cresceu com sua banda e cresceu internamente, o que o fez controlar o seu lado negro, inerente a todo ser humano.” (XAVIER, 2015b).

---

<sup>48</sup> JUNIOR, 2017; KOGUT, 2017; SANTANA, 2017; XAVIER, 2017b.

O principal núcleo da telenovela gira em torno da vida de Júlia Monteiro (Nathália Dill) e Gui Santiago (Vladimir Brichta), duas pessoas de temperamentos muito distintos. Gui é um roqueiro consagrado que, por ter um temperamento explosivo, vê sua carreira entrar cada vez mais em declínio quando agride o ídolo *pop* do momento, Léo Régis (Rafael Vitti), acusando-o de roubar sua música “Sonha Comigo”. Além de ter as possibilidades de voltar ao estrelato diminuírem, ele descobre que sua esposa, Diana (Alinne Moraes), o traía justamente com Léo Régis, e que seu empresário, Lázaro (João Vicente de Castro), sabotava sua carreira. Ao mesmo tempo, Júlia é enganada pelo seu último namorado, que a convence de levar um urso de pelúcia que continha drogas em sua viagem para os Estados Unidos. Sem saber da droga, Júlia acaba sendo presa em flagrante no aeroporto e, acusada injustamente por tráfico de drogas, ela procura uma forma de conseguir provar sua inocência depois de fugir das autoridades. Júlia assume a identidade de sua irmã gêmea, Lorena, e conta com a ajuda de Gui para buscar justiça.

#### Imagem 16: Pôster da telenovela Rock Story



Fonte: Filmow (2016c).

Os protagonistas da história são também os únicos atores que aparecem no pôster oficial da telenovela. A história, entretanto, conta com muitos núcleos que se misturam constantemente e, pelo fato de todos os personagens estarem sempre envolvidos com um novo

problema, há mudanças nas dinâmicas entre estes núcleos e novidades para os telespectadores, que não cansam da história e continuam assistindo à telenovela – tanto que a telenovela terminou com 175 capítulos e um sucesso há muito tempo não visto nas produções do horário.

### 5.1.2 Estrutura de capítulos: composição de cenas, ambientação externa e trilha sonora

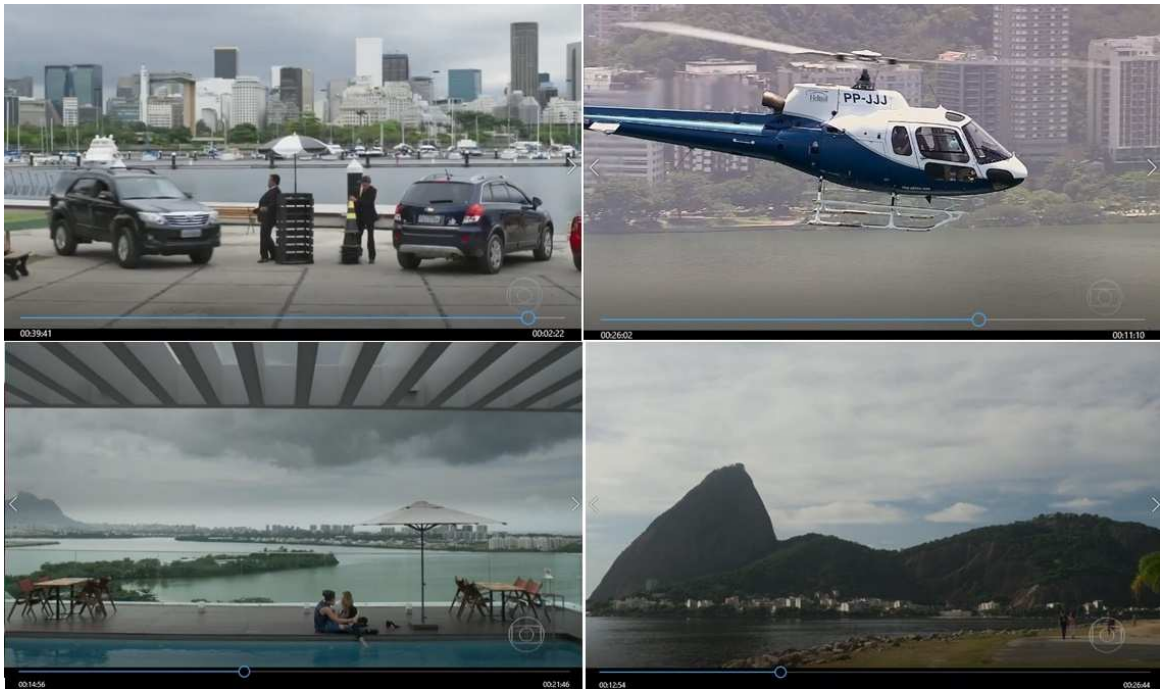
Ao contrário do que acontece nas telenovelas mexicanas, as brasileiras apresentam muito mais cenas em áreas externas da cidade onde suas histórias se ambientam, não apenas para ilustrar o contexto em que as personagens estão inseridas, mas também para gerar identificação do espaço entre seus telespectadores. No caso de *Rock Story*, a história se passa no Rio de Janeiro e, por isso, a telenovela não deixa de explorar imagens de cartões postais da cidade. O núcleo principal, de Gui e Julia, se passa no bairro da Glória e, ainda que sejam transmitidas algumas imagens externas do bairro, todas elas foram construídas pelo Projac e, portanto, não mostram o bairro verdadeiro – ainda que se procure manter a fidelidade com a realidade local. Poucos comentários são feitos pelos personagens sobre o bairro<sup>49</sup> e, para sua representação, foram construídas, além das casas de Nicolau e Nelson, a churrascaria de Haroldo, Boi Amigo, um salão de beleza, uma padaria, uma loja de CDs e bares (XAVIER, 2015b).

As imagens da cidade não são tão frequentes como em outras telenovelas produzidas pela Rede Globo, e o foco não está nos cartões postais da cidade, e sim nos personagens inseridos nesta realidade. Entretanto, quando em locais externos que não seja o bairro da Glória, os personagens frequentam paisagens conhecidas pelo público nacional e internacional, principalmente formada por seus cartões-postais. A maioria das imagens destes pontos conhecidos, entretanto, é vista principalmente nas rápidas imagens de passagem de tempo e mudanças de núcleos, que contam com instrumentos musicais sendo tocados – devido à temática da telenovela, que tem como *slogan* “Uma história de amor movida a música e uma história de música movida a amor.” (XAVIER, 2015b).

---

<sup>49</sup> No capítulo 57, Yasmin (Mariana Moschen) comenta com Zac que o bairro da Glória é “velho e ‘detonadinho’”, indicando que o bairro é mais antigo e que não há uma boa conservação dos prédios históricos da região.

### Imagem 17: Rio de Janeiro de Rock Story



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Rock Story, capítulos 1, 6, 53 e 79.

As imagens acima mostram a lagoa Rodrigo de Freitas, parte do bairro de Botafogo e vistas panorâmicas da cidade que incluem os grandes morros de sua geografia. Já a periferia é retratada na telenovela como parte do núcleo de Zac (Nicolas Prattes), ainda no início da história, e daqueles que continuaram na região, como Jaílson, Du (Ravel de Andrade) e Paçoca (Max Lima). Há uma discussão sobre as maneiras pelas quais se pode sair da condição financeira vivida pelos moradores da periferia – seja pelo trabalho, como no caso de Paçoca, ou por atividades criminosas, como Jaílson.

### Imagem 18: Periferia do Rio de Janeiro



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Rock Story, capítulos 76 e 96.

Mais tarde, quando Alex (Caio Paduan) forja a sua morte com um acidente automobilístico, ele fica escondido em uma casa abandonada, também na periferia, mas em momento algum é mencionado onde seriam estas regiões mais pobres. Não se sabe se estas regiões são verdadeiras ou reproduzidas em estúdio pelo Projac, mas a produção se preocupou em representar as condições econômicas destas áreas, com casas pequenas e sem pintura, com pichações, e também os problemas relacionados à violência urbana – não só com Jaílson, mas também com os capangas de Alex, Romildo (Paulo Verlings) e William (Leandro Daniel).

O núcleo da churrascaria Boi Amigo também é muito importante para história, pois além de estar no contexto do bairro da Glória, é onde a carreira da banda 4.4 se inicia. No restaurante, as apresentações do grupo de samba de Nelson (Thelmo Fernandes), o Rebola e Bola, são sempre muito presentes, com referência a sambas brasileiros muito conhecidos, tais como “*Aquarela do Brasil*”, de 1939 e escrita Ary Barroso; “*Cidade Maravilhosa*”, de 1935 por André Filho; “*Trem das Onze*”, escrita por Adoniran Barbosa em 1964, entre outras. Os membros do grupo estão sempre vestidos com uma camisa estampada com os desenhos da calçada de Copacabana, além de contar com passistas que estão sempre caracterizadas como no carnaval – e são sempre descritas como a “loira” e a “morena”,<sup>50</sup> do grupo.

### Imagem 19: Samba e apresentações do Rebola e Bola



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Rock Story, capítulos 5 e 61.

O nome da apresentação do Rebola e Bola é “*Brazil Highlights*”, que promete uma seleção de músicas do melhor do samba e do carnaval brasileiro. Sempre que um show

<sup>50</sup> Em um determinado momento da história, o grupo precisa de uma nova bailarina e quem faz a seleção é a personagem de Viviane Araújo, que não só foi a primeira dançarina deste grupo, mas também é considerada “a rainha das rainhas” (QUEM ONLINE, 2017; IG GENTE, 2017 e 2018; Rainha...,2017) das rainhas de bateria do carnaval brasileiro.

termina, Nelson se despede do público agradecendo em português, inglês, francês e até mesmo em japonês, indicando que o público da churrascaria também é composto por turistas internacionais que gostam de ouvir músicas populares brasileiras em versão de samba.

Além das referências ao samba, como acontece com a citação de Beth Carvalho nos capítulos 84 e 96, outros artistas também aparecem na telenovela, tanto em apresentações musicais como também em forma de *covers* pelos cantores da história<sup>51</sup> da música nacional. No capítulo 145<sup>52</sup>, Gui Santiago faz um show com alguns nomes importantes do rock brasileiro, como Paula Toller, Tony Belloto e Paulo Ricardo, este último já tendo aparecido anteriormente. E no último capítulo, 179, o elenco cantou com Milton Nascimento a música “*Paula e Bebeto*”, de Gal Costa.

Com a música sendo um fator tão importante para a história da telenovela, sua trilha sonora também conta com músicas inéditas, compostas para suas personagens – “*Não Vá*”, da 4.4, “*Sonha Comigo*”, de Léo Régis/Gui Santiago, e “*É Nossa Hora*”, de Gui Santiago.

**Quadro 01: Trilha sonora nacional de Rock Story**

Trilha sonora nacional	
Artista	Música
Banda 4.4	Não Vá
Banda 4.4	Vontade (Paulinho Moska)
Léo Regis (Rafael Vitti)	Sonha comigo
Léo Regis (Rafael Vitti)	Cê Topa (Luan Santana)
Sandy ft. Tiago Iorc	Me Espera
Pitty	Dê Um Rolê
Nego do Borel	Pretinha Vou Te Confessar
Projota	O Vento
Gui Santiago (Vladmir Brichta)	É Nossa Hora
Iza	Quem Sabe Sou Eu
Fernanda Abreu	Outro Sim

<sup>51</sup> As músicas interpretadas são de artistas do rock nacional, como Cazuza, no capítulo 23 e sua música “*Brasil*” com Gal Costa, no capítulo 47, as apresentações de “*Sonífera Ilha*”, da Titãs; “*Toda Forma de Amor*”, de Lulu Santos; e “*Vontade*”, de Paulinho Moska, no capítulo 64. Esta última, inclusive, é contada na história como sendo uma música de Gui Santiago, e é o primeiro sucesso da 4.4. Outras referências são feitas, seja na forma musical como também na citação pelas personagens, como é o caso de O Rappa (capítulo 18), Dudu Nobre (capítulo 43), Claudinho e Buchecha, Luan Santana e Wesley Safadão (capítulo 69), Secos e Molhados (capítulo 73), Jota Quest (145), Legião Urbana (145), Cássia Eller e Rita Lee (capítulo 179), entre outros.

<sup>52</sup> Este capítulo “[...] registrou 31,9 pontos de média, igualando a máxima que foi alcançada no último dia 17” (FALCHETTI, 2017), na grande São Paulo.

Tulipa Ruiz Ft. Marcelo Jeneci	Dia a Dia, Lado a Lado
Laila Garin e A Roda	Sonhos pintados de azul
Ludmilla	Bom
Grupo Dose Certa	Verão Pra Te Aquecer
Sorriso Maroto	Conversinha Paralela
Marisa Monte ft. Silva	Noturna (Nada De Novo Na Noite)
Ferrugem ft. Alcione	Paciência

Fonte: Elaborado pela autora com dados extraídos de TSD (2018a).

Assim como é comum nas telenovelas brasileiras, *Rock Story* conta com dois CDs de trilha sonora, composta por músicas nacionais e internacionais. A trilha sonora nacional, composta por 18 músicas, ganha destaque na telenovela devido os personagens principais estarem no meio musical nacional. Além disso, as músicas costumam tocar para além das mudanças de núcleo, e se relacionam com os seus personagens e tramas. Exemplo disso é a música “*Outro sim*”<sup>53</sup>, de Fernanda Abreu: tocada sempre no núcleo da periferia, ela embala as tentativas do grupo de Jaílson em buscar uma nova forma de conseguir tirar vantagens em cima de outros personagens, como Zac. Outro exemplo são as músicas do gênero pagode, relacionado ao samba e a uma “malandragem” dos morros cariocas e o fato de estarem na periferia do Rio de Janeiro, sendo utilizadas para personagens e momentos descontração e que tentam representar essa “malandragem”, bem como nos casos de Marisa e suas tentativas de enganar ou enrolar alguém, e com Nelson e Edith (Viviane Araújo).

Vale lembrar que as músicas escolhidas para a trilha sonora das telenovelas costumam ser contemporâneas às produções, com exceção de algumas escolhas icônicas – como “*We Will Rock You*”, do Queen, que é reproduzida nas introduções da ida e volta do intervalo, e a música “*Dê um Rolê*” da abertura, original de 1971 pela banda de rock Novos Baianos e regravada por Pitty. Outras músicas do rock brasileiro e que são regravadas pelas personagens artísticas da telenovela não entram na trilha sonora oficial, com exceção de “*Vontade*”, que se transforma em uma música de Gui Santiago, e não de Paulinho Moska.

<sup>53</sup> A letra da música está no anexo A (FERNANDAAbreuVEVO, 2016).

**Quadro 02: Trilha sonora internacional de Rock Story**

<b>Trilha sonora internacional</b>	
<b>Artista</b>	<b>Música</b>
The Chainsmokers ft. Daya	Don't Let Me Down
King	Like U
Pic Schmitz feat. Paul Aiden	Not Afraid Of Love
Nannda	Don't Wanna Be
Lady Gaga	Million Reasons
Shawn Mendes	Mercy
Gallant	Weight In Gold
Florida Georgia Line	H.O.L.Y.
Aurea	Saints & Sinners
Sai ft. Kendrick Lamar	The Greatest
Vittoria And The Hyde Park	Burn Down The Summer
Queen	We Will Rock You
Far From Alaska Ft. Scalene	Relentless Game
Jesuton	Home
Eric Silver	Back Off
Republica	Stand Your Ground

Fonte: Elaborado pela autora com dados extraídos de TSD (2018a).

A internacional também é extensa, com 16 músicas que estão alocadas em algumas personagens da trama, mas a maioria faz parte das trilhas sonoras de festas frequentadas pelas personagens do meio musical.

### *5.1.2 Elementos que caracterizam o contexto local na telenovela*

Novamente, os elementos que aparecem em todas as telenovelas como indicadores da identidade nacional dos países em que as histórias se ambientam são a presença de cenas externas com ícones turísticos das cidades, a escolha da trilha sonora nacional, a religiosidade, a culinária local, o futebol e a inserção das personagens dentro do contexto social em que vivem. No caso da religião católica, ela se mostra presente principalmente pelo compartilhamento de alguns ensinamentos da doutrina – crença na vida eterna e outros – como por algumas demonstrações. Em *Rock Story*, isso é destacado principalmente com a mãe do cantor Léo Régis, Néia (Ana Beatriz Nogueira).

Ela é uma das personagens que vai ganhando mais destaque ao longo da telenovela especialmente por seu caráter cômico. Uma característica de sua fé católica é na devoção a São Judas Tadeu, santo das causas impossíveis, com quem conversa segurando uma imagem do santo, e até mesmo com Deus, olhando literalmente para o céu. A relação que tem com a divindade é principalmente de negociação – ela tenta barganhar seus desejos com promessas ao santo e, quando acha que sua intercessão não virá, apela para superstições e outras crenças religiosas, caracterizando um sincretismo religioso muito presente na América Latina. Exemplo disso é o penúltimo quadrante da próxima imagem, em que ela flagra uma fã de seu filho tentando levar a cueca dele com ela, e Néia a adverte que conhece a superstição do café coado na cueca, que atrairia a pessoa amada a quem a pratica.

A religiosidade aparece também em outros personagens, que costumam invocar o nome de Nossa Senhora e de Deus em expressões de revolta ou desespero, bem como também se falam sobre outros aspectos da fé católica, como pecados e provações. Entretanto, são elementos que não influenciam a história e nem caracterizam, de fato, o caráter destas personagens. Mais tarde, estes elementos aparecerão em William e Romildo, sendo este último adepto ao budismo. Ainda que Romildo ocasionalmente fale alguns detalhes sobre o budismo e repetidamente veste camisetas com estampas ligadas a esta doutrina, ele também mostra ter uma formação católica, acreditando que os mortos estão “na glória de Deus”, por exemplo. E como o cristianismo faz parte da histórica cultural nacional, devido à colonização portuguesa, algumas expressões sobre a fé e a alguns santos costumam aparecer na fala das personagens – Marisa (Júlia Rabelo) é uma personagem que ilustra bem isso, pois ao mesmo tempo em que invoca Nossa Senhora, também mistura elementos da fé católica com outras crenças.

### Imagem 20: Camisetas de Marisa

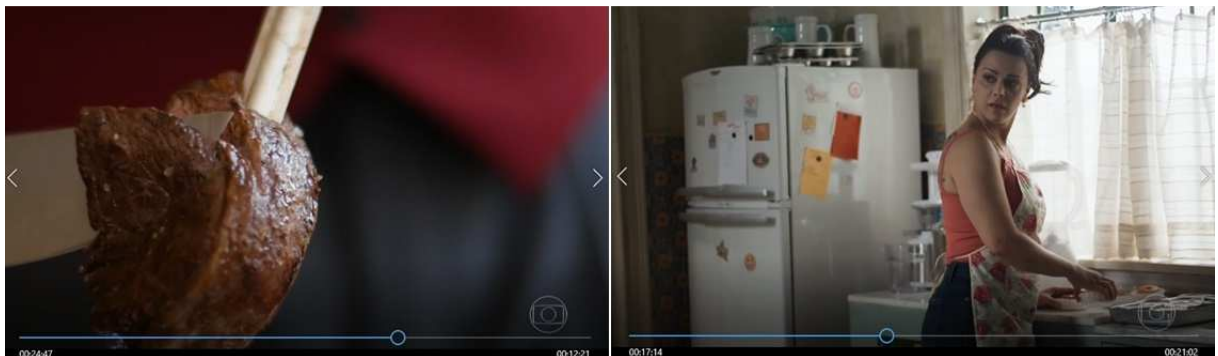


Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Rock Story, capítulos 63 e 76.

Nas imagens, Marisa pode ser vista usando camisetas que indicam “Ziriguidum, Batucada e Samba no Pé” e o bairro de Copacabana, respectivamente, caracterizando uma valorização da cultura local, principalmente da cidade do Rio de Janeiro. Além disso, ela também se destaca por seu senso de humor, que acabou aumentando sua participação na telenovela devido à aceitação do público. No início da trama, porém, Marisa aparece como uma pessoa preconceituosa<sup>54</sup> e que quer melhorar seu status econômico engravidando de um pai rico. Entretanto, seu caráter cômico, o envolvimento com Nicolau, sua relação com Romildo e William, e a gravidez de Haroldo (Paulo Betti), ela começa a ganhar mais destaque na trama.

O núcleo da churrascaria costuma aparecer com muita frequência e, com ele, a abordagem sobre a culinária brasileira também se intensifica.

### Imagem 21: Cozinha e culinária típica brasileira



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Rock Story, capítulos 4 e 5.

Alguns dos itens da culinária e alimentação brasileira são citados, como coxinhas (capítulo 12), refrigerante de guaraná (capítulo 13), bolinha de queijo e risoles (que são citadas no capítulo 14 como salgados tradicionais de festas), pão de queijo (capítulos 57 e 76), quindim (capítulos 4 e 93), churrasco, pão francês, pudim de leite (capítulo 43), bolo de rolo e açaí (capítulo 65), Maria mole e mariola (capítulo 67), frango ao molho pardo (capítulo 76), angu à baiana (79), bife à milanesa (capítulo 142), entre tantas outras. E no caso da cozinha da casa de Nelson, que é a única cozinha com maior relevância na história, o vídeo não prioriza a

<sup>54</sup> No capítulo 10, ela destrata JF (Maicon Rodrigues), que é negro, insinuando que ele não tem condições de comer na churrascaria e, quando ele diz que é sobrinho de Luizão (Thiago Justino), gerente do restaurante, ela lhe manda entrar pelos fundos.

decoração e disposição da cozinha, mas as relações familiares que se estabelecem naquele cômodo.

Uma curiosidade observada nas duas telenovelas brasileiras selecionadas é a inserção da programação da Rede Globo dentro do contexto ficcional, com personagens que também acompanham as produções da emissora, em especial suas telenovelas. Outras citações são de ícones da programação da emissora – como é o caso das menções aos programas “*Encontro com Fátima Bernardes*” (capítulo 57), “*Caldeirão do Huck*” (capítulo 94), “*Vale a Pena Ver de Novo*” (capítulo 89) – como também de suas personalidades, com citações a William Bonner (capítulo 73), o narrador esportivo Milton Leite (capítulo 85), a personagem Lady Katy, do “*Zorra Total*” (capítulo 94) e até mesmo a participação dos personagens *Mister Brau* e Michele, do seriado homônimo.

No contexto de globalização e trocas culturais entre o Brasil e o mundo, muitos personagens incorporam termos em inglês no seu vocabulário – mas não são apenas as personagens mais jovens que utilizam o vocabulário em inglês, como o caso de Yasmin, que se destaca entre as personagens desta faixa etária. Luizão (Thiago Justino), gerente da churrascaria, costuma apressar seus funcionários a executarem suas funções usando o verbo “*go*”, e personagens do meio musical também costumam fazer menções a bandas internacionais, seja em suas falas ou mesmo em objetos, estampas de camisetas e outros.

### Imagem 22: Referências à cultura pop internacional



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de *Rock Story*, capítulos 18 e 102.

As imagens acima são um exemplo de como as personagens do meio musical estão ainda mais dentro do contexto de globalização, incorporando referências da cultura pop

internacional em seus meios, seja no trabalho, em casa ou na vida pública. No caso, na primeira imagem um dos porta-chaves é de um personagem da franquia de filmes *Star Wars* e, na segunda, capas de CDs de *David Bowie*, *The Beatles* e *The Police*.

A telenovela também reforça o fato do brasileiro estar muito conectado à internet<sup>55</sup> - personagens de todas as idades são adeptas ao uso de aparelhos celulares, *tablets* e computadores como instrumentos de trabalho, fonte de informações e também utilizados para o lazer. O sucesso da banda 4.4 se inicia neste contexto, em que os garotos gravam uma música (“*Vontade*”) e só começam a fazer sucesso a partir do momento em que fazem uma versão desta música para a propaganda de um biscoito local. Com o sucesso da paródia na rede virtual, no cotidiano eles começam a ser reconhecidos e convidados a fazerem shows, e daí começam a questionar a diferença entre o que seria uma vida virtual e a vida “real” e também a exposição da vida privada destas personagens no meio público, se enquadrando na temática social da cultura de celebridade. Sobre os aparelhos, eles também são utilizados para comunicação, como no caso das chamadas de vídeo feitas por Júlia, Lorena e Alex, mensagens instantâneas, o uso de celulares para fotografias em formato de *selfies*, visualizações de vídeos em redes sociais (no caso dos músicos), entre outras funções.

### Imagem 23: Uso de aparelhos tecnológicos e Internet



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de *Rock Story*, capítulos 67 e 84.

Como as personagens estão inseridas num contexto de rapidez comunicacional extremo, marcado tanto pelo uso de dispositivos eletrônicos como também pelo acesso à

<sup>55</sup> Como mostra a pesquisa apresentada pela Agência Brasil (2017), o Brasil é o quarto país com o maior número de pessoas conectadas à Internet, com a marca de 120 milhões de pessoas. Além disso, em 2016 havia 244,1 milhões de aparelhos móveis em uso no país (TELECO, 2018).

internet, elas também acabam reproduzindo notícias<sup>56</sup> que estão em pauta no contexto nacional, principalmente os referentes à situação econômica em crise e os escândalos de corrupção política. Um dos destaques da inserção do contexto nacional na ficção é a transformação de Léo Regis após o término traumático de sua relação com Diana. Ele resolve se vingar dela não só com a desistência da compra da gravadora Som Discos, mas também com a exposição de fotos íntimas dela na internet (capítulos 101 e 102). Consequentemente, ele começa a ser rejeitado por suas fãs e, logo depois, ele se envolve em um escândalo de assédio, ao tentar agarrar Manu (Antonia Moraes), uma DJ que acabou de voltar da Europa e estava na praia sem biquíni (capítulo 111). Na mesma época, o cantor juvenil Biel estava passando por uma situação semelhante (ÁUDIO..., 2016; JORNALISTA..., 2016). Somente com seu relacionamento com Manu que ele começa a aprender sobre o machismo e sobre as mudanças de comportamento que são necessárias.

Como também costuma aparecer nas telenovelas brasileiras, o *merchandising* social<sup>57</sup> está presente em *Rock Story*, seja na discussão sobre o tráfico internacional de drogas e o uso, pelos traficantes, de pessoas inocentes como “mulas”, que enviam a droga para o exterior; como também sobre o câncer, em geral, e o sistema linfático do corpo humano; o funcionamento de denúncias a partir do disque-denúncia (capítulo 96); a homossexualidade feminina, com o caso de Vanessa (Lorena Comparato); e também sobre abuso de poder, machismo e assédio moral e sexual.

Esta conversa estabelecida entre a história ficcional e a contexto dos telespectadores reforça a identificação da audiência com a telenovela, uma vez que estes telespectadores começam a se ver retratados nas personagens com ainda mais afinco, uma vez que não são apenas as características de personalidade que são geradores de empatia, mas também as preocupações e situações sociais nas quais as personagens são inseridas.

---

<sup>56</sup> Algumas das citações da agenda social do contexto da telenovela têm a ver com as delações (capítulo 10) e a corrupção na política (capítulo 14), notícias sobre os prêmios da loteria/Mega-Sena (capítulo 15), a situação econômica do país devido à sua crise (capítulos 15, 69, 85, 96 e outros), a violência na cidade do Rio de Janeiro (capítulos 35, 67 e outros), a nova legislação que regulariza o vínculo empregatício das trabalhadoras domésticas (capítulo 47), o sobrearregamento de casos para investigação pela polícia e o arquivamento de muitos destes (capítulo 57), golpes planejados e executados a partir de mensagens telefônicas (capítulo 65), a preparação de estudantes para o Enem (capítulo 73), o calor, a depredação e a beleza do Rio de Janeiro (capítulos 74, 76 e outros), o futebol e seus jogadores mais famosos (capítulos 76, 84, 93 e outros), “memes” como o do rei do camarote (capítulo 93), o “jeitinho brasileiro” (capítulo 96 e outros), a discussão sobre a homossexualidade (capítulo 145 e outros), e outros.

<sup>57</sup> Lembrando que o *merchandising* social é uma prática de inserção de assuntos de cunho social para a discussão em meio à ficcionalidade.

## 5.2 A Lei do Amor

Escrita por Maria Adelaide Amaral (conhecida por telenovelas como “*Meu Bem, Meu Mal*”, “*Deus nos Acuda*”, “*A Próxima Vítima*”, “*Anjo Mal*” e “*Ti Ti Ti*”) e com a colaboração de Vincent Villari, *A Lei do Amor* foi transmitida entre os dias 3 de outubro de 2016 e 31 de março de 2017 e contou com 155 capítulos. Esta é a segunda parceria dos autores enquanto criadores, que começou com a produção de *Sangue Bom*, em 2013. Tem como temáticas dominantes “relações amorosas, amor entre pessoas de classes sociais diferentes, ambição, vingança, relações familiares” (LOPES; GRECO, 2017, p. 111), e como temáticas sociais a “corrupção, violência verbal e social, prostituição, tráfico e uso de drogas” (LOPES; GRECO, 2017, p. 111).

Na lista de telenovelas mais assistidas no Brasil, esta é a primeira vez que uma telenovela do *prime time*, o horário mais nobre da televisão, aparece em sétimo lugar (LOPES; GRECO, 2017). Ainda que sua audiência não tenha sido um fracasso – vide a colocação na lista de telenovelas mais assistidas –, a produção não foi muito bem aceita pelos críticos (ANNYSTON, 2017; SCIRE, 2017; XAVIER, 2017a), que apontaram a falta de continuidade das histórias, o texto formal demais, a baixa profundidade de algumas tramas e a quantidade excessiva de personagens.

A história começa em 1995, na represa da cidade fictícia de São Dimas, na região metropolitana de São Paulo, e logo são apresentados os protagonistas – Pedro (Chay Suede), filho do maior empresário da cidade, Fausto Leitão (Tarcísio Meira), e Helô (Isabelle Drummond), uma moça muito jovem que tenta sustentar sua mãe doente (Denise Fraga) e seu pai (Daniel Ribeiro), alcoólatra. Ela sofre um acidente na represa e Pedro a ajuda, e a partir de então eles começam uma amizade que logo se transforma em amor. Entretanto, devido intrigas criadas por Fausto (Tarcísio Meira), pai de Pedro, e Magnólia (Vera Holtz), sua esposa, eles se separam e há uma passagem de tempo de 20 anos. Já na atualidade, Pedro (Reynaldo Gianecchini) volta da França para o Brasil e se reencontra com Helô (Cláudia Abreu), e então os dois têm a oportunidade de reviver o amor do passado e descobrir o que aconteceu para que Helô o abandonasse (XAVIER, 2015a).

**Imagem 24: Pôsteres da telenovela A Lei do Amor**

Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de Filmow (2018a).

Com esta passagem de vinte anos, Fausto já é muito importante na política, mas ele se dá conta de que sua carreira fora toda construída através de sua própria corrupção. Ele decide recomeçar sua vida, mas por estar envolvido com tantas pessoas que temem que ele acabe entregando tudo o que sabe à polícia, Fausto sofre um atentado em que quase perde sua vida. Na segunda fase também são apresentados novos núcleos e personagens.

### *5.2.1 Estrutura de capítulos: composição de cenas, ambientação externa e trilha sonora*

Por se tratar de uma telenovela do horário nobre e com uma classificação etária indicativa para maiores de doze anos, o vocabulário de suas personagens permite o uso de termos considerados pejorativos, tais como xingamentos como vagabunda, “quenga”, vadia, bunda, e outros. Estes termos normalmente estão relacionados a mulheres e são utilizados, na maioria das vezes, por personagens do sexo masculino. Tião (José Mayer) é dos que se

destaca, por ser um personagem muito machista e que enfrenta as consequências de seus atos, como o caso de violência física, estupros e assédio<sup>58</sup>.

Diferentemente de *Rock Story* e da maioria das telenovelas da Rede Globo, *A Lei do Amor* se ambienta em São Dimas e na própria capital do estado de São Paulo. Assim, imagens da cidade de São Paulo são apresentadas ocasionalmente, mas principalmente nas mudanças de núcleo e/ou passagens de tempo. Ainda no início da segunda fase da novela, no capítulo 14, Tião diz a Pedro que, quando construiu seu prédio, queria que a cidade estivesse aos seus pés e, depois, Pedro comenta que de eles onde estão (provavelmente em um dos últimos andares do prédio) não é possível ver nem a sujeira e nem a violência de São Paulo, e que a cidade é “o sonho de todo brasileiro milionário” – uma representação da grande cidade, lugar em que habitam as mais diversas ambições pelo sucesso.

**Imagem 25: Imagens da cidade de São Paulo em A Lei do Amor**



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de *A Lei do Amor*, capítulos 2, 14, 31 e 74.

<sup>58</sup> Bem como aconteceu com o próprio ator que, no final da novela, fora denunciado por assédio sexual por uma das figurinistas responsáveis pela produção (ACUSADO..., 2017; BRENNER, 2018; ENTENDA..., 2017). A Rede Globo decidiu afastar o ator de suas próximas produções.

As imagens mostram a Avenida Paulista, a Estação da Luz e imagens panorâmicas da cidade. Também são citados alguns de seus pontos de referência, como o bairro do Brás, o “minhocão” (Avenida General Olímpio da Silveira), a Praça da Sé, o prédio da Pinacoteca, entre outros. E mesmo com algumas imagens da cidade sendo veiculadas, outras cidades também são exploradas, mas em uma quantidade bem menor de capítulos e com pouca frequência, uma vez que as personagens principais transitam apenas entre São Paulo e São Dimas. As outras cidades que aparecem na telenovela são Ilha Bela, também no estado de São Paulo, Paraty e o Rio de Janeiro. Entretanto, ainda que São Dimas tenha muita importância para a história, são raras as imagens da cidade – no primeiro capítulo, o que é apresentado de São Dimas é apenas a represa da cidade, pois é lá em que os protagonistas se conhecem. Brasília também é mencionada, principalmente pelo núcleo dos políticos, mas é categorizada por Luciane, no capítulo 58, como a cidade do pecado devido os crimes de corrupção política.

Assim como ocorre em *Rock Story*, as mudanças de núcleo e passagens de tempo ilustram aspectos da cidade em que a história se ambienta, mas no caso de *A Lei do Amor*, estas passagens são sobreposições de vídeos da cidade de São Paulo que indicam a constante movimentação de pessoas por ela e que sugerem movimentação de pessoas e muitos carros, para indicar que a cidade é populosa e que as personagens da história estão inseridas neste contexto, que pode ter tantas histórias como a narrada. Estas mudanças de núcleo costumam vir acompanhadas de uma trilha sonora nacional, com destaque para a música “*Maior*”, de Dani Black e participação de Milton Nascimento, que fala sobre a passagem do tempo e a mudança das pessoas e da vida<sup>59</sup>.

**Quadro 03: Trilha sonora nacional de A Lei do Amor**

Trilha sonora nacional	
Artista	Música
Ney Matogrosso	O Trenzinho do Caipira
Cássia Eller	Por Enquanto
Carminho ft. Marisa Monte	Chuva no Mar
Marina Lima	Pessoa
Dani Black part. Milton Nascimento	Maior
Roberto Carlos	A distância
Marília Mendonça	Folgado

<sup>59</sup> A letra da música pode ser encontrada no anexo B.

Chico César	Estado de Poesia
Lenine	Quem leva a vida sou eu
Maria Rita e Gonzaguinha	Grito de alerta
BluBell	Blue
Renata Jambeiro	Levanta
Alice Caymmi	Meu recado
Angela Rô Rô	Fogueira
Raul Seixas	Cowboy fora da lei
Adriana Calcanhotto	Não demora
Simone Mazzer	Estrela blue
Zélia Duncan	No meu país
Márcia Castro	Partículas de amor
Maria Bethânia	Era para ser
Rita Cadillac	É bom para o moral
Roberto Carlos	O Calhambeque

Fonte: Elaborado pela autora com dados extraídos de TSD (2018b).

A trilha sonora nacional conta com 22 músicas nacionais de artistas consagrados no Brasil, como Roberto Carlos, Raul Seixas e Maria Bethânia, e a abertura da telenovela é embalada por “*O Trenzinho do Caipira*”, interpretada por Ney Matrogross. Uma das músicas que não estão na trilha sonora oficial, mas que é importante na história é “*Asa Branca*”, de Luiz Gonzaga, que é a música que o pai de Helô toca em sua gaita ainda no primeiro capítulo da telenovela. Além disso, a música brasileira também aparece com a interpretação das personagens, como o forró na quermesse do primeiro capítulo e na gaita do pai de Helô, o pagode na casa de Misael (capítulo 14) e a dança de “tecnobrega” com Salete e Robinson (capítulo 10). A música também é citada por algumas personagens, como acontece com o funk (capítulo 10), sertanejo (capítulo 31), as músicas de Nana Caymmi (capítulo 33), Orlando Silva (capítulo 79) e o rock de Rita Lee (capítulo 92), por exemplo.

#### Quadro 04: Trilha sonora internacional de A Lei do Amor

Trilha sonora internacional	
Artista	Música
Above & Beyond	Miracle
Tipo Uisque	Outdated
Enrique Iglesias	Duele El Corazon
Adele	Water Under The Bridge
4 Non Blondes	What's Up

Beirut	The Rip Tide
Alabama Shakes	Don't Wanna Fight
Kellee Maize	In Tune (J. Glaze Remix)
Pablo Alborán	Perdóname
New Kids On The Block	Step By Step
Edson Cordeiro	Lovesong
The Tune Weavers	Happy, Happy Birthday Baby

Fonte: Elaborado pela autora com dados extraídos de TSD (2018b).

Além disso, a trilha sonora também conta com algumas músicas mais antigas, como “*What’s Up*”, da banda *4 Non Blondes* e “*Pessoa*”, de Marina Lima, por exemplo, que ilustram o ano em que a história das personagens começa a ser contada. A trilha sonora internacional de *A Lei do Amor* é expressivamente menor que a nacional, com apenas 12 músicas – que, em sua maioria, são usadas em festas em que as personagens estão, bem como em *Rock Story*.

### 5.2.2 Elementos que caracterizam o contexto local na telenovela

Abordando principalmente a corrupção política, a história de *A Lei do Amor* é dividida em duas fases, sendo a primeira ambientada em 1995 e a segunda em 2015. A primeira fase começa com a entrada de Fausto Leitão (Tarcísio Meira) na carreira política. Ele mantém relacionamento com o então deputado César Venturini (Otávio Augusto), que se torna sócio de Fausto na tecelagem, e que é apelidado como “20%”, a quantia que costuma ser o valor de suas comissões. Fausto tem uma posição crítica com relação às condições de trabalho que os empresários encontram no país, sobretudo às altas taxas de imposto e à burocracia das negociações para com o governo.

Na segunda fase da telenovela, o empresário percebe que agiu contra seus princípios morais e, na tentativa de consertar seus erros, ele sofre um atentado que o deixa sem conseguir andar e falar. Além disso, a corrupção política continua sendo abordada através do núcleo de políticos da história – César Venturini agora é senador e tem como aliado o deputado Arlindo Nacib (Maurício Machado), que também é sócio de César. As cenas com estes personagens costumam ser acompanhadas de uma trilha sonora que indica o caráter cômico que os personagens têm, ainda que eles estejam ilustrando a operação “Lava-Jato”, da

polícia federal, que é o grande assunto dos noticiários nacionais concomitante à exibição da telenovela. Constantemente os políticos da história se reúnem para combinar novas maneiras de esconderem seus crimes de desvio de dinheiro público, sobre voltarem à política depois da população ter “se esquecido” dos escândalos e até mesmo algumas ideias sobre patriotismo.

Entretanto, não são apenas os políticos envolvidos em corrupção – Magnólia é a grande responsável por corromper os valores morais de Fausto<sup>60</sup>. No capítulo 33, ela chega a ser questionada pela imprensa sobre os escândalos que envolvem seu marido e ela justifica dizendo que, se ele estiver envolvido em algum esquema, foi por ter sido forçado pelas próprias condições do país, com a “falta de uma política industrial brasileira, pela burocracia, pelos juros escorchantes, por uma carga brutal de impostos, que inviabiliza qualquer investimento.” (A LEI DO AMOR, capítulo 33). A cena termina com Élio (João Campos) questionando Magnólia sobre a possibilidade de o dinheiro da corrupção ter sido usado para subornar vereadores a autorizarem obras superfaturadas e enriquecer a empreiteira do sogro do deputado, assim como suas contas no exterior. Por fim, ele lhe pede que ela explique como funcionam as coisas no Brasil, numa explícita crítica ao cenário político brasileiro.

A descrença sobre o país e seu funcionamento também aparece representada por Tião, que ocasionalmente critica o Brasil em suas falas. Porém, ele também é parte dos problemas denunciados pela telenovela, principalmente no que tange o machismo, a misoginia, a homofobia e a violência contra a mulher. Tião também se mostra homofóbico, principalmente quando Edu tenta brincar com o pai sobre ser homossexual. Tião diz a Helô, no capítulo 79, que prefere ter um filho morto a um filho gay.

A homossexualidade e a homofobia são assuntos tratados desde o início da segunda fase da trama. Augusto (Ricardo Tozzi), atual prefeito de São Dimas, começa a sofrer retaliações graças à falta de apoio que recebe do jornal Gazeta de São Dimas, e uma das formas de atingir o político é através de mensagens homofóbicas, como a pichação no muro de sua casa, que insinua que ele seria o responsável pelo atentado que Fausto sofreu. Logo após ver a pichação no muro de sua casa, um carro passa na frente de sua casa e um rapaz o agride verbalmente e lança um ovo em sua direção. Augusto comenta que a situação é

---

<sup>60</sup> Até mesmo Mileide (Heloísa Périssé), personagem secundária que é a cartomante de São Dimas, se envolve na política, pensando, na verdade, em uma forma de conseguir financiamento para construir sua própria igreja – tanto que justifica essa posição a Gledson, no capítulo 42, informando que vai concorrer à prefeitura não apenas para conseguir o financiamento de Magnólia, mas também como uma forma de convencer a matriarca dos Costa Leitão a colocá-la como vice-prefeita na chapa eleitoral de Hércules.

absurda, não só por ele não ser homossexual, mas pelo fato de que as pessoas utilizam a orientação sexual de uma pessoa como motivo para agredi-la.

### Imagem 26: Abordagens sobre homossexualidade e homofobia



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de A Lei do Amor, capítulos 10, 16 e 49.

Outras personagens na trama também são homossexuais. Zelito (Danilo Ferreira) e Wesley (Gil Coelho) são dois exemplos, tanto que depois começam um relacionamento – na sequência, Zelito é assassinado. Gledson (Raphael Ghanen), filho de Mileide (Heloísa Perissé), começa a trabalhar para Luciane como seu *personal stylist*, e também tenta mudar a imagem de Hércules (Danilo Granghélia). Mileide acredita em todas as religiões, tanto que o cômodo de sua casa em que recebe seus clientes é composto por imagens que vão desde o crucifixo e o Imaculado Coração de Maria, até imagens do Buda.

### Imagem 27: Esoterismo de Mileide



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de A Lei do Amor, capítulo 49.

Outras religiões são citadas ao longo da telenovela, como o espiritismo, budismo, a fé cristã pentecostal a partir da campanha “Eu escolhi esperar” (EU..., 2018) e a umbanda. Porém, nenhuma outra religião ganha tanto destaque quando o catolicismo, que aparece na fala de muitos personagens, tais como Heloísa, Salete (Cláudia Raia) e até César Venturini. Entretanto, nenhum personagem salienta tanto o catolicismo como Magnólia, que fala sobre novenas, promessas, o ordálio de sua vida e as várias aparições de Maria – até quando assassina Beth (Regiane Alves), a obriga a rezar uma Ave Maria. Em seu quarto, tem um altar com imagens de santos e anjos e costuma dizer que é temente a Deus.

### Imagem 28: Religiosidade em A Lei do Amor



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de A Lei do Amor, capítulos 10, 26, 45 e 49.

Luciane (Grazi Massafera) é outra personagem que também aparece mantendo sua fé cristã, apesar de não ser praticante. Costuma fazer o sinal da cruz para se benzer e a pedir o auxílio de Deus para seus problemas, chegando até mesmo a dizer a César que rezaria para São Dimas para que seu mandato não fosse cassado. É uma personagem que se destaca não só pelo seu caráter cômico, mas também por mencionar o Brasil em suas falas, com uma verdadeira ideia de Estado enquanto comunidade, misturando o contexto nacional com a vida das personagens, seja sobre as notícias de escândalos políticos a expressões culturais<sup>61</sup> e até mesmo *memes*<sup>62</sup>. Luciane também costuma mencionar programas da Rede Globo em suas falas, principalmente telenovelas<sup>63</sup>.

Antonio (Pierre Baitelli) é outro personagem que costuma citar expressões que ilustrem uma ideia de comunidade nacional, como “é disso que o Brasil gosta”<sup>64</sup>, e a cultura de telenovelas<sup>65</sup> no país, tanto que se diz ser “noveleiro” – algumas delas são *Laços de Família*, *Pai Herói*, *A Viagem*, *Caminho das Índias*, *Senhora do Destino*, *Vale Tudo* e *Mulheres de Areia*. Ele inclusive namora Ruty Raquel (Titina Medeiros), que tem o nome graças a *Mulheres de Areia*, onde as duas protagonistas são Ruth e Raquel, irmãs gêmeas que disputam o amor do mesmo homem. Ruty Raquel conta a Antonio no capítulo 26 que, devido à adaptação de 1993, sua vida ficou insuportável, já que as pessoas brincavam com o fato de seu nome ser o de duas personagens tão famosas no Brasil. Ocasionalmente, ele cita esta mesma novela e outros personagens dela, mostrando-se conhecedor de seu enredo. Além das telenovelas, outros programas e canais pertencentes à Rede Globo também são citados, como o canal Multishow e os programas *Big Brother Brasil* e *Os Trapalhões*.

---

<sup>61</sup> No capítulo 62, ela cita as expressões brasileiras “*borogodô*” e “*ziriguidum*”, que já foram citadas em *Rock Story*.

<sup>62</sup> Ainda no capítulo 62, Luciane fala sobre os planos da carreira política de Hércules e menciona o *meme* “bela, recatada e do lar” (BAHLS; OURFALI, 2017) que surgiu após o título da entrevista de Marcela Temer, esposa do presidente Michel Temer, à revista *Veja*.

<sup>63</sup> Em um destes casos, Luciane alerta Camila, filha de Hércules, sobre agências de modelo que utilizam suas funcionárias como profissionais do sexo “de luxo” e cita um “book rosa”, que seria a lista das garotas disponíveis a trabalhar para este serviço. A atriz, Grazi Massafera, interpretou uma modelo que trabalhava desta forma na telenovela *Verdades Secretas*, e o papel lhe rendeu uma indicação de melhor atriz no Emmy Internacional de 2016.

<sup>64</sup> No capítulo 53, Ana Luiza e Élio reatam sua relação e, para que ele selassem o compromisso, Antonio sugere que os dois se beijem, pois “é disto que o Brasil gosta”.

<sup>65</sup> No capítulo 13, Antonio chega a se referir ao autor de telenovelas Sílvio de Abreu em uma conversa com Jéssica, quando ela confunde uma citação de Antonio sobre uma obra de Casemiro de Abreu e outra de Álvares de Azevedo como sendo do atual diretor de dramaturgia da Rede Globo.

A metalinguagem presente em *A Lei do Amor* é um dos aspectos que indicam que as telenovelas, em geral, fazem parte da sociedade brasileira, como nas descrições de Élio sobre não haver controle sobre quem entra no seu prédio, comparando-o com um “prédio de novela”; as empregadas da casa dos Leitão conversarem sobre manterem-se longe dos problemas da casa, uma vez que não são “empregadas de novela”; e Antonio, que se compara a um “personagem de novela” por transitar em vários núcleos – ele tem amizades com vários personagens da telenovela – e quando pede Ruty Raquel em casamento, dizendo que se não o fizer logo, as pessoas “mudariam de canal”, informando que este é um passo na relação dos dois que já é esperado por todos, que poderiam ser tanto os personagens da telenovela como os telespectadores.

Adentrando naquilo que é considerado como popular na cultura brasileira, Helô é uma personagem que também se diz pertencer ao “povão” e que, mesmo tendo a condição econômica que tem na segunda fase da telenovela, ela ainda se vê como parte deste grupo social – e utiliza esta justificativa para o fato de ter uma galeria de arte popular ao invés de uma de arte contemporânea<sup>66</sup>. Ela é uma personagem muito ligada à arte brasileira, como é possível observar ao longo da telenovela, como quando está no museu da Pinacoteca e quando segura uma imagem da obra “*Operários*”, de Tarsila do Amaral, no capítulo 49. Sua galeria de arte é criticada por Tião por não haver um bom faturamento, mas Helô consegue se manter da venda de suas obras mesmo depois de sua separação com o marido. No capítulo 13, ela recebe Bruno (Armando Babaioff) na galeria, que procura um presente para um amigo de Londres e, na conversa com Helô, ela lhe pergunta se este amigo é “um daqueles estrangeiros” que pensam que no Brasil os animais silvestres convivem com as pessoas no meio urbano, mostrando uma das interpretações sobre o Brasil que os estrangeiros têm.

Sobre o Brasil, outro aspecto relevante na narrativa é a culinária brasileira, que aparece muito mais nas falas das personagens do que nas imagens. A não ser pelo peixe apresentado sem nenhuma descrição no capítulo 10, outras comidas que podem ser observadas e citadas são a rabada (capítulo 10), o pudim de leite (capítulo 13), churrasco (capítulo 16), água de coco, doces em pote e caldo de cana (capítulo 69), açaí (capítulo 79), rabada com agrião (capítulo 87), e outras. A cozinha, entretanto, não tem nenhuma relevância para a história.

---

<sup>66</sup> Sobre a arte contemporânea, no capítulo 14 ela visita o museu da Pinacoteca e algumas obras são apresentadas, com destaque para o quadro “Saudade”, de Almeida Junior. Ela também elogia o prédio do museu que, segundo sua descrição, “já é uma obra de arte em si mesma”.

### Imagem 29: Comida brasileira em A Lei do Amor



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de A Lei do Amor, capítulos 16 e 69.

Assim como em *Rock Story*, *A Lei do Amor* também mantém um diálogo com o contexto brasileiro junto à ficção, principalmente no que diz respeito à situação política e a corrupção. O retrato do contexto nacional também pode ser exemplificado com as menções à concorrência de candidatos a vagas em universidades públicas para o curso de medicina (capítulo 10), a impunidade (capítulo 14), delações políticas, a Lei Maria da Penha (capítulo 58), o conhecimento sobre *memes* (capítulo 62), a violência urbana (capítulos 69, 74 e outros), a febre chicungunha e a zica (capítulo 79), ícones nacionais como Gisele Bündchen (capítulo 87), a crise econômica e o encarecimento dos preços (capítulo 92), e o futebol (capítulos 49, 85 e outros). Vale lembrar que, ainda que o futebol não apareça com tanta frequência, é possível ver personagens como Ciro (Thiago Lacerda) e Jader (Érico Brás) como espectadores e conhecedores do assunto.

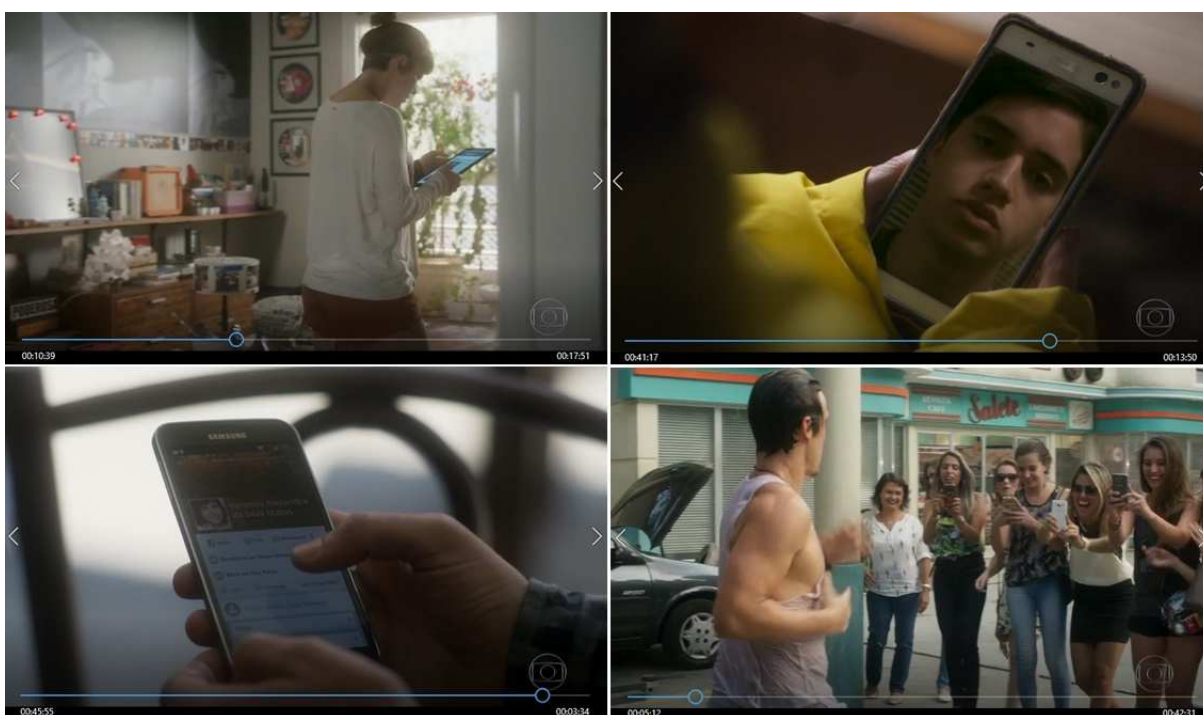
A periferia e a pobreza, entretanto, não têm destaque em *A Lei do Amor* e são poucas as passagens que abordem a vida nestas condições. Na primeira fase, Helô mora com a família em um barraco perto da represa de São Dimas<sup>67</sup>, já que eles perderam tudo o que tinham depois da demissão de Jorge (Daniel Ribeiro) e a doença de Cândida (Denise Fraga). Helô é a responsável por conseguir comida para a família, pescando na represa. Quando a novela entra em sua segunda fase, sabe-se que há uma comunidade em São Dimas, nomeada pelos políticos como “favelão da bica”. Em uma visita à comunidade, Salete (Cláudia Raia), candidata a prefeitura de São Dimas, discursa para a população sobre a importância da ação vinda deles, dizendo que a população não pode ficar esperando as mudanças acontecerem sem fazer nada, pois o governo não fará tudo. Ouvindo reclamações sobre a falta de serviços de

<sup>67</sup> Ainda no final da primeira fase, Hércules incendeia a casa, pois ele diz não querer morar perto de “favelas” e, como já havia uma primeira casa, rapidamente outras pessoas poderiam resolver se instalar na região.

saúde e segurança, a candidata afirma que a saúde, educação e cultura são muito importantes, pois são elementos que constroem a identidade do Estado.

Sobre o contexto de globalização e o uso de tecnologia, personagens de todas as idades utilizam aparelhos eletrônicos, mantêm redes sociais e se informam a partir da internet. São feitas chamadas por vídeos em computador e celulares, mensagens de texto e envio de imagens. A maioria dos sites utilizados pelos personagens não existem, bem como aconteceu com as telenovelas mexicanas analisadas e *Rock Story* – entretanto, em uma busca sobre a biografia do cantor Orlando Silva, no capítulo 79, Flávia (Maria Flor) encontra informações em um site que se assemelha ao portal Wikipédia. No capítulo 92, Ciro faz uma busca por vídeos de Ana Luiza (Bianca Müller) na internet, para que sua mãe possa reconhecer a voz da garota que esteve em sua casa. Nesta busca, ele não encontra nenhuma rede social de Pedro e comenta ser lógico o fato do velejador não ter nenhuma informação pessoal na internet, enquanto que, ao encontrar vídeos de Ana Luiza, ele classifica a jovem como “a moderninha da família”, por ter muito conteúdo pessoal disponibilizado na rede, principalmente em redes sociais, mostrando que o hábito de utilizar a internet seja mais habitual entre pessoas mais jovens.

### Imagem 30: Uso da tecnologia em A Lei do Amor



Fonte: Elaborada pela autora com imagens extraídas de A Lei do Amor, capítulos 8, 10, 13 e 14.

A internet não é protagonista na telenovela, como aconteceu em *Rock Story*, pois suas personagens não se atêm ao mundo “virtual” para estabelecerem relações, bem como acontece no universo musical e de celebridades. Ainda assim, o uso destes dispositivos ainda aparece muito e em personagens de todas as idades, mesmo sendo os personagens mais jovens a maioria dos usuários.

Portanto, *A Lei do Amor* também reforça a música nacional como uma característica muito importante para a identidade nacional, que é rica em estilos musicais próprios do Brasil como também de outros gêneros. Por retratar o cenário político conturbado que o país atravessava, a telenovela demonstra a descrença da população com relação às resoluções e a uma mudança efetiva. E com a metalinguagem, ilustra a importância que a telenovela tem no contexto social e nas relações interpessoais, uma vez que é recorrente o uso de telenovelas como pauta para as discussões estabelecidas. Além disso, é em *A Lei do Amor* que a religiosidade ganha mais destaque, assim como nas telenovelas mexicanas. O catolicismo torna-se parte da própria caracterização da personagem de Magnólia, que além de claramente ter tido uma educação com base nos valores morais da religião, também utiliza desta para se relacionar com as outras personagens.

## 6 CONSIDERAÇÕES

Logo após as pesquisas preliminares, quando foram reassistidos os capítulos selecionados das telenovelas mexicanas, notamos que elas apresentam várias características que são capazes de descrever a identidade nacional mexicana. Tanto as telenovelas mexicanas selecionadas, *Las Amazonas* e *Tres Veces Ana*, quanto as brasileiras *Rock Story* e *A Lei do Amor*, qualificam a identidade nacional a partir da reprodução de cenas externas com ícones turísticos das cidades, a escolha da trilha sonora nacional, a religiosidade, a culinária local, o futebol e a inserção das personagens dentro do contexto social destes países. Tanto o Brasil quanto o México – onde “existe um domínio norte-americano em material audiovisual e de entretenimento, como a música *pop*, a televisão e o cinema” (ALVARADO, 2004, p. 161) – temas que envolvem a cultura nacional ainda são muito expressivos na cultura, de uma maneira geral. Desta forma, podemos afirmar que o fenômeno da potencialização das características próprias que Martín-Barbero (2003) aponta ser consequência do fenômeno globalizante parece se constatar através desta análise.

Ainda que as culturas locais incorporem aspectos da cultura internacional – seja no vocabulário, nas trilhas sonoras ou nas menções e aparições de produtos culturais internacionais -, todas apresentam elementos que qualificam uma cultura nacional. A utilização da metodologia de análise de conteúdo foi fundamental para a identificação e execução destas análises, pois leva em conta não apenas os elementos textuais, mas também imagéticos e de conteúdo geral dos materiais. No caso desta pesquisa, as imagens são de enorme importância para a análise, pois relevam aspectos que foram escolhidos para estarem presentes em cenas, tais como acessórios, vestuário, decoração e até os locais escolhidos para as cenas externas.

Tanto em *Las Amazonas* quanto em *Tres Veces Ana*, a religiosidade foi o principal indício caracterizador da identidade mexicana, que está significativamente presente na vida de suas personagens. *Las Amazonas* é a telenovela com mais apelo à religião quando comparada com *Tres Veces Ana*, e além das personagens frequentarem a igreja da fazenda, a própria narradora da história costuma invocar a intercessão da Virgem de Guadalupe na resolução de seus problemas, seguida por outras personagens. É preciso lembrar que a santa Virgem de Guadalupe guarda para além do seu caráter religioso, elementos que dizem respeito à própria identidade mexicana (WOLF, 1958). O fato da fazenda *Las Dianas* ter uma igreja também

mostra que, além de poupar o deslocamento dos moradores e funcionários locais até a cidade mais próxima para praticarem seus cultos, ela é frequentada principalmente nos momentos de dificuldade das personagens.

A presença de capelas nas grandes fazendas, para além da apontada razão de facilitar a fé de pessoas isoladas, também mostra certa privatização do culto, cabendo à unidade rural e ao seu proprietário um poder, senão acima, pelo menos partilhado ou em desafio à igreja (FREYRE, 2013). E mesmo em *Tres Veces Ana*, a casa dos Álvarez de Castillo, que fica na cidade, também tem seu próprio santuário, mais frequentado por Ana Laura. Além disso, dentro das casas é possível visualizar elementos indicadores da fé, como nas imagens da Virgem de Guadalupe e crucifixos, e na pensão de Remedios também se encontram muitas imagens do Imaculado Coração de Maria e do Sagrado Coração de Jesus, espalhados nos corredores e nos quartos das personagens. Outros símbolos do catolicismo também são vistos nos acessórios femininos, principalmente na forma de pingentes em colares e no anel de Ana Laura, quem tem a pomba símbolo do Espírito Santo.

Uma curiosidade que aparece tanto em *Tres Veces Ana* como em *A Lei do Amor* é o esoterismo, que aparece nas personagens de Chana e Mileide, respectivamente. Ambas praticam a leitura de cartas, das borras de café e acreditam em seres que habitam o universo. Ainda que a América Latina seja caracterizada pela forte presença do catolicismo (BASTENIER, 2014; FAUS, 2014), há uma queda do número de fieis que vem sendo observada ao longo dos anos, indicando que, além da busca por novas religiões e a ascensão do protestantismo, muitas pessoas têm aderido ao ateísmo e outras explicações sobre fenômenos sobrenaturais (PEW RESEARCH CENTER, 2014). Ademais, a América Latina de modo geral e de formas muito particulares nos países, mesclou sabidamente, suas crenças pré-colombianas com a fé trazida pelos espanhóis. Assim várias crenças não apenas se mantiveram, mas se alteraram e se mesclaram em formas extremamente singulares (GRUZINSKI, 2001; 2003), mas que conseguiram fortalecer a integração cultural nacional em muitos dos países da região (APPADURAI, 2004).

Um aspecto nem tanto trabalhado nas telenovelas mexicanas, mas que aparece ocasionalmente em *Tres Veces Ana* é a alimentação, a culinária tradicional mexicana e a arquitetura das cozinhas. Nas duas telenovelas analisadas, a cozinha é um ambiente muito frequentado por todos os personagens principalmente em seus momentos de interação, a arquitetura e sua decoração é um elemento icônico das expressões de decoração mexicana

com ladrilhos coloridos e a fartura de frutas e outros alimentos. Mesmo que em *Las Amazonas* a comida não seja tão mencionada como é em *Tres Veces Ana*, na maioria das vezes em que a cozinha é cenário de alguma interação entre as personagens, é possível observar mulheres preparando alguma refeição – e isso se repete em *Tres Veces Ana*, mas com a figura central de Remedios cozinhando para os hóspedes de sua pensão. Se a culinária não possui em suas aparições e citações uma parte significativa da expressão nacional, a significação da própria cozinha como espaço quase que exclusivamente feminina remete a outros dados da cultura, como a locação de gênero e ambiência – embora este projeto não tenha pretendido se encaminhar para a análise sobre o feminino nas telenovelas, este dado surgiu e se soma a muitas pesquisas sobre a questão (PEREZ-GARCIA, LEAL-LARRARTE, 2017; NÚÑEZ, 2005). Ainda no que tange a alimentação, a comida recebeu mais atenção das produções brasileiras, principalmente em *Rock Story*, com o núcleo da churrasceria Boi Amigo, que continha imagens do churrasco e algumas sobremesas durante a mudança de núcleo, para além das menções a alimentos e pratos típicos da culinária nacional feitos também pelo núcleo de Léo Régis. No caso de *A Lei do Amor*, entretanto, a comida deixa de se destacar, mas ainda é mais evidenciada que nas telenovelas mexicanas selecionadas.

Outra característica abordada nas telenovelas dos dois países é o futebol, que mesmo sem ser aprofundado, revela ter alguma relevância nos dois países<sup>68</sup>. No caso do Brasil, tanto em *Rock Story* quando em *A Lei do Amor* eles foram citados, ainda que na primeira com mais frequência e mais relacionada à cultura de celebridade com os jogadores do que o esporte em si. Já em *Las Amazonas*, o esporte aparece apenas com o núcleo de Alejandro e suas filhas, que ainda que não o explorassem enquanto um elemento presente em seus cotidianos, ele se fazia presente. De fato este é um elemento que se associa à identidade nacional.

Uma das maiores características de ambos os países é a inserção da telenovela no meio social. Sendo Brasil e México os maiores produtores e exportadores de telenovelas no mundo (MARINHO, 2013; PARENTE, 2015, CONHECIDAS PELAS..., 2017) e todas as histórias analisadas sendo contemporâneas aos seus anos de produção, o hábito de assistir a telenovelas aparece dentro de três das quatro produções analisadas. No contexto latino-americano em que

---

<sup>68</sup> Curiosamente, no programa matinal *Hoy*, do canal *Las Estrellas*, seus apresentadores têm conduzido o programa vestidos com camisetas do uniforme da seleção mexicana em dias de jogos amistosos da seleção, devido à proximidade com a próxima edição da Copa do Mundo, na Rússia. Além disso, a Televisa levou uma de suas novas revelações das telenovelas, Irina Baeva, para o país para ajudar em matérias especiais sobre a cultura da Rússia. Irina Baeva, que é russa, destacou-se em *Vino El Amor*, telenovela sucessora de *Las Amazonas*.

a telenovela é tão importante socialmente, o hábito de assisti-las é muito pouco explorado nas produções mexicanas, que privilegiam aspectos das relações sociais entre as personagens em detrimento do desenvolvimento das características pessoais de cada uma das personagens.

Este foco nos relacionamentos sociais das personagens também acaba por inferiorizar o desenvolvimento pessoal de cada uma delas, que se tornam menos complexas com relação às personagens brasileiras. Esta característica pode ser um dos motivos pelos quais o hábito de assistir telenovelas em Remédios não seja tão explorado, bem como seu desenvolvimento conforme a narrativa, uma vez que apesar de cuidar de sua pensão, ela vive em função de Santiago e dos problemas que ele tem por conta de sua vida anterior à perda da memória. Acreditamos que seja este um dos motivos pelos quais a inserção do contexto nacional dentro das narrativas ficcionais das telenovelas também seja preterida, com personagens que não se relacionam com os problemas sociais de suas cidades, por exemplo, e que, no caso das produções mexicanas selecionadas, não utilizam aparelhos tecnológicos no dia-a-dia de suas vidas. Ainda assim, as telenovelas mexicanas analisadas mostram que as características presentes ao subgênero tradicional, melodramático com questões mais pessoais (menos públicas), não apagam os vestígios culturais de seus países, uma vez que algumas características da identidade nacional mexicana podem ser encontradas dentro da narrativa, como o caso da culinária e a religiosidade.

A denominação das telenovelas brasileiras como realistas está relacionado não só à inserção de elementos culturais nacionais, mas à inclusão de fatos sociais contemporâneos à narrativa. No caso de *Rock Story* e *A Lei do Amor*, principalmente, as telenovelas já aparecem como produtos culturais consumidos por indivíduos de quaisquer classes sociais – e destacamos a metalinguagem utilizada em *A Lei do Amor* com relação ao protagonismo das telenovelas no âmbito social, principalmente com a personagem Ruty Raquel, referência ao sucesso das duas versões da telenovela *Mulheres de Areia*, e Heloísa, que referencia a personagem de Dina Staf em *Assim na Terra como no Céu*, produção de 1970 de Dias Gomes. O papel que a telenovela assume no cotidiano também se relaciona com a conversa e a tradução de acontecimentos que o âmbito do entretenimento faz com relação ao âmbito social e político, como o caso da inserção de escândalos políticos semelhantes aos das investigações da Lava-Jato em *Rock Story* e *A Lei do Amor*. Desta forma, a telenovela dialoga com os mais variados setores da vida social a partir das suas mediações.

Por isso, a expressão do cotidiano que se desenrola ao longo das telenovelas expressa aquilo que Martín-Barbero (2004a) afirma sobre a concretização da cultura no espaço da comunicação. A partir da socialidade, da ritualidade e da tecnicidade são estabelecidas as mediações, que acontecem nas interações sociais entre os atores e meios. Para além das menções sobre o contexto social vivido – seja na forma de violência, problemas econômicos e políticos, globalização e até mesmo na inserção das telenovelas para dentro das histórias fictícias, há um conhecimento coletivo que é compartilhado pelos telespectadores e também pelas personagens, mostrado a partir das referências de elementos culturais que são parte daquilo que é considerado como identidade nacional. A memória coletiva é constituída por significados dados pelas experiências que conectam as pessoas de determinados locais umas às outras e pela própria significação atribuída de acordo com as identidades destes sujeitos. Suas identidades são formadas por esse conjunto de informações e, ao mesmo tempo, moldam a maneira como esses conhecimentos históricos e locais serão interpretados pelos indivíduos.

A memória coletiva também é um aspecto que pode se associar à utilização da trilha sonora, principalmente no caso das telenovelas brasileiras. *Rock Story* e *A Lei do Amor* utilizaram escolhas musicais nacionais que fizeram sucesso no Brasil e no mundo e que desencadeiam memórias coletivas de diversas ordens. Ainda que as telenovelas mexicanas selecionadas não tenham uma trilha sonora específica e extensa, podemos observar nos capítulos de demonstração da cultura mexicana tradicional em de *Las Amazonas* que há uma aceitação do compartilhamento do conjunto de elementos identitários locais, formados por crenças e conhecimentos compartilhados. Trata-se de uma cultura que é enaltecida e que diz sobre o reconhecimento destes indivíduos enquanto pertencentes àquela cultura. E ainda que estes capítulos tenham sido isolados, eles não deixam de suscitar uma identidade musical que é reconhecida e compartilhada dentro e fora do México.

Bem como Francisco Curate (2006) afirma sobre a obra *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*, de Arjun Appadurai, "a construção de identidades locais num mundo global e desterritorializado passa pela criação de imagens ou paisagens culturais, que são assumidas por determinados grupos, imagens essas que são veiculadas pelos meios tecnológicos de comunicação de massas." (CURATE, 2006, p. 335). A exibição de cenas externas e tomadas que vislumbrem paisagens locais serve como uma apresentação das cidades das personagens e uma inserção espacial dos telespectadores ao contexto das personagens. Esta é uma característica tradicional nas produções brasileiras, que costumam reafirmar o lugar do Rio de Janeiro enquanto polo de turismo, mas que começaram a

caracterizar também as telenovelas mexicanas, ainda que em menor escala. Telenovelas mexicanas mais antigas, e até mesmo outras produções de Salvador Mejía e Angelli Nesma Medina, não continham tantas cenas externas e nem mesmo mudanças de núcleo com tantas ênfases em pontos turísticos das cidades em que suas histórias se ambientaram. Essas mudanças poderiam estar relacionadas ao fato de que, no México, a TV Azteca começou a transmitir telenovelas brasileiras, que utilizam destes recursos para ambientarem seus telespectadores no contexto local das personagens. Entretanto, com as limitações do tempo hábil de pesquisa e o fato desta questão não estar relacionada ao problema e hipótese da pesquisa, não foi possível verificar a dimensão mais geral dessa influência a ponto de generalizar a afirmação.

Reconhecemos que, se houvesse mais tempo de pesquisa, poderiam ser abordados com mais profundidade alguns aspectos das culturas e identidades mexicana e brasileira, para que então fossem verificadas estas particularidades nas telenovelas analisadas. Entretanto, o material levantado nos permite afirmar que a classificação das telenovelas brasileiras enquanto pertencentes ao subgênero realista indicam que estas abordam o contexto social nacional em meio à narração ficcional, aprofundando a relação de verossimilhança entre o universo fictício das personagens e o contexto de seus telespectadores. E que mesmo as telenovelas tradicionais, antes mais universalizantes, ainda contêm traços que podem ser caracterizados como pertencentes à cultura mexicana.

Num mercado global de entretenimento, muitas vezes as características locais das produções podem ser um empecilho para o entendimento e até mesmo o interesse de outros Estados nas tais produções, pois a demanda exige cada vez mais conteúdos que possam ser apreendidos pelo seu mercado interno. Entretanto, as produções latino-americanas são muito importantes no contexto internacional, não só por trazerem elementos da identidade latino-americana, mas também porque servem como fontes de debates sociais (TUFTE, 2004) através do *merchandising* social e porque abrangem temas de direitos humanos e cidadania cultural, por exemplo, servindo como modelo para outras produções culturais.

Portanto, independente do modelo de produção adotado para as telenovelas, mais ou menos melodramática ou realista, as telenovelas continuam exercendo um papel social de muita importância no contexto latino-americano e, apesar da abrangência de produtos culturais diversificados no mercado internacional de entretenimento, elas continuam representando parte da identidade latino-americana para fora do continente.

## REFERÊNCIAS

**A LEI do Amor**. Direção: Natália Grimberg e Denise Saraceni. 155 capítulos. Rio de Janeiro: Globo, de 3 de outubro de 2016 a 31 de março de 2017. Telenovela.

ABU-LUGHOD, Lila. **Dramas of Nationhood: The Politics of Television in Egypt**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. 324 p.

ACUSADO de assédio, José Mayer admite em carta que errou e pede desculpas. **Extra**, 04 abr. 2017. Disponível em: <<https://extra.globo.com/famosos/acusado-de-assedio-jose-mayer-admite-em-carta-que-errou-pede-desculpas-21158359.html>>. Acesso em: 25 maio 2018.

ADLER, Emanuel. O Construtivismo no Estudo das Relações Internacionais. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**. n. 47, 1999. P. 201-246. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n47/a11n47.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2014.

AGÊNCIA BRASIL. Brasil é o 4º país em número de usuários de internet. **Exame**, 3 out. 2017. Tecnologia. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/tecnologia/brasil-e-o-4o-pais-em-numero-de-usuarios-de-internet/>>. Acesso em: 06 maio 2018.

ALMANTUBE. **TRES VECES ANA** - Toda la música original de Alex Sirvent. Youtube, 27 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b6aanKoMvAc>>. Acesso em: 10 maio 2018.

ALVARADO, Ana Bertha Uribe. As telenovelas mexicanas no México de afuera. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004. 407 p.

ALVES, Elisa Sofia Silveira Saraiva Pires. Representações Indígenas na telenovela mexicana: uma abordagem a partir da análise do discurso e da semiótica da cultura. **Arquivos da Memória**. Antropologia, Arte e Imagem, n.ºs. 5-6 (Nova Série), 2009. Disponível em: <[dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3153399.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3153399.pdf)>. Acesso em: 23 mar. 2014.

ANNYSTON, Endrigo. Seis atores salvaram A Lei do Amor de ser completamente ruim. **Observatório da Televisão**, 24 mar. 2017. Disponível em: <<https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/critica-de-tv/2017/03/seis-atores-salvaram-a-lei-do-amor-de-ser-completamente-ruim>>. Acesso em: 17 maio 2018.

ANTUNES, Elaine Aparecida Souto. **Mulheres Apaixonadas**: A Imagem da Mulher Contemporânea na Telenovela. 2009. 244 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Linguística, Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-23112009-113346/pt-br.php>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

ANDERSON, Benedict R. O'G. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 330 p.

APOSTOLICO, Cimara. **Telenovela**: o olhar capturado: construção da tríade telespectador, corpo e imagem. 2006. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, São Paulo. Disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/3/TDE-2007-03-20T09:39:02Z-2767/Publico/COS%20-%20Cimara%20Apostolico.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/3/TDE-2007-03-20T09:39:02Z-2767/Publico/COS%20-%20Cimara%20Apostolico.pdf)>. Acesso em: 23 mar. 2014.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização**: A modernidade sem peias. Editorial Teorema, 2004. 267 p. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/81573003/Dimensoes-Culturais-da-Globalizacao-ARJUN-APPADURAI>>. Acesso em: 9 jun. 2018

ÁUDIO gravado entre MC Biel e repórter é incluído em inquérito por assédio sexual. **Extra**, 20 jun. 2016. Disponível em: <<https://extra.globo.com/casos-de-policia/audio-gravado-entre-mc-biel-reporter-incluido-em-inquerito-por-assedio-sexual-19544102.html>>. Acesso em: 23 maio 2018.

AZEVEDO, Philippe. Preferência do público por jornalismo ultrapassa novelas na TV, revela pesquisa. **Observatório da Televisão**, 24 dez. 2016. Disponível em: <<https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2016/12/preferencia-do-publico-por-jornalismo-ultrapassa-novelas-na-tv-revela-pesquisa>>. Acesso em: 14 maio 2018.

BAHLS, Matheus; OURFALI, Aninha. **Bela Recatada e do Lar**. Museu dos Memes, 19 out. 2017. Disponível em: <<http://www.museudememes.com.br/sermons/bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 27 maio 2018.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011, 229 p.

BASTENIER, M. A. A religião na América Latina. **El País**, 20 ago. 2014. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/08/19/opinion/1408477683\\_718339.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/08/19/opinion/1408477683_718339.html)>. Acesso em: 29 maio 2018.

BECHELANY, Camila Campelo. A Comunidade Transnacional da Arte Contemporânea. **Fronteira: Revista de Iniciação Científica em Relações Internacionais**. V. 4, N. 7, 2005. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/fronteira/article/view/5297/5246>>. Acesso em: 09 abr. 2014.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2003. 444 p.

BLUMER, Herbert. A natureza do interacionismo simbólico. In: MORTENSEN, C. D. **Teoria da comunicação: textos básicos**. São Paulo: Mosaico, 1980. p. 119–138.

BRAGA, José Luiz. Perspectivas para um conhecimento comunicacional. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org). **Epistemologia da comunicação no Brasil: trajetórias autorreflexivas**. São Paulo: ECA-USP, 2016, p. 123-141. Disponível em: <[http://www.assibercom.org/arquivos/01\\_epistemologia\\_ibercom\\_2015.pdf](http://www.assibercom.org/arquivos/01_epistemologia_ibercom_2015.pdf)>. Acesso em: 25 ago. 2017.

B R A S I L. **Закон любви - оригинал**. VK.COM. Disponível em: <[https://vk.com/videos-116461654?section=album\\_48](https://vk.com/videos-116461654?section=album_48)>. Acesso em: 20 ago. 2017.

B R A S I L. **История рока – оригинал**. VK.COM. Disponível em: <[https://vk.com/videos-116461654?section=album\\_62](https://vk.com/videos-116461654?section=album_62)>. Acesso em: 20 ago. 2017.

BREDARIOLI, Cláudia Maria Moraes; ALVES, Clarice Greco; FREIRE, Denise de Oliveira. TV Globo internacional: trajetórias dentro do cenário mundial. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 32, set. 2009, Curitiba-PR. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2001. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2530-1.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2014.

BRENNER, Saullo. Acusado de assédio sexual, José Mayer é vetado em novela da TV Globo. **Metrópoles**, 04 maio 2018. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/vida-e-estilo/celebridades/acusado-de-assedio-sexual-jose-mayer-e-vetado-em-novela-da-tv-globo>>. Acesso em: 25 maio 2018.

BRUNNER, José Joaquín. **Un Espejo Trizado**: Ensaio sobre cultura y políticas culturales. Chile: Flacso, 1988. 472 p. Disponível em: <<http://flacsochile.org/biblioteca/pub/publicos/1988/libro/000142.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999. 290p.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2015. xliii, 385p.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 8. ed. total. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 698 p. (A era da informação. Economia, sociedade e cultura ;1). Disponível em: <<https://docs.google.com/uc?id=0B2vyKSOtK2MkMjdiZTYxZWMTYmMyMy00MjBILThjYmYtNTBmZDBkZjRiMTYy&export=download>>. Acesso em: 17 maio 2014.

CASTELLS, Manuel; CARDOSO, Gustavo (Orgs.). **A Sociedade em Rede**: do conhecimento à ação política. Belém: Casa da Moeda, 2005. 435 p. Disponível em: <[http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/a\\_sociedade\\_em\\_rede\\_-\\_do\\_conhecimento\\_a\\_acao\\_politica.pdf](http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/a_sociedade_em_rede_-_do_conhecimento_a_acao_politica.pdf)>. Acesso em: 28 nov. 2017.

CONHECIDAS pelas novelas, Globo e Televisa disputam liderança na América Latina. Afinal, quem é a maior? **TNOnline**, 14 jul. 2017. Disponível em: <<https://tnonline.uol.com.br/noticias/cotidiano/67,422960,14,07,conhecidas-pelas-novelas-globo-e-televisa-disputam-lideranca-na-america-latina-afinal-quem-e-a-maior.shtml>>. Acesso em 29 maio 2018.

COSTA, Thatyane Roberta de Castro. A Mundialização da Cultura e os Processos de Homogeneização e Formação da Cultura Global. **Universitas** - Relações Int., Brasília, v. 2, n.1, p. 255-267, jan./jun. 2004. Disponível em: <<http://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/index.php/relacoesinternacionais/article/download/301/255>>. Acesso em: 09 nov. 2014.

COSTA, Ana Paula Silva Ladeira. **Fluxo internacional de ficção**: a telenovela brasileira na Bolívia. 2008. 242 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Metodista de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, São Bernardo do Campo. Disponível em: <[http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1254](http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1254)>. Acesso em: 23 mar. 2014.

COSTA, Ana Paula Silva Ladeira. A exportação da ficção televisiva e a possível perda da idiossincrasia local na busca por novos mercados. **Razón u Palabra**: Primera Revista Electrónica en Iberoamerica Especializada en Comunicación. n.86, abr/jun. 2014. 14 p. Disponível em: <[http://www.razonypalabra.org.mx/N/N86/V86/04\\_Ladeira\\_V86.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N86/V86/04_Ladeira_V86.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2014.

CURATE, Francisco. [Recensão a] Appadurai, A. 2004 - Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias. In: **Antropologia Portuguesa**. Dossiê Temático: Violência. V. 22/23, 2006, p. 334-338. Disponível em: <[https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/recens%C3%A3o\\_appadurai\\_2004\\_dimens%C3%B5es\\_culturais\\_da\\_globaliza%C3%A7%C3%A3o\\_modernidade\\_sem\\_peias](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/recens%C3%A3o_appadurai_2004_dimens%C3%B5es_culturais_da_globaliza%C3%A7%C3%A3o_modernidade_sem_peias)>. Acesso em: 9 jun. 2018.

DANI BLACK. **Dani Black** - Maior feat. Milton Nascimento (Clipe Oficial). Youtube, 9 set. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mc1AN0YexII>>. Acesso em: 25 maio 2018.

ENTENDA o caso: José Mayer é acusado de assédio por Su Tonani, figurinista da TV Globo. **O Globo**, 04 abr. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/entenda-caso-jose-mayer-acusado-de-assedio-por-su-tonani-figurinista-da-tv-globo-21158756>>. Acesso em: 25 maio 2018.

EU escolhi esperar. **Sobre**. Eu escolhi esperar, 2018. Disponível em: <<http://www.euescolhiesperar.com/sobre>>. Acesso em 25 maio 2018.

FADUL, Anamaria. Globalização cultural e o fluxo internacional da ficção televisiva seriada: o caso da telenovela brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 24, set. 2011, Campo Grande - MS. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2001. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP14FADUL.PDF>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

FALCHETI, Fabrício. "Rock Story" iguala recorde de audiência com show de Gui, Paula Toller, Paulo Ricardo e Tony Belloto. **Na Telinha**, 27 abr. 2017. Disponível em: <<http://natelinha.uol.com.br/novelas/2017/04/27/rock-story-igual-a-recorde-de-audiencia-com-show-de-gui-paula-toller-paulo-ricardo-e-tony-belloto-107251.php>>. Acesso em: 22 maio 2018.

FARIA, Tiago. Rei do Camarote vira meme na internet; veja as melhores montagens e os GIFs animados. **Revista Veja São Paulo**, 26 fev. 2017. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/rei-do-camarote-vira-meme-na-internet-veja-as-melhores-montagens-e-os-gifs-animados/>>. Acesso em: 22 maio 2018.

FAUS, Joan. Catolicismo perde força e um em cada cinco é protestante na América Latina. **El País**, Washington, 13 nov. 2014. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/13/internacional/1415854297\\_029972.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/13/internacional/1415854297_029972.html)>. Acesso em: 29 maio 2018.

FERNANDA Abreu VEVO. **Fernanda Abreu - Outro Sim**. Youtube, 15 abr. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5w6t0axZkn0>>. Acesso em: 23 maio 2018.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Epistemologia da Comunicação: além do sujeito e aquém do objeto. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Epistemologia da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003. 345 p. (Comunicação contemporânea; 1).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; FERREIRA, Marina Baird; ANJOS, Margarida dos (Coords.). **Significado de Transnacional**. Dicionário Aurélio de Português Online, fev. 2017. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/transnacional>>. Acesso: 04 jan. 2018.

FILMOW. **A Lei do Amor**. Filmow: A sua rede social de filmes e séries, 2016a. Disponível em: <<https://filmow.com/a-lei-do-amor-t203026/>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

FILMOW. **Las Amazonas**. Filmow: A sua rede social de filmes e séries, 2016b. Disponível em: <<https://filmow.com/las-amazonas-t196687/>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

FILMOW. **Rock Story**. Filmow: A sua rede social de filmes e séries, 2016c. Disponível em: <<https://filmow.com/rock-story-t203028/>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

FILMOW. **Tres Veces Ana**. Filmow: A sua rede social de filmes e séries, 2016d. Disponível em: <<https://filmow.com/tres-veces-ana-t198537/>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

FREIRE, Denise de Oliveira. **Telenovela e identidade nacional no ciberespaço: explorações metodológicas da recepção internacional de Caminho das Índias em comunidades virtuais**. 2010. 238 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração em Teoria e Pesquisa em Comunicação, Linha de Pesquisa em Epistemologia, Teoria e Metodologia da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-05112010-113008/pt-br.php>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 52 ed. São Paulo: Global, 2013. 784 p.

GELLNER, Ernest. **Nações e nacionalismo**. Lisboa: Gradiva, 1993. 210p.

GÓMEZ, Guillermo Orozco. O telespectador frente à televisão. Uma exploração do processo de recepção televisiva. **Communicare**, São Paulo. v. 5, n. 1, p. 27-42, 2005. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/07/Communicare-vol.-5.1.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

GÓMEZ, Guillermo Orozco. La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?. **Comunicación y Sociedad**, n. 6, p. 11-35, jul-dez. 2006. Disponível em: <[http://publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/2006\\_6/11-35.pdf](http://publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/2006_6/11-35.pdf)>. Acesso em: 04 jun. 2018.

GÓMEZ, Guillermo Orozco et al. México: Entre el cambio y La continuidad. 2017, 27 p.. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco (orgs.). **OBITEL 2017: Uma década de ficção televisiva na Ibero-América – análise de dez anos do Obitel (2007-2016)**. Globo Comunicação e Participações S.A. Porto Alegre: Sulina, 2017. 471 p. Disponível em: <<http://www.obitel.net/wp-content/uploads/2017/09/obitel-2017-port-esp.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 398 p.

GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a 'historia cultural' no novo milênio. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.17, n.49, p.321-342, set./dez.2003.

HAMBURGER, Esther. Diluindo Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras. 1998, 856 p. Disponível em: <[http://www.4shared.com/office/iPoSWxZL/hamburger\\_e\\_-\\_diluindo\\_frontei.html](http://www.4shared.com/office/iPoSWxZL/hamburger_e_-_diluindo_frontei.html)>. Acesso em: 23 mar. 2014.

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, v. 82, 2011. P. 61-86. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

HARVEY, David. O espaço como palavra-chave. **GEOgraphia**, Niterói, v. 14, n. 28, p. 8-30, 2012. Disponível em: <<http://www.geographia.uff.br/index.php/geographia/article/view/551/345>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

IG GENTE. Rainha das rainhas: Viviane Araújo comemora dez anos de Salgueiro. **IG**, Carnaval, 27 fev. 2017. Disponível em: <<http://carnaval.ig.com.br/musasdocarnaval/2017-02-27/viviane-araujo-dez-anos.html>>. Acesso em 21 maio 2018.

IG GENTE. Viviane Araújo fala sobre Gracyanne: "O que ela faz no segmento dela é bacana". **IG**, Gente, 29 jan 2018. Disponível em: <<http://gente.ig.com.br/fofocas-famosos/2018-01-29/viviane-araujo.html>>. Acesso em 21 maio 2018.

IMDB. **Days of our Lives**. IMDb.com, 2018. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0058796/>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

JORNALISTA que acusa Biel de assédio mostra o rosto pela primeira vez. **Extra**, 20 jul. 2016. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/jornalista-que-acusa-biel-de-assedio-mostra-rosto-pela-primeira-vez-19751104.html>>. Acesso em: 23 maio 2018.

JUNIOR, Danyllo. Confira 10 razões que explicam o grande sucesso de "Rock Story". **TV O Foco**, 05 jun 2017. Disponível em: <<https://www.otvfoco.com.br/confira-10-razoes-que-explicam-o-grande-sucesso-de-rock-story/>>. Acesso em: 17 maio 2018.

KOGUT, Patrícia. As razões para o êxito de 'Rock story', novela das 19h. **O Globo**: Patrícia Kogut, 04 jun 2017. Disponível em: <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2017/06/razoes-para-o-exito-de-rock-story-novela-das-19h.html>>. Acesso em: 17 maio 2018.

**LAS AMAZONAS**. Produção: Salvador Mejía. Direção: José Dossetti e Alberto Díaz. 61 capítulos. San Ángel: Televisa, de 16 de maio de 2016 a 7 de agosto de 2016. Telenovela.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Narrativas Televisivas e Identidade Nacional: O Caso da Telenovela Brasileira. In: Congresso Brasileiro da Comunicação, 25, set. 2002, Salvador - BA. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2002. Disponível em: <[http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002\\_anais/2002\\_NP14LOPES.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP14LOPES.pdf)>. Acesso em: 23 mar. 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela Brasileira: Uma Narrativa sobre a Nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 26, jan/abr. 2003, p. 17-34 Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469/40183>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Ficção televisiva e identidade cultural da nação. **Revista Alceu**, v. 10, n. 20, jan-jun. 2010, p. 5-15. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20\\_Lopes.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Lopes.pdf)>. Acesso em: 16 jan. 2018.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice. Brasil: Rumo à produção e recepção 360°. 2017, 31 p. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco (orgs.). **OBITEL 2017**: Uma década de ficção televisiva na Ibero-América – análise de dez anos do Obitel (2007-2016). Globo Comunicação e Participações S.A. Porto Alegre: Sulina, 2017. 471 p. Disponível em: <<http://www.obitel.net/wp-content/uploads/2017/09/obitel-2017-port-esp.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

LOPES, Fernanda. Novelas mexicanas são machistas, racistas e religiosas, diz especialista. **Notícias da TV**, 04 set. 2016. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/novelas-mexicanas-sao-machistas-racistas-e-religiosas-diz-especialista-12464>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

MARINHO, Raphael Guedes. “México e Brasil”: Ambos são os maiores produtores e exportadores de telenovelas no mundo. **Jornal O Rebate**, Jun. 2013. Disponível em: <<http://www.jornalrebate.com.br/site/colaboradores-do-rebate/9705-mexico-e-brasil-ambos-sao-os-maiores-produtores-e-exportadores-de-telenovelas-no-mundo>>. Acesso em: 8 jul. 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, v. 2, n. 5, 1988, p. 137-164. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31620505>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. UFRJ, 1997. 369 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Dênis de. (Org.). **Por uma outra comunicação**: mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2003. 414 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, c2004a. 478 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004. 407 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os Exercícios do Ver** – Hegemonia Audiovisual e Ficção Televisiva. 2.ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004. 182 p.

MARTÍNEZ, Gerardo. **O Folclore do México**. PET-RTV UNESP, Bauru, 10 maio 2012. Disponível em: <<http://petrtv.com.br/o-folclore-do-mexico/>>. Acesso em: 29 maio 2017.

MAZZIOTTI, Nora. **El espectáculo de la pasión**: Las telenovelas latinoamericanas. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993. 168 p.

MONNET. **Las Amazonas**: Capítulos 63 de 63. Disko Kosmiko, 2018. Disponível em: <<http://diskokosmiko.mx/monnet/las-amazonas-capitulos-63-de-63-97104/list,1,3>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, São Paulo, n.48, dez. 2000/fev. 2001, p. 74-87. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/48/07-marialourdes.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004. 407 p.

NICOLOSI, Alejandra Pía. **Merchandising social na telenovela brasileira**: Um diálogo possível entre ficção e realidade em "Páginas da vida". 2009. 299 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes, São Paulo. Disponível em: <[http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/file/bdt/2009/2009-me-nicolosi\\_alejandra.pdf](http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/file/bdt/2009/2009-me-nicolosi_alejandra.pdf)>. Acesso em: 23 mar. 2014.

NOTIMEX. Salvador Mejía esperará rating para decidir si alarga "Las Amazonas". **20minutos.Com**, 12 maio 2016. Disponível em:

<<https://www.20minutos.com.mx/noticia/88591/0/salvador-mejia-esperara-rating-para-decidir-si-alarga-las-amazonas/#xtor=AD-1&xts=513356>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

NOVELAS das 19h00. **MIX**: Unindo informação, entretenimento e interatividade, 2018. Disponível em: <<https://audienciadatvmix.wordpress.com/acervo-mix/audiencia/audiencias-internacionais/novelas-mexicanas-no-ar-2/novelas-da-televisa/novelas-das-19h00/>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

NÚÑEZ, Sonia Puente. Género y televisión: Estereotipos y mecanismos de poder en el medio televisivo. **Comunicar**, 2005. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15825092>>. Acesso em: 1 jun. 2018.

OBITEL. **Quem Somos**. Observatório Íbero-Americano da Ficção Televisiva, 2015. Disponível em: <[http://www.obitel.net/?page\\_id=56&lang=pt](http://www.obitel.net/?page_id=56&lang=pt)>. Acesso em: 06 jun. 2018.

PARENTE, Ediane. Compra e venda de novelas movimentam mercados do Brasil, México e Turquia. **Uol**, 02 set. 2015. Disponível em: <<https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2015/09/02/compra-e-venda-de-novelas-movimentam-mercados-do-brasil-mexico-e-turquia.htm#fotoNav=10>>. Acesso em 29 maio 2018.

PECCOLI, Vitor. "Rock Story" supera seis antecessoras na média geral de audiência. **TV O Foco**, 6 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.otvfoco.com.br/rock-story-supera-seis-antecessoras-na-media-geral-de-audiencia/>>. Acesso em: 17 maio 2018.

PEREIRA, Livia Cristina Braz. **A telenovela brasileira e a adoção da indumentária**. 2007. 71 f. Dissertação (Graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, Juiz de Fora - MG. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/LiviaCristinaBrazPereira.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2014.

PEREZ-GARCIA, Martha Estela; LEAL-LARRARTE, Sandra Adriana. Las telenovelas como generadoras de estereotipos de género: el caso de México. **Anagramas rumbos sentidos comun.**, Medellín, v. 16, n. 31, p. 167-185, dez. 2017. Disponível em: <[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1692-25222017000200167&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-25222017000200167&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 1 jun. 2018.

PEW RESEARCH CENTER. **Religion in Latin America**. Pew Research Center, 13 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.pewforum.org/2014/11/13/religion-in-latin-america/>>. Acesso em: 29 maio 2018.

PINTO, Júlio. **1, 2, 3 da semiótica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995, 70 p.

PINTO, J. Doctrina Signorum. In: PINTO, J.; NOVA, V. Casa. **Algumas Semióticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 78 p.

PINTO, Julio. Comunicação Organizacional ou comunicação no contexto das organizações. In: OLIVEIRA, Ivone L.; SOARES, Ana Thereza N. (Org). **Interfaces e tendências da comunicação no contexto das organizações**. São Caetano do Sul/SP: Difusão, 2008, p. 81–89.

PIQUEIRA, Mauricio Tintori. “**Vêm para essa festa**” – As telenovelas da Rede Globo como um meio de mediação social para a constituição de uma identidade nacional. In: Encontro Regional de História: Distória e Liberdade, 20. ANPUH/SP – UNESP- Franca-SP. set.2010. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Mauricio%20Tintori%20Piqueira.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

POP NOVELAS BRASIL. **Tres Veces Ana** (México) – Capítulos. Disponível em: <<https://docs.google.com/document/d/14KLYIm3RXwJG3gQzNWpUVcBNa04iTOow1ZtUOUmW1Wo>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

QUEM ONLINE. Carnaval 2017: Viviane Araújo, a 'Rainha das Rainhas' do Salgueiro. **Revista Quem**, 21 fev. 2017. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Carnaval-2017/Rio-de-Janeiro/noticia/2017/02/carnaval-2017-viviane-araujo-rainha-das-rainhas-do-salgueiro.html>>. Acesso em: 21 maio 2018.

RAINHA das rainhas: Viviane Araújo surpreende ao brincar e mostrar pernas. **Rede TV**, Bastidores do Carnaval, 26 fev. 2017. Disponível em: <<http://www.redetv.uol.com.br/especiais/bastidoresdocarnaval/videos/carnaval-2017-sao-paulo/rainha-das-rainhas-viviane-araujo-surpreende-ao-brincar-e-mostrar-pernas>>. Acesso em 21 maio 2018.

REDACCIÓN ENELSHOW. **Telenovela de Salvador Mejía será remake de Niña Amada Mía y Las Dianas**. SDPnoticias.com, 15 mar. 2016. Disponível em:

<<https://www.sdpnoticias.com/enelshow/television/2016/03/15/telenovela-de-salvador-mejia-sera-remake-de-nina-amada-mia-y-las-dianas>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

REI DO camarote vira meme e bomba nas redes por jeitão Gangnam Style. **Notícias R7**, Tecnologia e Ciência, 04 nov. 2013. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/tecnologia-e-ciencia/fotos/rei-do-camarote-vira-meme-e-bomba-nas-redes-por-jeitao-gangnam-style-04112013#!/foto/1>>. Acesso em: 22 maio 2018.

"REI DO Camarote" vira meme nas redes sociais; confira montagens. **Terra**, Vida e Estilo, 2018. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/homem/rei-do-camarote-vira-meme-nas-redes-sociais-confira-montagens,ffd170e5db322410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 22 maio 2018.

REPORTEROS HOY MM. **¿CÓMO SE MIDE EL raiting en México?**. Notícias de Yucatán, 2017. Disponível em: <<http://reporteroshoy.mx/wp/%C2%BFcomo-se-mide-el-raiting-en-mexico%E2%80%8F.html>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

ROCHA, Larissa Leda Fonseca. **Diluindo fronteiras**: hidridações entre o real e o ficcional na narrativa da telenovela. 2007. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói. Disponível em: <[http://www.bdt.dndc.uff.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=2834](http://www.bdt.dndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2834)>. Acesso em: 28 nov. 2017.

ROCHA, Marlúcia Mendes da. **Telenovela**: técnicas de criação do popular e do massivo. 2009. 171 f. Dissertação (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica. Disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/1/TDE-2009-06-09T08:47:51Z-7817/Publico/Marlucia%20Mendes%20da%20Rocha.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/1/TDE-2009-06-09T08:47:51Z-7817/Publico/Marlucia%20Mendes%20da%20Rocha.pdf)>. Acesso em: 23 mar. 2014.

**ROCK Story**. Direção: Dennis Carvalho. 179 capítulos. Rio de Janeiro: Globo, de 9 de novembro de 2016 a 5 de junho de 2017. Telenovela.

SANTANA, André. Rock Story chega ao fim como a melhor novela das sete dos últimos anos. **Observatório da Televisão**, 05 jun. 2017. Disponível em: <<https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/critica-de-tv/2017/06/rock-story-chega-ao-fim-como-a-melhor-novela-das-sete-dos-ultimos-anos>>. Acesso em: 17 maio 2018.

SANTOS, Fernanda Marsaro dos. Análise de Conteúdo: a visão de Laurence Bardin. **Revista Eletrônica de Educação**, v. 6, n. 1, p. 383-387, mai. 2012. Disponível em: <<http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/291/156>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

SCIRE, Raphael. A Lei do Amor testa a paciência do público com histórias difíceis de engolir. **Notícias da TV**, 06 mar. 2017. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/opiniao/lei-do-amor-testa-paciencia-do-publico-com-historias-dificeis-de-engolir--14314>>. Acesso em: 17 maio 2018.

STOCCO, Daniela. "Paraíso Tropical": interpretação de um país por meio de uma novela e uma cidade. **Revista Brasileira de Marketing**, v. 7, n. 2, p. 185-193, 2008. Disponível em: <<http://www.spell.org.br/documentos/ver/5357/-parai--so-tropical---interpretacao-de-um-pai--s-por-meio-de-uma-novela-e-uma-cidade>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

TÁBONITOBASIL.ORG. **A Lei do Amor**. Disponível em: <<https://www.tabonitobrasil.org/assistir/novelas/a-lei-do-amor/>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

TÁBONITOBASIL.ORG. **Rock Story**. Disponível em: <<http://www.tabonitobrasil.org/assistir/novelas/rock-story/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

TELECO. **Estatísticas de Celulares no Brasil**. Teleco: Inteligência em Telecomunicações. Disponível em: <<http://www.teleco.com.br/ncel.asp>>. Acesso em: 08 jun. 2018.

TESCHE, Adayr. Ficção Seriada Televisiva como Instrumento de Mediação do Cotidiano. In: Congresso Brasileiro da Comunicação, 24, set. 2011, Campo Grande - MS. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP14TESCHE.PDF>>. Acesso em: 17 de maio de 2014.

TONDATO, Macia Perencin. Viajando com a telenovela: o turismo ficcional como ampliação de universos simbólicos e materiais. **Revista Comunicación**, v.1, n.10, 2012. Disponível em: <[http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa5/081.Viajando\\_com\\_a\\_telenovela-o\\_turismo\\_ficcional\\_como\\_ampliacao\\_de\\_universos\\_simbolicos\\_e\\_materiais.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa5/081.Viajando_com_a_telenovela-o_turismo_ficcional_como_ampliacao_de_universos_simbolicos_e_materiais.pdf)>. Acesso em: 17 maio 2014.

TRES Veces Ana. **Lupita Audiências**, 2018. Disponível em: <<http://lupitaaudiencias.blogspot.com.br/2016/09/tres-veces-ana.html>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

**TRES Veces Ana.** Produção: Angelli Nesma Medina. Direção: Sergio Cataño e Claudio Reyes. 111 capítulos. San Ángel: Televisa, de 22 de agosto de 2016 e 22 de janeiro de 2017. Telenovela.

TSN. **Trilha Sonora de Rock Story** (Novela). Trilha Sonora de Novela e Filmes: Músicas para ouvir com letra, tradução e clipe, 2018a. Disponível em: <https://www.trilhasonoradenovela.com.br/2016/10/trilha-sonora-de-rock-story.html>. Acesso em: 14 maio 2018.

TSN. **Trilha Sonora de "A Lei do Amor"** (Novela). Trilha Sonora de Novela e Filmes: Músicas para ouvir com letra, tradução e clipe, 2018b. Disponível em: <https://www.trilhasonoradenovela.com.br/2016/09/trilha-sonora-de-a-lei-do-amor.html>. Acesso em: 14 maio 2018.

TUFTE, Thomas. Telenovelas, cultura e mudanças sociais: da polissemia, prazer e resistência à comunicação estratégica e ao desenvolvimento social. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004. 407 p.

VALENTIM, Aldo Luiz. **Internacionalização da Rede Globo: Estudo de caso da exportação de telenovelas**. 2007. 49 f. Dissertação (Graduação) - Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas, Curso de Relações Internacionais, São Paulo. Disponível em: <http://administradores.com.br/producao-academica/internacionalizacao-da-rede-globo-estudo-de-caso-da-exportacao-de-telenovelas/1057/download>. Acesso em: 23 mar. 2014.

WARNIER, Jean-Pierre. **A Mundialização da Cultura**. Bauru, SP: EDUSC, 2000. 184p.

WATT, Ian P. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010. 347 p.

WENDT, Alexander. **Social theory of international politics**. Cambridge: Cambridge University, 2003. 429p. (Cambridge studies in international relations; 67).

WOLF, Eric R. The Virgen of Guadalupe: A Mexican National Symbol. **The Journal of American Folklore**, v. 71, n. 279. Champaign: University of Illinois Press. 1958. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/537957.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2018.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. 8 ed. Lisboa: Presença, 2003. 271 p. Disponível em:  
<[http://www.jornalismoufma.xpg.com.br/arquivos/mauro\\_wolf\\_teorias\\_da\\_comunicacao.pdf](http://www.jornalismoufma.xpg.com.br/arquivos/mauro_wolf_teorias_da_comunicacao.pdf)  
>. Acesso em: 08 abr. 2014.

XAVIER, Nilson. **A Lei do Amor**. Teledramaturgia, 2015a. Disponível em:  
<<http://teledramaturgia.com.br/a-lei-do-amor/>>. Acesso em: 16 maio 2018.

XAVIER, Nilson. **Rock Story**. Teledramaturgia, 2015b. Disponível em:  
<<http://teledramaturgia.com.br/rock-story/>>. Acesso em: 16 maio 2018.

XAVIER, Nilson. Desfigurada e retalhada, “A Lei do Amor” termina como uma “novela Frankenstein”. **Blog do Nilson Xavier**, 31 mar. 2017a. Disponível em:  
<<https://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2017/03/31/desfigurada-e-retalhada-a-lei-do-amor-termina-como-uma-novela-frankenstein/>>. Acesso em: 17 maio 2018.

XAVIER, Nilson. “Rock Story” teria sido "redondinha" se tivesse menos capítulos. **Blog do Nilson Xavier**, UOL, 06 jun 2017b. Disponível em:  
<<https://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2017/06/05/rock-story-teria-sido-redondinha-se-tivesse-menos-capitulos/>>. Acesso em: 17 maio 2018.

## **APÊNDICE A – Seleção de capítulos assistidos mediante sorteio**

Seleção de capítulos das telenovelas selecionadas a serem reassistidos para fim de documentação de elementos que contribuam para a análise foi feito com sorteio no site Random.Org.

### **1.1 Las Amazonas**

Ao todo são 61 capítulos, sendo selecionados 31 capítulos em 29 sorteios (excluindo o primeiro e último capítulos). São eles: 1, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 18, 19, 22, 25, 26, 29, 31, 34, 36, 38, 40, 43, 44, 45, 51, 52, 53, 54, 55, 60, 61.

### **1.2 Tres Veces Ana**

Ao todo são 111 capítulos, sendo selecionados 56 capítulos em 54 sorteios (excluindo o primeiro e último capítulos). São eles: 1, 2, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 21, 23, 25, 30, 35, 36, 37, 39, 40, 43, 44, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 69, 70, 71, 73, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 89, 90, 93, 94, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111.

### **1.3 Rock Story**

Ao todo são 179 capítulos, sendo selecionados 90 capítulos em 88 sorteios (excluindo o primeiro e último capítulos). São eles: 1, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 23, 35, 40, 43, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 61, 63, 64, 65, 67, 69, 73, 74, 76, 78, 79, 84, 85, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 114, 115, 117, 118, 119, 121, 122, 124, 126, 127, 130, 131, 133, 134, 136, 137, 138, 142, 143, 145, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 161, 164, 167, 168, 173, 174, 175, 177, 178, 179.

### **2.1 A Lei do Amor**

Ao todo são 155 capítulos, sendo selecionados 78 capítulos em 76 sorteios (excluindo o primeiro e último capítulos). São eles: 1, 2, 4, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 21, 26, 27, 31, 32, 33, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 45, 47, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 65, 67, 69, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 85, 86, 87, 90, 92, 94, 95, 98, 100, 102, 103, 105, 106, 118, 119, 120, 122, 131, 132, 133, 134, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 151, 152, 153, 154, 155.

## ANEXO A – Informações especiais sobre as telenovelas mexicanas

Quadro 01: Trilha sonora do CD “Alex Sirvent presenta *Tres Veces Ana*”:

Música	Responsável	Colaboração
Vuela	Alex Sirvent	
Como Canta	Alex Sirvent	Hueso Negro & El V
Take Care of My Dream	Alex Sirvent	Andrea Maddalone
Antes de ti	Alex Sirvent	Luja
Tres Veces	Alex Sirvent	Hueso Negro
Ayam	Alex Sirvent	A M Link
Commander	Alex Sirvent	Steve Parson
Decanto	Alex Sirvent	Stefano Medioli
Winter Breath	Alex Sirvent	Andrea Maddalone
Un héroe en tu piel	Alex Sirvent	Ernesto D'Alessio & Paola Mártil
Not Like This	Alex Sirvent	Hueso Negro
Kairos	Alex Sirvent	DJ Lilgo
Pandora's Box	Alex Sirvent	
The Shell	Alex Sirvent	Andrea Maddalone
Waltz for Ana Laura	Alex Sirvent	Stefano Medioli
Deep for Bass	Alex Sirvent	Addam One
Traicionero Love	Alex Sirvent	Hueso Negro
Quentin	Alex Sirvent	Steve Parson
Otoño/Wister of God	Alex Sirvent	Ruth Robles
Deep Blue Love	Alex Sirvent	Andrea Maddalone
Soñarás	Alex Sirvent	Olivia Bucio
Jennifer	Alex Sirvent	Stefano Medioli
Psyco	Alex Sirvent	Hueso Negro
Ayam RMX	Alex Sirvent	A M Link
Lazos de sangre	Alex Sirvent	
The Darkest Street (Unplugged)	Alex Sirvent	Hueso Negro
Mi canción será mi cruz	Alex Sirvent	
Valentin	Alex Sirvent	Stefano Medioli
Pulse	Alex Sirvent	Hueso Negro
Reaktor	Alex Sirvent	Steve Parson
The Murder	Alex Sirvent	
Astor	Alex Sirvent	Andrea Maddalone
Danesa	Alex Sirvent	
Lacrima rubata	Alex Sirvent	Stefano Medioli
Tres Veces (Unplugged)	Alex Sirvent	Hueso Negro

Fonte: ALMANTUBE, 2018.

**ANEXO B – Informações especiais sobre as telenovelas brasileiras**

**Letra da música "Outro Sim", de Fernanda Abreu** (FERNANDAAbreuVEVO, 2016).

Composta por: Fernanda Abreu, Jovi Joviniano e Gabriel Moura | Álbum: Amor Geral |  
Produtora: Warner/Chappell Music Ltd.

“Outrora, outra vez, outro lar  
Outro lugar, outra mulher, outro homem  
O trem vai pra uma outra estação  
Um outro inverno e lá vem outro verão

Ao outro tanto a ti quanto a mim  
Um outro bem, um outro amor, outrossim  
Não é fácil aceitar alguém  
E ser aceito pelo outro também

Sempre haverá outra esquina  
Outra beleza, outro cara, outra mina  
Sempre haverá um mané, sem noção, um otário  
Querendo atrasar

Sempre haverá outro dia  
Ensolarado e outra noite vadia  
Sempre haverá outra chance  
Outra mão ao alcance querendo ajudar

Outra favela, novela  
Outro barraco, buraco  
Outra cachaça, manguaça em outro bar  
Outro marido traído

Outra esposa ansiosa

Outra amante excitante querendo dar

Outra cabeça, sentença

Outro recanto, encanto

Outra viagem, vertigem em outro mar

Outro sentido ou saída

Outra maneira ou medida

De dar a volta por cima, querendo dá”

**Letra da música "Maior", de Dani Black e Milton Nascimento (DANI BLACK, 2015).**

Composta por: Dani Black | Álbum: Dilúvio | Produtora: MiniStereo Studio.

“Eu sou maior do que era antes

Estou melhor do que era ontem

Eu sou filho do mistério e do silêncio

Somente o tempo vai me revelar quem sou

As cores mudam

As mudas crescem

Quando se desnudam

Quando não se esquecem

Daquelas dores que deixamos para trás

Sem saber que aquele choro valia ouro

Estamos existindo entre mistérios e silêncios

Evoluindo a cada lua a cada sol

Se era certo ou se errei

Se sou súdito se sou rei

Somente atento à voz do tempo saberei”