

A INFLUÊNCIA DO “QUARTETO MÁGICO” NA TELENOVELA BRASILEIRA: ANÁLISE DO IMPACTO DE QUATRO AUTORES NA FORMAÇÃO DA NARRATIVA FICCIONAL TELEVISIVA

*The influence of the “Magic Quartet” on Brazilian
Soap Opera: Analysis of the impact of four authors in
formation of fictional television narrative*

Valmir Moratelli Cassaro

E-mail: vmoratelli@gmail.com

PUC-Rio.

Resumo

O presente artigo analisa a trajetória dos autores Dias Gomes, Janete Clair, Lauro César Muniz e Jorge Andrade ao chegarem à TV Globo e de que forma promovem uma hibridização de matrizes culturais que se tornaria a identidade da telenovela da emissora brasileira. Com obras memoráveis e revisitadas ainda hoje por outros autores, este “quarteto” deu arcabouço a uma construção de brasilidade pertinente a um rígido sistema político. No momento que novas ofertas de serviços para narrativas teleficcionais surgem no mercado global, é importante compreender como a telenovela brasileira se mantém enraizada na memória coletiva, sendo um produto de extrema relevância para exportação da quinta maior emissora do mundo. A proposta é contribuir com um olhar histórico para os Estudos Culturais, tendo como base uma análise crítica da modernidade.

Palavras-chave: Telenovela; Televisão; Narrativa ficcional.

Abstract

This article analyzes the trajectory of Dias Gomes, Janete Clair, Lauro César Muniz and Jorge Andrade upon arriving at TV Globo and how they promote a hybridization of cultural matrices that would become the identity of the soap opera of the Brazilian broadcaster. With memorable works and revisited even today by other authors, this “quartet” gave a framework to a Brazilian construction pertinent to a rigid political system. As new service offerings for telefictional narratives appear in the global market, it is important to understand how the Brazilian soap opera remains rooted in the collective memory, being a product of extreme relevance for the export of the fifth largest broadcaster in the world. The proposal is to contribute with a historical look to Cultural Studies, based on a critical analysis of modernity.

Keywords: Soap Opera; Television; Fictional narrative.

Introdução

O fortalecimento da TV Globo como império de comunicação e sua consequente expansão estão intimamente relacionados com o período da ditadura militar [1964-1985], fase em que passou a imperar uma nova vertente de modernidade¹ no Brasil. A televisão foi essencial para esta conjectura promovida pelos militares, aonde os símbolos de prosperidade, união da federação e propaganda de uma suposta força nacional ditaram as regras.

A telenovela viria a ocupar função de amálgama das diferentes regiões do país, tão caro ao projeto militar. Entre outros discursos adotados a partir desse período:

(...) podemos afirmar o da telenovela como sendo aquele dotado do dom da ubiquidade posto ter presença em todos ao mesmo tempo, em razão da generalidade que assume ao atravessar territórios, ignorar fronteiras, penetrar em guetos e superar as diferenças sociais, econômicas e culturais. (MOTTER, 2011, p. 78)

Em 1975, a TV Globo, símbolo empresarial inserido no chamado avanço tecnológico, se consolidou com uma vinheta de “vênus platinada”, junto à implantação definitiva do padrão Globo de qualidade, resumida no slogan “O que é bom está na Globo” já a partir de 1969. Tecnologia de ponta e investimento em equipe técnica permitiriam essa sua hegemonia. A telenovela, inserida no contexto da sociedade do espetáculo (DEBORD, [1931-1994] 1997), se destacou como um produto acessível e como um espaço ideal para ações de propaganda, atraindo expressivo percentual das verbas publicitárias na receita da emissora, agora com uma grade de programação organizada.

Entre vários personagens importantes na origem do que viria a ser o império televisivo das novelas da TV Globo, há quatro autores que se destacam como de profunda necessidade para levar adiante a grandeza que se tornaria o produto telenovela no Brasil: Janete Clair, Dias Gomes, Lauro César Muniz e Jorge Andrade. Tendo o diretor geral da Rede Globo, Walter Clark [1936-1997] e o diretor de operações Boni [1935-] à frente dessas contratações, a emissora buscou em diferentes setores culturais pessoas que contribuíssem com sua iniciante indústria. Cada um a seu modo, em diferentes anos, deixaria sua marca na história da telenovela ao criar obras memoráveis.

1 Outras vertentes dessa “modernidade” já foram engendradas anteriormente, tais como o Bota-Abaixo do prefeito Pereira Passos no Rio de Janeiro a partir de 1903; a Semana de Arte em São Paulo, em 1922; a industrialização promovida pelo governo de JK a partir de 1956 etc.

Classificamos aqui de “Quarteto Mágico”, visto que estes nomes inovaram ao deslocar o eixo de produção criativo: da cópia de modelos externos para aprofundar um até então inédito pensamento de brasilidade no audiovisual televisivo.

Chegada à TV Globo	Autor (a)	Principais referências
1967	Janete Clair	Rádio
1969	Dias Gomes	Rádio e teatro
1972	Lauro César Muniz	Teatro e cinema
1973	Jorge Andrade	Teatro

O objetivo do presente artigo é traçar um breve panorama de como este “quarteto” levou para a TV brasileira, no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, suas experiências pessoais promovendo tipo de hibridação que, composto por um conjunto de sistemas culturais concorrentes entre si, circunscrito a processos socioculturais combinados, produzem novas estruturas, objetos, representações e práticas (CANCLINI, 2006). Optou-se em deixar de fora o nome de Ivani Ribeiro, o que nos daria a nomenclatura de “quinteto”, pelo simples fato de que a autora só estreou na TV Globo na década seguinte, em novembro de 1982, com a novela *Final feliz*. Na emissora, ela assinou remakes e adaptações a partir de seus principais sucessos na TV Tupi e na Excelsior, posteriormente contribuindo para a já consolidada qualidade das produções.

Para entendermos a atual televisão brasileira, se faz necessário passar por estes quatro nomes do quadro anterior, que ainda reverberam a produção nacional décadas depois. Como mediadores culturais, com diferentes trajetórias artístico-intelectuais, acentua-se que, em comum, aproximaram os campos sociais, político, artístico e popular.

Ao observar o criador artístico-intelectual como parte do sistema social, Bourdieu ([1930-2002] 1968) insiste que o estudo da criação não deve abordar somente a relação do criador com sua obra, mas considera a criação como ato de comunicação (como um sistema intrínseco à produção, circulação e recepção da obra). Apoiado nisso, a seguir tem-se os pontos – chave da carreira desses precursores da telenovela moderna que, a partir de suas obras, construíram o imaginário do que é ser brasileiro em um discurso de unidade nacional do qual a emissora-líder se apropriou como porta-voz.

Após esta exposição, debruçar-nos-emos em torno das influências que chegam à contemporaneidade a respeito desse “quarteto”, o que o torna ainda hoje, moderno e tão necessário à discussão nos estudos culturais. Perceberemos, dessa

forma, que, em comum os autores estabelecem em suas ficções um sistema enraizado na tríade política, comércio e sociedade.

Janete Clair

1925 – 1983

Jenete Stocco Emmer fez história na televisão ao escrever tramas como *Irmãos coragem* (1970), *Selva de pedra* (1972) e *Pai herói* (1979). Uma das principais contribuições atribuída a ela está no seu legado em formar uma nova geração de roteiristas, que seguiriam sua fórmula de prender a atenção do público: uma boa história precisa de bons personagens.

Por seu poder inventivo e pela capacidade de criar tipos e situações cativantes, Janete Clair – foi registrada como “Jenete” por erro do cartório – forneceu a base para todas as inovações e desdobramentos do gênero (mesmo para as minisséries que rompem os cânones rígidos da telenovela). Autores como Benedito Ruy Barbosa, Gilberto Braga, Cassiano Gabus Mendes, Manoel Carlos, Silvio Abreu, mesmo sem mergulharem na torrente emotivo-romântica de Janete, são por ela influenciados (SODRÉ, 1985, p. 69).

Ao estabelecer fortes características folhetinescas dos primeiros tempos das radionovelas, ela uniu elementos antigos com novos, reforçando, com o apoio do diretor Daniel Filho [1937-], a nacionalização do gênero, que antes seguia os padrões de Cuba e Estados Unidos. Ficaria conhecida por “Maga das oito” e, segundo o poeta Carlos Drummond de Andrade (MAIOR, 2006, p. 161), “a usineira dos sonhos”, por provocar a fantasia em seu público.

Suas primeiras oportunidades surgiram no rádio ao interpretar canções francesas e árabes na Rádio PRB-5. Em 1943, fez teste como locutora na Rádio Tupi-Difusora. Nos corredores da rádio conheceu, em 1945, o então radio-ator Alfredo Dias Gomes. Cinco anos depois, estavam casados e morando no Rio de Janeiro. Até 1967, ela escreveria mais de 30 radionovelas, a maioria para a Rádio Nacional, onde estreou em 1956, com *Perdão, meu filho*. Nesse período, por sugestão do radialista Octavio Gabus Mendes, passou a assinar Janete Clair, em alusão à música *Claire de lune*.

Após um período tendo sinopses recusadas, chegaria sua vez na TV. Em 1967, Janete foi chamada às pressas pelo diretor de operações da Globo, o Boni [1935-], para salvar a novela *Anastácia, a mulher sem destino*, estrelada por Leila Diniz [1945-1972]. Com audiência baixa, produção cara e excesso de personagens, a trama, adaptação do folhetim *A Toutinegra do moinho*, do escritor francês Emile Richebourg [1833-1898], estava perdida. Janete escreveu, então, um capítulo no qual um terremoto devastava a ilha onde se passava a história, eliminando mais de 100 personagens. Em seguida, deu um salto de 20 anos e recomeçou com poucos atores. A produção reduziu gastos, ampliou audiência, e a autora garantiu seu lugar na emissora.

Boni declarou em entrevista a *O Globo* em 2011, como a chegada de Janete provocou uma nova visão da telenovela, o que promoveria herdeiros de sua escrita:

Janete tinha feito muitas radionovelas, conhecia a linguagem. Ela era primorosa na carpintaria, nos diálogos, possuía a técnica, a excelência, fez escola. Como ela, houve outros dois grandes: Ivani Ribeiro e Dias Gomes. Depois, Gilberto Braga e Aguinaldo Silva... Outra geração. Janete era uma pessoa sensível, com uma vida difícil, conhecia a alma do povo como ninguém. Tinha uma compreensão do gosto popular como nunca vi.

Após escrever três novelas entre 1967 e 1969 (*Sangue e areia*, *Passo do ventos e Rosa rebelde*), marcadas pelo estilo folhetinesco que a autora cubana Glória Magadan [1920-2001], ainda responsável pelo departamento de dramaturgia, imprimia às histórias, Janete começaria a mostrar seu estilo. Com a saída de Magadan, em 1969, surgiram histórias naturalistas, ágeis, com enfoque na realidade brasileira. No prefácio de *Nossa Senhora das Oito – Janete Clair e a Evolução da Telenovela no Brasil* (2003), Boni [1935-] diz que:

(...) foi Janete que provou ser possível a convivência do bom texto com o apelo popular. Foi contando com a Janete que eu (Boni) e o Daniel Filho nos livramos de Glória Magadan. Foi Janete, que posava fundo no acelerador da fantasia, a pioneira em estabelecer o contato entre a ficção e a realidade.

A ascensão de Janete Clair na Globo coincide com a solidificação da telenovela no Brasil e com o monopólio da emissora no mercado brasileiro. Como conta Ferreira (2003) na biografia da autora, Janete consolidou seu estilo de escrever a partir de 1969, com *Véu de noiva*. Ela foi beneficiada com o sucesso de *Beto Rockfeller* na TV Tupi (1968), em que o autor Bráulio Pedrosa [1931-1990] propôs diálogos coloquiais e trama ambientada no Brasil, em vez de países como México e Marrocos,

a exemplo do que impunha Madagan. “No estilo de Janete, altas doses de romantismo são temperadas com ação, emoção, suspense e eventuais críticas sociais” (FERREIRA, 2003, p. 13).

Sua consagração viria em 1970, com *Irmãos coragem*. Personagens marcantes e mistura da linguagem cinematográfica do western americano com elementos clássicos do folhetim fizeram a novela conquistar índices de audiência maiores do que a Copa do Mundo do México. É notório perceber que Janete Clair foi adaptando as novelas, atenta a transformações sociais, observando a classe média, acompanhando o gosto popular, dando vida aos conflitos cotidianos das grandes cidades brasileiras.

Como nos romances folhetinescos, a coerência podia ser sacrificada em favor da ação (...). A partir da experiência de Janete Clair, o drama televisivo vem conhecendo um desenvolvimento considerável em termos de criatividade e técnica, tornando-se altamente competitivo no mercado e sendo exportado para vários países da América e da Europa (CAVALCANTE, 2005, p. 73)

Selva de Pedra (1972) trouxe a conturbada história de amor de Cristiano Vilhena (Francisco Cuoco) e Simone Marques (Regina Duarte), resultando na maior audiência da história da TV brasileira. Também seria pelas mãos de Janete que o país veria o primeiro programa da TV brasileira gravado e exibido em cores, o episódio de *Meu primeiro baile*⁴², no programa *Caso especial*.

A novela seguinte teve de ser escrita às pressas para substituir outra, censurada a poucos dias da gravação. O *semideus* (1973) trouxe Tarcísio Meira em dois papéis: um industrial excêntrico dado como morto após acidente e um sócio que roubava seu império. Em 1974, foi ao ar *Fogo sobre terra*, onde se discutia o conflito entre a modernidade e a tradição: uma construtora quer inundar uma cidade do interior para construir uma represa, mas os habitantes lutam para preservar o lugar. Os militares criaram problemas durante a novela, o que obrigou Janete a demonstrar capacidade de criatividade para reescrever capítulos inteiros.

Viria então a novela que é considerada um de seus melhores trabalhos. *Pecado capital* (1975) trouxe às telas realismo social ao discutir valores humanos a partir do dilema do taxista Carlão (Francisco Cuoco) que, sem querer, ficava com uma mala de dinheiro de um assalto. Janete, a novelista mais representativa da televisão brasileira, partia para um novo rumo em sua obra televisiva (ALENCAR, 2006): vinha numa linha evolutiva e da escola romântica, chegava ao realismo (sem esquecer da base folhetinesca).

Depois de *Duas vidas* (1976), que discutiu o impacto da chegada do progresso na comunidade do bairro do Catete, viria *O astro*, para a qual o país se mobilizou em busca do assassino de Salomão Ayala (Dionísio Azevedo). Com *Pai herói* (1979), transpôs a trama para Nilópolis, na Baixada Fluminense, para contar a trajetória do jovem André Cajarana (Tony Ramos), que tenta desvendar a morte do pai. Em *Coração alado* (1980), causou polêmica ao apresentar no capítulo 40 o estupro de Vívian (Vera Fischer), cometido por Leandro (Ney Latorraca). Em entrevista à extinta revista *Amiga*, Janete comentou que não entendia o estranhamento de telespectadores com a cena, já que diariamente “os noticiários falam de crimes acontecidos na vida real ainda mais fortes”. Não satisfeita, no capítulo 171, a personagem Catucha (Débora Duarte) protagoniza a primeira cena de masturbação feminina na história da TV brasileira. Foi tudo subentendido: a câmera mostrava closes do rosto de Débora, e pés em movimentos circulares estendida sob cadeira de madeira. Não chegou a terminar *Eu prometo* (1983), vindo a falecer vítima de um câncer no intestino. Sua finalização ficou a cargo de Gloria Perez [1948-], considerada hoje sua sucessora. Janete continuaria tão popular que virou enredo de escola de samba. Com “O Leão na Selva de Ilusões”, a G.R.E.S. Leão de Nova Iguaçu desfilou no Grupo Especial do Rio em 1992, cuja letra do samba dizia: “‘Eu Prometo’ / Sua arte vai continuar / E na Selva de Ilusões / Uma estrela vem brilhar”.

Dias Gomes

1922 - 1999

Para entendermos a hibridização de diferentes matrizes estéticas, fortemente associada como uma das características mais marcantes na dramaturgia de Dias Gomes⁴³, é necessário um panorama de sua trajetória. Em 1937, aos 15 anos, escreveu sua primeira peça, *A comédia dos moralistas*. Já morando no Rio, em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, Dias Gomes escreveu o drama *Amanhã será outro dia*, abordando nazismo, invasão da França pelos alemães, exílio dos perseguidos políticos nos países da América e o torpedeamento de navios brasileiros.

Sua estreia no teatro profissional veio no ano seguinte, com a comédia *Pé de cabra*. Antes disso, porém, a peça foi proibida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão de censura do Governo Vargas. Ainda em 1942, Dias Gomes ingressou na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, mas abandonaria dois anos depois ao ser convidado por Oduvaldo Vianna para trabalhar em São Paulo na recém-inaugurada Rádio Panamericana. Lá, escreveu adaptações de peças, romances e contos. Nessa mesma época, ingressou no Partido Comunista.

Instalado no Rio em 1950, já casado com Janete Clair, o dramaturgo conseguiu um emprego primeiro na Rádio Tupi e, em seguida, na Rádio Tamoio e na Rádio Clube. Em abril de 1953, porém, Gomes foi demitido, após viajar com escritores à União Soviética para comemorações do Primeiro de Maio. Em virtude da perseguição política, passou a escrever sob pseudônimo até 1956, quando ingressou na Rádio Nacional. É interessante perceber como Dias Gomes, se torna mediador cultural entre o campo político e os segmentos da indústria cultural. O autor não trabalhou diante uma estabilidade, mas:

(...) numa intensa mediação entre sistemas culturais distintos que se fizeram presentes em sua trajetória artístico-intelectual. Ele atuou e realizou seus produtos culturais numa região limítrofe, nas fronteiras entre campos sociais distintos: o comunista, o artístico, o popular e o massivo (SACRAMENTO, 2012-b, p. 111).

Em 1959, escreveu a peça *O pagador de promessas*, adaptada para o cinema e ganhador da Palma de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Cannes, em 1962. Trata-se da história de Zé do Burro (Leonardo Villar), camponês que prometeu carregar uma cruz do sertão baiano à Igreja de Santa Bárbara, em Salvador, caso seu burro doente se recuperasse. É considerada obra-prima do teatro realista moderno. A versão cinematográfica foi indicada ao Oscar de melhor filme estrangeiro. O sucesso de *O pagador* elevou Dias Gomes ao status de um dos maiores dramaturgos do país, por trazer “traço moderno” e revolucionário a representações das questões nacional-populares, apesar do culto romântico ao herói messiânico (RIDENTI, 2000, p. 88).

Cassado pelo golpe militar de 1964, sua peça *O berço do herói* foi proibida pela censura na noite de estreia. Em 1966, sua casa foi invadida por militares. No ano seguinte, mesmo premiado, o filme *O pagador de promessas* teve exibição proibida em território nacional, se estendendo até 1972. Em sua autobiografia, Dias Gomes relata como precisou lidar com o choque dos valores políticos que defendia e os tentadores convites para embarcar na indústria cultural televisiva. “O modelo dramatúrgico que viria a ser imposto pela ditadura nos anos 70 me excluiria completamente (...). A telenovela, cercada de preconceitos, era considerada sublitteratura. Por outro lado seria incoerência” (GOMES, 1998, p. 255). Para o autor, não houve saída. Falou mais alto a sua necessidade de se comunicar com mais pessoas.

Minha geração de dramaturgos, a dos anos 60, erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma plateia

a cada dia mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. Agora me ofereciam uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. (GOMES, 1998, p. 255).

Em 1969, chegou à TV Globo. Dando voz aos princípios da dramaturgia nacional-popular (SACRAMENTO, 2012-a), sua primeira telenovela, sob pseudônimo de Stela Calderón, foi adaptação do romance *A ponte dos suspiros*, de Michel Zevaco, ambientada na Veneza do século XIV. Depois, com *Verão vermelho* (1969), assinada com seu nome, abordou temas polêmicos – desquite, reforma agrária e candomblé. Na sequência, *Assim na Terra como no céu* (1971), em que mostrava os costumes da juventude carioca; *Bandeira 2* (1972), que apresentava pela primeira vez um protagonista bicheiro, o Tucão (Paulo Gracindo); e a primeira novela a cores no Brasil, *O bem amado* (1973). Repleta de personagens inesquecíveis, a novela deu origem a um seriado que permaneceu no ar por cinco anos. Como detalha Igor Sacramento (2012-a) a respeito das tramas escritas pelo autor neste período:

O realismo crítico (de matriz lukacsiana) como estética necessária para projeto político de “conscientização das massas” esteve presente nas telenovelas de Dias Gomes naquele momento, pontuadas por algumas características do teatro épico brechtiano, mas também pelo grotesco, fantástico, realismo, tragédia e outras estéticas teatrais, fazendo uso da hibridização como forma de garantir maior comunicabilidade popular. (SACRAMENTO, 2012-a, p. 235)

Ainda que de modo controverso para alguns, ele estabeleceu mediações entre valores da cultura comunista e os da prática da produção televisiva. Em 1974, por exemplo, Dias Gomes escreveu *O espigão*, a primeira a abordar temas ambientais, criticando o progresso tecnológico e a desumanização das relações sociais. O autor voltou a ter problemas com a censura em 1975, culminando no veto de *Roque santeiro*. Com 20 gravados, a novela foi proibida na véspera de estreia. Segundo o site da Memória Globo⁴⁴, o motivo da proibição foi uma conversa telefônica com o historiador Nelson Werneck Sodré [1911-1999] gravada pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), na qual Dias teria dito que enganara censores com adaptação da peça proibida *O berço do herói*.

Ele aproveitou parte dos personagens em *Saramandaia* (1976), introduzindo na TV o realismo fantástico característico da literatura latino-americana. Com ela, alcançou projeção internacional. Voltaria a abordar temática ecológica em 1978, com *Sinal de alerta*⁴⁵, que denunciava crimes ambientais. Com o autor, houve “abrasileiramento” das telenovelas, caracterizado pela nacionalização dos textos, temáticas, procedimentos narrativos e linguagem (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 124).

Em 1985, dois anos após a morte da mulher e com a abertura política, *Roque Santeiro* pôde enfim ir ao ar. Marco na história da teledramaturgia brasileira, a novela atraiu milhões de espectadores para a trajetória de Roque Santeiro (José Wilker), Sinhozinho Malta (Lima Duarte) e Viúva Porcina (Regina Duarte). Dias Gomes escreveu os primeiros e os últimos 51 capítulos da nova versão, deixando a trama a cargo de Aguinaldo Silva [1943-] e Marcílio Moraes [1944-]. Em entrevista a este presente trabalho, Marcílio conta que a base do que aprendeu de telenovela está nos primeiros 51 capítulos de *Roque Santeiro*. “Quando fui convidado a colaborar na versão de 1985, minha primeira experiência em telenovelas li estes primeiros capítulos, que foram ao ar *ipsis litteris*. Ali aprendi a escrever novelas”. Silva também já disse a respeito de ter colaborado com este sucesso que marcou época na emissora.

(...) *Roque Santeiro* era isto: um vento que provocou um frêmito no país já na noite de estreia, e nas noites seguintes soprou cada vez mais forte. (...) Apesar da censura tenebrosa (...), uma telenovela era capaz de conquistar mentes e corações, dizer às pessoas sobre os seus personagens “estes somos nós!” e, assim, se tornar maior que tudo. Não era assim que eu sentia *Roque Santeiro* na época, quando a pressão de escrevê-la era só o que contava. Mas é assim que a vejo agora, como o momento mágico que foi, ao dar a um povo sufocado a chance de reconhecer, mesmo que numa obra de ficção, sua própria cara.²

O sucesso da novela surpreendeu a própria emissora. Em reportagem de capa de outubro de 1985, a revista *Veja* abordou como o fenômeno promovia a TV Globo a um novo patamar de produções artísticas. O diretor Daniel Filho [1937-] assim resumiu o momento: “Em primeiro lugar, trata-se de uma questão mágica, com todos os elementos se casando perfeitamente. Em segundo, a própria Globo mudou, existe um astral novo na emissora, fazendo com que todos ousem mais”. A matéria ainda destacou que “jamais a Globo mostrou, no horário das oito, uma novela tão hilariante quanto *Roque Santeiro*, ao mesmo tempo em que toca em alguns temas supostamente perigosos, como a religião, o misticismo popular e a política”.

As forças políticas na legalidade foi o fato novo para uma geração nascida e crescida na ditadura, o que deu ensejo ao debate político e cultural acalorado. A euforia do início de Nova República começou a se transformar em mal-estar à

2 Disponível em < <https://veja.abril.com.br/blog/reveja/como-roque-santeiro-alcancou-a-maior-audiencia-da-historia/> > Acesso em 06/06/2019.

medida que se aproximava o fim do mandato de José Sarney (1985-1990), com os fracassos de sua política econômica. Falava-se da tentativa de “maquiar” o retrato provisório do país para adaptá-lo aos novos tempos, lançando mão das ideias de uma dramaturgia que tinha como base o questionamento da realidade brasileira. Essa retomada era vista por Dias Gomes como superação daquilo que teria sido a tônica da década de 1970: “A discussão de probleminhas existenciais que não mexia nos pilares do autoritarismo” (GOMES, 1998, p. 98).

Seu último trabalho para a Globo foi em 1998, a adaptação do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado. Gomes faleceu em 18 de maio de 1999, aos 76 anos, em um acidente de carro em São Paulo. Como prova de que sua temática continua atual e viva na memória do brasileiro, Dias Gomes foi escolhido como enredo da escola de samba Unidos de Padre Miguel, da Série A do Rio de Janeiro, para o carnaval de 2019. Segundo o carnavalesco João Vitor Araújo, a ideia seria associar o atual cenário brasileiro com as situações vividas nas histórias assinadas pelo dramaturgo. “Dias Gomes fez um retrato divertido e irônico do Brasil e isso tem muito da forma como o brasileiro encara a vida”, afirmou Araújo. Vinte e sete anos separam este desfile do que homenageou sua mulher também na Sapucaí.

Lauro César Muniz

1938 -

Lauro César Martins Amaral Muniz nasceu em Ribeirão Preto (SP), em 1938. Graduado em Engenharia Civil, fez parte da primeira turma do Curso de Dramaturgia da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP). Em 1963, escreveu a comédia *O santo milagroso*, sua estreia profissional, encenada com sucesso pela companhia de Cacilda Becker [1921-1969]. O texto chegou ao cinema três anos depois, por intermédio do diretor Dionísio Azevedo [1922-1994]. Na mesma década, o autor escreveu e montou mais quatro peças. Muniz estreou como novelista na TV Excelsior, em 1966, com *Ninguém crê em mim*. Escreveu também novelas para a TV Tupi e TV Record, como a adaptação de *As pupilas do senhor Reitor* (1970) e *Os deuses estão mortos* (1971).

Só em 1972 Lauro chegou à Globo, escrevendo o seriado *Shazan, Xerife & cia*, vividos pelos atores Paulo José e Flávio Migliaccio. Três meses depois, foi convocado por Boni [1935-] para substituir o autor Bráulio Pedroso [1931-1990], que adoeceu durante as gravações de *O bofe*. *Carinhoso* (1973) seria sua primeira novela, inspirada em *Sabrina*, filme de 1954. Também escreveu *O casarão* (1976),

cujas histórias eram contadas em três tempos distintos, entre 1900 e 1976. Segundo informações da Memória Globo, o público teve dificuldade em entender a trama, mas foi sucesso de crítica, premiada pela Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Em depoimento no evento Encontro com o Autor, ocorrido em 02/12/1994, na ECA-USP, promovido pelo núcleo de Pesquisa de Telenovela, Lauro Cesar Muniz reforça a marca dessa inovação como símbolo de uma época de progresso na televisão brasileira:

(...) Nós fizemos, na década de 70, telenovelas muito arrojadas, com uma temática muito vigorosa. Nós procurávamos até subverter as estruturas narrativas clássicas da telenovela, do folhetim, havia uma busca de linguagem. Isso foi abandonado, mas é claro que uma proposta colocada com muita força sempre permanece um tempo, até por inércia não se esvazia de imediato. (...) Nós éramos um grupo de autores decididos a renovar a linguagem e fazer da telenovela brasileira um gênero artístico de uma certa importância. Tínhamos essa ambição. Havia no ar um clima de busca de uma linguagem vigorosa, uma linguagem mais ambiciosa. (MUNIZ, 1995, p. 94-103).

Mais uma inovação surgiu com *Espelho mágico* (1977), em que utilizou recursos da narrativa teatral, cinematográfica e radiofônica para falar sobre a própria televisão. Em metalinguagem, a novela mostrava filmagens de uma novela, *Coquetel de amor*, inspirada no conflito da peça *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand. Lauro trouxe para a TV temas como eutanásia, poder das multinacionais e homossexualismo.

É o período que a telenovela ganha um viés mais inclusivo. A autenticidade dessa inclusão, porém, não está dada por critérios realistas, visto que as contradições sociais não se expressam na novela, que nesse período deixa de fora situações de pobreza e constrói universos de personagens brancos. Para Hamburger (2011), as referências de tempo e espaço é que garantem a verossimilhança de histórias interpretadas pelo público como espaços para veiculação de modelos nacionais de comportamento.

Após uma passagem pela TV Bandeirantes, Lauro retornou à Globo em 1983, para escrever os 17 capítulos finais de *Sol de verão*, substituindo o autor Manoel Carlos [1933-]. Sua peça *O santo milagroso* foi transformada em um especial. A experiência rendeu ao autor prêmio no Festival Internacional de Cinema e Televisão de Nova York. Em 1989, com colaboração de Alcides Nogueira [1949-] e Ana Maria Moretzsohn [1947-], Lauro escreveu outra novela marcante: *O salvador da pátria*. “Foi uma novela extremamente difícil de levar o fim... Estreou no ano em que se elegia o primeiro presidente, após 25 anos de ditadura. (...) Sofreu todas

as consequências de estar num ano muito especial, de eleição para Presidente da República”, diz Lauro, reforçando como o cenário político interfere na recepção de uma trama.

No ano seguinte, escreveu *Araponga*, uma paródia dos filmes de espionagem, ao lado de Ferreira Gullar [1930-2016] e Dias Gomes. Vendeu a adaptação de *As Pupilas do Senhor Reitor* para o SBT em 1994. E, em menos de um ano, supervisionou na TV Globo o texto de *Quem é você?*, de Solange Castro Neves [1951-]. *Zazá* (1997) foi a última novela escrita por Lauro nessa sua passagem pela emissora. Nesta trama criou o primeiro personagem soropositivo da telenovela brasileira. Depois, escreveu duas minisséries: *Chiquinha Gonzaga* (1999), que marcou a retomada das produções de época na Globo, e *Aquarela do Brasil* (2000), sobre o período áureo do rádio no Brasil. Em 2005, foi para a TV Record, onde passou a dirigir o núcleo de Dramaturgia.

Ao analisar as novelas que escreveu, Lauro diz que é difícil estabelecer um denominador comum, ou seja, uma temática comum a todas as novelas:

(...) e pouco provável que alguém tenha uma temática pré-planejada, como por exemplo, a temática de alguns autores no teatro ou no cinema, onde o diretor tem uma visão global da sua obra. Na telenovela o autor, muitas vezes, é despersonalizado porque trabalha em função do processo. É difícil o autor planejar, ter um trabalho autoral. (MUNIZ, 1995, p. 94-103).

Frisa-se a importância de um desdobramento para futuros trabalhos acerca da contribuição à inovação promovida por Lauro Cesar Muniz, tais como já existem de Dias Gomes (SACRAMENTO, 2012-a), Janete Clair (SODRÉ, 1985; FERREIRA, 2003) e – a seguir – Jorge Andrade (ANZUATEGUI, 2012).

Jorge Andrade

1922 - 1984

Dos quatro pilares da inovação aqui citados, Jorge Andrade é o que menos produziu para a televisão. Entretanto sua contribuição vai além da quantidade de produções audiovisuais, mas na discussão da renovação pela que a telenovela atravessou. Andrade começou sua carreira após ser apresentado, na década de 1950, à atriz Cacilda Becker [1921-1969], aos 28 anos. Foi Cacilda quem o incentivou a escrever para o teatro. Estreou profissionalmente como dramaturgo em 1954, com *A moratória*, seguindo várias outras peças de sucesso.

Em posição assumida por Ribeiro (2005), *A moratória*, no lugar de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, seria a peça inauguradora de uma tradição de drama modernos brasileiros. Para tanto, ao destacar elementos do desenvolvimento de uma estrutura teatral no Brasil, percebe-se que Andrade, mais tarde, vai levar as matrizes desse drama moderno dos palcos para a TV. Para Ribeiro (2005), o conteúdo social de *A moratória* reflete “um aspecto propriamente brasileiro, embora conectado com a crise internacional desencadeada pela quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929”. O dramaturgo paulista conta a história da decadência de uma família cafeicultora que, sofrendo as consequências da industrialização e da crise econômica dos anos 1920 no Brasil, perde sua propriedade e deve se conformar a viver na cidade, sofrendo as dificuldades de adaptação a um novo ambiente cultural e social.

Nos anos 1960, Andrade publicou a compilação do seu ciclo dramático, *Marta, a árvore e o relógio*, narrando a formação da sociedade paulista e brasileira. O seu maior sucesso teatral, a peça *Os ossos do barão*, permanece até hoje como uma marca de qualidade dos bons tempos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Foi com novela de mesmo nome que ele estreou na TV Globo, em 1973. Na verdade, uma adaptação de duas peças suas: *Os ossos do barão* e *A escada*. Possivelmente, foi a primeira vez que um intelectual brasileiro foi plenamente correspondido pelo público.

Na verdade, Jorge Andrade chegou à televisão já consagrado no teatro. Depois de *Os ossos do barão*, escreveu *O grito* (1975), situando a ação na atualidade. Mas o sucesso não foi o mesmo do trabalho anterior, quando mostrou a decadência dos barões do café de São Paulo.

Buscando resgatar suas próprias raízes, mas contribuindo para revisitar as raízes do todo um povo, Andrade fez avançar a produção dramática. Retomando o velho, recriou o novo. Explorando formas clássicas, fê-las vez por outra explodirem para dar lugar a um vento renovador que soprou, junto com outros autores, sobre o teatro brasileiro por um tempo. (RIBEIRO, 2005, p. 13)

É sintomático perceber que quatro dos maiores autores de teatro e televisão, naquele momento, escreveram novelas para o horário das dez: Bráulio Pedroso [1931-1990], Dias Gomes, Jorge de Andrade e Walter Durst [1922-1997]. Eram dramaturgos que acreditavam numa missão, e não se viam apenas como funcionários contratados para criar sob encomendas. E que missão seria essa? Nota-se, pelos trabalhos desenvolvidos, além da preocupação com questões sociais e políticas, um mergulho em aspectos autorais vindos de suas matrizes anteriores. Andrade, por exemplo, carregava o teatro consigo. Os dramaturgos queriam inovar, renovar, inventar.

É importante notar a maneira como Andrade definiu e compreendeu a arte, visto que acreditava na plenitude da criação artística somente quando a mesma propicia um debate social e suscita reflexões (PATRIOTA, 2005). Assim, definido o compromisso de sua dramaturgia, o autor anunciou o lugar, por ele escolhido, para a realização desse diálogo: o universo da reflexão histórica. Como no trecho desse artigo escrito para a revista Isto É de 19/04/1978:

(...) Eu só entendo o teatro como representação viva de um fato e neste fato o personagem principal deve ser sempre o homem. O homem brasileiro. Acho que, se a arte não registra o homem, no tempo e no espaço, para mim não é arte, não é teatro, não é literatura, não é nada. As gerações futuras vão querer saber como o homem brasileiro pensava, como vivia, como trabalhava, como lutava. Penso que esta é a missão principal, essencial, da arte e do teatro. (...). Quando eu pego, por exemplo, Fernão Dias, o que quero discutir é se as minas devem ser descobertas, para serem exploradas pela Corte e não pelo colono. Este debate está claro em Sumidouro. Não importa se é século XVI ou XVII, o debate está também no século XX, no debate das multinacionais. Vale a pena importar o Know-how que nos explora? E investigar a História é também fugir à perspectiva histórica dos ganhadores. Por que é que o mártir da Independência é Tiradentes e não um dos mulatos da revolução dos Alfaiates, na Bahia? A Inconfidência Mineira era uma revolução de mentira, idealizada pelos historiadores, enquanto que a revolta dos Alfaiates é uma revolução social, do homem do povo. O teatro pode evocar essa história que foi surrupiada.

A contratação de dramaturgos ligados à esquerda pela Globo não era surpreendente, visto seu reconhecido talento e a época inóspita de perseguição política. Jorge Andrade, embora não fosse ligado a partidos políticos, foi influenciado por este contexto cultural. Como bem define Ribeiro (2005), Andrade fez avançar a produção dramática ao resgatar as raízes do povo brasileiro. “Retomando o velho, recriou o novo. Explorando formas clássicas, fê-las vez por outra explodirem para dar lugar a um vento renovador que soprou, junto com outros autores” (RIBEIRO, 2005, 2012, p. 13).

Em 1978, Jorge Andrade publicou o romance autobiográfico *Labirinto*, e, no ano seguinte, fez a novela *Gaivotas* para a TV Tupi, o que lhe valeu o prêmio de melhor escritor de TV do ano dado pela Associação Paulista dos Críticos de Arte. Seus últimos trabalhos para a televisão foram na TV Bandeirantes, na década de 1980. Jorge Andrade morreu vítima de embolia pulmonar, em São Paulo, em 1984.

As lógicas de produção atual

Ainda hoje se discute as consequências da metamorfose que o “Quarteto Mágico” provocou na TV Globo – e também nas concorrentes. Tanto que os autores que produzem ficção de TV costumam citá-los como referências. O autor Marcílio Moraes (ex-TV Globo e atualmente na TV Record) diz a este presente trabalho que sua matriz de produção intelectual é oriunda de Dias Gomes:

(...) Costumo dizer que a base de tudo que aprendi de telenovela está nos primeiros cinquenta e um capítulos de *Roque santeiro*, do Dias Gomes. Como é sabido, o Dias havia escrito cinquenta e um capítulos quando a novela foi proibida, em 1975. Quando fui convidado a colaborar na versão de 1985, sendo minha primeira experiência em telenovelas, peguei e li estes primeiros capítulos, que foram ao ar *ipsis litteris*. Ali aprendi a escrever novelas.³

As novelas com forte carga de realismo mágico de Dias Gomes também teriam eco nas produções de Aguinaldo Silva, autor de *A indomada* (1997), *Fera ferida* (1993), *Duas caras* (2007). Gloria Perez, autora de sucessos como *O clone* (2001), *Caminho das Índias* (2009) e *A força do querer* (2017), é tida como herdeira de Janete Clair, pelo estilo de história “para ser contada em extensão, não em profundidade”

3 Em entrevista dada por telefone em março de 2018.

(AUTORES, 2008, p. 460), com muitas possibilidades de desdobramento. Em 1982, em entrevista ao *Jornal Hoje*, Janete explicou o que consistiria uma “fórmula” de sucesso:

Eu acho que entendo um pouco da psicologia do povo, o que é que ele gosta de ver, gostaria de sentir naquele momento... Se é uma emoção de alegria, de tristeza, de drama... Então, eu acho que você sabendo dosar isso bem, é quase que... não digo que uma fórmula de se atingir o sucesso, mas é uma maneira de se atingir o grande público. É uma comunicação assim: de gente pra gente, de emoção pra emoção. Eu acho que é isso. Não pode ser outra coisa, eu não estudei pra isso... É uma intuição, é um sexto sentido.⁴

Gloria Perez, a partir da polêmica levantada em *A força do querer* (2017), com o drama de Ivana (Carol Duarte) e sua transexualidade, evocou os mesmos pontos da “psicologia do povo” de Janete 33 anos antes. A preocupação na construção de Ivana/Ivan passava por “construir a empatia da personagem com o público”. Gloria diz:

Ivana foi apresentada como alguém que vive uma crise de identidade, atravessa um momento de insegurança, sente-se diferente e desencaixada do universo em volta, e sofre com isso. São sentimentos que as pessoas reconhecem, que em algum momento da vida todo mundo enfrentou, por motivos diversos. Criado o laço, criada a empatia, as pessoas passam a torcer para que ela seja feliz (...).⁵

Vem dos pilares firmados pelo “Quarteto Mágico” o caráter de intertextualidade da telenovela brasileira, com capacidade de gerar recursos e alimentar sua produção como nenhum outro produto da indústria cultural brasileira (MOTTER, 2011). Dos autores que escrevem mais constantemente no horário nobre, tem-se um “quinteto”: Gloria Perez, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Walcyr Carrasco e João Emanuel Carneiro. Se hoje estes autores falam predominantemente do

4 O depoimento à jornalista Leda Nagle está disponível em < https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=3erXR4itlyU>. Acesso em 18/07/2018.

5 Em entrevista ao *Jornal O Estado de São Paulo*, na matéria “Ivana revela à família ser trans em ‘A Força do Querer’, e cena pode ser histórica”, publicada em 29/08/2017.

presente do qual incorporam o cotidiano nos seus variados aspectos – modos de conviver com a realidade – isso se deve, muito em parte, ao caráter agregador do início das produções no país.

E como os temas da ficção são escolhidos? Os profissionais entrevistados a este trabalho afirmam que o tema surge primeiro na sociedade e só depois vai para a ficção. Como nos resume a autora Thereza Falcão, coautora de Carneiro em *Avenida Brasil*:

(...) Quando um assunto é tratado por qualquer produto audiovisual, é porque já está ecoando na sociedade. É preciso oferecer o debate no formato possível. E à medida que o debate avança, esse formato vai ficando mais abrangente. Numa série de TV fechada, só os interessados no assunto vão procurar aquele produto.

No caso de *Avenida Brasil*, a boa aceitação do público, na opinião da coautora, se cumpriu pela temática estar de acordo com o que o país atravessava. “Falava de um momento que o país vivia, de empoderamento da classe C, de novos ricos, de valorização de um outro centro que não a Zona Sul (do Rio) ...”. Em 2015, o autor teve dificuldades com *A regra do jogo*, ao abordar facções criminosas em um morro. Nas palavras de João Emanuel Carneiro:

(...) o autor de novela tem que ter uma antena para o seu tempo, mas ali as pessoas já estavam fartas da realidade. Por isso não repetiu o sucesso de *Avenida Brasil*. O momento histórico era outro também (...). Entendo o público querer uma coisa escapista diante de uma realidade tão insuportável. (...) A TV não precisa ter um discurso tão direto e pode se aproximar mais do cinema.⁶

Os temas da teleficção se baseiam em menções ao caráter “naturalista” das novelas e notáveis referências à vida do país. A novela exerce a função de agenda *setting* (LOPES, 2009), tal é seu poder de pautar uma agenda temática discutida pelo país em meses de exibição. Reforma agrária, violência urbana, especulação imobiliária, emancipação feminina, corrupção política, racismo, diversidade sexual etc, são alguns exemplos de temas do âmbito público deglutidos por estas narrativas.

6 Em entrevista ao Jornal O Globo, na matéria “O vilão é coautor das minhas novelas”, diz João Emanuel Carneiro”. Publicada em 22/03/18. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/o-vilao-coautor-das-minhas-novelas-diz-joao-emanuel-carneiro-22513830#ixzz5AUvNkk86>>. Acesso em 22/03/2018.

As matrizes culturais de cada autor estão de acordo com o momento histórico no qual se escreve. Este é o cerne do trabalho autoral, inaugurado com o “Quarteto Mágico” que dá identidade à telenovela brasileira e imprime uma marca que a diferencia das vizinhas produções latinas. Assim sendo, é notório o lugar na cultura e na sociedade brasileira ocupado pela telenovela, utilizando-se a perspectiva de Hall ([1932-2014] 2003), na qual a cultura é definida “como um processo original e igualmente constitutivo, tão fundamental quanto a base econômica ou material para a configuração de sujeitos sociais e acontecimentos históricos e não uma mera reflexão sobre a realidade depois do acontecimento” (HALL, 2003, p. 26).

Considerações finais

O que se percebe, ao analisarmos a trajetória de vida dos autores Dias Gomes, Janete Clair, Lauro César Muniz e Jorge Andrade é que a convergência entre eles se dá primeiramente no âmbito político e depois na abertura comercial de suas obras. Todos têm uma linha política de esquerda e caminham em matrizes culturais como as do teatro, da literatura e do rádio antes de irem para a televisão promover o que seria um novo formato de telenovela, uma hibridização que daria forma à moderna telenovela brasileira, hoje conhecida mundialmente pela sua qualidade artística e apuro técnico.

Entre as características que esta telenovela genuinamente brasileira traz, e que a distância da telenovela mexicana ou cubana, por exemplo, estão as marcas do presente que vivemos, sendo ele lugar simbólico da memória coletiva (HALBWACHS, [1867-1945] 2006), por ser único para milhões de brasileiros e generalizar o discurso em torno de uma agenda temática. Para Halbwachs (2006), memórias são construções dos grupos sociais, que determinam o que é memorável e os lugares onde essa memória será preservada, ultrapassando o plano individual. O que o “Quarteto Mágico” fundou na televisão brasileira, portanto foi um produto de entretenimento enraizado em três pilares: política, comércio e sociedade.

Os novos rumos da telenovela brasileira, quando se vê diante dos avanços dos serviços de streaming, precisam ser avaliados sob a ótica que a fundou como indústria e como identidade de uma nação que se entende e se questiona diante da televisão. As obras de narrativas ficcionais do “Quarteto Mágico”, composto por autores primordiais do Padrão Globo de qualidade, ainda hoje são revisitadas como ponto de partida para se entender o Brasil.

BIBLIOGRAPHY

RAFIA



ARTIGO: A influência do “Quarteto Mágico” na Telenovela Brasileira:
Análise do impacto de quatro autores na formação da narrativa ficcional televisiva

- ALENCAR, Mauro. *Eternas emoções: A questão do remake na telenovela brasileira*. In: UNIrevista – Vol.1, nº 3, Rio Grande do Sul, Universidade do Rio dos Sinos, jan./2006.
- ANZUATEGUI, Sabrina. *O grito de Jorge Andrade: A experiência de um autor na telenovela brasileira dos anos 1970*. USP: tese de doutorado. 2012.
- AUTORES: *Histórias da teledramaturgia*, livro 1. Memória Globo. São Paulo: Globo. 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Campo intelectual e projeto criador*. In: POUILLON, Jean (org.). *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1968.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp. 2006.
- CAVALCANTE, Maria Imaculada. *Do romance folhetinesco às telenovelas*. OPSIS, Revista do NIESC, Vol. 5, 2005.
- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. 1ª edição, 1997.
- FERREIRA, Mauro. *Nossa Senhora das Oito – Janete Clair e a Evolução da Telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2003.
- GOMES, Dias. *Apenas um subversivo – Autobiografia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1998.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, S. *Estudos culturais e seu legado teórico*. In: SOVIK, L. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HAMBURGER, Esther. *Telenovelas e interpretações do Brasil*. Lua Nova, São Paulo, 82: 61-86, 2011.

- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela como recurso comunicativo*. In: MATRIZES. São Paulo: ECA/USP/Paulus, ano 3, nº 1. 2009. p. 21-47.
- MAIOR, Marcel Souto. *Almanaque da TV Globo*. São Paulo: Globo, 2006.
- MOTTER, Maria Lourdes. *A telenovela: documento*. Revista USP, São Paulo, nº48. Dezembro/fevereiro 2001.
- MUNIZ, Lauro Cesar. *Nos bastidores da Telenovela*. Comunicação e Educação, São Paulo, set./dez. 1995.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. "A renovação estética da TV". In: RIBEIRO, A. P. G., SACRAMENTO, I. e ROXO, Marco (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto. 2010.
- RIBEIRO, Roberto Mesquita. *Jorge Andrade e o drama moderno no Brasil*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Universidade Federal da Paraíba (UFPB): Vol. 2 Ano II nº 4. Novembro/ Dezembro de 2005.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record. 2000.
- SACRAMENTO, Igor. *Dias Gomes com opinião: O individual e o coletivo na consolidação da dramaturgia nacional popular*. Revista Baleia na Rede – Estudos em arte e sociedade. Vol. 9, n. 1, 2012-b.
- _____. *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ. 2012-a.
- SODRÉ, Muniz. *Best-seller: A literatura de mercado*. São Paulo: Ática. 1985.