

*Ensaíos***UM BREVE ESTUDO SOBRE AS MINISSÉRIES BRASILEIRAS***Lídia Alcantara**

RESUMO: Este artigo tem como principal objeto de estudo as minisséries brasileiras. Para isso, buscamos defini-las e caracteriza-las, exemplificando-as e comparando-as com outros modos de narrar da teleficção seriada brasileira, como as telenovelas e seriados por exemplo. Procuramos traçar um breve percurso das minisséries ao longo dos anos na televisão brasileira, identificando o que as diferencia das telenovelas, principalmente, bem como sua quantidade de episódios, suas principais tramas, suas principais características etc. Para tanto, utilizaremos as definições de autores como Balogh, Pallotini e Orofino, e também falaremos um pouco sobre o folhetim, pois foi daí que surgiu o modo de narrar de forma seriada.

PALAVRAS-CHAVE: Minisséries; Teleficção Seriada; Folhetim

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo caracterizar as minisséries como parte importante da teleficção seriada no Brasil. Para tanto, buscaremos definir quais os tipos de teleficção seriada brasileira que existem na atualidade, como se caracterizam e como surgiram, dando, obviamente, um maior destaque para as minisséries. Destacaremos, aqui, que esse tipo de ficção seriada audiovisual teve início na literatura, séculos atrás, com o folhetim, e pode ser considerado uma herança deste último.

Para a realização da pesquisa, utilizamos teóricos que versaram sobre o folhetim, como Meyer, e também que estudaram sobre a teleficção seriada brasileira, como Balogh, Rondini, Orofino e Pallotini.

Vejamos, no tópico a seguir, um pouco sobre o início de tudo: o folhetim.

Do folhetim à televisão

* Doutorado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo. Professora adjunta da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Quando dizemos folhetim, ou melhor, *feuilleton*, estamos nos referindo a um gênero narrativo concebido na França, na década de 1830, por Émile de Girardin. Segundo Meyer:

De início, ou seja, começos do século XIX, *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussé* – rés-do-chão, rodapé – geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento [...]. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas. (MEYER, 1996, p. 57 – p.58)

Girardin e seu ex-sócio, Armand Dutacq, perceberam as vantagens financeiras que poderiam tirar do folhetim. Os jornais *La Presse*, de Girardin, e o *Le Siècle*, de Dutacq, foram os precursores. O primeiro romance-folhetim, *Lazarillo de Tormes*, foi publicado em agosto de 1836, pelo jornal *La presse*.

A fórmula mágica “continua num próximo número” (MEYER, 1996, p. 60) solidificou-se, de fato, em 1838 com Alexandre Dumas e seu *Capitaine Paul*. Aliás, esse romance-folhetim foi o primeiro a ser publicado – traduzido do francês – no *Jornal do Comércio* (RJ), em 1838, no Brasil. Segundo Marlise Meyer, entre 1839 e 1842, os folhetins são praticamente cotidianos no *Jornal do Commercio*, embora os autores ainda não sejam os mais modernos: “Até que, finalmente, chega ao rodapé, em português, o tão esperado *Mistérios de Paris*. A data é 1º de setembro de 1844”. (MEYER, 1996, p. 283)

No Brasil, o folhetim não ficou restrito apenas aos jornais cariocas. Jornais como a *Gazeta de Campinas* publicaram romances de Machado de Assis, Bernardo Guimarães e Júlio Ribeiro.

Escritores brasileiros, como José de Alencar, consagraram-se escrevendo ficção seriada para os jornais. *O Guarani*, *Lucíola*, *Minas de Prata* e *Senhora*, por exemplo, foram publicados no formato de folhetim. *Quincas Borba*, de Machado de Assis, veio a público no jornal *A Estação*, para depois ser divulgado em forma de livro.

Como podemos constatar, o sucesso do folhetim foi incorporado à lógica capitalista, ou seja, publicar narrativas literárias em jornais proporcionava um aumento significativo de vendas e um número maior de leitores.

Hoje, muitos anos depois do fim das publicações de romances na forma seriada nos jornais, não se pode dizer que esse tipo de ficção esteja completamente extinto. “Cinema, rádio e televisão substituem o jornal como fábrica de ilusões” (MEYER, 1996, p. 65). As telenovelas, séries e minisséries, constituem uma espécie de “folhetim eletrônico”, pois trazem capítulos diários de tramas televisionadas, exibidas por um determinado período. A vontade de saber o que acontecerá no capítulo seguinte, os ganchos e o suspense, prendem os espectadores, os quais assistem a um capítulo, depois outro, e outro... Até o desfecho. Como

o romance folhetinesco, o “folhetim eletrônico” é a “fênix eternamente renascida, com similitudes estruturais e temáticas dentro das diferenças de história e de veículo” (MEYER, 1996, p. 65).

A teleficção brasileira

No que diz respeito à televisão no Brasil,

[Sua] história “oficial” [...] tem início em 18 de setembro de 1950. Mesmo que as primeiras experiências com a transmissão de imagens já tivessem acontecido em 1933 [...] foi somente em 1950 – com a inauguração da PRF-3 TV Tupi Difusora de São Paulo – que se teve a primeira emissora de televisão no país e na América Latina (OROFINO, 2006, p. 40).

À extinta TV Tupi precedeu a criação de outras emissoras como SBT, Record e Rede Globo, que impulsionaram e consolidaram a televisão brasileira. A TV Tupi foi a emissora pioneira no que se refere à criação da primeira telenovela no Brasil, *Sua vida me pertence*, nos anos de 1951-1952. Teve apenas vinte e cinco capítulos e era transmitida ao vivo a uma gama de telespectadores intrigados. Foi escrita, dirigida e protagonizada por Walter Forster, e os capítulos tinham a duração diária de 25 minutos. Anos depois, a Rede Globo (criada oficialmente em 26 de abril de 1965, por Roberto Marinho) também começou a se aventurar pelo campo das telenovelas. *Ilusões Perdidas* foi ao ar em 26 de abril de 1965. Escrita por Ênia Petri e dirigida por Líbero Miguel e Sérgio Britto, foi apresentada ao público em cinquenta e seis capítulos. Desde então, a produção de telenovelas pela Rede Globo não parou, sendo de início exibidas no horário entre vinte e uma e vinte e duas horas, depois expandidas gradativamente para a grade que temos hoje: três novelas por dia, uma em cada horário (às dezoito, às dezenove e às vinte e uma horas).

Mas, afinal, o que é telenovela? Segundo Pallotini:

A telenovela seria, assim, uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e conflitos definitivos; os conflitos provisórios vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos – os principais – só são resolvidos no fim. A telenovela se baseia em diversos grupos de personagens e de lugares de ação, grupos que se relacionam interna e externamente – ou seja, dentro do grupo e com os demais grupos; supõe a criação de protagonistas, cujos problemas assumem primazia na condução da história. E, na atualidade, tem duração média de 160 capítulos, sendo que cada capítulo tem, aproximadamente, 45 minutos de ficção.

Faz parte dado esquema da telenovela brasileira o fato de ter ela seus trabalhos de produção e gravação iniciados antes de estar totalmente escrita [...]. Dessa forma, está sujeita ao julgamento do público e da crítica, modificando-se, se for necessário [...] (PALLOTINI, 2012, p. 33)

Sendo assim, a telenovela tem como particularidades ser de extensa duração, ter uma trama principal e várias tramas adjacentes, bem como ser aberta, ou seja, pode ser modificada enquanto está sendo produzida. Muito diferente da minissérie.

No que diz respeito a esta última, a Rede Globo foi a primeira a lançar esse formato na televisão nacional. Em 26 de abril de 1982, ia ao ar *Lampião e Maria Bonita*, com oito capítulos, dirigida por Paulo Afonso Grisolli e Luís Antônio Piá e escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato. Era exibida às dez e quinze da noite, e tinha duração em torno de quarenta minutos. O enredo de *Lampião e Maria Bonita* baseou-se nos últimos seis meses de vida de Virgulino Ferreira da Silva, focalizando dois aspectos do protagonista: o líder sanguinário, combatido pelas autoridades, e o herói, aos olhos da população do sertão nordestino.

Quanto à definição do que é minissérie, José Souza nos fala que

O formato das séries brasileiras segue a fórmula de produção em capítulos. As minisséries têm continuidade no dia seguinte, como as novelas, mas tem, em média, de cinco a vinte capítulos seqüenciados, número que pode ser ampliado de acordo com a audiência. Elas obrigam o telespectador a acompanhar os capítulos para entender a trama, porém sem ter uma complexidade que afaste a audiência rotativa (SOUZA, 2004, p. 135).

Para Luiz Rondini, existem algumas características a serem levadas em consideração para que se caracterize um programa televisivo como “minissérie”. Elas são três:

A primeira diz respeito ao número de capítulos: a média até 2003 entre as minisséries da Globo foi de 20 capítulos. Uma produção para ser uma minissérie precisa ter mais do que um e muito menos capítulos do que uma novela – apesar de o número máximo nunca ter sido estipulado.

A segunda ordem de questões que define as características das minisséries aponta para os seguintes aspectos: 1) se aberta ou fechada quanto à escrita; 2) a presença de algum nível de experimentação entre conteúdo e forma; 3) a qualidade autoral ou a construção mais cuidadosa de uma produção. A questão da escrita estar ou não pronta quando das gravações e, principalmente, quando da exibição de uma minissérie é um elemento que pode ser fundamental para se distinguir a qualidade de uma produção. (RONDINI, 2007, p. 1-2)

Sobre o assunto, também fala Renata Pallotini:

A minissérie é hoje, para nós, um programa que tem, geralmente, de cinco a vinte capítulos (essa duração é arbitrária, mas não pode, de maneira nenhuma, aproximar-se da duração padrão de uma novela, que tem, em média, duzentos capítulos). É, como foi dito, em geral um trabalho totalmente fechado, que tem continuidade absoluta – a mesma de uma telenovela – cuja unidade se completa na visão da totalidade dos capítulos e é garantida pelo conjunto do assunto, e cujos capítulos possuem a mesma unidade relativa de um capítulo de telenovela; pareceria, mesmo, que a minissérie nada mais é que uma telenovela pequena. No entanto, em sua técnica de escrita, ela se assemelha mais a um filme longo de cinema. Supõe apenas uma trama importante, desenvolvida ao longo dos capítulos, e não a multiplicidade de tramas que caracteriza a telenovela (PALLOTINI, 2012, P. 28).

As minisséries no Brasil não costumam obedecer a uma limitação pequena quanto ao número de episódios. Elas não necessariamente precisam ter até vinte capítulos, mas devem ser mais curtas que uma novela, ou seja, devem ter menos episódios. Além disso, não devem ter diversas tramas, diversos núcleos dramáticos, como a telenovela. Contudo, as minisséries brasileiras costumam ter mais de um núcleo dramático. Levando em conta que as telenovelas hoje alcançam com facilidade mais de cem ou duzentos capítulos, as minisséries devem ter menos que isso. De qualquer forma, a palavra “mini”, em “minissérie”, já não se encaixa muito bem nas produções brasileiras. *Hilda Furacão*, por exemplo, transmitida em 1998 pela Rede Globo, terminou com 32 episódios. Já *A Muralha*, que foi ao ar em 2000, também pela Rede Globo, teve um total de 49 episódios. *Os Maias*, em 2001, pela mesma emissora, totalizou 44 episódios. Até mesmo *Memorial de Maria Moura* finalizou com 24 capítulos, o que já é bem mais do que se espera das minisséries estrangeiras, as quais mostram no máximo em torno de dez episódios. Obviamente existem as minisséries mais curtas, como *Lampião e Maria Bonita*. Também *O Auto da Compadecida*, de 1999, da Rede Globo, teve apenas quatro episódios, e *Capitu*, de 2008, também da Globo, teve somente cinco episódios.

Retomando a fala de Rondini (2007), é seguro dizer que as minisséries, quando vão ao ar, normalmente já possuem a maioria de seus capítulos gravados, diferente das telenovelas, que vão sendo produzidas enquanto são transmitidas, como já dissemos anteriormente. Pelo fato de a novela ter essa característica, fica suscetível a mudanças ocasionadas pela aceitação e exigência dos telespectadores, o que, muitas vezes, leva a trama a tomar novos rumos, como disse Pallotini (2012). Nas minisséries isso normalmente não acontece, as quais vão ao ar como foram originalmente idealizadas. De maneira geral:

As minisséries constituem um produto diferenciado dentro do quadro de formatos ficcionais da TV. Sob a ótica da recepção, elas estão bem menos sujeitas à tirania dos índices de audiência do que os demais formatos em série e novelas. O horário mais habitual das minisséries para exibição é após as dez da noite, sobretudo na Globo. Essa posição na grade horária pressupõe um público mais seletivo que o das novelas, em princípio com um leque maior de opções eventuais de lazer e mais exigente quanto ao nível de elaboração dos programas que passam na telinha. (BALOGH, 2002, p. 124)

Pelo próprio horário, quem assiste a essa programação é, em sua maioria, um público adulto. Por isso, é possível explorar temas, por vezes, mais polêmicos. Esse foi o caso de *Presença de Anita* (2001), uma minissérie da Rede Globo de 16 episódios, a qual trouxe temas como o adultério, sedução da menor Anita, e cenas de sexo quase explícitas. Quanto à minissérie *Capitu* (2008), composta de cinco capítulos, as diversas características imagéticas foram consideradas inovadoras em relação à linguagem e à estética visual do artefato televisivo. O hibridismo entre diferentes linguagens como cinema, teatro e televisão inovou na forma

de apresentar uma obra clássica da literatura nacional, bem como no processo narrativo audiovisual empregado.

No caso da minissérie *Memorial de Maria Moura* (1994), trazer como personagem principal uma mulher, que invade o universo masculino, cortando o cabelo e envergando trajes de homem, que lidera seu próprio bando de saqueadores e que, de certa forma, abdica das padronizadas tarefas femininas optando pela morte real ou simbólica, significava colocar em cena uma narrativa não convencional para a televisão brasileira da época.

As inovações ou as experimentações nas minisséries são possíveis, pois como assinala Balogh, trata-se de

um conjunto de obras de acabamento mais apurado e estrutura mais coesa e menos esquemática do que as demais obras ficcionais da TV, são freqüentes os momentos em que a minissérie pode se tornar um espaço para testar os limites do televisual e enfrentar o desafio de inovar a linguagem ou de ultrapassar as próprias servidões da linguagem televisual. (2002, p. 127)

De acordo com Rondini (2007), também é possível inovar porque as exigências de audiência são menores no horário que vão ao ar as minisséries, já que, a partir das dez horas, os segundos de intervalos comerciais são mais baratos do que no horário nobre. No entanto, isso não quer dizer que os telespectadores desse horário sejam menos exigentes. Trata-se, na verdade, de um público menor, mais seletivo, que muitas vezes tem interesse em ver uma trama diferente das telenovelas. Esse é o horário em que se busca atender a um público mais atento, que esteja à procura de uma trama mais coesa e menos repetitiva que as novelas. Afinal, as minisséries trazem tramas mais rápidas, sem muitas delongas no enredo, com pouca repetição, mais acabadas, tratando-se “de um produto bem menos manipulável [...] que as demais ficções na TV” (BALOGH, 2006, p. 129).

Desde o seu início no Brasil até hoje, a produção de minisséries nacionais sempre teve um lugar especial, sendo recorrente em diversas emissoras. Tendo normalmente episódios que tenham duração em torno de 40 a 50 minutos, vão ao ar algumas vezes por ano, às vezes em épocas festivas – *A Muralha*, por exemplo, foi uma minissérie em comemoração aos 500 anos do descobrimento de Brasil – não sendo prática contínua, como as telenovelas. José Souza (2004, p. 39), assinala que a minissérie se enquadra no que chama de categoria “especial”, que são “produções exclusivas e inéditas apresentadas pelas emissoras como programas diferenciados [...]”.

O seriado e a série, por outro lado, se caracterizam por terem “uma produção estruturada em episódios independentes, utilizando os mesmos personagens, porém não necessita obedecer a uma sequência casual em sua exibição” (OROFINO, 2006, p. 158). Para Pallotini

(2012, p. 29), no seriado “a unidade total é inerente ao conjunto, ao seriado como um todo, mas difere, claro, da sequência obrigatória e indispensável da minissérie”. Apesar de tradicionalmente fazerem parte da cultura norte-americana, as séries e seriados aos poucos ganham espaço na televisão brasileira, tanto nos canais de TV por assinatura como nos da TV aberta. Nos Estados Unidos, por exemplo, tem-se seriados internacionalmente famosos, como o famoso *CSI* (2000-), da emissora CBS, ou *Law and Order* (1990-2010), da NBC, ou mesmo os famosos seriados cômicos, como *Friends* (1994-2014), também da NBC, e *How I met your Mother* (2005-2014), da CBS. Já no Brasil, o canal fechado HBO, por exemplo, produziu oito séries nacionais: *Mandrake* (2005-2007), *Filhos do Carnaval* (2006-2009), *Alice* (2008-2010), *Mulher de Fases* (2011), *(fdp)* (2012), *Preamar* (2012), *Destino: São Paulo* (2012), sua sequência *Destino: Rio de Janeiro* (2013) e *O Negócio* (2013-). Destas, apenas *Preamar*, *(fdp)* e *Mulher de Fases* não conseguiram chegar a uma segunda temporada, o que mostra o crescente sucesso e aceitabilidade deste formato como algo nacional. No que diz respeito ao canal aberto, a Rede Globo produz (ou produziu) um número considerável de séries e seriados dentre os quais *A Grande Família* (2001-2014), *Os Normais* (2001-2003), *Louco Por Elas* (2012-2013), *A Diarista* (2003-2007), *Sai de Baixo* (1996-2002), *Carga Pesada* (1979-1981 e 2003-2007) etc.

Já as minisséries são “o formato considerado como o mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramático” (BALOGH, 2002, p. 96). Como já dissemos anteriormente, um dos aspectos que caracteriza a minissérie é o fato de ela ser uma obra fechada, ou seja, vai ao ar toda ou quase toda gravada, ficando menos ‘refém’ do público e dos índices de audiência. Talvez seja por isso que “os roteiristas [a repute] como sendo o ‘ponto alto’ da produção ficcional brasileira” (idem, p. 96).

Além disso, é um gênero que, no Brasil, muito recorre às adaptações com originais na literatura:

Dentro da tradição das minisséries brasileiras, que é posterior a das novelas, mas também está bem sedimentada, a adaptação tem sido uma das estratégias mais frequentes. Adaptam-se autores muito prestigiados ou muito populares, ou ambos simultaneamente, como é o caso de Jorge Amado. (BALOGH, 2002, p. 130)

A prática de produzir minisséries baseadas ou inspiradas em livros já consagrados ou pela crítica, ou pelo público, ou por ambos, no Brasil, não é algo extremamente novo. Em 1984 ia ao ar, na Rede Globo, a minissérie de Walter Durst, de nove episódios, intitulada *Anarquistas, graças a Deus*, baseada no romance homônimo autobiográfico da escritora brasileira Zélia Gattai. Em 1979, o romance recebeu o Prêmio Paulista de Revelação Literária, fato que o tornou uma opção segura para ser transposto à televisão, pois a qualidade da

narrativa havia sido atestada por críticos. Como outro exemplo de adaptação, novamente a Rede Globo, em 1985, lança a minissérie de Doc Comparato, com 25 capítulos, *O Tempo e o Vento*, baseada na primeira parte do romance homônimo de Érico Veríssimo, intitulada *O Continente*. A minissérie foi exibida como parte da comemoração dos vinte anos da TV Globo, e recebeu, em 1986, o Prêmio Coral Negro de melhor vídeo no Festival de Cinema e Vídeo de Havana.

Em 1985, foi ao ar a minissérie de Paulo Afonso Grisolli, com roteiro de Aguinaldo Silva e Regina Braga, *Tenda dos Milagres*, com trinta capítulos, baseada na obra homônima de Jorge Amado. Em 1986, a obra *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, considerada uma obra-prima da literatura brasileira, foi transformada em minissérie. Já tendo sido adaptado para o cinema em 1964, dirigido por Renato Geraldo Santos Pereira, o romance ganha espaço na telinha também em comemoração aos vinte anos da Rede Globo.

Ainda em 1986, o romance *Memórias de um gigolô*, de Marcos Rey, foi adaptado para a televisão, na Rede Globo, pelo diretor Walter Avancini, como 20 capítulos. O roteiro é de autoria de Walter George Durst, Walter Avancini e do próprio Marcos Rey. Em 1988, ia ao ar pela Rede Globo a primeira adaptação do romance de Eça de Queiroz, *O Primo Basílio*, escrita por Gilberto Braga e Leonor Bassères, e dirigida por Daniel Filho.

Em 1990, *Riacho Doce*, de José Lins do Rego, foi adaptado para a minissérie de quarenta capítulos, dirigida por Paulo Ubiratan, Reynaldo Boury e Luis Fernando Carvalho, escrita por Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn. Em 1993, *Agosto*, romance de Rubem Fonseca, ganha uma minissérie de dezesseis capítulos, dirigida por Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca, com roteiro de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil.

No ano de 1998, a Globo lança *Dona Flor e seus dois maridos*, adaptação de um dos romances mais conhecidos de Jorge Amado. A minissérie de Dias Gomes, com vinte episódios, foi a segunda adaptação da obra, pois, em 1975, o romance já havia sido adaptado para o cinema, tendo sido sucesso absoluto, com mais de doze milhões de espectadores.

Temos aqui, alguns dos inúmeros exemplos de produções de teleficção seriada presentes na televisão brasileira ao longo dos anos. Seria impossível listar todos aqui, mas podemos ver que um gênero que teve início na França há séculos, segue se renovando e inovando, tendo cada vez mais adeptos e produtos finais de indiscutível sucesso de público e, muitas vezes, também de crítica.

Conclusão

Com o advento da tecnologia, o mundo se torna cada vez mais visual, e a forma de narrar e contar histórias também muda. O folhetim se ‘transmuta’ e ganha uma espécie de representações contemporâneas eletrônicas audiovisuais, que vão para além do papel e ganham as telas não apenas das televisões, mas também de tablets, smartphones, computadores, redes de streaming etc.

Com este trabalho, buscamos mostrar um pouco da teleficção seriada no Brasil, principalmente a configuração de um gênero que ganha cada vez mais espectadores e conquista cada vez mais a crítica, já que tem a possibilidade, muitas vezes, de ousar tanto na trama, como no figurino, nas narrativas, na trilha sonora, nas atuações etc.: a minissérie – um jeito relativamente novo de narrar na televisão brasileira.

A BRIEF STUDY ON BRAZILIAN MINISERIES

ABSTRACT: This article has as main object of study the Brazilian miniseries. For this, we seek to define and characterize them, exemplifying and comparing them with other ways of serial television narration, such as soap operas and series, for example. We tried to trace a short route of the miniseries over the years on Brazilian television, identifying what differentiates them from soap operas, mainly, as well as their number of episodes, their main plots, their main characteristics, etc. For that, we will use the definitions of authors such as Balogh, Pallotini and Orofino, and we will also approach the booklet, due to the fact that it is where the way of serial narration came from.

KEY-WORDS: miniseries; serial television fiction; booklet

Referências

- BALOGH, Ana Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- OROFINO, Maria. *Mediações na produção de TV: um estudo sobre O Auto da Compadecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- RONDINI, Luiz Carlos. *As minisséries da Globo e a grade de programação*. Intercom – Sociedade Brasileira de estudos Interdisciplinares de Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007, p. 1-15. Disponível em <http://www.adtevento.com.br/2007>. Acesso em 29/08/2013.
- SOUZA, José Carlos. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

Recebido em: 20/01/2021.

Aprovado em: 07/06/2021.