



GEMINIS

[DOSSIÊ ESPECIAL - TELEVISÃO: FORMAS AUDIOVISUAIS DE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO]

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

A LÓGICA DA COMPOSIÇÃO ESTILÍSTICA DE AVENIDA BRASIL

RENATO LUIZ PUCCI JR.

Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2003), autor dos livros Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo (Sulina, 2008) e O Equilíbrio das Estrelas: Filosofia e Imagem no Cinema de Walter Hugo Khouri (Annablume, 2001). É docente do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, na cidade de São Paulo. Pertence à linha de pesquisa Análises de Produtos Audiovisuais. Líder do grupo de pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira. Desde 2010, é coordenador do seminário temático Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário, na Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.

E-mail: renato.pucci@gmail.com

RESUMO

A telenovela *Avenida Brasil* (Rede Globo, 2012) combina os mais tradicionais elementos melodramáticos com uma sofisticada composição estilística em cenas de conflito dramático. O referencial teórico cognitivista orienta a análise audiovisual com o objetivo de apontar a lógica que possibilita a realização de um produto de longa duração com uma profusão de cenas consideradas inviáveis no meio televisivo até poucos anos atrás.

Palavras-chave: Televisão brasileira; telenovela; estilo; cognitivismo.

ABSTRACT

The telenovela *Avenida Brasil* (Globo Network, 2012) combines the most traditional melodramatic elements and a sophisticated stylistic composition in scenes of dramatic conflicts. The cognitive theoretical framework guides the audiovisual analysis with the objective of identifying the logic that allows the realization of a long-lasting product with a profusion of scenes considered unviable in the television medium until a few years ago.

Keywords: Brazilian television; telenovela; style; cognitivism.

INTRODUÇÃO

A telenovela *Avenida Brasil* (Globo, 2012) possui elementos que remontam a épocas passadas. Basta esboçar uma sinopse para que se ressaltem traços melodramáticos cuja origem está no teatro francês das primeiras décadas do século XIX, tal como descrito por Peter Brooks:

1. Violação e espoliação do espaço da inocência: a menina Rita jogada no lixão por Carminha (BROOKS, 1976, p. 30);
2. A vilã a enganar aqueles que, como a mãe de Tufão, por pertencer à geração mais velha, deveriam ser os protetores da virtude (BROOKS, 1976, p. 33);
3. A vilã tem acólitos: Max, o principal deles (BROOKS, 1976, p. 33);
4. Perto do desfecho, acontecem o reconhecimento da virtude da heroína e o reconhecimento do Mal (BROOKS, 1976, p. 31);
5. No penúltimo ato, a ação violenta, cujo resultado é o Mal ser expelido do universo: o sequestro de Tufão no shopping e derrota da gangue de Santiago, prisão de Carminha e, por consequência, a vitória do Bem (BROOKS, 1976, p. 32);
6. Tudo isso com liberdade de representação das emoções, com nada subentendido, tudo superexposto, seguindo-se o princípio do “dizer tudo” (BROOKS, 1976, p. 04)

Pode-se também mencionar um clichê do gênero: a troca de identidade, de Rita para Nina, nome com o qual ela retorna para a sua vingança. Há também detalhes menos estruturais, com a mesma origem:

1. Quando sozinha, Carminha expõe seu verdadeiro caráter. Ela declara, “direta e explicitamente, seus julgamentos morais sobre o mundo”, por exemplo, ao cobrir o próprio marido de insultos (BROOKS, 1976, p. 36); e
2. A imagem fixa ao final dos capítulos, com um personagem em momento dramático, naquilo que Brooks chamou, referindo-se aos quadros fixos a que tendiam os melodramas, de “quadro mudo de gestos congelados” (BROOKS,

1976, p. 61). O telespectador tinha a oportunidade de apreciar emoções e estados morais transformados em signos visíveis (BROOKS, 1976, p. 62).

É claro que, assim como os melodramas de meados do século XIX, portanto contemporâneos ao romantismo, e o cinema hollywoodiano do século XX e do atual, *Avenida Brasil* está na categoria do “melodrama contaminado” (BROOKS, 1976, p. 87).¹ Há uma jovem heroína, mas dificilmente ela poderia ser considerada a representação perfeita da virtude devido à sua obsessão pela vingança, inclusive porque historicamente ter a vingança como objetivo era apanágio do vilão (BROOKS, 1976, p. 37). Por outro lado, Carminha é tão má para o mundo quanto amorosa em relação ao próprio filho. Esses traços concedem nuances ao que era uma das características centrais do melodrama originário: o irredutível maniqueísmo (BROOKS, 1976, p. 36).

Entretanto, há em *Avenida Brasil* aspectos estilísticos de procedência diversa e que talvez se relacionem com o sucesso de público e crítica.² Considerando-se o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas televisivas, numa transposição da conceituação de David Bordwell (2013, p. 17) para os estudos de televisão, o objetivo deste artigo é identificar esse outro lado da telenovela em questão, buscando entender como ele se combinou com o que até aqui foi exposto: o conteúdo melodramático, arcaico, sobre-utilizado, inclusive dentro da história da telenovela brasileira e de programas de formato semelhante, daqui ou de outros países. Trata-se, portanto, de mostrar a discrepância entre esquemas melodramáticos, que poderiam ter transmitido uma sensação predominante de *déjà vu*, e traços estilísticos de origem heterogênea, concretizados no processo narrativo.

Por consequência, será efetivada a análise de um trecho crucial da telenovela, que de certo modo exemplifica o que acontece em parte de sua trama. Espera-se chegar ao mapeamento estratégico de *Avenida Brasil*, isto é, à descrição do processo combinatório que permitiu a concretização de uma quantidade elevada de trechos de composição sofisticada, rompendo-se o estigma que ainda paira sobre o gênero: o de ser constituído por produtos marcados pela baixa qualidade de realização. Se todas as telenovelas fosse mera reciclagem de fórmulas melodramáticas, materializadas segundo o padrão resultante do ritmo alucinante de produção de um capítulo por dia, nada poder-se-ia destacar no caso em foco. No entanto, *Avenida Brasil* vai muito além das tacanhas fronteiras identificadas pela crítica e pelos intelectuais que mais ou menos conheciam a produção televisiva brasileira (ou dela nada conheciam). Mais do que isso, aqui será defendida a hipótese de que *Avenida Brasil* constitui apenas um exemplo, pro-

1 Sobre as particularidades do melodrama de Hollywood, v. XAVIER, 2003, p. 85-125.

2 Entre outros exemplos de críticas respeitadas para com o seu objeto, podem-se mencionar ANGELO (2012) e FISHER; NASCIMENTO (2013). Trata-se, respectivamente, de crítica de blog e de resultado de pesquisa.

vavelmente dos mais ousados, de mudanças que têm acontecido na ficção televisiva brasileira dos últimos anos.

Jean-Pierre Esquenazi enfatizou o quanto a serialidade televisiva é rigorosa em suas fórmulas, por exemplo: cenários repetidos e idêntica cadência narrativa em cada episódio (ESQUENAZI, 2011, p. 27-28). Essas constantes parecem levar séries e seriados eternamente àquilo que um dia Omar Calabrese chamou de “estética da repetição” (CALABRESE, 1988, p. 41-42). Mas Esquenazi escreveu também, no mesmo livro, que o rigor de relojoeiro que opera com a repetição é também a fonte da criatividade dos produtos serializados.

Essa apreciação de Esquenazi é associável a telenovelas, inclusive porque elas, em geral, apresentam, de capítulo para capítulo, alto grau de repetição de seus elementos constitutivos: diálogos, cenários, composição dos planos etc. Esse talvez seja apenas o caso de parte de *Avenida Brasil*, em que, apesar de óbvias diferenças entre elas e as séries de outros países, apresentou também essa combinação do repetitivo, do trivial, com o elaborado e o inovador.

Para chegar a resultados palpáveis na investigação, alguns princípios da teoria cognitivista orientarão as análises e as inferências delas feitas. Espera-se esclarecer, com a devida fundamentação, o processo de realização e o de assimilação do produto.

O ENTERRO DE NINA

Para ilustrar essa disparidade, tomo uma cena que é provavelmente das mais lembradas até hoje: a de Nina enterrada viva por Carminha, exibida em 21 de julho de 2012, a pouco mais de quatro meses do início da trama.

Em primeiro lugar, o contexto. Pouco antes, Carminha conseguiu fazer Nina explodir de raiva contra ela e confessar que é Rita, a que fora espoliada anos antes, filha de Genésio, que indiretamente Carminha levou à morte. O confronto em foco possui também ingredientes do melodrama, em especial o de que nele tudo deve ser dito (XAVIER, 2003, p. 96): ambas jogam na cara da outra o ódio recíproco. O que se vê é uma imagem de alto contraste com o fundo negro, o cabelo loiro e iluminado de Carminha, às vezes com sombras no rosto, enquanto a face de Nina é bem iluminada, até para evidenciar a mudança de atitude, da passividade do papel de vítima de uma suposta confusão de identidade, para a fúria indignada da vingadora. Na trilha sonora, a música dramática dos momentos intensos de *Avenida Brasil*. Com um toque teatral, Carminha revela que o suco que a outra acabara de beber tinha um poderoso sonífero. Nina desmaia. Tudo até aqui segue esquemas seculares do melodrama.

Carminha chama Lúcio, seu mais jovem comparsa, põem-na no porta-malas do automóvel e a levam embora. Lucinda, a mãe das crianças do Lixão, vê impotente o carro se afastar e se bate contra as grades da mansão, desconfiada de que algo de ruim aconteceu a Nina.

A cena posterior, que realmente interessa, inicia com tela negra e o ruído de pá. Segue-se uma imagem enigmática, a seguir compreendida como o ponto de vista de Nina ao acordar e ver a borda da cova em que fora atirada. Nina surge de perfil, em primeiríssimo plano, deitada, com terra no rosto, que lhe cai do alto. O próximo plano traz o rosto dela, visto de frente, como a flutuar na escuridão (Fig. 01). Há um movimento de grua para o alto, que revela as paredes de terra à volta de Nina e, em instantes, a borda da cova, com uma sinistra luz vermelha, de tonalidade demoníaca e fonte indeterminada. Enquanto se move, a câmera gira em torno de si mesma, a vertigem a acentuar o efeito visual de horror (Fig. 02). A seguir, de novo do ponto de vista de Nina, enquadra-se Carminha, coberta pela luz vermelha, à borda da cova.



Fig. 01 – Avenida Brasil



Fig. 02 – Avenida Brasil

Carminha espezinha sua inimiga, até ordenar ao comparsa que acabe com ela. Lúcio tira o revólver, aponta-o para Nina e engatilha, num plano em que há o jogo de foco entre a arma e a vítima ao fundo. À ordem de “atira!” e do grito de Nina, há o corte, produzindo-se um legítimo gancho em pleno clímax, típico de folhetins de todos os tipos e mídias, aqui levando à vinheta de abertura da telenovela.

A análise a seguir será breve porque os elementos essenciais da exposição já estão quase todos no que foi analisado.

É claro que o tiro não acontece, do contrário a trama se encerraria ali. Trata-se de um susto, com Carminha convicta de que a outra nunca mais se colocaria em seu caminho. Um plano aberto revela que estão no cemitério de uma igreja isolada. Carminha exige um pedido de perdão, que, sem alternativa (agora se vê que está com as mãos amarradas), Nina lhe concede, assim como a promessa de que desaparecerá da família de Tufão. Nina é ainda humilhada com a cusparada de Carminha sobre seu rosto, retribuição de um gesto igual desta para Carminha, quando a outra era ainda uma menina. Carminha vai embora, com um *travelling* lateral a acompanhá-la até o carro, agora a mostrar longínquas luzes da cidade ao fundo, a grade do cemitério, enfim um ambiente sinistro, parcamente iluminado (Fig. 03). Um plano geral exhibe a frente iluminada da igreja e o carro a ir embora na escuridão.



Fig. 03 – *Avenida Brasil*

Obviamente, esse trecho também possui elementos melodramáticos. Mais especificamente, ele é a recriação de uma cena típica de peças anteriores a 1830: a heroína enterrada viva (BROOKS, 1976, p. 33). Mas também possui uma composição extraordinária. Sem pretender que se trate de uma composição absolutamente original na história televisão, no mínimo a realização é incomum em termos do padrão estabelecido para telenovelas. Alguns de seus elementos revelam fontes heterogêneas:

1. A iluminação é calcada em cenas de horror que pululam no cinema e, de alguns anos para cá, em seriados televisivos, caso de *American Horror Story* (2011-)
2. O movimento de câmera para o alto, a mostrar Nina no fundo da cova, pode ser associado a um trecho do filme *Dublê de Corpo*, de Brian de Palma (1984), no qual o protagonista, que sofre de claustrofobia, é jogado num buraco e quase enterrado vivo pelo criminoso. Há, inclusive, o mesmo efeito produzido pela lente grande angular, que distorce o espaço e faz com que a cova pareça ter cinco metros de profundidade, a fim de ressaltar a situação do personagem que, indefeso, está ali (Fig. 04).
3. A fotografia do segmento em que o rosto de Nina parece flutuar na escuridão tem como antepassado um notável trecho do filme *Diário de um Pároco de Aldeia*, de Robert Bresson (1951), em que o rosto da mocinha surge no escuro como se estivesse desprovido de corpo (Fig. 05).³



Fig. 04 *Dublê de Corpo* (Brian de Palma, 1984)

³ O filme é *Journal d'un curé de campagne*, também chamado no Brasil de *Diário de um Padre*. A cena foi analisada com brilhantismo num ensaio de Frédéric Subouraud (2010, p. 72-75).



Fig. 05 Diário de um Pároco de Aldeia (Robert Bresson, 1951)

Trata-se de três esquemas, no sentido que dá ao conceito a teoria cognitivista: “estrutura cognitiva abstrata que fornece condições para o conhecimento” (HOGAN, s/d: loc. 1092-1093).⁴ Esquemas se materializam em técnicas e em procedimentos seguidos pelos criadores de objetos artísticos ou midiáticos; do lado do espectador, os esquemas atuam no sentido de permitir a intelecção dos mesmos produtos. Assim, pode-se dizer que os esquemas estilísticos apontados estão muito distantes do universo melodramático da televisão brasileira, com antecedentes mais claros em *thrillers* hollywoodianos, no cinema de arte europeu e na ficção televisiva mais recente. Ainda que, originalmente, os melodramas se tenham marcado por grandes efeitos visuais efetivados no palco, como inundação, naufrágio de navios de grandes proporções, fogo provocado por relâmpago, erupção vulcânica etc. (BROOKS, 1976, p. 46-47), na cena em foco ocorre outro tipo de realização, menos estrondosa ou espalhafatosa, muito mais sofisticada. Destina-se menos a impactar os sentidos da audiência do que produzir imagens expressivas.

Observe-se que a cena do enterro de Nina acontece no capítulo 102 de um total de 179, portanto fora do duplo conjunto sugerido pela metodologia de análise televisiva, que aponta os vinte primeiros e os vinte últimos capítulos de cada telenovela como aqueles em que se deve deter o analista, na suposição de que são neles que escritor e diretor têm maior domínio sobre a feitura da obra (JACOB, 2004, p. 42). A justificativa para essa prescrição, útil por décadas nos estudos de televisão (e ainda hoje para uma parcela das telenovelas), se fundamentava nas restrições devidas ao alucinante

⁴ No Kindle, não há paginação, pois o texto é dividido em *locations*. Assim, cinco ou oito *locations* sucessivos equivalem ao texto de uma página impressa.

ritmo de realização de um capítulo por dia.⁵ Essa condição sujeita todas as telenovelas após as primeiras semanas de exibição e, supostamente, impediria qualquer empenho estilístico no miolo da telenovela, condenando-a aos banais campos e contracampos, câmera quase sempre imóvel, luz clara e difusa em quaisquer circunstâncias e outros recursos já utilizados à exaustão. No entanto, como se viu na análise, cenas que rompem drasticamente com essas constrictões puderam ser assistidas em *Avenida Brasil*.

O enterro de Nina tampouco é uma cena única dentro dessa telenovela, como foi a cena da bala perdida, de *Mulheres Apaixonadas* (2003, escrita por Manoel Carlos), ou seja, não é segmento de destaque numa telenovela caracterizada pela platitudo audiovisual. Acontece que, ao longo dos capítulos centrais de *Avenida Brasil* (ou seja, cerca de 150 capítulos), há uma profusão de trechos de realização bem empenhada, por exemplo:

1. O embate de Nina e Carminha na mansão vazia (capítulos de 23 e 24/07/2012);
2. Rita tranca Max na lancha e salta ao mar (03/08/2012);
3. Jorginho, filho de Carminha e Tufão, propõe autossequestro ao bandido que ajudou a forjar o sequestro de Carminha (24/08/2012);
4. O segundo casamento de Nina e Jorginho no lixão, quando o malfeitor Nilo (27/08/2012) e Carminha (30/08/2012) invadem a festa para agredir os noivos;
5. Max não consegue que Nina faça sexo com ele na lancha e a segue até o apartamento de Jorginho, onde consegue entrar e ouvir a conversa do casal; ao sair do local, abalado, quase um veículo o atropela (28 e 29/08/2012);
6. Nina e amigos fazem uma festa na casa de Mãe Lucinda, quando Max invade local agressivamente, leva Nina para fora e depois a convence a sair de carro com ele (08/09/2012);
7. Em continuidade com a cena acima indicada, Max leva Nina para a lancha, simula cenas sensuais (que Nina refuga discretamente a fim de que Max não descubra sua aversão por ele) para que um comparsa tire fotos comprometedoras dos dois com objetivo de chantageá-la (08 e 10/09/2012);
8. O assalto dos dois motoqueiros a Nina e Begônia, quando elas saem do banco com o dinheiro da herança que a primeira recebeu de seus pais adotivos (11/09/2012).

Nos confrontos de Nina ou Jorginho contra Carminha, de Max ou Nilo contra Lucinda, entre outros trechos do tipo, a elaboração narrativa e estilística supera de longe o trivial estabelecido por décadas de realização de telenovelas.

⁵ Restrições que se estendem a quaisquer produtos televisivos com um idêntico ritmo de produção, como é o caso da *soap opera* americana, cujas limitações estilísticas foram estudadas por Jeremy Butler (2010, *loc.* 954-1176).

MODULAÇÃO

Uma pergunta se pode fazer a esta altura: como foi possível, em *Avenida Brasil*, realizar tantas cenas sofisticadas ao ritmo de produção de um capítulo por dia? Para respondê-la, é preciso notar que cenas dessa qualidade estilística aconteciam apenas quando havia um confronto direto dentro do núcleo dramático. Em outras palavras, ainda que esses conflitos tenham sido frequentes, ocorrendo em quase todos os capítulos, *Avenida Brasil* está longe de se preencher inteiramente com cenas desse tipo. Cada situação de conflito e, portanto, com cenas fora de padrão, era cercada por trechos às vezes com os mesmos personagens em situações sem confronto dramático direto ou por cenas com personagens dos núcleos cômicos. Em ambos os casos, seguiam o prescrito em manuais de realização televisiva:

1. a interminável trama com Cadinho e suas três esposas;
2. os conflitos amorosos e familiares de Monalisa, a ex-noiva de Tufão, quase sempre tratados pelo viés humorístico;
3. o triângulo amoroso entre Leleco, Tessália e Darkson;
4. as frustrações amorosas de Olenka e o surgimento do interesse dela por Darkson;
5. as desavenças entre as empregadas da mansão;
6. o triângulo entre a *maria-chuteira* Suelen e os futebolistas Leandro e Roni; etc.

Havia, portanto, um processo de modulação a alternar entre trechos extraordinários em termos estilísticos, sempre em conflitos dramáticos, e trechos de composição estilística que excluía um repertório de esquemas estilísticos elaborados. Mal surgia o humor, por mais sérios que fossem os problemas apresentados, e seguiam-se planos e contraplanos, iluminação difusa, câmera fixa ou móvel apenas para seguir personagens, ângulos normais de câmera (isto é, à altura dos olhos), profusão de primeiros planos e tudo o mais que constitui a banalidade funcional do padrão televisivo.

Com isso, tornava-se possível em cada capítulo introduzir cenas, por vezes de longa duração, em que enquadramentos, iluminação, ângulos e movimentos de câmera, edição e outros elementos audiovisuais davam um aspecto diferenciado ao que poderia ser banal.⁶

Evidentemente houve outros fatores em jogo, como o aperfeiçoamento tecnológico (que resultou em câmeras mais leves) e o *know-how* das equipes da Globo em relação ao padrão estilístico. Além disso, pode-se admitir a necessidade do que Edgar Morin ainda chamava de “cultura de massa” (hoje mais comumente denominada

⁶ Para uma análise específica dos recursos estilísticos mais relevantes de *Avenida Brasil*, v. PUCCI JR. *et al.* 2013, p. 108-119.

“cultura midiática”) no sentido de que ela periodicamente introduz novidades em seus produtos a fim de evitar que o consumidor se aborreça (MORIN, 1997, p. 24-29). De qualquer forma, seja qual forem as explicações para os procedimentos adotados, cabe aqui apenas ressaltar essa construção em relevo, que, ao que tudo indica, não foi rejeitada pelo público.

COMENTÁRIOS FINAIS

É possível que, no Brasil, o fator mais significativo para recente processo de transformações da telenovela seja a intensificação das trocas entre cinema e televisão. É notório que nos Estados Unidos essas trocas já eram intensas desde cedo. Entre tantos exemplos, basta lembrar o de Alfred Hitchcock, que em 1948 fez *Festim Diabólico* (*Rope*), com elementos estruturais da TV ao vivo, e que, a partir de 1955, produziu o seriado *Alfred Hitchcock Presents*, que, se não era cinema na televisão (certamente não era), ao menos pôde levar ao meio televisivo o conhecimento que Hitchcock possuía da narração audiovisual (PAZ, 1999). Pesquisas recentes têm mostrado que no Brasil essas trocas entre cinema e TV começaram há décadas, por exemplo, com o Globo Shell e o Globo Repórter, no início dos anos setenta. Desenvolveu-se, porém, um histórico de desconfiança e aversão mútuas, entre o pessoal que trabalhava nos respectivos meios, assim como da crítica, tanto da imprensa quanto na academia. Entretanto, esse bloqueio foi minado, ao longo dos anos, por nomes como Guel Arraes, Jorge Furtado e Luiz Fernando Carvalho, todos adeptos do pós-modernismo, que pressupõe a impureza entre as artes e mídias.

Em *Avenida Brasil*, produto narrativo clássico por excelência, experimentaram-se esquemas estilísticos que, se não provieram diretamente do cinema, ao menos tinham nele a sua fonte remota. A grande vantagem desse tipo de apropriação é a de que não é preciso inventar o que já existia em outra mídia: basta experimentar. Além disso, o trabalho imagético (para não falar do ousadia no campo sonoro, por exemplo com vozes simultâneas à mesa da família de Tufão, constatação que levaria a outra análise) deixou cada vez mais para trás um antigo diagnóstico formulado de inúmeras formas, entre as quais a de Pierre Sorlin: a televisão, por se “dirigir a audiências gigantescas que não possuem nem referências culturais, nem modo de expressão comuns, deve produzir significações mínimas, muito simples, no limite universais, que lhe parece interditar a exploração de vias novas ou de trabalhar a matéria antes dos sentidos” (SORLIN, 2005, p. 153).

O presente artigo não se refere a inovações que tenham alcançado toda a programação televisiva. Por outro lado, deve-se considerar que *Avenida Brasil* não é um

caso único, afinal não se pode esquecer de *A Favorita* (Rede Globo, 2008-2009), além de outros casos menos proeminentes, mas talvez seja o mais visível, por um lado, devido à extensão numérica de cenas fora de padrão e, por outro, da repercussão que teve de público e crítica. Ambos responderam positivamente às inovações, superando-se respectivamente o risco de uma rejeição por ultrapassagem da capacidade do grande público de processar a narrativa (HOGAN, s/d, loc. 124-132) e, inversamente, o de a crítica julgar que se tratava apenas de mais um produto idêntico a todos os anteriores, sujeitando-a ao tédio e à ira, nessa ordem (HOGAN, s/d, loc. 133-140).

Em conjugação com um processo narrativo que não se marcou pelo esquematismo melodramático, a composição estilística de *Avenida Brasil* suscita a ideia de que talvez novos produtos no mesmo formato precisem também combinar o familiar e o não familiar. Do contrário, o público poderá se dirigir para onde encontrará essa combinação.

REFERÊNCIAS

ANGELO, Vitor. **Entenda qual o Legado de Avenida Brasil para a TV Brasileira.**

Disponível em: <http://virgula.uol.com.br/ver/noticia/famosos/2012/10/18/311340-entenda-qual-o-legado-de-avenida-brasil-para-a-tv-brasileira#1> Acesso em: 25 mai. 2014.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico.**

Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2013.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination.** New

Haven e Londres: Yale University Press, 1976.

BUTLER, Jeremy G. **Television Style.** Nova York e

Londres: Routledge, 2010. Kindle ed.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As Séries Televisivas.** Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FISHER, Sandra; NASCIMENTO, Geraldo. **Avenida Brasil: Estratégias e**

Procedimentos Narrativos. Actas do XIII Congresso Internacional IBERCOM,

Santiago de Compostela (Espanha), p. 2603-2614), disponível em http://www.estudiosaudiovisuais.org/lusofonia/?page_id=844&lang=pt Acesso em: 25 mai. 2014.

HOGAN, P. C. (S/d.). **Cognitive Science, Literature, and the Arts: a Guide for Humanists.** S.l.: Kindle Ed. (edição original: Nova York e Londres: Routledge, 2003).

JACOB, Maria Carmen (Org.). **Analisando a Telenovela.** Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo**, Vol. 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997 [edição original: 1962].

PAZ, José Luis Castro de. **El Surgimiento del Telefilme – Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la Television**. Barcelona e Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1999.

PUCCI JR., Renato L.; GOSCIOLA, Vicente; FERRARAZ, Rogério; MAGNO, Maria Ignês C. Avenida Brasil: o lugar da transmidiação entre as estratégias narrativas da telenovela brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata V. de (org.). **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 95-131. Disponível em: http://especial.globouniversidade.redeglobo.globo.com/livros/ficcao_televisiva.pdf Acesso em: 30 abr. 2014.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: um Olhar do Cinema**. São Paulo: Summus, 2008.

SORLIN, Pierre. **Esthétiques de l'audiovisuel**. Paris: Armand Colin, 2005 [edição original: 1992].

SUBOURAUD, Frédéric. **La adaptación: El cine necessita historias**. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2010.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.