

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

WANIELLE DIAS DE MELO CORDEIRO

DO HORÁRIO NOBRE AO STREAMING:
NOVOS FORMATOS DA TELENÓVELA BRASILEIRA

Niterói
2025

WANIELLE DIAS DE MELO CORDEIRO

**DO HORÁRIO NOBRE AO STREAMING:
NOVOS FORMATOS DA TELENÓVELA BRASILEIRA**

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Produção Cultural da
Universidade Federal Fluminense, como
requisito parcial para obtenção do Grau de
Bacharel.

Orientadora: Dra. Flávia Lages

Niterói

2025

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C794h Cordeiro, Wanielle Dias de Melo
DO HORÁRIO NOBRE AO STREAMING: NOVOS FORMATOS DA TELENOVELA
BRASILEIRA / Wanielle Dias de Melo Cordeiro. - 2025.
56 f.

Orientador: Flávia Lages De Castro.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade
Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social,
Niterói, 2025.

1. Telenovela. 2. Tecnologia streaming (Telecomunicação).
3. Televisão. 4. Cultura. 5. Produção intelectual. I. De
Castro, Flávia Lages, orientadora. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD - XXX



COORDENAÇÃO DE
PRODUÇÃO CULTURAL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao dia **vinte e quatro de julho do ano de dois mil e vinte e cinco**, às **onze horas**, realizou-se a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado **DO HORÁRIO NOBRE AO STREAMING: NOVOS FORMATOS DA TELENOVELA BRASILEIRA**, apresentado por **Wanielle Dias de Melo Cordeiro**, matrícula **117033043**, sob orientação do(a) **Dra. Flávia Lages de Castro**. A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): **Dra. Flávia Lages de Castro**

2º Membro: **Me. Jackson Jacques**

3º Membro: **Me. Luiza Carvalho**

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):



Aprovado



Reprovado

Com nota final após arguição: 9,5

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:



Documento assinado digitalmente

FLAVIA LAGES DE CASTRO

Data: 24/07/2025 11:58:39-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. Flávia Lages de Castro

Presidente da Banca

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais Wangly e Elcir pelo esforço, apoio e amor infinitos, tudo que fizeram e fazem por mim é imensurável e espero algum dia poder retribuir, amo muito vocês. À minha irmã Wannine, por sempre acreditar em mim e ser minha fiel companheira desde meu primeiro dia de vida. Ao meu irmão Wilker e meu sobrinho Kaleo, que mesmo longe se fazem presentes e alegram nossa família diariamente. À minha prima Giovana, que eu tanto amo. À minha vó Zita e minhas tias que sempre contribuíram com meu crescimento e evolução. Obrigada por sempre me cercarem de muito amor, cuidado e apoio. Cada vitória tem muito de todos vocês.

Agradeço à minha melhor amiga e comadre Fernanda, por nunca me deixar desistir das coisas boas da vida, por me lembrar das infinitas possibilidades e me ensinar sobre o amor verdadeiro.

Agradeço ao meu fiel grupo da graduação, Ellen Kellen, Anna Clara, Julia, Mariana, Diana, Rhaiany e Carol. Sem vocês os dias não seriam tão memoráveis, guardo no coração tudo que passamos juntas. À Yasmin, minha colega de quarto por 4 anos, obrigada por me ensinar tanto e trilhar os primeiros passos da independência junto comigo. À Maria Clara, por todas as aventuras em Niterói e por deixar o peso da graduação mais leve. Aos amigos Gabriel, Leonardo e Daniel por compartilharem comigo o amor pela AACCS e fazerem da vida uma festa. Todos vocês fizeram eu me sentir em casa mesmo tão longe de tudo que eu conhecia.

Agradeço às minhas amigas de infância Carolina, Judy, Juliana, Tainá e Ingrid, por serem tão presentes em tantas etapas da minha vida, por me trazerem alegria e confiança todos os dias. Tem sido uma honra crescer com vocês. À Luiza, Isabelle, Fefe e Camila Vitória por estarem aqui apesar da distância e do caos da vida adulta. Aos amigos Renan, Costa e Praça, vocês são essenciais na minha vida.

À minha filha Catarina o agradecimento por mudar a minha vida, me fazer mais forte e ser o maior motivo da minha dedicação em tudo que faço, sou imensamente feliz por ser sua mãe e sou capaz de tudo por você. Te amo incondicional e infinitamente.

À minha orientadora Flávia por todo apoio e paciência, também Jackson Jacques e Luiza Carvalho, por chegarem à minha vida como meus veteranos e agora

estarem comigo no encerramento desse ciclo como parte da minha banca. Novamente agradeço ao Jackson por todo suporte durante a graduação e por acreditar em mim, você foi fundamental para que isso aqui se tornasse possível.

Deixo também um agradecimento especial ao meu amado avô Patrício (*in memoriam*) que me incentivou a ser uma pessoa melhor a cada dia, gostaria muito que estivesse nesse plano comemorando comigo, mas sei que está orgulhoso onde estiver. Ao meu amigo Gabriel (*in memoriam*), que partiu cedo demais, mas que sempre será lembrado com muito carinho, *In Lak'Ech Ala K'in*.

A todos que me ajudaram e incentivaram nessa jornada que parecia infinita, mas que finalmente se encerra, diante de um período com muitas dificuldades, mas também de muita força de vontade e alegria por ter tanta gente bacana ao meu redor torcendo por mim. Muito obrigada!

RESUMO

Este trabalho analisa as transformações da telenovela brasileira diante da ascensão das plataformas digitais, com foco nas mudanças na estrutura narrativa, nos formatos de exibição e nos impactos culturais dessas transições. A partir de uma abordagem qualitativa e comparativa, o estudo examina três obras de diferentes períodos e veículos: *Vale Tudo* (Tv Globo, 1988), *Garota do Momento* (TV Globo, 2024) e *Pedaço de Mim* (Netflix, 2024), com o objetivo de identificar as permanências e rupturas do gênero, considerando aspectos narrativos e as lógicas de produção e distribuição. Também é discutido como o *streaming* desafia as convergências entre novela e série, configurando a telenovela para o cenário digital. A análise aponta para um processo de adaptação do gênero às novas lógicas de mercado, sem perder a sua relevância como instrumento de cultura e representação social.

Palavras chave: telenovela brasileira; streaming; convergência midiática; cultura digital.

ABSTRACT

This study analyzes the transformations of the Brazilian telenovela in the context of the rise of digital platforms, focusing on changes in narrative structure, exhibition formats, and the cultural impacts of these transitions. Based on a qualitative and comparative approach, the research examines three works from different periods and media: *Vale Tudo* (TV Globo, 1988), *Garota do Momento* (TV Globo, 2024), and *Pedaço de Mim* (Netflix, 2024), aiming to identify the continuities and ruptures within the genre, considering narrative aspects and production and distribution logics. The paper also discusses how streaming challenges the boundaries between telenovelas and series, reshaping the genre within the digital landscape. The analysis suggests an ongoing process of adaptation to new market dynamics, while maintaining the telenovela's relevance as a vehicle of culture and social representation.

Keywords: Brazilian telenovela; streaming; media convergence; digital culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: A TELENVELA BRASILEIRA: HISTÓRIA E IDENTIDADE	13
1.1 Origem e evolução da telenovela no Brasil	13
1.2 Vale Tudo (1988): A função cultural e política da telenovela	18
1.3 Consolidação das telenovelas e a Rede Globo	23
CAPÍTULO II: A ERA DIGITAL E OS NOVOS CONTORNOS DA TELEDRAMATURGIA NO STREAMING	26
2.1 Netflix e a convergência midiática	26
2.2 Do canal fixo à plataforma digital: novas disputas de audiência	28
2.4 Memes e a recepção digital das telenovelas	34
CAPÍTULO III: NOVELA OU SÉRIE?	37
3.1 Séries: A ficcionalidade na TV e no streaming	37
3.2 Novela nos streamings	39
3.3 Pedaco de Mim: novela, série melodramática ou estratégia de mercado?	41
3.4 Comparação entre obras: passado, presente e futuro	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS	53

Lista de Figuras

Figura 1: Jornal do Commercio, 13 de agosto de 1845, folhetim	14
Figura 2: Banner de Vale Tudo (1988) com as personagens Raquel (Regina Duarte) e Maria de Fátima (Glória Pires), respectivamente	20
Figura 3: Odete Roitman, interpretada por Beatriz Segall	20
Figura 4: Sebastião, interpretado por Cridemar Aquino, no Clube Gente Fina.	31
Figura 5: Banner da telenovela Garota do Momento, com quase todo seu elenco.....	33
Figura 6: Meme “Nazaré confusa” que tem como origem a telenovela Senhora do Destino	35
Figura 7: Cena estática do final de capítulos da novela Avenida Brasil.....	35
Figura 8: Stéfany (Sophie Charlotte) momentos antes de levar um tapa em Ti Ti Ti	36
Figura 9: Banner de divulgação de Pedaco de Mim, com Tomás (Vladmir Brichta), Lina (Juliana Paes) e Oscar (Felipe Abib), respectivamente.....	41
Figura 10: Sinopse de Pedaco de Mim na plataforma da Netflix.	42
Figura 11: Cena do emblemático assassinato de Odete Roitman em Vale Tudo (1988)....	44
Figura 12: As protagonistas Beatriz (Duda Santos), Madalena (Jéssica Ellen) e Viola (Gabz), respectivamente.....	45
Figura 13: Beijo entre Vinícius e Guto em Garota do Momento.....	46
Figura 14: O casal Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin) em Vale Tudo (1988)	47
Figura 15: Liana após dar à luz aos gêmeos Mateus e Marcos em Pedaco de Mim	48
Figura 16: Os personagens Sérgio (Sergio Kauffman) e Alfredo Honório (Eduardo Sterblitch) com as “Alfetes” no auditório do programa Alfredo Honório Show da fictícia emissora TV Ondas do Mar em Garota do Momento.....	49

INTRODUÇÃO

A telenovela brasileira, desde sua chegada na década de 1950, ocupa um lugar central na cultura popular do país, exercendo papel fundamental na construção da identidade nacional. Com uma linguagem própria e formato seriado e de fácil acesso, o gênero atravessa décadas retratando questões sociais do Brasil, e consolidou-se como um dos principais produtos do audiovisual nacional. No entanto, o surgimento da internet e a consolidação das plataformas de streaming vêm transformando o modo de produção e exibição do gênero, impactando tanto em sua estrutura narrativa quanto sua recepção pelo público.

Enquanto fenômeno cultural e midiático, a telenovela reflete não somente os hábitos televisivos de uma população, mas também suas transformações sociais ao longo do tempo. Analisar esse gênero diante da ascensão das plataformas digitais é uma maneira de entender como a narrativa ficcional brasileira se adapta aos novos modos de produção, circulação e recepção. O presente trabalho opta por observar as transformações estruturais do gênero e busca entender a congruência entre a televisão e o streaming.

Temos como objetos de estudo neste trabalho a emissora TV Globo e as plataformas de streaming Globoplay e Netflix. Mais especificamente, as obras audiovisuais *Vale Tudo* (TV Globo, 1988), *Garota do Momento* (TV Globo, 2024) e *Pedaço de Mim* (Netflix, 2024) também servirão de exemplo para os temas aqui abordados, trazendo para a discussão diversos autores como Maria I. V. de Lopes, Guy Debord, Henry Jenkins, Ester Hamburger, Jéfferson Balbino entre outros.

Procurando entender os caminhos percorridos até a telenovela ser o que é hoje, o capítulo 1 abordará o panorama histórico da telenovela, passando pela origem dos folhetins, sua adaptação ao rádio até a consagração do gênero na televisão, se tornando um fenômeno da cultura popular brasileira. Como principal exemplo teremos a telenovela *Vale Tudo*, uma das obras mais emblemáticas da teledramaturgia brasileira^{1 2}, que trouxe debates sobre ética e corrupção em um Brasil pós-ditadura.

¹ Disponível em: <<https://tvhistoria.com.br/10-motivos-transformaram-novela-globo-melhor-todos-os-tempos/>>. Acesso em 13 de julho de 2025.

² Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/noticias/como-era-o-brasil-na-epoca-da-primeira-versao-de-vale-tudo>>. Acesso em 13 de julho de 2025.

No segundo capítulo será abordado o surgimento das plataformas de *streaming*, que inovam as formas de consumo, distribuição e produção audiovisual, inserindo o modelo de mercado sob demanda. Será apresentada a lógica de distribuição do Globoplay como ponto de convergência entre o tradicional e o novo, analisando a telenovela *Garota do Momento* como principal exemplo dos efeitos desse novo mercado perante a televisão aberta e como uma obra que recuperou a cultura de comentar novela em redes sociais e de criação de fã-clubes, costumes que decaíram ao longo do tempo, e apresentando obras originais do Globoplay, que passa a produzir conteúdos específicos para a plataforma, como a novela *Todas as Flores* (Globoplay, 2022).

O terceiro capítulo traz a discussão sobre o novo formato de novela como produto das plataformas digitais de streaming, abordando as diferenças entre obras seriadas e telenovelas e analisando a obra original da Netflix, *Pedaço de Mim*, que gera um debate sobre o que é necessário para classificar uma obra como novela, considerando aspectos narrativos e lógicas de distribuição. Por fim, é feita uma comparação entre as obras *Vale Tudo*, *Garota do Momento* e *Pedaço de Mim*, a fim de entender as mudanças que ocorreram nas telenovelas ao longo do tempo, as possibilidades narrativas trazidas pela ascensão do *streaming* e como a novela pode se beneficiar disso futuramente.

CAPÍTULO I: A TELENVELA BRASILEIRA: HISTÓRIA E IDENTIDADE

O surgimento da telenovela brasileira é quase que simultâneo à chegada da televisão no Brasil nos anos 50, mas o ponto de partida para chegar no modelo de novela que conhecemos hoje é muito anterior a isso. Este capítulo busca concentrar informações da origem da telenovela brasileira, entender a sua importância sociocultural, que vêm desde seus primórdios, e chegar às suas características marcantes e que fazem a novela ser tão significativa para a construção da identidade do Brasil.

Outro tópico indispensável para a história da telenovela é a sua função cultural e política, tomando como exemplo a novela *Vale Tudo* exibida em 1988 na TV Globo, sendo lembrada até hoje como “a novela das novelas”, marcando a fase de ouro do gênero e tendo inspirações claras no modelo de sociedade e política da época nas construções de personagens e suas narrativas.

1.1 Origem e evolução da telenovela no Brasil

No século XIX o chamado *Feuilleton*, que para nós traduz-se em *Folhetim*, se popularizou na França. Posicionado no rodapé dos jornais, o folhetim trazia histórias fictícias contadas em partes, com o enredo sendo revelado aos poucos em cada edição, com ganchos no final de cada capítulo que prendiam e aticavam a curiosidade do leitor diariamente, modelo esse tão aceito pelo público que resultou até no barateamento dos jornais, tornando-os mais populares e saindo do círculo dos assinantes ricos, como é pontuado por Nadaf (2009, p. 120). Com histórias de amor, heróis e vilões, referências ao cotidiano da época e uma linguagem simples e atraente para o interesse comum, a estrutura seriada e o apelo emocional presentes nos folhetins literários serviram de base para o desenvolvimento do gênero telenovela.

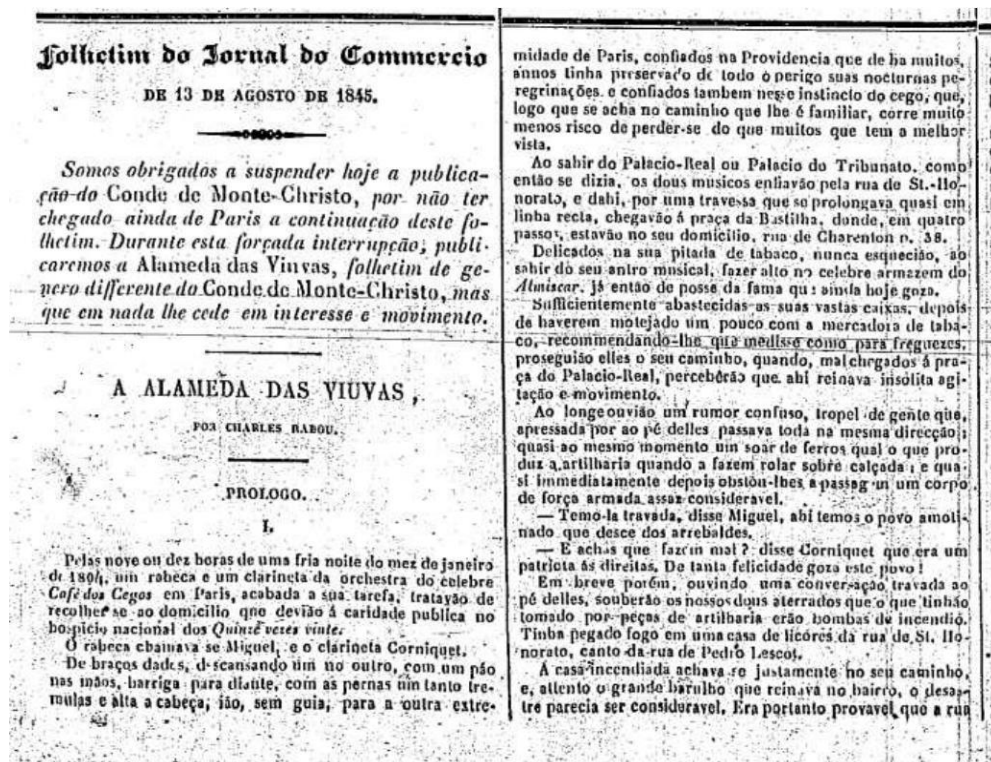


Figura 1: *Jornal do Commercio*, 13 de agosto de 1845, folhetim

A cada novo formato midiático que surgia, o folhetim se transformava e ganhava ainda mais força popular. No século XX, com a invenção do rádio, alguns lugares se apropriaram dos folhetins para originar sua versão radiofônica. Primeiramente nos Estados Unidos da América com as *soap operas*, patrocinadas por indústrias de sabão que procuravam uma maior aceitação de seus produtos pelas donas de casa, fizeram suas versões com elementos narrativos comuns aos folhetins, porém com episódios unitários, com início, meio e fim, sendo semelhantes ao que conhecemos hoje como seriados. Nos anos 30 temos o surgimento em Cuba, e posteriormente no México, de outra versão radiofônica dos folhetins, sendo conhecida como radionovela, essa sim com maiores semelhanças ao modelo literário, tendo os ganchos no final de cada capítulo como recurso narrativo, histórias que se relacionam e se concluem após diversos capítulos. Esse modelo chega ao Brasil nos anos 40, em um primeiro momento com traduções dos clássicos romance-novelas franceses, e posteriormente tendo histórias originais com teor mais nacional, explorando o regionalismo e o universo sertanejo, como observa GEJFINBEIN (2012, p. 18-19).

A partir do surgimento da televisão, os EUA, Cuba e México também são precursores da mais nova versão dos folhetins, as telenovelas. Se através do rádio os atores das novelas tinham o desafio de envolver e convencer o ouvinte através da

voz, com diferentes entonações e contando com a imaginação do público para preencher a história, com a televisão era diferente. Em um primeiro momento as telenovelas eram transmitidas ao vivo, pois essa era a única forma viável de produção, o que trazia à história um teor mais teatral. Com a chegada do *videotape*³, é possível separar as etapas de produção, edição e transmissão.

A televisão foi introduzida no Brasil em 1950 e teve desde então influência do Estado dentro da indústria televisiva. Conforme observa Lopes (2002, p.19-20), durante o período da ditadura militar, o governo passou a enxergar a comunicação — especialmente a televisão — como uma ferramenta importante para fortalecer o projeto de desenvolvimento do país e garantir a integração entre as diferentes regiões. Além de ser um grande investidor em publicidade, o Estado ampliou sua presença nas decisões sobre o que era transmitido, criando regras mais rígidas, praticando a censura e influenciando diretamente os conteúdos exibidos. Ao mesmo tempo, investiu bastante em infraestrutura tecnológica, como sistemas de transmissão por satélite, o que permitiu a criação de redes de TV com alcance nacional e tendo como maior beneficiária dessas políticas a TV Globo, criada em 1965 e crescendo rapidamente, muito por conta da relação amistosa com o regime.

As telenovelas chegaram ao Brasil na década de 1950, com exibições limitadas a, no máximo, duas vezes por semana. A primeira produção exibida diariamente surgiu apenas em 1963, com uma adaptação de uma trama argentina transmitida pela TV Excelsior. No entanto, essa produção teve pouco alcance e relevância na grade de programação da época. Em 1964 a TV Tupi leva ao ar uma adaptação da novela cubana *O Direito de Nascer*, marcando o momento em que a telenovela ganha destaque na programação televisiva, tendo uma movimentação de mercado para investir no formato, tornando-o homogêneo e equilibrado até o final da década de 1960, como observa GEJFINBEIN (2012- p. 19).

A telenovela *Beto Rockfeller*, exibida entre 1968 e 1969 pela TV Tupi, teve grande importância para o gênero por diversos fatores, mas principalmente por ser uma produção genuinamente brasileira, deixando de lado a essência “teatral” de antes e evidenciando mais o “jeito brasileiro de ser”.

³ *Videotape* é uma tecnologia de gravação de imagem e som em fita magnética, introduzida na televisão a partir da década de 1950. Seu uso permitiu o registro e a reprodução de conteúdos televisivos com qualidade superior à do cinema amador da época, além de viabilizar a edição prévia, repetição de cenas e armazenamento dos programas. Disponível em: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/historia-do-vt>

Este paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das cidades grandes brasileiras, o uso de gravações externas, introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, uma certa ambigüidade [sic] dos personagens e, principalmente, referências compartilhadas pelos brasileiros. Sintonizou as ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino como feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração nos pólos de modernização. As convenções que passaram a ser adotadas daí em diante baseiam-se de que cada novela deveria trazer uma "novidade", um assunto que a diferenciasse de suas antecessoras e fosse capaz de "provocar" o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e de outras mídias, o consumo de produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas, etc. Essa ênfase na representação de uma contemporaneidade sucessivamente atualizada é visível na moda, nas tecnologias, nas referências a acontecimentos correntes. Mas é visível também na evolução na maneira como o amor, o sentimento, o romance e a relação homem-mulher foram representados nas novelas dos anos 70 em diante. (LOPES, 2002, p. 9-10).

Ganhando força em todo o país, a consolidação do gênero ocorre na década de 70, quando a TV Globo assume um papel central na produção de telenovelas. A emissora estabelece uma grade de programação onde a principal oferta são os folhetins televisivos, definindo horários estratégicos com diferentes enredos destinados a um tipo de público, com capítulos diários e longos, personagens complexos e tramas paralelas, se tornando parte do cotidiano do espectador brasileiro e alcançando altos índices de audiência.

As décadas de 70 e 80 são consideradas a era de ouro das novelas e é quando a Rede Globo se torna hegemônica. Os produtos que vão ao ar já são criados e produzidos por autores, atores e técnicos que têm experiência em televisão e na linguagem televisiva, embora permaneçam ainda traços de influência do rádio, teatro e cinema. A telenovela no Brasil se consolida como um produto genuinamente nacional, em uma comunhão entre as características do folhetim, as expectativas do público brasileiro e a estética do meio televisão, atraindo diariamente milhões de telespectadores ansiosos por saber o que acontece no próximo capítulo e qual será o desfecho de cada fio do novelo de histórias. Entre as telenovelas exibidas pela Rede Globo nesse período estão algumas de maior sucesso, como Irmãos Coragem (1970), Selva de Pedra (1972), Pecado Capital (1975), Escrava Isaura (1976), Roque Santeiro (1985), Bebê a Bordo (1988), Vale Tudo (1988), Que Rei Sou Eu? (1989), Top Model (1989), O Salvador da Pátria (1989) e Tieta (1989). Além da Rede Globo, a TV Manchete também emplaca sucessos como Dona Beija e Kananga do Japão, ambas da década de 80. (GEJFINBEIN, 2012, p. 21-22)

Um elemento importante das telenovelas é o melodrama, que combina sentimentalismo com apelo visual e se mostrou altamente adaptável às exigências da cultura de mercado. Segundo Xavier (2003, p. 89, *apud* ZANETTI, 2009), o gênero “encontrou novas tonalidades vítreo-metálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de uma

incorporação do novo na repetição”. Assim, compreender as origens e estratégias do melodrama ajuda a identificar seus mecanismos ainda presentes nas produções televisivas contemporâneas (ZANETTI, 2009, p. 187).

O melodrama nasceu como gênero teatral na França, no final do século XVIII, e passou a se relacionar com os romances de folhetim. Duas temáticas centrais marcam sua estrutura: a perseguição e o reconhecimento. Conforme Thomasseau (2005, p. 37, apud ZANETTI, 2009), “a perseguição mantém o suspense; o reconhecimento retira-o brutalmente, e quanto mais rapidamente ele se dá, mais o patético da situação é poderoso”. Essa estrutura permite ao melodrama provocar envolvimento emocional intenso no público, sustentando o interesse pela narrativa.

Os personagens também seguem padrões fixos: vilões, vítimas inocentes, figuras paternas nobres e personagens cômicos, todos construídos a partir de comportamentos e linguagens codificadas e facilmente reconhecíveis. Thomasseau (2005, apud ZANETTI, 2009) define-os como “máscaras de comportamentos e linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis”. Embora baseados em arquétipos, esses personagens se transformam com o tempo, ganhando camadas e complexidades que acompanham a evolução do gênero.

Ao percorrer o caminho histórico que vai do folhetim impresso à consolidação da telenovela como produto audiovisual hegemônico no Brasil, evidencia-se a relevância cultural e narrativa do gênero. O diálogo com a realidade social e política do país, a capacidade de identificação popular junto aos elementos melodramáticos fazem da telenovela o principal produto audiovisual nacional. As novelas se reinventam constantemente, trazendo temáticas diversas ampliando seu alcance e impacto sobre o público. Esse percurso demonstra como a linguagem popular vinda dos folhetins respondeu às transformações tecnológicas, estéticas e socioculturais até se configurar no formato da telenovela, preparando o terreno para os novos caminhos do gênero na era digital.

1.2 Vale Tudo (1988): A função cultural e política da telenovela

A presença das telenovelas na casa dos brasileiros passa a ser diária, em diversos horários, crescendo junto ao consumo e popularização da televisão em si. Com isso, a telenovela, cada vez mais, se transformou em uma parte importante da identidade cultural do país, articulando elementos do melodrama, do folhetim e do cotidiano brasileiro e sendo consumida por diferentes classes sociais e faixas etárias. Sua linguagem acessível e sua presença constante nos lares brasileiros tornam-na um poderoso instrumento de mediação cultural, capaz de provocar identificações coletivas e promover discussões sobre temas como ética, política, gênero, raça e desigualdade. Desse modo, a telenovela não apenas retrata o Brasil, mas também ajuda a construí-lo simbolicamente.

No contexto da redemocratização do Brasil⁴, a novela *Vale Tudo* (TV Globo, 1988) tornou-se um marco da teledramaturgia nacional, questionando de forma direta e incisiva a crise de valores éticos na sociedade brasileira. Escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, a trama trouxe como tema central a pergunta “vale a pena ser honesto no Brasil?”, expondo com enorme repercussão as tensões morais, sociais e econômicas do Brasil. A história de *Vale Tudo* traçava muito bem a linha entre o “bem” e o “mal”, começando com as personagens centrais da história que traziam essa ambiguidade, a mãe Raquel Accioli (Regina Duarte) e sua filha Maria de Fátima (Glória Pires), que logo nos primeiros capítulos prendem o espectador à trama. Raquel, uma mãe dedicada, honesta, trabalhadora e que acredita que a dignidade vem com o trabalho árduo, é surpreendida ao ser despejada de sua casa após sua filha Maria de Fátima — uma menina sem escrúpulos, que anseia por dinheiro e acredita que só se cresce na vida através de golpes e sendo rodeada por pessoas ricas e poderosas — vender a casa da família que herdou de seu avô materno recém falecido. Com o dinheiro da venda da casa, Fátima se muda de Foz do Iguaçu para o Rio de Janeiro em busca de fama, poder e mais dinheiro, se relacionando com o modelo — e também golpista — César (Carlos Alberto Riccelli).

Outras histórias e personagens se desenrolam e prendem a atenção dos telespectadores, junto de Fátima e César, Marco Aurélio (Reginaldo Faria) e Odete

⁴ Processo político que marca o fim da ditadura militar no Brasil (1964–1985) e a transição para um regime democrático, consolidado com a promulgação da Constituição Federal de 1988. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/redemocratizacao-do-brasil.htm>

Roitman (Beatriz Segall) integram o núcleo de vilões da trama. Odete Roitman é até hoje lembrada como “a vilã das vilãs”⁵, sendo uma personagem rica, símbolo da elite empresarial corrupta, amarga, abertamente preconceituosa e soberba, que odeia o Brasil e tudo que ele representa. Como par romântico de Raquel, Ivan Meireles (Antônio Fagundes), um executivo honesto, tenta sobreviver no mundo corporativo sem trair seus valores, tornando-se um contraponto sutil à corrupção institucionalizada. Sua trajetória revela que, mesmo no sistema corrompido, há brechas para a integridade — ainda que com sacrifícios.

A novela apresenta um Brasil multifacetado, em que as escolhas individuais são constantemente desafiadas por um sistema que favorece o oportunismo em detrimento da integridade moral. O desfecho da trama mantém esse tom crítico: Marco Aurélio escapa da justiça ao embarcar em um jatinho particular, rindo da impunidade brasileira, enquanto Odete Roitman é assassinada. O mistério em torno do assassinato de Odete Roitman, ocorrido no capítulo 197, tornou-se um dos momentos mais emblemáticos da história da teledramaturgia brasileira. A comoção nacional gerada pelo crime — e pela dúvida quanto à identidade da assassina — mobilizou o imaginário popular de tal forma que ultrapassou os limites da ficção, ocupando espaço no noticiário, nas conversas cotidianas e até na publicidade. O recurso narrativo conhecido no Brasil como “quem matou?” transforma os fiéis telespectadores em grandes detetives no período de exibição da obra, como observa LIMEIRA (2023, p.13) e é explorado em diversas obras da teledramaturgia como *A Próxima Vítima* (TV Globo, 1997), *Belíssima* (TV Globo, 2005), *Paraíso Tropical* (TV Globo, 2017), entre outras. Durante os episódios finais da novela, “quem matou Odete Roitman?” tornou-se um verdadeiro fenômeno cultural, refletindo o poder de engajamento das telenovelas junto ao público brasileiro. A revelação da assassina, Leila (Cássia Kiss), no capítulo final, foi acompanhada com grande expectativa e registrou um dos maiores índices de audiência da televisão nacional com uma média geral de 81 pontos⁶.

⁵ *Odete Roitman*, da novela *Vale Tudo* (1988), é amplamente reconhecida como a maior vilã da teledramaturgia brasileira. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/quem-foi-odete-roitman-e-por-que-e-a-maior-vila-das-novelas-brasileiras>

⁶ Disponível em: <https://teledramaturgiaglobo.wordpress.com/2015/10/15/vale-tudo-telepedia/>

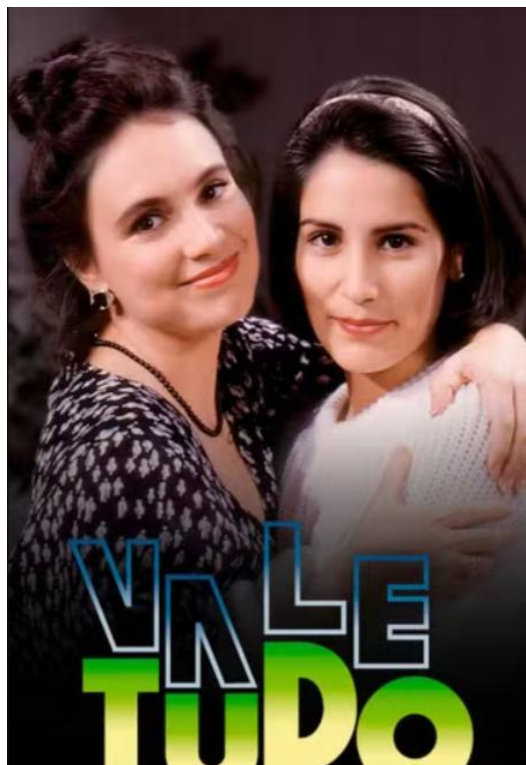


Figura 2: Banner de *Vale Tudo* (1988) com as personagens Raquel (Regina Duarte) e Maria de Fátima (Glória Pires), respectivamente



Figura 3: Odete Roitman, interpretada por Beatriz Segall

Vale Tudo foi exibida no mesmo ano da promulgação da Constituição Federal de 1988, em um momento de renovação democrática e crise moral. Nesse contexto, a novela não apenas refletiu os dilemas éticos de seu tempo, mas também ajudou a moldar o debate público sobre justiça, corrupção e cidadania — elementos que

permanecem em pauta no Brasil contemporâneo, consolidando a telenovela como espaço de debate ético e identidade coletiva. A novela dialoga com a tradição do melodrama, característica fundamental da estrutura narrativa do gênero, ao articular personagens com posições morais contrastantes, e ao construir uma rede de tramas paralelas que espelham as contradições da sociedade brasileira. Ao fazer do dilema ético sua força motriz, *Vale Tudo* reafirma a função social da telenovela, funcionando como um espelho da nação e como mediadora simbólica da experiência cotidiana. Nesse sentido, a novela também participa da lógica do espetáculo, em que conflitos sociais reais são dramatizados e ressignificados sob a forma de entretenimento.

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. O espetáculo não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, o produto das técnicas de difusão massiva de imagens. Ele é bem mais uma *Weltanschauung*⁷ tornada efetiva, materialmente traduzida. É uma visão do mundo que se objetivou. O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um suplemento ao mundo real, a sua decoração readicionada. É o coração da irrealidade da sociedade real (DEBORD, 1967, p. 5-6).

Sua narrativa envolvente e crítica, evidencia a capacidade do gênero de atualizar-se historicamente, absorvendo temas contemporâneos sem romper com sua base estrutural, marcada pelo melodrama, pelo folhetim e pelo realismo social.

Outras telenovelas também trouxeram assuntos importantes à tona, colaborando não só com a conscientização social, mas também com a regulamentação de leis e Estatutos. Em *Mulheres Apaixonadas* (2003), novela de Manoel Carlos, os personagens Téo (Tony Ramos) e Fernanda (Vanessa Gerbelli) estão presos em um engarrafamento quando são atingidos por balas perdidas. Téo é socorrido e sobrevive, porém Fernanda não resiste aos ferimentos. Essa cena contribuiu com a aprovação do Estatuto do Desarmamento⁸ em dezembro de 2003, cerca de dois meses após o encerramento da novela. *Mulheres Apaixonadas* também levantou outras questões como a agressão à mulher, quando a personagem Raquel (Helena Ranaldi), após ser agredida diversas vezes por seu marido Marcos (Dan Stulbach), decide denunciá-lo à Delegacia Especial de Atendimento à Mulher (Deam). Após a exibição da cena, a delegacia do Centro do Rio de Janeiro registrou um

⁷ *Weltanschauung* é um termo alemão que significa “visão de mundo” ou “cosmovisão”.

⁸ Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/mulheres-apaixonadas-como-a-novela-impulsionou-a-aprovacao-do-estatuto-do-desarmamento.ghtml>>. Acesso em 13 de julho de 2025.

aumento de mais de 40% de denúncias de casos de violência doméstica⁹, mostrando a função social e educacional das novelas.

Mostrando que *Vale Tudo* (1988) foi uma das melhores e mais importantes telenovelas, a TV Globo decide fazer um remake em 2025, trazendo para a atualidade a discussão sobre ética e honestidade no Brasil, sendo um tema relevante mesmo após 37 anos da exibição da versão original. A versão de 2025 — ainda em período de gravação e exibição durante a realização desta pesquisa — traz um novo elenco e mantém quase todos os núcleos de personagens e suas histórias-base, com alterações de roteiro no desenrolar da trama. Na versão original de *Vale Tudo*, os personagens Vasco (Paulo Rezende) e Lucimar (Maria Gladys) exerciam um papel secundário e sem nenhum tipo de relação direta. Já no remake, Vasco (Thiago Martins) e Lucimar (Ingrid Gaigher) têm um filho, Jorginho (Rafa Fuchs), fruto de uma relação passada entre os dois. Vasco se ausenta de suas responsabilidades como pai e é constantemente cobrado por Lucimar para que ajude com os custos do filho, até que decide colocar Vasco na justiça para formalizar a pensão alimentícia. Após a cena ir ao ar, o aplicativo da Defensoria Pública do Rio de Janeiro — que permite o agendamento de atendimentos — registrou um recorde de 4.560 acessos por minuto, um aumento de mais de 300% em relação à média de mil acessos diários¹⁰

Esses exemplos mostram a força que a telenovela possui em trazer para o âmbito popular discussões importantes, tendo a função de conscientizar a população de seus direitos, dar força à pautas sociais e contribuindo para a criação de políticas públicas

⁹ Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/mulheres-apaixonadas-voce-sabia-que-a-novela-contribuiu-para-a-criacao-da-lei-maria-da-penha.ghtml>>. Acesso em 13 de julho de 2025.

¹⁰ Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/a-unica-mudanca-de-vale-tudo-que-realmente-fez-a-diferenca-no-remake-137584>>. Acesso em 13 de julho de 2025.

1.3 Consolidação das telenovelas e a Rede Globo

As telenovelas tiveram um longo caminho e diversas mudanças até chegar no modelo que vemos atualmente. Como pontuado por Arthur da Távola (1996):

A evolução da telenovela entre as décadas de 60 e 90 se caracteriza por uma etapa inicial de incerteza e desacertos na tentativa de transferir a radionovela para a tela de tevê, seguida da implantação e transformação do folhetim tradicional para esboços de uma teledramaturgia brasileira. O próximo período é de profissionalização e conquista do mercado, com qualidade literário-dramatúrgica. O atual, puramente mercadológico, teve início nos anos 80 (TÁVOLA, 1996, p.61)

Já nos anos 90 as telenovelas deixam de representar o “espelho da nação” e passam a assumir o lugar de intervenção em nichos e pautas específicas, como explica Hamburger (2005):

No final da década, a diversificação de opção sintomaticamente fortalece um estilo que pode ser denominado de “novela de intervenção”, em detrimento de novelas “representação da nação”. No Brasil contemporâneo talvez não seja mais possível situar um espaço policlassicista, geracional e geográfico de expressão da nacionalidade (HAMBURGER, 2005, p.122)

Também é importante frisar que esse foi o momento de as novelas incorporarem ainda mais a identidade nacional, com diálogos numa linguagem popular com mais gírias e temas mais polêmicos como drogas, sexo e violência, que antes não poderiam ser retratados por conta da censura e por não ser bem recebido pelo público. A partir dos anos 2000 vemos uma variedade muito grande de temas abordados, como as periferias, dramas familiares, traições, sexualidade, redes sociais, entre outros.

A Rede Globo é a maior referência na produção de telenovelas, com a sua programação diária sendo baseada no horário das novelas desde seus primórdios. De 1995 até 2020, o horário entre 17h e 18h era reservado para a novela *Malhação*, com o enredo inteiramente voltado para o público adolescente e jovem adulto, sendo renovada a cada ano com um novo elenco e uma nova história, mas sempre mantendo a temática juvenil e majoritariamente em um cenário escolar, abordando temas como amizade, família, escola, bullying, gravidez na adolescência, sendo uma forma não só de dialogar com um público alternativo ao de outras novelas, mas também uma oportunidade de estreia e experimentação de novos talentos, sejam eles atores, diretores ou roteiristas, além da formação de novos públicos apreciadores de novela.

Desde os anos 70 a grade de programação da Globo conta com 3 novelas principais. A novela das 18h tem geralmente tramas de época e forte apelo romântico, evoca valores tradicionais e familiares, sendo associada a uma estética nostálgica. A novela das 19h, por sua vez, é marcada por leveza e comicidade, assumindo um papel de entretenimento cotidiano, com sátiras sociais e elementos fantasiosos. Já a novela das 21h — antigamente das 20h — configura-se como o espaço mais nobre da teledramaturgia (daí o nome popular de “horário nobre”), com produções de grande orçamento, grande elenco, forte apelo realista, abordando temas contemporâneos e sensíveis, funcionando como espelho e fórum simbólico da sociedade brasileira. A faixa de horário de exibição das telenovelas é um elemento crucial não apenas para a organização da grade de programação das emissoras, mas também para organizar o dia do telespectador, como afirma LOPES (2002, p. 7):

O telespectador adquire o hábito de todo o dia, numa determinada hora, assistir ao mesmo programa. O horário da novela é uma instituição na TV brasileira e costuma determinar a hora do jantar e até de dormir. As classes populares têm o hábito de dormir “depois da novela das oito”, que continua a ser assim chamada apesar de atualmente ir ao ar das 9h às 10h da noite. Outro hábito criado é o de assistir ao principal telejornal do país (Jornal Nacional, Globo, 20h15 - 20h55) que está “ensanduichado” entre duas novelas. Também é comum as pessoas marcarem seus compromissos noturnos para “depois da novela”. Finalmente, esse horário acabou conformando também a programação das demais emissoras, que no horário da novela têm baixa audiência e acabam colocando no ar programas para serem sacrificados do que verdadeiras alternativas às novelas. A disputa de audiência à faixa das novelas da Globo é movida, em primeiro lugar, pelo SBT, única concorrente da Globo que adotou a mesma lógica de programação exibindo no mesmo horário telenovelas, quase todas mexicanas. A segunda concorrência às novelas é movida pela TV a pagamento. (LOPES, 2002, p. 7)

As telenovelas tradicionalmente são exibidas por um longo período, tendo entre 155 e 200 capítulos — ou mais — com duração de 30 a 60 minutos, o que se sustenta por ter uma trama melodramática e a intenção de cativar a atenção dos telespectadores

Para se sustentar no ar 6 noites por semana durante quase 9 meses, são precisos núcleos dramáticos secundários eficientes, subtramas que sustentem a atenção do telespectador por tanto tempo. Se isso não acontece, a audiência do produto começa a cair paulatinamente, afetando inclusive o sucesso da próxima novela que irá sucedê-la. (BALLERINI; KÜNSCH, 2022, p 12)

Existem algumas exceções a isso, como a novela *Marina* (1965), a novela mais curta da história da TV Globo¹¹ com apenas 15 episódios, *Helena* (1975) com 20 capítulos, *O Fim do Mundo* (1996) com 35 capítulos, entre outros.

Todos esses elementos citados são importantes para o entendimento da forma em que a telenovela é inserida no cotidiano da população brasileira através da maior emissora de TV aberta da América Latina¹² que produz enredos originais e inteiramente brasileiros desde 1965, sendo uma referência nacional e internacional no gênero e em narrativas seriadas de modo geral.

¹¹ Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-1000118891>>. Acesso em 13 de julho de 2025.

¹² A TV Globo é considerada a maior emissora de televisão aberta da América Latina, com cobertura nacional próxima a 99% do território brasileiro e liderança consolidada em audiência e produção de conteúdo, integrando o maior conglomerado midiático da região, o Grupo Globo (GLOBO, 2024).

CAPÍTULO II: A ERA DIGITAL E OS NOVOS CONTORNOS DA TELEDRAMATURGIA NO STREAMING

Com os avanços tecnológicos — especialmente da internet —, o audiovisual ganhou novas formas de consumo e de distribuição, sendo inserido o modelo mercadológico “*on demand*” (sob demanda) rompendo com o monopólio da televisão tradicional sobre as formas de distribuição audiovisual fazendo com que as emissoras de TV se vejam desafiadas a repensar suas formas, ritmos e estratégias. Nesse contexto, ocorre o fenômeno da convergência midiática (JENKINS, 2015), em que diferentes plataformas e linguagens se integram e coexistem, levando à novas formas de consumo e à multiplicação das janelas de exibição. Esse novo ambiente midiático não apenas altera a dinâmica de produção e exibição das obras audiovisuais, mas também redefine as práticas de recepção do público, que passa a consumir conteúdos de forma personalizada, contínua e interativa.

Este capítulo também abordará o conceito de outras narrativas seriadas além da telenovela tradicional, como forma de comparação entre as mesmas a fim de entender suas individualidades. Nesse percurso, será analisado o papel das plataformas de *streaming* na veiculação de telenovelas e nas novas formas de distribuição e captação de audiência, tendo como exemplo a novela *Garota do Momento* (2024) como uma forma de conciliar o tradicional com a inovação.

Também será abordada a recepção das telenovelas nas redes sociais, com ênfase no surgimento de memes que, a partir de cenas icônicas, viralizaram e seguem sendo utilizados até os dias atuais. Nesse contexto, os memes tornam-se mais do que elementos humorísticos: funcionam como uma nova linguagem em que a cultura da novela circula e se reinventa, ampliando o alcance simbólico do gênero.

2.1 Netflix e a convergência midiática

Fundada na Califórnia em 1997 por Reed Hastings e Marc Randolph, a Netflix começou como um serviço de aluguel de DVDs por correspondência, revolucionando

o modelo de negócios perante as locadoras tradicionais dos anos 90, com assinaturas mensais sem multas por atraso. Em 2007 a Netflix se torna precursora do serviço de *streaming*, permitindo que aos usuários assistirem a filmes e programas de TV online onde quisessem e quando quisessem (*on demand*) e integrando tecnologias como algoritmos de recomendação, inteligência artificial e *big data*¹³ em seus processos de desenvolvimento. A Netflix começou a se expandir internacionalmente em 2010, começando pelo Canadá, e chegando ao Brasil em 2011.

Inicialmente o catálogo de filmes e séries da Netflix era integrado por produções já existentes, dependendo quase que exclusivamente de licenças de conteúdo de estúdios de cinema, canais de TV e distribuidoras. Em 2013 a plataforma dá início a uma nova fase ao lançar suas primeiras produções originais: *House of Cards* e *Orange is The New Black*, séries de imenso sucesso nacional e internacional. Assim surge uma nova forma de distribuição de narrativas seriadas, quando em um único dia é lançada uma temporada inteira, diferente do formato de distribuição na tv, seja ela aberta ou por assinatura, onde episódios eram lançados semanalmente — no caso das séries — ou diariamente — no caso das telenovelas, dando ao consumidor a possibilidade de maratonar temporadas inteiras (chamado de *binge watching*, em tradução literal “assistir compulsivamente”), escolher quando assistir cada episódio, ver no seu próprio ritmo, podendo pausar, retroceder, repetir e avançar. Ao longo dos anos essa experiência foi se aprimorando, alguns lançamentos podendo serem feitos parcelados, lançando episódios semanais ou temporadas fragmentadas, postergando o lançamento do episódio final e instigando a curiosidade do público.

As redes sociais também entram como um fator importante para o ritmo de consumo e distribuição audiovisual, pois, diferente da televisão, onde todos os telespectadores deveriam obrigatoriamente assistir ao mesmo programa ao mesmo tempo para ficar por dentro do assunto, agora cada indivíduo pode assistir na hora que quiser e depois poder comentar e debater sobre isso com os amigos e nas mídias sociais, e quem não quiser ver nenhum *spoiler*¹⁴, deve assistir ao lançamento o mais rápido possível. Esse fenômeno é um exemplo claro da convergência midiática, em

¹³ Refere-se ao conjunto massivo e complexo de dados que são gerados continuamente por usuários, sistemas e dispositivos — em volume, variedade e velocidade tão grandes que exigem ferramentas tecnológicas específicas para serem processados e analisados.

¹⁴ *Spoiler* é o termo em inglês utilizado para se referir a revelações antecipadas de enredos ou desfechos narrativos, capazes de comprometer a experiência de fruição da obra para quem ainda não a assistiu. .

que diferentes plataformas e formatos se interligam, permitindo que o público navegue entre múltiplos meios — televisão, internet e redes sociais — ampliando a experiência de consumo e participação no conteúdo, de forma dinâmica e interativa. Como afirma Henry Jenkins (2015, p. 27):

Convergência midiática é o fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2015, p. 27)

Ao consumir uma plataforma de *streaming*, cada usuário tem uma experiência personalizada, já que algoritmos e inteligência artificial são utilizados para entender o gosto de cada indivíduo separadamente e assim sugerir títulos e temas que estejam de acordo com o gosto de cada um. A interface também ajuda o consumidor a decidir o que assistir, tendo séries e filmes catalogados por temática e gênero e a possibilidade de pesquisar títulos, atores e diretores. Outra facilidade oferecida é a mobilidade, já que se torna possível acessar as plataformas pelo celular, tablet, notebook, descentralizando a televisão e a sala de estar na hora de consumir conteúdos audiovisuais, permitindo que o espectador assista onde e quando quiser, adaptando o consumo às suas rotinas e preferências pessoais.

2.2 Do canal fixo à plataforma digital: novas disputas de audiência

Ao longo dos anos o mercado de *streaming* foi progressivamente ocupado por outras plataformas que, diferente da Netflix, cuja atuação é essencialmente voltada ao próprio serviço de *streaming*, entraram no setor como uma estratégia de expansão de suas marcas e catálogos já existentes. O Prime Video, por exemplo, faz parte do ecossistema da Amazon, multinacional do varejo e tecnologia. A Apple TV+ segue uma lógica semelhante, integrando a gama de serviços digitais da Apple. Já a Disney+ surge como uma vitrine direta do extenso portfólio de marcas e franquias da The Walt Disney Company — que inclui Marvel, Pixar, Star Wars e National Geographic — e busca consolidar um canal exclusivo de distribuição direta ao consumidor, sem depender de intermediários como canais de TV ou distribuidores de cinema.

Observa-se que grande parte das plataformas que disputam espaço no cenário digital atual não surgem como startups independentes, mas sim como ramificações estratégicas de empresas que já detinham capital simbólico¹⁵, tecnológico e financeiro em seus respectivos setores. Apesar de suas origens distintas, todas essas plataformas passaram a investir fortemente em produções originais exclusivas, com o objetivo de consolidar suas marcas e fidelizar o público. Séries como *WandaVision* (Disney+), *Fleabag* (Prime Video) e *Severance* (Apple TV+) exemplificam como esses serviços passaram a competir não apenas pelo acervo, mas pela criação de conteúdo inédito, mundialmente repercutido e muitas vezes premiado. Como pontuado por Moura (2023):

Pela atuação dessas empresas, nota-se que o tempo dedicado às telas é valorizado pela audiência. É por meio dessas telas, grandes ou pequenas, que a publicidade influencia o consumidor, já que o vídeo é o formato preferido das marcas anunciantes. A disputa pela atenção do público acontece também pela oferta de diferentes tipos de produção audiovisual — como espetáculos musicais, eventos esportivos, *reality shows* de competição e filmes —, mas sobretudo pela transmissão de histórias em formato de série. Embora os filmes representem 65% do catálogo da Netflix Brasil, entre as pessoas que gostam de assistir à televisão, as séries cresceram como preferência de entretenimento audiovisual. (MOURA, 2023)

Até então, a hegemonia da televisão aberta, especialmente da TV Globo, ditava os rumos da ficção seriada no Brasil. A expansão do *streaming* e a entrada de produções brasileiras nos catálogos originais das plataformas, representa um marco significativo na história do audiovisual nacional, abrindo um novo espaço para a experimentação estética e a diversidade de narrativa, reafirmando o potencial do Brasil como polo criativo no mercado internacional. Alguns exemplos de produções brasileiras originais e de grande sucesso das plataformas são *Depois dos 15* (Netflix), *Bom dia, Verônica* (Netflix), *Dom* (Prime Video) e *Amor da Minha Vida* (Disney +).

Com o crescimento progressivo dos *streamings* e do consumo *on demand*, a televisão aberta e por assinatura sofrem com a diminuição de audiência.

A perda de audiência da TV aberta tem sido explicada, pela maioria dos observadores, como consequência do surgimento das novas mídias, com novas opções de informação e entretenimento para o telespectador. É bem provável que essa seja uma das razões, mas certamente não é a única. E mesmo que fosse, já deveria ser o suficiente para alertar as emissoras quanto à necessidade de se reinventarem, de investigarem mais os hábitos e desejos dos seus consumidores, enfim, de investirem mais na busca de adequação das suas programações ao gosto do telespectador. O telespectador de hoje e

¹⁵ Pierre Bourdieu define *capital simbólico* como o reconhecimento social legítimo acumulado por um agente ou instituição, o qual pode ser convertido em outras formas de poder. Cf. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

o telespectador de amanhã. Essa revolução toda vai atingir desigualmente as emissoras. Aquelas que melhor entenderem o processo todo, e de forma mais inteligente se posicionarem, retardarão os impactos negativos das mudanças. (GURGEL, 2013).

E, como previsto por Gurgel (2013), as emissoras de televisão aberta se reinventaram e criaram suas plataformas de streaming, alguns com conteúdos gratuitos e sua grande maioria servindo como um catálogo da própria programação de cada emissora ao longo de sua existência. Sendo assim, em 2015 surge o Globoplay, o primeiro *streaming* brasileiro, oriundo do Grupo Globo, sendo até hoje o maior do País, com transmissões ao vivo da programação da emissora — sendo esse serviço gratuito — e tendo em seu catálogo telenovelas, séries originais e de outros estúdios, filmes, reality shows, entre outros. A plataforma disponibiliza mais de 100 telenovelas clássicas, incluindo os títulos mais antigos como *O Bem-Amado* (1973) e *A Moreninha* (1975) e, atualmente, executa o “Projeto Resgate”, que prevê a disponibilização de todos os títulos já produzidos pela TV Globo até 2027.

Com o surgimento do Globoplay, também surgem novas formas de veiculação das telenovelas. Como exemplo temos a telenovela das 18h *Garota do Momento* (2024), escrita por Alessandra Poggi, ambientada nos anos 1950 no Rio de Janeiro, conta a história de Beatriz (Duda Santos), uma jovem negra, criada por sua avó em um orfanato em Petrópolis e que sofre com o desaparecimento de sua mãe há 16 anos. A história começa quando Beatriz, ao encontrar a foto de sua mãe desaparecida Clarice (Carol Castro) em uma revista, resolve partir ao seu encontro. Desconhecida do passado sombrio da mãe — que perdeu a memória após um acidente e foi enganada por todos esses anos por seu marido, Juliano Alencar (Fábio Assunção) e sua sogra Maristela (Lília Cabral) — Beatriz desembarca no Rio e descobre que há uma outra “Beatriz”/Bia (Maisa), sendo criada por Clarice no lugar dela. Beatriz se apaixona pelo jornalista Beto (Pedro Novaes), criando uma disputa com Bia, que é obcecada pelo rapaz e faz de tudo para conquistá-lo.

A novela tem um elenco jovem brilhante, núcleos familiares com dinâmicas e abordagens atuais como divórcio, homossexualidade, gravidez na adolescência e feminismo, personagens cativantes e com histórias paralelas profundas. Além disso, os núcleos negros de *Garota do Momento* têm sido reconhecidos por resgatar

memórias históricas e culturais, como o Clube Gente Fina que é inspirado no histórico Renascença Clube¹⁶.



Figura 4: Sebastião, interpretado por Cridemar Aquino, no Clube Gente Fina.

Os bastidores de *Garota do Momento* contribuíram para a ascensão da novela, com um elenco unido que frequentemente compartilhava o cotidiano de gravações nas redes sociais, gerando engajamento e ampliando a sensação de proximidade com o público para além do exibido na televisão. A atriz Maria Eduarda de Carvalho, que interpreta a dona de casa Teresa, compartilhou em suas redes sociais cerca de 14 vídeos ao lado de Flávia Reis, que vive a personagem Jacira, em conteúdos humorísticos que exploram elementos de suas personagens. Esses vídeos, embora não façam parte do roteiro oficial da novela, incorporam aspectos ficcionais de maneira espontânea e lúdica, e utilizam recursos como a quebra da quarta parede¹⁷, fundindo elementos da ficção com a linguagem e espontaneidade das redes sociais.

¹⁶ Fundado em 1951, no Rio de Janeiro, o Renascença Clube é uma das mais importantes instituições sociais e culturais voltadas à valorização da identidade negra no Brasil. Criado como uma alternativa aos clubes que praticavam discriminação racial, tornou-se referência na promoção da cultura afro-brasileira, acolhendo atividades esportivas, musicais e intelectuais voltadas à comunidade negra. Disponível em: <<https://renascencaclube.org.br/sitenovo/quem-somos/>>. Acesso em 13 de julho de 2025.

¹⁷ Recurso narrativo em que um personagem interage diretamente com o público, rompendo a barreira imaginária entre a cena e o espectador. O termo serve para designar momentos em que os personagens olham para a câmera, falam com o público ou demonstram consciência de que estão

Esse tipo de conteúdo revela uma prática cada vez mais comum entre a produção audiovisual e a internet, ampliando a narrativa seriada para plataformas digitais e promovendo uma forma de engajamento transmídia em que o público acompanha não apenas a história exibida na novela, mas também o conteúdo paralelo nas redes sociais que aproximam e cativam ainda mais a audiência. Como explica Jenkins (2015, p. 47):

A narrativa transmídia refere-se a uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias — uma estética que depende da participação ativa de comunidades de conhecimento. A narrativa transmídia é a arte da criação de um universo. Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores de informações, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com a de outros fãs em grupos de discussão on-line, e colaborando para assegurar que todos que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica. (JENKINS, 2015, p. 47)

O sucesso da novela foi certo, *Garota do Momento* se tornou a telenovela das seis mais comentada da década, com mais de 1 milhão de menções, estando 41 vezes nos *Trending Topics* globais e 545 vezes nos *Trending Topics* Brasil¹⁸ do X (TV PRIME, 2025). Sua estréia em novembro de 2024 registrou 21,0 pontos de média, sendo a melhor performance para uma novela das 18h em cinco anos (PORTAL ALTA DEFINIÇÃO, 2024) e teve seu recorde de audiência com 21,7 pontos (TERRA, 2025) em cenas de grande destaque (reencontro de mãe e filha), e como resposta ao sucesso da novela, a TV Globo decidiu expandir em mais 18 capítulos a trama, totalizando 203 capítulos.

As formas de exibição e publicidade de *Garota do Momento* são ótimos exemplos para a tentativa de conciliar o novo com o tradicional, a internet com a televisão. Além de sua exibição padrão às 18h no canal da TV Globo, a novela — assim como toda programação da emissora — também era exibida ao vivo e gratuitamente no Globoplay. Para os assinantes da plataforma, também é possível assistir à todos os capítulos até então lançados, possibilitando ver a novela em outro horário, maratona e se atualizar caso tenha perdido algum momento. Ao longo da

em uma obra de ficção. Disponível em: <<https://www.bstorytelling.com.br/blog/quebrando-a-quarta-parede/>>. Acesso em 13 de julho de 2025.

¹⁸ Expressão utilizada para designar os assuntos mais comentados em tempo real em plataformas de redes sociais, especialmente no X (antigo Twitter). Os Trending Topics funcionam como um termômetro do que está em alta na opinião pública digital, refletindo temas com grande repercussão momentânea.

última semana de exibição da novela no final de junho de 2025, a Globo também disponibilizou exclusivamente em suas redes sociais um conteúdo extra de *Garota do Momento*, publicando pequenos vídeos que davam continuidade à trama de alguns personagens, sendo mais uma forma de despedida para os fãs que ficaram desolados com o fim da novela e consolidando ainda mais seu sucesso.



Figura 5: Banner da telenovela *Garota do Momento*, com quase todo seu elenco.

A ascensão das plataformas de streaming no Brasil reconfigurou profundamente as formas de produção, distribuição e consumo da teledramaturgia e o Globoplay soube aproveitar seus recursos para se estabelecer como o quinto streaming com mais assinantes do Brasil¹⁹, e pode-se ver esse bom proveito com um catálogo com obras não apenas oriundas da programação da televisão aberta, mas também com investimentos em séries, minisséries e programas originais da plataforma, como os sucessos *Todas as flores*, *As Five*, série spin-off da novela

¹⁹ Disponível em: <<https://istoedinheiro.com.br/netflix-amazon-prime-streaming-brasil>>. Acesso em 13 de julho de 2025.

Malhação: Viva a Diferença (2017) e *Justiça 2*, a série mais assistida da plataforma segundo o jornal O Globo²⁰.

O modelo sob demanda, aliado à convergência midiática e à personalização da experiência do espectador, impôs novas dinâmicas ao mercado audiovisual. Produções como *Garota do Momento* mostram como o tradicional e o digital podem coexistir, enquanto o sucesso de plataformas como o Globoplay e a Netflix evidencia uma reconfiguração do espaço ocupado pelas telenovelas, dando origem a obras que desafiam as definições tradicionais do gênero.

2.4 Memes e a recepção digital das telenovelas

Na era digital, as possibilidades de veiculação de informações se multiplicaram. As redes sociais se tornaram espaços em que o cotidiano dos usuários, suas opiniões, gostos e repertórios culturais são compartilhados em tempo real, transformando qualquer conteúdo em potencial objeto de viralização. Nesse contexto, os memes²¹ se consolidaram como uma das linguagens mais populares da internet, funcionando como forma de expressão coletiva. Eles circulam em diferentes formatos — imagens estáticas, *gifs*, vídeos curtos, áudios — e ganham constantemente novas roupagens e significados, podendo ser utilizados em diversos contextos.

As telenovelas, enquanto produto cultural de amplo alcance no Brasil, não ficaram de fora dessa lógica. Cenas emblemáticas, frases marcantes e expressões faciais exageradas se transformam em conteúdo memético, sendo ressignificadas por milhões de usuários. O meme da “Nazaré confusa”, por exemplo, surgiu a partir de uma cena dramática da telenovela *Senhora do Destino* (TV Globo, 2004), mas se consolidou como imagem de confusão mental, sendo atrelada também a dificuldade de fazer cálculos, saindo de seu contexto original e virando um meme internacionalmente conhecido.

²⁰ Disponível em > <<https://oglobo.globo.com/play/series/noticia/2024/05/14/justica-2-bate-recorde-historico-e-se-torna-a-serie-mais-assistida-do-globoplay.ghtml>>. Acesso em 13 de julho de 2025.

²¹ Meme — termo cunhado por Richard Dawkins em 1976 em *The Selfish Gene* para designar uma unidade de transmissão cultural que se propaga por imitação. Atualmente, na linguagem da internet, refere-se a conteúdos como imagens, vídeos, frases ou ideias que viralizam rapidamente entre usuários, muitas vezes com variações criativas. Cf. EQUIPE DO SIGNIFICADOS. O que é um Meme? Entenda o significado e a origem. Disponível em:<<https://www.significados.com.br/meme/>>. Acesso em 13 de julho de 2025.

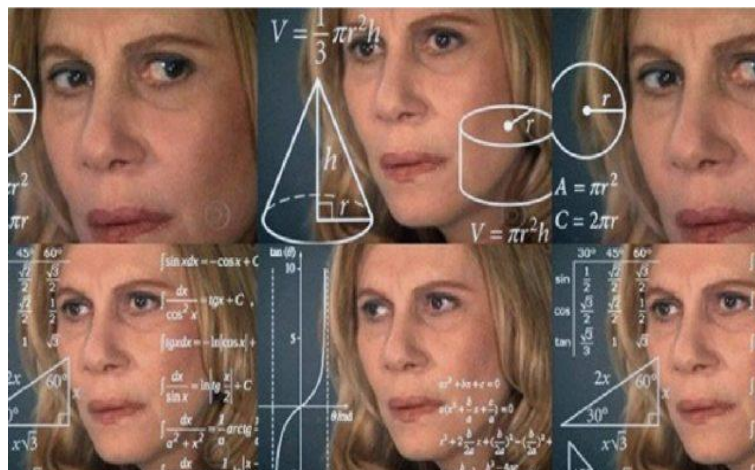


Figura 6: Meme “Nazaré confusa” que tem como origem a telenovela *Senhora do Destino*

Outro exemplo recorrente é o frame do final de cada capítulo de *Avenida Brasil* (TV Globo, 2012), sendo adaptado para diversos contextos simbolizando uma reação de choque e surpresa.

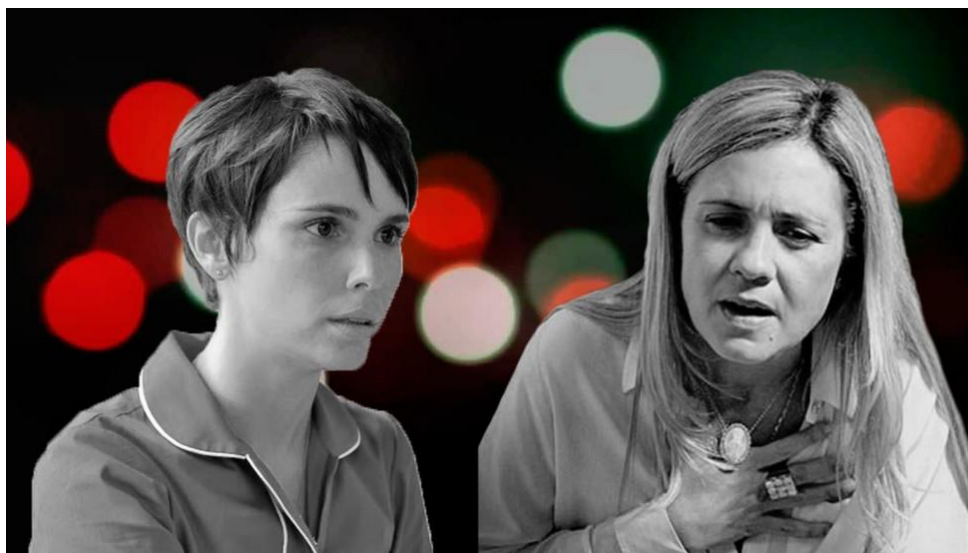


Figura 7: Cena estática do final de capítulos da novela *Avenida Brasil*

Mais do que um registro de humor, os memes também atuam como uma forma de re-estímulo cultural e resgate de memória popular. A internet permite que obras antigas sejam lembradas e introduzidas no presente. Em 2021, por exemplo, uma cena da novela *Ti Ti Ti* (TV Globo, 2010) em que a personagem Stéfany (Sophie Charlotte) leva um tapa surpresa de sua tia Nicole (Elizângela Vergueiro) enquanto come um pão, viralizou no Twitter (atual X) mais de uma década após sua exibição original.



Figura 8: Stéfany (Sophie Charlotte) momentos antes de levar um tapa em *Ti Ti Ti*

Esse fenômeno evidencia o poder das redes sociais de recuperar antigos códigos e narrativas, inserindo-os no fluxo de comunicação atual. Trata-se de uma maneira de manter viva uma memória cultural para além do que está sendo exibido na televisão aberta.

Nesse cenário, as telenovelas passam a existir em cenários fora da sua exibição linear ou plataforma de origem e se tornam material para a criação coletiva, interpretadas diariamente por quem não necessariamente assistiu a alguma telenovela. Os memes, portanto, não apenas reforçam a presença das novelas no meio digital, mas também operam como meio de mediação simbólica entre a ficção televisiva e o cotidiano do público, revelando como o gênero se adapta aos novos sistemas comunicacionais sem perder sua centralidade na cultura brasileira.

CAPÍTULO III: NOVELA OU SÉRIE?

Com a consolidação das plataformas de streaming no mercado audiovisual, formatos consagrados da televisão passaram a ser reformulados e adaptados às novas dinâmicas de produção e consumo sob demanda. Nesse contexto, as fronteiras entre gêneros também começaram a se embaralhar: obras que incorporam elementos típicos das telenovelas passaram a circular com outras classificações, como “melodrama”. Este capítulo propõe analisar as distinções entre novela e série ficcional, considerando aspectos de produção, distribuição e narrativa, e refletir sobre as implicações dessa hibridização para o mercado e para a recepção do público, trazendo como exemplo a novela *Todas as Flores* (2022), do Globoplay, e a obra *Pedaço de Mim* (2024), da Netflix.

3.1 Séries: A ficcionalidade na TV e no streaming

As séries televisivas e digitais constituem um dos formatos narrativos mais consolidados e diversificados do audiovisual. Embora não sejam um gênero em si, as séries operam como um formato que pode acolher diferentes gêneros — drama, comédia, terror, suspense, entre outros — organizando suas narrativas em episódios com certa regularidade e estrutura própria.

Enquanto que obras da TV aberta e fechada ainda são muito vinculadas às questões relativas ao tempo/duração de um programa com exibições semanais, as produções do streaming não possuem essa especificidade temporal, com alguns serviços disponibilizando todos os episódios de uma temporada de uma só vez (modelo *one-drop*). Defendemos que, da mesma forma como no passado a necessidade por intervalos comerciais influenciou a estrutura narrativa da ficção seriada televisiva (LEVINSON, 2002), o modelo *one-drop* também pode influenciar nessa estrutura. (MEIMARIDIS; QUINAN, 2022, p. 71)

De modo geral, a série ficcional pode ser estruturada com episódios fechados, com histórias que se encerram a cada episódio e independem de um acompanhamento contínuo (como é comum em séries policiais ou médicas), ou de forma serializada, com tramas que se desenrolam ao longo de uma temporada, exigindo que o espectador acompanhe sequencialmente cada episódio. Esse segundo

modelo tem ganhado destaque com o advento das plataformas de *streaming*, que priorizam o consumo prolongado por meio do lançamento simultâneo de episódios, viabilizando a chamada *maratona* (assistir vários episódios em sequência), como aponta Ikeda (2022, p. 71):

A disponibilização integral das temporadas também popularizou práticas como a maratona, ou *binge-watching*. Trata-se do ato de assistir a várias unidades de um conteúdo audiovisual seriado de uma só vez, possibilitado pelo uso da internet como arquivo de conteúdo, colocado à disposição dos usuários, que podem escolher o que ver, em que sequência, por quanto tempo e, principalmente, com que atenção (IKEDA, 2022, p.71)

No que diz respeito à produção, as séries seguem uma lógica distinta dos formatos tradicionais de telenovela na televisão aberta. O processo de pré-produção costuma ser inteiramente finalizado antes do início das gravações, com roteiros fechados e arcos narrativos definidos. As séries de *streaming* são, em geral, organizadas em temporadas curtas, com duração variável entre seis e doze episódios. Cada episódio pode durar de 20 a 60 minutos, a depender do gênero e da plataforma de exibição. No *streaming* há maior liberdade em relação à duração dos episódios, que podem variar inclusive dentro da mesma temporada, algo impensável no modelo tradicional de grade televisiva.

Outro aspecto relevante é o modelo de renovação das séries. Diferente de formatos com duração previamente estabelecida, muitas séries são desenvolvidas com finais abertos, permitindo desdobramentos em futuras temporadas. A continuidade depende da avaliação da audiência — no caso da televisão — ou de dados de engajamento, retenção e tempo de visualização — no caso das plataformas digitais. Por isso, o sucesso de uma temporada pode desencadear na renovação da série, enquanto a baixa repercussão leva ao cancelamento, muitas vezes abrupto.

As categorizações de gêneros/formatos televisuais compreendem não apenas características internas imanentes das produções, mas, também, aspectos das condições de criação, produção, circulação e consumo. Isso está claro, por exemplo, quando se fala da diferenciação entre telenovela e minissérie em relação às possibilidades diferentes quando se começa a produção com o texto totalmente fechado e a exibição com todos os capítulos gravados, ou com os textos em aberto, com possibilidade de alterações ao longo da veiculação da telenovela. (IKEDA, 2022, p.105)

Além disso, a distribuição audiovisual no mercado global tornou-se ainda mais acessível através do streaming, já que as plataformas utilizam de recursos como legendas e dublagens que possibilitam que uma obra atinja todos os países em que a plataforma está ativa. As séries agora podem ser frutos de coproduções internacionais

como visto em *Sense8* — série ambientada em pelo menos 8 países diferentes²² — e também atingir diferentes públicos e culturas.

Em síntese, as séries contemporâneas se configuram como narrativas fechadas na produção e variáveis na recepção, caracterizando-se por sua versatilidade, diversidade de formatos e capacidade de adaptação aos novos modos de consumo e de exportação audiovisual.

3.2 Novela nos streamings

Com a ascensão dos streamings, mais uma etapa é adicionada à história dos folhetins, que agora ganham uma nova versão adaptada para plataformas digitais. O Globoplay, mesmo disponibilizando em seu catálogo quase todas as novelas da história da Rede Globo, também investe em novelas disponíveis apenas na plataforma, abordando formatos mais curtos, lançamentos semanais ou em blocos, e conteúdo originalmente pensado para consumo *on-demand* — integrando a dramaturgia tradicional à lógica digital.

A novela *Todas As Flores* (2022), lançada pelo Globoplay, teve seu capítulo de estreia transmitido ao vivo na plataforma, de forma gratuita para não assinantes. Em seguida foram disponibilizados 5 capítulos para todos os assinantes a cada semana, até totalizar 45 capítulos. Quatro meses depois, a segunda fase da novela foi disponibilizada com um bloco de 4 capítulos semanais e teve seu penúltimo e último capítulos exibidos ao vivo no Globoplay, totalizando 85 capítulos no final.

Essa lógica de distribuição é bem diferente da feita pela televisão, mas ainda se assemelha pela intenção de criar expectativa na audiência no fim de cada bloco de capítulos, fazendo com que a novela fique em alta nos assuntos semanalmente e não por um curto período, como funciona normalmente com séries e em outras plataformas, garantindo uma presença constante da obra nas redes sociais e nas conversas do público, criando um fenômeno próximo àquilo que a telenovela historicamente promoveu: o acompanhamento coletivo e gradual da narrativa. A novela integra a vida cotidiana dos brasileiros, configurando-se como um produto de consumo contínuo e socializado, característica que, no caso de *Todas as Flores*, foi

²² Disponível em: <<https://spotlife.com.br/conheca-as-cidades-e-paises-onde-os-personagens-da-serie-sense8-gravaram/>>. Acesso em 13 de julho de 2025.

transferida para o ambiente digital. O lançamento semanal em blocos de capítulos também reduz a dispersão do consumo. Como a maioria do público assiste aos mesmos capítulos na mesma janela de tempo, o risco de *spoilers* acidentais diminui e o engajamento coletivo aumenta. Essa sincronia no consumo favorece o surgimento de teorias semanais, comentários de cena e identificação gradual com os personagens – uma experiência que seria diluída no modelo de maratona

Do ponto de vista da retenção de assinantes, esse formato também atende aos interesses comerciais da plataforma. Ao distribuir a novela em duas temporadas com lançamentos semanais, o Globoplay estende o tempo de engajamento do público e desincentiva cancelamentos imediatos de assinatura – prática comum entre usuários que assinam serviços apenas para consumir uma temporada específica. Trata-se, portanto, de uma estratégia que equilibra a lógica econômica do streaming com a experiência afetiva da telenovela, mantendo o produto relevante ao longo de vários meses.

Quando se analisa o Globoplay, um produto do Grupo Globo que faz novelas há décadas, domina o mercado e é reconhecida internacionalmente por suas telenovelas, torna-se evidente a lógica que orienta suas estratégias de mercado, distribuição e identificação com o gênero. No entanto, outras plataformas de streaming também passaram a demonstrar interesse em ingressar nesse segmento, investindo em suas produções originais de novelas.

A Netflix lança sua primeira novela em 2024, escrita por Angela Chaves e dirigida por Maurício Farias, *Pedaço de Mim* conta a história de Liana (Juliana Paes), uma mulher que vive um relacionamento estável com seu marido Tomás (Vladimir Brichta) e que tentam há anos — sem sucesso — ter filhos. No processo, Liana descobre uma traição de Tomás, o que coloca o relacionamento dos dois à prova e, quando passam um tempo separados, Liana sofre um estupro por parte de Oscar (Felipe Abib), irmão de sua amiga de longa data, Débora (Martha Nowill). Liana esconde o acontecido, retoma seu relacionamento e semanas depois descobre que está grávida de gêmeos. Preocupada com a parentalidade de seus filhos, a protagonista faz um teste de DNA e descobre que os bebês possuem pais diferentes e esse é o ponto de partida para uma trama carregada de sofrimento, moralidade, dualidade e confrontos. *Pedaço de Mim* se desenrola em 17 episódios, nos quais a protagonista precisa lidar com as consequências emocionais, sociais e familiares de

sua decisão de levar a gravidez adiante. A presença de um segredo como motor narrativo e o tom hiper dramático da atuação e da trilha sonora são elementos reconhecíveis das telenovelas brasileiras.

Embora a produção tenha atraído atenção pelo elenco de peso e pela abordagem ousada, parte do público se mostrou confusa quanto ao formato (MORATELLI, 2024): seria uma novela? Uma minissérie? Um melodrama? Essa ambiguidade reflete o esforço do streaming em captar o público das novelas tradicionais, ao mesmo tempo em que adapta o conteúdo à lógica de consumo sob demanda.



Figura 9: Banner de divulgação de *Pedaco de Mim*, com Tomás (Vladimir Brichta), Lina (Juliana Paes) e Oscar (Felipe Abib), respectivamente.

3.3 Pedaco de Mim: novela, série melodramática ou estratégia de mercado?

Quando a Netflix anunciou a obra *Pedaco de Mim* (2024), sua primeira produção original brasileira no formato de telenovela, o termo “novela” foi utilizado de forma direta. No entanto, pouco tempo depois, o material de divulgação passou a

adotar outro vocabulário: “melodrama”²³. Essa substituição de termos, embora sutil, carrega implicações importantes sobre como o gênero é percebido, classificado e comercializado em diferentes contextos culturais e mercadológicos. O termo “melodrama” parece ter funcionado como um eufemismo para “novela”, talvez por um receio da plataforma de streaming em se comprometer com um formato que, tradicionalmente, é “aberto” — ou seja, desenvolvido ao longo do tempo, com enredo influenciado pela recepção do público e podendo ter alterações de roteiro. Diferente disso, *Pedaço de Mim* foi concebida como um produto fechado, com 17 episódios gravados antes da estreia, e lançados simultaneamente, assim como o modelo de produção e distribuição normalmente seguido pelas séries.



Figura 10: Sinopse de Pedaco de Mim na plataforma da Netflix.

Nos Estados Unidos, entretanto, a Netflix optou por divulgar a obra como uma “telenovela brasileira”, reconhecendo o prestígio do país como referência nesse gênero narrativo. Essa dualidade na divulgação da mesma obra em mercados diferentes levanta uma questão fundamental: a nomenclatura é usada com base na fidelidade ao gênero ou como uma estratégia de venda?

²³ Segundo reportagem da revista *Veja*, embora o termo “novela” tenha sido associado inicialmente à produção, a Netflix optou por substituí-lo por “melodrama” nas divulgações nacionais, evitando se comprometer com o formato tradicional da telenovela. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/columa/veja-gente/a-confusao-criada-por-nova-novela-de-juliana-paes-na-netflix>>. Acesso em: 26 jun. 2025.

Ao se comparar novelas e séries, percebe-se que a novela tradicional brasileira se caracteriza por sua natureza seriada, aberta, contínua e duradoura. Gravações ocorrem com cerca de duas semanas de antecedência em relação à exibição, o que permite reações às mudanças de audiência, censura ou interesse por determinados personagens. Novos capítulos podem ser adicionados à trama, mocinhas podem se tornar vilãs, personagens secundários podem ascender à trama principal ou sofrerem uma morte repentina — e tudo isso é incorporado ao roteiro, que segue sendo escrito durante a exibição.

Além disso, a telenovela tem uma presença constante no cotidiano do espectador, com capítulos quase diários exibidos por, em média, oito meses. Isso permite que a audiência tenha tempo suficiente para criar uma relação afetiva mais profunda com os personagens, entender suas nuances e complexidades, ter seu núcleo favorito, algo difícil de replicar em uma série com 10 a 17 episódios lançados simultaneamente.

Dessa forma, a pergunta que se impõe é: a classificação de *Pedaço de Mim* como “novela” ou “série de melodrama” resulta de uma adesão formal ao gênero ou foi moldada pelas estratégias de posicionamento de mercado da Netflix? A resposta talvez esteja em um ponto de convergência: a tentativa de usar a estética da novela como atrativo global, mas adaptando-a à lógica de produção e consumo das séries de streaming.

3.4 Comparação entre obras: passado, presente e futuro

Daqui a 100 anos, se alguém quiser saber como era o Brasil do século XX e desse começo do XXI só terá que fazer uma coisa: ver novelas. Elas traçaram um retrato completo desse país como ninguém mais o fez, incluindo aqui os acadêmicos e historiadores. A telenovela foi, é (será?) de uma importância transcendental para o auto-reconhecimento dessa nação chamada Brasil. Quem negar isso estará sendo desonesto (AGUINALDO SILVA, *In*: BALBINO, 2016, p.1)

Após entender o trajeto do folhetim até se transformar no formato de novela, seja na televisão ou no meio digital, se faz necessária a comparação entre algumas obras até aqui apresentadas. *Vale Tudo* como passado e o clássico da teledramaturgia brasileira, *Garota do Momento* como presente — ainda no formato tradicional de telenovela com pontos de convergência com o digital — e *Pedaço de*

Mim como o começo de um novo formato de folhetim, dessa vez adaptado às plataformas de *streaming*.

As telenovelas brasileiras ao longo dos anos adquiriram a função de retratar o momento social do país, e a novela *Vale Tudo* foi emblemática ao trazer temas como ética, moralismo, corrupção e honestidade (BALBINO, 2016). Sua narrativa segue a lógica tradicional da telenovela da televisão aberta, com núcleos de personagens com histórias independentes dos personagens principais, o objetivo de retratar a sociedade brasileira e suas questões, trazendo debates importantes à tona e identificação por parte do telespectador.

A telenovela *Vale Tudo* trouxe ao telespectador algo a mais que um mero produto mercadológico e de entretenimento, trouxe elementos da realidade explorada no jornal e, assim, propiciou ao telespectador uma contundente visão acerca dos problemas sociais decorrentes em nosso país, em especial, os famosos crimes do colarinho branco (BALBINO, 2016, p 6-7)

O enredo de *Vale Tudo* é um modelo clássico de novela das 21h da Globo, com grande elenco e um cenário que se aproxima da realidade vista na época.



Figura 11: Cena do emblemático assassinato de Odete Roitman em *Vale Tudo* (1988)

Ao analisar *Garota do Momento*, um sucesso atual e uma clássica novela de época da faixa das 18h, com um enredo romântico e leve e com um tom mais juvenil, tendo como grande destaque a atriz Duda Santos, sendo uma das poucas

protagonistas negras dentre décadas de produções da Globo. Enquanto a novela esteve no ar, as novelas das faixas de 19h e 21h também tiveram protagonistas negras — Jéssica Ellen interpretando Madalena em *Volta Por Cima* (TV Globo, 2024) e Gabz interpretando Viola em *Mania de Você* (TV Globo, 2024)²⁴, mostrando o recente, porém consistente, avanço da emissora em questão de representatividade.



Figura 12: As protagonistas Beatriz (Duda Santos), Madalena (Jéssica Ellen) e Viola (Gabz), respectivamente

Outro grande avanço retratado na telenovela das 18h foi o beijo de um casal formado por dois rapazes, Guto (Pedro Goifman) e Vinícius (Elvis Vittorio), que logo sofrem uma reviravolta — sendo uma suposta censura pela alta cúpula da emissora²⁵ — onde Vinícius muda de país e se separa de Guto. Algo semelhante também aconteceu em *Vale Tudo*, onde a personagem Cecília (Lala Deheinzelin) é vítima fatal

²⁴ Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/2024/11/6/primeiras-tres-protagonistas-negras-no-ar-ao-mesmo-tempo-na-glob>

²⁵ Disponível em: <<https://oplanetatv.clickgratis.com.br/noticias/bastidores/censura-casal-gay-e-separado-em-garota-do-momento.html>>. Acesso em 6 jul. 2025.

de um trágico acidente de carro e tem o aprofundamento do seu relacionamento com Laís (Cristina Prochaska) interrompido. A censura foi imposta pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)²⁶ e resultou no corte de diversas cenas do casal²⁷. Originalmente o enredo já previa a morte de Cecília, porém o tema central seria a disputa de herança entre Marco Aurélio, irmão da falecida, e Laís, trazendo um assunto importante, porém pouco aceito na época, o direito à herança em relações homoafetivas, porém com a censura, o tema não pôde ser abordado já que o casal não poderia ser retratado como tal.



Figura 13: Beijo entre Vinícius e Guto em *Garota do Momento*

²⁶ A DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) foi o órgão responsável pela censura prévia de obras artísticas e culturais durante o regime militar no Brasil. Subordinada ao Departamento de Polícia Federal, a divisão atuava na avaliação e corte de conteúdos considerados inadequados pelo governo, especialmente em filmes, peças teatrais, músicas e programas televisivos, incluindo as telenovelas.

²⁷ Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/vale-tudo-novela-teve-romance-lesbico-censurado-em-1988.phtml>>. Acesso em 6 jul. 2025.



Figura 14: O casal Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin) em *Vale Tudo* (1988)

Isso mostra que, embora haja mudanças e avanços ao longo dos anos, as telenovelas ainda precisam de mais liberdade dentro de seus roteiros e construção de personagens para retratar a real diversidade da sociedade brasileira, o que acaba sendo um reflexo do conservadorismo ainda presente nos dias atuais.

Pedaço de Mim adota uma narrativa melodramática compatível com a tradição das telenovelas das 21h da TV Globo — marcada por conflitos familiares intensos, revelações chocantes gradativas e dilemas morais —, porém a falta de núcleos independentes da trama principal e a presença de personagens secundários com histórias pouco aprofundadas e que na maioria das vezes necessitam de ligação com os protagonistas, são pontos que distanciam a produção da Netflix de uma telenovela tradicional. Com apenas dezessete capítulos, a produção de *Pedaço de Mim* torna curto o tempo para abordar histórias que não sejam a trama principal e retratar o panorama social da realidade vivida pelos personagens, o que já se torna mais viável em novelas de 150 a 200 capítulos, que conseguem mostrar o contexto sociocultural de suas épocas enquanto aprofundam núcleos de personagens secundários paralelamente aos protagonistas.



Figura 15: Liana após dar à luz aos gêmeos Mateus e Marcos em *Pedaço de Mim*

De acordo com Lopes (2002), a telenovela brasileira tradicional se caracteriza por tramas paralelas e múltiplos núcleos narrativos, que permitem a representação de diferentes extratos da sociedade. Em *Vale Tudo* coexistem o núcleo político-empresarial, o núcleo familiar e de amigos da protagonista Raquel e tramas secundárias como o alcoolismo de Heleninha Roitman (Renata Sorrah), os conflitos familiares entre Leila (Cássia Kiss) e seu ex-marido Ivan, a comicidade da trajetória da personagem Aldeíde (Lília Cabral), enquanto também abordava desigualdades sociais e a corrupção estrutural da época.

Garota do Momento também teve núcleos secundários aprofundados, como o romance entre Celeste (Débora Ozório) e Edu (Caio Manhente), resultando em uma gravidez na adolescência, o núcleo cômico da fictícia emissora TV Ondas do Mar com reviravoltas impressionantes envolvendo os personagens Alfredo Honório (Eduardo Sterblitch), Sérgio (Sergio Kauffmann), Anita (Maria Flor) e Jacira (Flávia Reis), além de mostrar de forma recorrente elementos da cultura negra brasileira, como a tradicional roda de samba do Clube Gente Fina e as histórias contadas por Beatriz sobre divindades das religiões de matriz africana.



Figura 16: Os personagens Sérgio (Sergio Kauffman) e Alfredo Honório (Eduardo Sterblitch) com as “Alfetes” no auditório do programa Alfredo Honório Show da fictícia emissora TV Ondas do Mar em *Garota do Momento*

Já em *Pedaço de Mim*, os personagens secundários como Sílvia (Paloma Duarte), Oscar e Débora (Martha Nowill) aparecem majoritariamente em função da trajetória da protagonista Liana. Seus arcos narrativos não se desdobram com detalhes e profundidade, o que compromete a complexidade da obra. Essa limitação não é apenas estética, mas estrutural. Como aponta Meimaridis e Quinan (2022), a lógica do streaming, ao privilegiar obras fechadas com temporadas curtas, dificulta a construção de narrativas extensas e ramificadas, típicas do formato aberto das telenovelas brasileiras. Assim, embora *Pedaço de Mim* incorpore elementos clássicos da linguagem novelesca — como o exagero emocional, os segredos e as reviravoltas —, sua estrutura narrativa está mais próxima da minissérie ou da série dramática, o que justifica a dúvida de parte do público e da crítica sobre sua real classificação de gênero.

Além das implicações estruturais, a ausência de núcleos mais diversos e de representações múltiplas impacta diretamente a função social da telenovela como mediadora simbólica da realidade brasileira. Enquanto *Vale Tudo* e *Garota do Momento* oferecem retratos multifacetados do país, abordando temas como ética,

juventude, identidade negra e sexualidade, *Pedaço de Mim* restringe seu foco ao drama da protagonista, limitando as possibilidades de identificação coletiva e de debate social. A centralidade de uma única trajetória reforça o apelo emocional da narrativa, mas enfraquece seu potencial enquanto espelho da sociedade, um dos pilares do gênero.

Outro contraponto entre *Pedaço de Mim* e as telenovelas exibidas na TV aberta é que, por ser uma produção original de um *streaming*, acaba por não enfrentar censura oficial ou pressão de setores conservadores quanto à representatividade. A obra da Netflix apresenta com naturalidade o relacionamento amoroso entre Débora e Eudora (Raquel Fabbri). Esse aspecto representa uma liberdade criativa significativa para a história do gênero novela, a teledramaturgia tem um papel relevante na construção do imaginário coletivo, tornando-se um espaço de visibilidade e de disputa por representatividade. Portanto, a presença do casal na série não representa apenas a diversidade, mas também sinaliza um avanço do poder narrativo tradicional, transferido da grade da TV aberta para a lógica autoral e menos regulamentada do streaming.

As telenovelas brasileiras, apesar de passarem por um período de queda de audiência, devido a uma repetição de fórmulas e também pela concorrência com outros tipos de entretenimento, entre eles os múltiplos recursos da Internet, ainda podem ter seu modelo repensado e serem aproveitadas de melhor forma, como veículo de difusão de valores sociais positivos, que colaborem para a conquista da cidadania. Os autores podem trabalhar temáticas mais próximas do cotidiano das pessoas, que reforcem vivências comprovadamente estimuladoras de ações que contribuam para o desenvolvimento sócio-econômico, além da precípua valorização da identidade cultural brasileira. (QUEIROZ, 2011- p. 60)

A comparação entre *Vale Tudo*, *Garota do Momento* e *Pedaço de Mim* evidencia as transformações pelas quais a telenovela brasileira passou em suas diferentes fases. Se por um lado há permanências narrativas — como o melodrama, os conflitos familiares e a centralidade dos personagens —, por outro, observa-se a crescente influência do mercado digital sobre formato, linguagem e representatividade. Enquanto *Vale Tudo* reafirma a função social da telenovela e *Garota do Momento* tenta equilibrar tradição e inovação, *Pedaço de Mim* aponta para um futuro ainda em construção, no qual o gênero se reinventa para dialogar com novos públicos e plataformas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os folhetins deram origem a narrativas que atravessaram diversos meios de comunicação, do rádio à televisão e, mais recentemente, às plataformas digitais. Ao longo do tempo, passaram por adaptações estruturais e temáticas, refletindo mudanças sociais, tecnológicas e culturais.

Ainda que as produções originais dos serviços de streaming apresentem limitações em comparação à complexidade narrativa e à qualidade técnica das telenovelas brasileiras consagradas da televisão aberta, sua existência representa uma abertura significativa para outras possibilidades de abordagem de novos e velhos assuntos dentro do gênero, além de ser uma forma de reiterar a atemporalidade da novela.

Um gênero que por décadas é capaz de cativar públicos de diferentes faixas etárias e realidades sociais, causando debates de pautas sociais e políticas, conscientizando a população de seus direitos, levando assuntos do mundo real para ficção e vice e versa. Tudo isso em meio a enredos de temáticas diversas, com um cenário de época ou mais atual, cativando a audiência e se tornando parte da rotina do lar dos brasileiros.

Ao longo desta pesquisa, observou-se a capacidade da novela de se reinventar como formato, seja na televisão ou em plataformas de streaming, é possível se adaptar e se manter relevante em meio a tantas novidades tecnológicas e em formas de comunicação. Como espectadora que precisou adaptar seus momentos de lazer à rotina de trabalho, estudos e demandas familiares, pude vivenciar diretamente a transformação que o streaming provocou na forma como consumimos novelas. Se antes eu perdia capítulos por conta de horários rígidos ou imprevistos do cotidiano, hoje consigo acompanhar minha novela favorita no meu próprio tempo e sem deixar de sentir o mesmo entusiasmo diante de um novo capítulo. Essa experiência pessoal reflete um fenômeno mais amplo: o formato tradicional da telenovela, com sua exibição quase diária e envolvimento prolongado, ainda mantém a intenção envolvente de se tornar parte da rotina da casa do telespectador, enquanto o streaming amplia o acesso, flexibiliza o consumo e renova a estética e os públicos do gênero. A soma dessas duas experiências — a ritualística do “horário da novela” e a liberdade do “quando eu puder” — mostra que a telenovela segue relevante, não

apenas como narrativa, mas como parte da vida cotidiana, ressignificada por novas tecnologias e intensificada pelas redes sociais, que reforçam a identificação coletiva e os debates sociais em torno de seus enredos.

Em um cenário em que até mesmo uma grande emissora como a TV Globo enfrenta questões como censuras e pressões de setores conservadores, torna-se fundamental que outros formatos midiáticos possibilitem a produção de obras com representações sociais mais fiéis, dando visibilidade a grupos historicamente marginalizados e silenciados. Nesse sentido, plataformas de streaming oferecem um espaço mais flexível e autoral, que permite o tratamento de temas sensíveis com maior liberdade criativa e respeito à diversidade.

Embora não seja possível prever com exatidão o futuro das novelas, é possível afirmar que o gênero continuará se reinventando e se adaptando às novas formas de produção e consumo, podendo chegar em formatos além do streaming, se transformando em conteúdo para redes sociais de vídeos curtos como o TikTok e o Kwai, levando o gênero a outras possibilidades de produção e atingindo públicos ainda mais diversos. Como este trabalho demonstrou, a telenovela permanece como um pilar da cultura brasileira, trazendo um retrato da sociedade e servindo como uma forma de compreender o desenrolar da história do Brasil, além de atuar como um agente ativo na formação de imaginários, valores e debates contemporâneos.

REFERÊNCIAS

AVENTURAS NA HISTÓRIA. Vale Tudo: novela teve romance lésbico censurado em 1988. Aventuras na História, 9 mar. 2024. Disponível em:

<https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/vale-tudo-novela-teve-romance-lesbico-censurado-em-1988.phtml>. Acesso em: 6 jul. 2025.

BALBINO, Jéfferson. “A identidade social brasileira na teledramaturgia: um estudo sobre a Telenovela Vale Tudo.” In: XV Encontro Regional de História. 26 a 29 julho. Curitiba, PR. 2016. Disponível em:

https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/45/1468077890_ARQUIVO_AldentidadeSocialBrasileiranaTeledramaturgia-NOVOTRATAMENTO.pdf. Acesso em: 6 jul. 2025.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1967.

GEJFINBEIN, Leandro. O próximo capítulo: reflexões para um novo modelo de novela brasileira nas novas mídias. 2013. 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?nrSeq=19261>. Acesso em: 26 maio 2025.

GLOBO. Perfil institucional da TV Globo. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/> Acesso em: 19 jun. 2025.

GURGEL, Luiz Carlos. TV por Assinatura VS TV Aberta. Revista da SET, n. 134, julho 2013. Disponível em: <https://set.org.br/revista-da-set/tv-por-assinatura-vs-tv-aberta/>. Acesso em: 26 jun. 2025.

HAMBURGER, Ester. O Brasil antenado: A sociedade da telenovela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita. Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação. 2022. 315 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-22112022-154938/publico/FlaviaSuzuedeMesquitalkeda.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2025.

JENKINS, Henry. Cultura da convergência. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2015.

LIMEIRA, Maria Aparecida Borges. O “*Quem Matou..?*” Na Telenovela: A Memória Afetiva dos Fãs de Teledramaturgia no Twitter. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/55234>. Acesso em: 08 jul. 2025

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira. 2002. Disponível em: <https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/5304846524659791145129504306359682194.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2025.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. Comunicação & Educação, São Paulo, n. 26, p. 17–34, 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469> Acesso em: 26 jun. 2025.

MEIMARIDIS, Melina; QUINAN, Rodrigo. A ficção seriada televisiva estadunidense durante a Peak TV: hibridismo, serialização e fidelização. 2022. Disponível em: <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/118545203/24395-libre.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2025.

MORATELLI, Valmir. A confusão criada por nova novela de Juliana Paes na Netflix. Veja Gente, 2024. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/a-confusao-criada-por-nova-novela-de-juliana-paes-na-netflix>. Acesso em: 5 jul. 2025.

MOURA, Leonardo. Como analisar filmes e séries na era do streaming. São Paulo: Summus Editorial, 2023.

NADAF, Y. J. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. Letras, [S. l.], n. 39, p. 119–138, 2009. DOI: 10.5902/2176148512014. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12014>. Acesso em: 3 jun. 2025.

O GLOBO. Justiça 2 bate recorde histórico e se torna a série mais assistida do Globoplay. 14 maio 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/play/series/noticia/2024/05/14/justica-2-bate-recorde-historico-e-se-torna-a-serie-mais-assistida-do-globoplay.ghtml>. Acesso em: 26 jun. 2025.

PLANETA TV. Censura: casal gay é separado em Garota do Momento. O Planeta TV, 2 maio 2024. Disponível em: <https://oplanetatv.clickgratis.com.br/noticias/bastidores/censura-casal-gay-e-separado-em-garota-do-momento.html>. Acesso em: 6 jul. 2025.

PORTAL ALTA DEFINIÇÃO. Garota do Momento estreia com boa audiência em SP e RJ. Disponível em: <https://portalaltadefinicao.com/garota-do-momento-estreia-com-boa-audiencia-em-sp-e-rj>. Acesso em: 26 jun. 2025.

QUEIROZ, Eliani de Fátima Covem. A telenovela como componente visual da sociedade do espetáculo. Panorama: Revista de Comunicação Social, v. 1, n. 1, p. 55–62, 2011. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/panorama/article/view/1606>. Acesso em: 7 jul. 2025.

SILVA, Aguinaldo. In: BALBINO, Jéfferson. “A identidade social brasileira na teledramaturgia: um estudo sobre a Telenovela Vale Tudo.” In: XV Encontro Regional de História. 26 a 29 julho. Curitiba, PR. 2016

TÁVOLA, Artur. A telenovela brasileira. São Paulo: Globo, 1996.

TELEDramaturgia Globo. *Vale Tudo – Telepédia*. 15 out. 2015. Disponível em: <https://teledramurgiaglobo.wordpress.com/2015/10/15/vale-tudo-telepedia/>. Acesso em: 8 jul. 2025.

TERRA. Garota do Momento bate recorde de audiência após reviravolta de Clarice. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/garota-do-momento-bate-recorde->

[de-audiencia-apos-reviravolta-de-clarice,57c7d20553a89ab9c156b28f7b495b068864x76u.html](#). Acesso em: 26 jun. 2025.

TV PRIME. Garota do Momento faz a Globo sorrir, e esses três motivos são melhores do que audiência. Disponível em: <https://tvprime.correiobraziliense.com.br/noticia/290649/televisao/garota-do-momento-faz-a-globo-sorrir-e-esses-tres-motivos-sao-melhores-do-que-audiencia-02022025>. Acesso em: 26 jun. 2025.

ZANETTI, Daniela. Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama. *Matrizes*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 181–194, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38715>. Acesso em: 08 jul. 2025.