

DOSSIÊ/TEMÁTICA LIVRE

A função pedagógica do melodrama na telenovela infantojuvenil brasileira: análise poética do abandono de incapaz em Chiquititas

The pedagogical function of melodrama in the Brazilian children's and youth telenovela: poetic analysis of the abandonment of the incapable in Chiquititas

JOÃO PAULO HERGESEL

Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) – Campinas, São Paulo, Brasil.
E-mail: joao.hergesel@puc-campinas.edu.br.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1145-0467>.

Edição v. 41
número 2 / 2022

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 41 (2)
mai/2022-ago/2022

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

HERGESEL, João Paulo. A função pedagógica do melodrama na telenovela infantojuvenil brasileira: análise telepoética de Chiquititas pela perspectiva de Paulo Freire. *Contracampo*, Niterói, v. 41, n. 2, p. 01-19, maio/ago. 2022.

Submissão em: 04/11/2021. Revisor A: 30/12/2021; Revisor B: 28/03/2022; Revisor B: 31/05/2022. Aceite em: 31/05/2022.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v41i2.52171>

Resumo

A função pedagógica é inerente ao melodrama, que, por sua vez, é a espinha dorsal da telenovela brasileira – constatação que se torna ainda mais evidente nas telenovelas infantojuvenis. O objetivo deste artigo foi compreender, com base nos estudos de telepoética, como o abandono de incapaz é tratado em Chiquititas (SBT), explorando as percepções da relação entre mídia e educação. A metodologia priorizou, em primeiro momento, a pesquisa bibliográfica e de revisão teórica, para, em seguida, adentrar na análise narrativa e estilística do objeto. Os resultados principais sugerem que, se tratando do contexto de produção, houve um movimento da mídia em contextualizar condicionamentos socioculturais que, a partir da leitura crítica dos fenômenos, pode constituir um processo educativo-libertador.

Palavras-chaves

Estudos de televisão; Ficção seriada; Telenovela infantojuvenil; Melodrama; Telepoética.

Abstract

The pedagogical function is inherent to melodrama, which, in turn, is the backbone of Brazilian telenovelas – a finding that becomes even more evident in children's and youth telenovelas. The objective of this article was to understand, based on telepoetic studies, how the abandonment of incapable is treated in Chiquititas (SBT), exploring perceptions of the relationship between media and education. The methodology prioritized, at first, the bibliographic research and theoretical review, to then enter the narrative and stylistic analysis of the object. The main results suggest that, when it comes to the context of production, there was a movement of the media to contextualize sociocultural conditioning that, from the critical reading of the phenomena, can constitute an educational-liberating process.

Keywords

Television studies; Serial fiction; Children's and youth telenovela; Melodrama; Telepoetics.

Introdução

A função pedagógica é inerente ao melodrama, explica Jean-Marie Thomasseau (2012). O melodrama, por sua vez, é a espinha dorsal da telenovela brasileira, afirma Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2021). Se considerarmos, especificamente, as produções destinadas a crianças e pré-adolescentes, esse aspecto se torna ainda mais evidente: ao mesmo tempo em que a telenovela infantojuvenil tem uma poética que visa entretenimento familiar, também assume a missão de educar – como aponta, entre outros autores, Marisol Gutiérrez Rojas (2009). Essa constatação nos leva ao seguinte problema de pesquisa: de que forma a telenovela infantojuvenil brasileira vem abordando temas contemporâneos em suas narrativas, considerando sua potencialidade educacional?

Um estudo realizado pela FlixPatrol, portal especializado no ranqueamento de conteúdos de *streaming*, e apresentado em matéria de Débora Sögur-Hous (2021), mostrou que o produto de ficção seriada da Netflix mais consumido no Brasil em 2020 foi *Chiquititas*, telenovela infantojuvenil escrita por Íris Abravanel e dirigida por Reynaldo Boury, produzida pelo SBT entre 2013 e 2015. Essa informação nos ajuda a ilustrar um fato que indica a inseparabilidade entre a telenovela e a vida dos brasileiros, bem como a repercussão, em números de audiência, que isso gera, mesmo no âmbito infantojuvenil.

Os dados estatísticos também nos ajudam a definir um objeto de estudo para a pesquisa: a telenovela *Chiquititas*, que, além do já mencionado destaque nas plataformas de *streaming*, esteve com sua segunda reprise em exibição entre 2020 e 2021 na televisão convencional, em seu modelo comercial aberto. Sua exibição se manteve sempre acima da média diária de audiência da emissora, de acordo com os números do Kantar Ibope em São Paulo, replicados por sites de entretenimento como o Amo Novelas (CHIQUITITAS..., 2021).

Vale lembrar ainda que o SBT, como emissora de segunda maior audiência no Brasil, é a que mais exhibe produções destinadas ao público infantil – e, acrescentamos, infantojuvenil –, tornando o Brasil o país que mais apresenta esse tipo de conteúdo de acordo com o mapeamento de Ariane Diniz Holzbach, Joana D'Arc de Nantes e Gabriel Ferreirinho (2020). Por esse motivo, valorizamos o objeto eleito, bem como outros direcionados a esse mesmo público, e entendemos sua relevância para compreensão dos estudos contemporâneos e interdisciplinares de televisão.

O objetivo geral deste artigo, portanto, é compreender, com base nos estudos de telepoética, como o abandono de incapaz – assunto sociocultural relevante para a faixa etária de seu público-alvo – é tratado pela obra de Íris Abravanel, explorando as percepções da relação entre mídia e educação. Em desdobramento, podem ser listados como objetivos específicos: revisar a definição de telenovela e o conceito de melodrama, enfocando sua função pedagógica; conhecer uma parcela do pensamento de Paulo Freire, especialmente na crítica feita aos produtos gerados pelos veículos de comunicação massiva; e fomentar os estudos de tema, narrativa e estilo na ficção seriada com concentração na telenovela infantojuvenil.

A metodologia adotada, portanto, prioriza, primeiramente, a pesquisa bibliográfica e de revisão teórica sobre a definição de telenovela, sua relação com o melodrama e as relações entre telenovela e educação. Em seguida, parte-se para a pesquisa analítica aplicando a teoria estudada no recorte selecionado, alinhado aos métodos de análise narrativa e estilística do audiovisual. Tal organização teórico-metodológica tem como expectativa auxiliar na compreensão da perspectiva freiriana para a inter-relação entre comunicação e educação, isso é, o campo da Educomunicação, no segmento da ficção seriada contemporânea.

A justificativa para investigar a função pedagógica da telenovela infantojuvenil ocorre, em primeiro lugar, pelos ensinamentos de Lopes (2021, p. 22-23, grifo no original) que defende: “Qualquer estudo genealógico que se faça da telenovela brasileira deve iniciar necessariamente pela atenção à *função pedagógica originária* presente na matriz cultural do melodrama.” Para além da relevância

teórico-epistemológica, cremos no impacto sociocultural dessa abordagem – por dedicar o olhar a um produto comprovadamente assumido em demasia pelos cidadãos brasileiros – e em sua originalidade – dada a escassez de produção bibliográfica envolvendo a poética de telenovelas infantojuvenis, como já constatado em pesquisa anterior (HERGESEL, 2020).

Telenovela para crianças e (pré-)adolescentes

Telenovela é a narrativa audiovisual de ficção apresentada de forma seriada, pensada para a televisão, com frequência geralmente diária e com duração que costuma oscilar entre seis e nove meses – salvo casos excepcionais, como o objeto de estudo deste trabalho. Samira Youssef Campedelli (2001, p. 20) considera a telenovela um caso especial de narrativa ficcional: quanto a sua trama, “(...) desenrola-se segundo vários trancamentos dramáticos, apresentados aos poucos – história parcelada (...)”; quanto a sua história, “(...) tem um universo pluriforme, exigindo hábil manuseio para a condução dos desdobramentos da fábula – cada pedaço tem seu próprio conflito a ser trabalhado (...)”; quanto a seu discurso, “(...) exige o perfeito domínio do diálogo, base de seu discurso.”

Ainda segundo a autora, as primeiras telenovelas, que compreendem os anos 1950 ao final dos anos 1960, tinham público-alvo bastante específico: as donas de casa de classe média. A partir de 1970, seu público se tornou impreciso (ou generalizado). Nas palavras de Campedelli, que registra o fascínio do telespectador brasileiro, “(...) todos veem telenovela. Deixou de ser história só para mulheres. É assunto cotidiano e responsável, inclusive, por mudanças de horários (ou sacralização deles)” (ibid).

Embora seja, de fato, possível perceber que as telenovelas tenham assumido a missão de cada vez mais ampliar seu público, expandindo seus temas para abarcar interesses de nichos específicos em um grande universo narrativo, também há telenovelas que selecionam criteriosamente suas temáticas e, necessariamente, adequam sua linguagem para seus espectadores em potencial. Trata-se da definição de público-alvo que, segundo Esther Império Hamburger (2003), difere da ideia de público atingido.

Se a televisão, especialmente em seu modelo de acesso aberto, é mídia amplamente presente nos lares brasileiros, somente as pesquisas de recepção conseguem aferir o público atingido, que tende a ser o mais diversificado possível. Entretanto, pensando no contexto de produção, é o público-alvo que se torna o elemento central para definição dos temas e linhas de enredo (ibid). No caso das telenovelas infantojuvenis, percebemos que são fenômenos televisivos que, assim como as obras da literatura infantojuvenil ou do cinema infantojuvenil, são produzidos a partir de um leitor-modelo bem delimitado.

Antonio Hohlfeldt (2006) mostra a dupla possibilidade de sentido no termo infantojuvenil, podendo significar aquilo que é feito *para* o público infantojuvenil ou *pelo* público infantojuvenil. Maria Antonieta Antunes Cunha (1998) nos fala da errônea sinonímia que comumente se faz entre o *infantojuvenil* e o que é infantilizado, de menor importância. Adotar o termo *infantojuvenil*, por outro lado, parece-nos funcionar como um ato de destituir a carga pejorativa e ressignificar a ambiguidade, tal como a literatura conseguiu fazer ao longo dos anos levando à inclusão de *literatura infantojuvenil* como categoria dentro dos índices internacionais de catalogação.

Nelly Novaes Coelho (2000, p. 37) caracteriza o *infantojuvenil* como segmento temático para um público cuja leitura “segue apoiada pela reflexão; a capacidade de concentração aumenta, (...) alargando ou aprofundando seu conhecimento ou percepção do mundo.” Segundo a autora, é nessa faixa etária, centrada na pré-adolescência, que se desenvolve “(...) o pensamento hipotético dedutivo e a consequente capacidade de abstração.”

Mais especificamente, nos estudos de mídia, Juliana Doretto (2018, p. 23) demonstra que o termo *infantojuvenil* pode ser um verbete representativo para o que se refere à fase de transição entre a infância e a adolescência, mesclando um pouco esses dois públicos. O indivíduo infantojuvenil, portanto, é aquele que tem mais liberdade que a criança para acessar determinados conteúdos, mas ainda não adquiriu a

maturidade para ser considerado adolescente.

Em complementação a essa ideia, Renata Tomaz (2019) explica que os *tweens* – termo emprestado da língua inglesa, derivado de *between*, para indicar o indivíduo que está *entre* a infância e a adolescência – são representados midiaticamente com base nas oposições comuns a essa faixa etária. Segundo a autora, por não serem mais crianças, mas ainda não serem de fato adolescentes, suas representações se constroem entre o infantil e o habilidoso, entre o imaturo e o responsável.

Retomando as ponderações de Coelho (2000) e propondo uma transição para os estudos de televisão, torna-se possível considerar a telenovela infantojuvenil como sendo a narrativa de ficção seriada pensada inicialmente para exibição diária na televisão, que enfoca uma ou mais características interessantes a jovens que estão na fase de não se considerarem mais crianças, mas ainda não serem totalmente adolescentes. São exemplos dessas particularidades temáticas: presença de heróis e heroínas que lutam pelo que é justo; combinações entre o apelo à emotividade e o despertar do raciocínio lógico; diálogos relativamente elaborados, ainda que em tom coloquial; identificação com os desafios (sentimentais ou aventurecos) dos personagens inerentes a sua faixa etária; passagens que envolvam mitologia, ficção científica ou investigações; a comunhão da fantasia com o realismo; e a descoberta do amor.

Tais temáticas, quando presentes em uma telenovela, costumam ser apresentadas dentro da matriz melodramática e, conseqüentemente, com um toque pedagógico. A respeito da tríade comunicação-melodrama-educação e do impacto que isso gera na sociedade, Lopes (2021, p. 22) explica que “(...) abordar a telenovela como recurso comunicativo é identificá-la como narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país.”

A função pedagógica do melodrama é justificada em sua origem, como resgata historicamente Thomasseau (2012). Devido ao alto nível de analfabetismo existente na França no século XVI e o interesse em educar essa população, era preciso que os autores adaptassem suas obras, criando peças e operetas que penetrassem com facilidade no imaginário popular. Com isso, os enredos passaram a focar as ações (mais que as ideias ou os personagens), os cenários se tornaram mais atrativos (para prender a atenção da plateia) e a música entrou como elemento fundamental para auxiliar na condução da fábula, tornando-a, muitas vezes, pleonástica.

Ao longo do tempo, os veículos de comunicação enxergaram no melodrama – e em seu público já fidelizado – um valor mercadológico, o que motivou sua disseminação para além da Europa. Silvia Oroz (1992, p. 19), ao apresentar o contexto do audiovisual latino-americano, sinaliza que “(...) o sentimentalismo conservador e a preocupação moralizante fazem parte da estrutura formal e ideológica relativa ao melodrama”, assim como as ações sentimentalistas e virtuosas, que “povoaram seu universo argumentativo.”

Em síntese, o melodrama pauta-se na simplificação: os textos são cortados, as tramas são mais bem explícitas e os personagens apresentam clareza. Jesús Martín-Barbero (2009, p. 166) acrescenta que “(...) as palavras importam menos que os jogos de mecânica e de ótica (...)” e que essa “(...) economia da linguagem verbal se põe a serviço de um espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomima e a dança, e onde os efeitos sonoros são estudadamente fabricados.” Com isso, os elementos cênicos e a trilha sonora são enriquecidos para atrair o público e facilitar o entendimento das ações, apresentadas de modo sucinto, mantendo somente o essencial para comunicar.

Concentrando-se nos elementos da matriz melodramática aplicada às telenovelas infantojuvenis brasileiras, João Paulo Hergesel e Rogério Ferraraz (2017) detectam algumas características, como o fato de sustentar o caráter benévolo e malévolo de cada personagem do início ao fim da trama; de estabelecer o casal principal logo no início e, mesmo passando por vários dissabores, eles terminarem a história unidos; de alimentar conflitos cheios de dramalhões e extravagâncias; de retratar conflitos universalizados

e registrados pela ótica da emoção; de mostrar a superação dos vitimados, ainda que imersos em grandes explosões ou catástrofes – exceto se o foco for a eliminação do vilão, no último capítulo; de estar em acordo com a cultura judaico-cristã; de *insistir em educar, moralizar, civilizar*; e de sustentar as encenações exageradas, as maquiagens fortes, os figurinos estereotipados, a linguagem culta.

A tendência educativa, moralizante e civilizatória da telenovela infantojuvenil é o fato que nos interessa neste momento da pesquisa, como já delimitado na introdução deste trabalho. Para que possamos explorar essa vertente, contudo, vemos a necessidade de conhecer o pensamento de Paulo Freire, especialmente na crítica feita aos produtos gerados pelos veículos de comunicação massiva.

A relação entre mídia e educação – e sua contribuição para os estudos de telenovela

As práticas educacionais, como qualquer outra atividade humana, dependem da comunicação, afirma Paulo Freire. No livro *Extensão ou comunicação?*, o filósofo argumenta que “(...) todo ato de pensar exige um sujeito que pensa, um objeto pensado, que mediatiza o primeiro sujeito do segundo, e a comunicação entre ambos, que se dá através de signos linguísticos. O mundo humano é, desta forma, um mundo de comunicação” (FREIRE, 2014a, n. p.). Acreditamos que, nesse sentido, cabe aos comunicólogos (e demais pesquisadores interessados no assunto) investigar as formas de comunicação presentes na sociedade.

Em sua *Pedagogia do oprimido*, Freire (2014b, n. p.) discorre sobre a comunicação a partir da palavra, tendo em vista que, para o autor, “(...) a palavra abre a consciência para o mundo comum das consciências, em diálogo portanto.” A partir disso, o autor consolida a necessidade de comunicação para a existência do mundo e para a existência humana: “(...) o homem só se expressa convenientemente quando colabora com todos na construção do mundo comum – só se humaniza no processo dialógico de humanização do mundo.”

A leitura de Pablo Nabarrete Bastos e Patrícia Gonçalves Saldanha (2018, p. 9) sobre a perspectiva dialógica freiriana destaca que “(...) todos somos sujeitos cognoscentes, mediados pelo mundo, pelas estruturas, relações sociais, com capacidade para pronunciar e transformar a realidade.” Os autores também apontam para terminologias envolvendo comunicação: “A dialogia freiriana se expressa até mesmo na maneira de se referir aos sujeitos envolvidos no ato pedagógico, cultural e comunicacional da educação: educador-educando e educando-educador, coenunciadores e interlocutores em contínua formação.”

Quando pensando na comunicação direcionada às massas, Freire (2014a, n. p) apresenta um contraponto, alegando que é por meio das técnicas adotadas pelos veículos de comunicação massivos que as “(...) massas são conduzidas e manipuladas, e, por isto mesmo, não se encontram comprometidas num processo educativo-libertador.” Por outro lado, o próprio autor afirma que isso ocorre por uso inapropriado, por vezes, descontextualizado, dessas mídias, considerando que “(...) o processo de comunicação humana não pode estar isento dos condicionamentos socioculturais.”

O autor avança sua reflexão na obra póstuma *Pedagogia da Indignação*, em passagens como: “A questão fundamental que se coloca a nós, qualquer que seja a inteligência da frase *alfabetização em televisão* não é lutar contra a televisão, uma luta sem sentido, mas como estimular o desenvolvimento e o pensar críticos” (FREIRE, 2016, n. p., grifo nosso). Dentro desse raciocínio, o autor defende que “(...) como educadores e educadoras progressistas não apenas não podemos desconhecer a televisão, mas devemos usá-la, sobretudo, discuti-la” (ibid).

Em última análise, podemos inferir que Freire não condena o conjunto comunicacional que consideramos como produtos midiáticos – e que, na época de seus registros, possivelmente era composto por programas de rádio e televisão, além da mídia impressa. Nas próprias palavras do autor, fica evidente

que seu desconforto é com a ausência crítica – e, portanto, equivocada – na forma de ler as mídias: “Não criticamos os meios em si mesmos, mas o uso que se lhes dá” (idem, 2014b, n. p.).

A respeito disso, Eduardo Meditsch (2017, p. 17) pondera: “(...) a crítica de Freire, embora atribua um papel decisivo e ideológico aos emissores na construção da comunicação, não se fundamenta nas teorias que delegam somente ao emissor a responsabilidade pelo sentido da informação transmitida.” Segundo o autor, “(...) Freire ressalta a importância de o receptor – o público – ter uma visão crítica sobre as notícias que lhe chegam.”

Alinhado ao pensamento de Freire na relação dos meios de comunicação com os métodos de ensino, surgiu o campo da Educomunicação. A respeito dessa vertente do conhecimento, Ismar de Oliveira Soares (2000, p. 19) enfatiza que “(...) o homem é um ser de relação e não só de contatos como o animal; não está apenas no mundo, mas com o mundo.” No âmbito das pesquisas que tentam entender a relação entre a mídia e a educação, o autor sinaliza que é visível “(...) a existência de um processo de sistematização teórica que aponta a interdiscursividade e a interdisciplinaridade como elementos essenciais da epistemologia do campo [da Educomunicação]” (ibid, p. 19).

Richard Kahn e Douglas Kellner (2007, p. 435, tradução nossa) recuperam que “Freire frequentemente empregava tecnologias de mídia de ponta como parte de seu sistema, mesmo durante seus dias de formação como um educador no início dos anos 1960.”¹ Devido às constantes transformações tecnológicas ocorridas na sociedade, os autores sinalizam a necessidade de novo exame da teoria freiriana sobre educação e tecnologia, considerando o contexto das políticas contemporâneas e da mídia tanto massiva quanto alternativa.

Incentivados por esse contexto científico-acadêmico-filosófico e considerando os interesses pessoais de pesquisa, sobretudo no universo da ficção seriada e sua relação com a infância e a adolescência, propomos uma reflexão sobre a função pedagógica da telenovela infantojuvenil, com enfoque em uma cena de *Chiquititas*. Neste artigo, propomos um processo contido ao âmbito de produção, isso é, uma observação sobre o modo como as perspectivas de contextualização sociocultural na relação mídia-sociedade se manifestam na poética da telenovela infantojuvenil.

Entendemos que, para Freire e seus interlocutores, configura-se mais interessante estudar a recepção, a crítica que se faz sobre os meios e o modo como utilizar a obra midiática para desvencilhar o olhar reflexivo. No entanto, lançamo-nos ao desafio de trazer esse olhar para a produção, sugerindo um exercício de educomunicação pautado em temática, narrativa e estilo. Ao considerar, portanto, a telenovela como um recurso comunicativo capaz de refletir problemas sociais da nação, como defendido por Lopes (2021), e a necessidade de observação crítica e contextualizada dessa mídia, recorreremos à telepoética como uma metodologia para tornar possível essa observação.

A telepoética como método de análise da telenovela infantojuvenil

Telepoética é o termo criado por Jeremy G. Butler (2010) para designar a poética televisiva. Ao versar sobre a relevância científico-acadêmica de realizar estudos por essa vertente, o autor registra: “(...) poética não é, portanto, um mero formalismo. Mais do que isso, ela aborda o estilo como a manifestação física do tema e da narrativa, no caso do filme de ficção. E esses elementos estão sempre culturalmente situados”² (ibid, p. 20, tradução nossa). Trata-se, portanto, não apenas de analisar o estilo, mas de observá-lo a partir da temática da obra e da narrativa que se concretiza.

Essa noção de poética é recuperada de David Bordwell (1989), cujo pensamento se respalda nas

1 No original: “Freire often employed cutting-edge media technologies as part of his system, even during his formative days as an educator in the early 1960s (...).”

2 No original: “Poetics is thus no ‘mere’ formalism. Rather, it approaches style as the physical manifestation of theme and narrative, in the case of fiction film. And these elements are always culturally situated.”

reflexões aristotélicas. Para o autor, um estudo poético consiste em observar o “(...) resultado de um processo de construção”, a partir de investigações sobre “(...) o modo como o trabalho é composto, sua função, efeitos e usos”³ (ibid, p. 371, tradução nossa). O estudo de telepoética, portanto, consiste na análise estilística da obra que considera também o tema e a narrativa, situando-os na cultura; motivo pelo qual acreditamos ser um método passível de observação da telenovela infantojuvenil, dada a finalidade desta pesquisa.

No Brasil, Simone Maria Rocha (2019) tem realizado trabalhos exitosos no estudo da poética televisiva—especialmente focando no estilo como materialização da narrativa e do tema—para compreensão do “(...) poder significativo do som e da imagem na TV” (09). Ao realizar análises direcionadas à telenovela, a autora recupera o conceito de visualidade como auxílio para compreensão de fenômenos metafóricos e abstratos; neste artigo, contudo, considerando os objetivos assumidos, optamos por observar esses elementos pela perspectiva educacional e dos estudos de mídia, infância e juventude.

A escolha pelos recortes considera a fala de Lopes (2021, p. 24) a respeito dos fatos que caracterizam a telenovela contemporânea: “A partir do começo dos 1990, introduziu-se no sucesso dramático os ritmos sociais, desde os mais densos aos mais conjunturais e explosivos.” Nesse sentido, selecionamos a cena intitulada oficialmente (pelos canais do SBT nas plataformas de *streaming*): *Binho tem crise de choro após briga com Thiago*⁴, constituída com base em uma discussão social – abandono de incapaz – e o aconselhamento ao personagem pré-adolescente envolvido, refletindo em questões educacionais sobre respeito e perdão.

Para a análise, propomos, inicialmente, uma discussão sobre a temática apresentada, contextualizando com a sociedade brasileira e elucubrando sobre a aplicação disso no contexto de vivência de crianças e pré-adolescentes. Na sequência, realizamos uma apresentação da narrativa, destacando as categorias básicas capazes de situar os personagens dentro da diegese. Por fim, desenvolvemos a análise estilística descrevendo e interpretando escolhas técnicas como registros de câmera, elementos cênicos e trilha sonora.

O abandono de incapaz e o ensino ao respeito e ao perdão

Personagens não são pessoas reais, mas seres inventados para executar ações dentro de uma narrativa. Por isso, “(...) ao falarem, revelam-se de um modo mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira”, como ensina Anatol Rosenfeld (2014, p. 29). Nas telenovelas, contudo, esses personagens são construídos de modo a se tornar não somente verossímeis para a história contada, mas também realistas para os espectadores, considerando as situações sociais, culturais, históricas e políticas que circundam o país. Um dos personagens de *Chiquititas*, formatado para refletir problemas estruturais do Brasil, é Binho, um dos moradores do orfanato Raio de Luz.

No início da telenovela, Binho vivia na rua e era o mais novo do quarteto formado por ele, Mosca, Rafa e Pata. Quando Pata é direcionada, pelos assistentes sociais, a um orfanato exclusivo para meninas, criam-se contratempos na separação desse grupo de amigos e irmãos. Há, portanto, uma movimentação, por parte dos adultos que cuidam da administração do local para que o abrigo possa servir de lar para todas as crianças e adolescentes da região, independentemente do sexo biológico.

Vale ressaltar que o abandono de incapaz é considerado crime em território brasileiro, de acordo com o artigo Código Penal (BRASIL, 1940, n. p.):

3 No original: “(...) result of a process of construction (...)” e “(...) the more general principles according to which the word is composed, and its functions, effects, and uses.”

4 DAILYMOTION. Binho tem crise de choro após briga com Thiago. *Chiquititas*, 04 ago. 2015. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x30j575>. Acesso em: 15 jun. 2021.

Abandono de incapaz

Art. 133 - Abandonar pessoa que está sob seu cuidado, guarda, vigilância ou autoridade, e, por qualquer motivo, incapaz de defender-se dos riscos resultantes do abandono:

Pena - detenção, de seis meses a três anos.

§ 1º - Se do abandono resulta lesão corporal de natureza grave:

Pena - reclusão, de um a cinco anos.

§ 2º - Se resulta a morte:

Pena - reclusão, de quatro a doze anos.

Aumento de pena

§ 3º - As penas cominadas neste artigo aumentam-se de um terço:

I - Se o abandono ocorre em lugar ermo;

II - Se o agente é ascendente ou descendente, cônjuge, irmão, tutor ou curador da vítima.

III - se a vítima é maior de 60 (sessenta) anos (Incluído pela Lei nº 10.741, de 2003)

Exposição ou abandono de recém-nascido

Art. 134 - Expor ou abandonar recém-nascido, para ocultar desonra própria:

Pena - detenção, de seis meses a dois anos.

§ 1º - Se do fato resulta lesão corporal de natureza grave:

Pena - detenção, de um a três anos.

§ 2º - Se resulta a morte:

Pena - detenção, de dois a seis anos.

A respeito do artigo 133, André Estefam (2018, p. 229, grifo no original) explica: “O verbo nuclear é *abandonar*, ou seja, desamparar, deixar a vítima sem assistência. Referido comportamento pode se concretizar de duas maneiras distintas: positiva ou negativa”. O autor aponta as diferenças: “No primeiro caso, o agente leva o incapaz para fora do local onde estaria protegido. No segundo caso, deixa-o onde está, mas o agente é que se retira desse lugar, deixando o incapaz à própria sorte” (ibid, p. 229).

Já a respeito do artigo 134, Estefam (2018, p. 233, grifo no original) explica que a situação é semelhante ao artigo anterior, mas que “(...) os traços distintivos entre as infrações penais residem na qualidade do sujeito passivo (recém-nascido) e no motivo que leva o agente a praticar o ato (ocultar desonra própria)”. E complementa: “*Abandonar* significa deixar à própria sorte, negando auxílio ou assistência necessários. *Expor* o recém-nascido quer dizer sujeitá-lo a perigos à sua vida, à sua saúde ou integridade corporal” (ibidem, grifo no original).

Ao longo dos dois anos de telenovela, vemos o crescimento de Binho e a passagem de sua infância para os anos iniciais da adolescência. Vemos, também, sua aproximação com um dos meninos de mesma idade: Thiago. A relação de ambos, no entanto, fica estremecida quando Thiago encontra seu pai biológico e Binho, que até então vinha sendo tratado como irmão, passa a ser motivo de implicância.

No capítulo veiculado originalmente em 4 de agosto de 2015 e, posteriormente, disponibilizado pela Netflix como episódio 537, ocorre um dos mais graves embates entre os dois garotos. Durante uma

atividade escolar na qual precisam produzir um videoclipe, Thiago tenta se destacar, com certa arrogância, e Binho discorda dessa atitude. Nesse entretanto, Thiago acusa o amigo de ser invejoso, fazendo com que Binho se sinta ofendido e abandone a atividade, dando início à cena escolhida para análise.

A referida cena se inicia com Binho entrando no orfanato em silêncio, com trilha sonora instrumental melancólica. Ele está com uma camiseta com estampa de tigre, figura que é comumente associada à força, à destreza, à coragem (figura 1). Ao mesmo tempo, sua expressão é cabisbaixa e chorosa, criando um primeiro contraste e criando a atmosfera de conflito entre ser seguro de si e não ter maturidade suficiente para contornar os problemas cotidianos. Há uma primeira constatação da instabilidade presente na representação midiática de pré-adolescentes, como apontado no estudo de Tomaz (2019).

Imagem 1 – Binho entra entristecido no orfanato



Fonte: Chiquititas (2015)

Se notarmos a iluminação, o lado externo recebe uma luz solar intensa, enquanto o interior do orfanato é composto por sombras: Binho parece sair de um ponto iluminado e adentrar a escuridão – mas uma escuridão acolhedora, tendo em vista que se trata de seu lar, do ambiente em que pode se sentir seguro e mais confortável. Esse início de cena soa praticamente como um registro metafórico das emoções oscilantes do garoto – e que pode ser percebido pelo espectador numa espécie de estímulo ao lado afetivo, como diria Bordwell (2008). Há alguns abajures acesos, mas com tonalidades amarelas, sem potência suficiente para manter a clareza natural percebida do lado de fora.

É possível que se questione a obviedade na mudança da iluminação quando há troca de cenários como essa, em que o personagem sai da luz natural e passa para um ambiente que necessita de luzes artificiais. No entanto, entendemos que houve uma escolha da direção pela conversa no espaço fechado, bem como pela pouca iluminação; a cena poderia ter ocorrido no jardim, no quintal, na cozinha, em qualquer outro ambiente com mais clareza que a sala – que ganha, de certo modo, ares menos alegres.

Ele fecha a porta com calma para não fazer barulho, indicando uma tentativa de não querer incomodar os outros moradores ou funcionários da casa, o que também caracteriza um aspecto de sua educação e comportamento ao mesmo tempo em que sugere que ele não quer ser percebido. Destaca-se o salão vazio, sugerindo, pela profundidade do campo e pela distância com que os elementos cênicos se apresentam, a solidão interna com a qual o menino está lidando. Esse fato é intensificado pela câmera que o acompanha, evidenciando sua pequenez em comparação ao local (figura 2).

Figura 2 – Binho, em comparação ao espaço vazio.



Fonte: Chiquititas (2015).

Já com Binho sentado no sofá, há um primeiríssimo plano no rosto do garoto, que reforça a tensão melodramática a partir das lágrimas deslizando, com complementação da música extradiegética. Ocorre um *flashback*, como se a tela tornasse visível o pensamento do garoto, recuperando o diálogo da discussão com Thiago (figura 3). Nesse momento, recortado de uma cena já exibida anteriormente, fica em evidência o diálogo, recurso verbal que se torna fundamental na telenovela brasileira pelas raízes técnicas e históricas da televisão, mídia que se formou com base nas experiências adquiridas no rádio, como aponta Rocha (2016, p. 48).

Figura 3 – Thiago discute com Binho (*flashback*).



Fonte: Chiquititas (2015).

O *flashback*, assim como em outros momentos da novela em que esse recurso se faz necessário, é demarcado com uma imagem em temperatura menor, além de uma moldura ilustrada na tela: há uma simulação de recortes, papéis com anotações e itens de adorno, como clipes de papel, botões de camisa, com forte prevalência de tons azulados. Nesse recorte de cena, vemos Thiago acusando Binho de sentir inveja dele, ao que o garoto rebate: “Por que eu teria inveja de você, hein?!” e é surpreendido pela resposta: “Simples assim: porque eu consegui meu pai primeiro que você. E o meu pai é o que todo mundo queria ter: um jogador de futebol famoso. E você nem tem notícia do seu.”

Pelo menos três conflitos são gerados considerando o contexto sociocultural da narrativa: a orfandade, a idolatria generalizada aos jogadores de futebol e o embate fraternal. O primeiro e o terceiro

itens são presentes na telenovela desde seu primeiro capítulo. Já com relação ao segundo item, a menção à paixão pelo futebol vai ao encontro da própria proposta do melodrama latino-americano em evidenciar fatores da identidade cultural do país em que se inserem – como descreve Oroz (1992) ao apresentar uma sintaxe da matriz melodramática.

A trama retoma o presente, enquadrando Binho em primeiríssimo plano (figura 4). Ele segue com o olhar baixo, ainda chorando, como se estivesse calculando o peso das palavras ouvidas. O melodrama é reforçado por registrar esse momento de silêncio do personagem – envolto da música instrumental – por aproximadamente dez segundos. Surge, então, um novo *flashback*, recortado de outro episódio anterior, que se propõe a evidenciar outros dados da memória do garoto.

Figura 4 – Binho em primeiríssimo plano.



Fonte: Chiquititas (2015).

Esse segundo *flashback* inicia com o áudio do passado sobreposto à imagem do presente, como se pudéssemos ouvir o pensamento do menino, para, só então, sermos apresentados à imagem de onde originalmente vem o som. Nela, vemos Binho em um instituto para menores, identificada pela fachada ao fundo, questionando um dos funcionários sobre sua chegada (figura 5). Trata-se de outra cena com muita força no diálogo, compreendendo o questionamento do garoto sobre quem foi que o entregou ao abrigo e se haveria pistas para localizar seus pais biológicos.

Figura 5 – Conversa de Binho com o funcionário do abrigo (*flashback*).



Fonte: Chiquititas (2015).

O homem é áspero ao revelar: “Você foi deixado no lixo. Depois te encontraram e te trouxeram para cá. É por isso que ninguém nunca veio atrás de você e nem vão vir. Nunca.” A escolha lexical dessa fala, segundo os estudos estilísticos da linguagem verbal, gera um disfemismo, enfatizado por meio de uma *plöce*, como nomeia José Luiz Fiorin (2016, p. 121). Em outras palavras, trata-se de uma expressão com conotações ofensivas ao interlocutor (e, em possível interpretação, ao espectador), seguida da repetição da palavra nunca, com finalidade de reforçar o efeito negativo e absoluto da palavra.

A noção de que o personagem é órfão se problematiza com o fato de ele ter sido vítima de um crime de abandono, possivelmente combinado à tentativa de homicídio, ao ser descartado como objeto ainda bebê. Trazer essa carga de informações, que parece cruel a qualquer ser humano, intensifica-se por se tratar de um pré-adolescente – e justifica a reação tão dolorosa ao comentário feito por Thiago. Forma-se uma atmosfera entre o contexto social representado midiaticamente e a vivência infantojuvenil, configurando o que Paulo Freire (2014a) esperava dos meios de comunicação: que não se isentassem dos condicionamentos socioculturais.

A cena retorna ao presente com primeiríssimo plano de Binho, que mantém a testa franzida e o rosto molhado. Cria-se um plano com profundidade de campo reduzida, com a entrada de Carol, diretora do orfanato, ao fundo. Ela percebe o garoto na sala, faz uma pausa para aferir que ele está chorando e vai em direção a ele (figura 6). Não há mudança de foco, numa estratégia de *focus puller*, mas a manutenção dele exclusivamente em Binho, sugerindo que o personagem relevante da cena ainda é o garoto.

Figura 6 – Binho e Carol em plano com profundidade de campo reduzida.



Fonte: Chiquititas (2015).

Percebemos que o figurino de Carol contém muitos tons de branco, sugerindo certa tranquilidade, como se ela fosse a personificação da calma e da pureza que Binho precisa no momento. A presença de um vaso de flores brancas, ao lado de Binho e diante de Carol, parece funcionar como metáfora e reforçar essa ideia de serenidade.

Ainda em relação ao figurino, podemos notar que a alça da blusa de Carol é da mesma cor da camiseta de Binho, insuflando uma ligação entre eles. Essa relação continua sendo construída com a intercalação de planos entre os dois personagens, colocando ambos em evidência no momento de cada fala. Na primeira troca de contato com Carol, Binho é registrado em câmera baixa, como se a situação cênica nos colocassem, como espectadores, na linha de visão à altura do menino, fortalecendo a afetividade (figura 7).

Figura 7 – Binho é registrado em câmera baixa.



Fonte: Chiquititas (2015).

Quando Carol questiona o motivo do choro, Binho consegue ser objetivo, encontrando confiança na diretora: “Briguei com o Thiago, Carol.” A mulher associa a fala a uma briga física e imagina que o menino esteja ferido ou sentindo dor, mas o garoto revela que se trata de algo sentimental. Ao sintetizar o que houve, Binho assume sentir inveja de Thiago, visto que o amigo conseguiu encontrar o pai. Carol se compadece e se aproxima. A câmera acompanha a ponto de transformar o primeiro plano em plano de conjunto (figura 8), propondo uma representação do acalento.

Figura 8 – Binho e Carol em plano de conjunto.



Fonte: Chiquititas (2015).

O diálogo, mais uma vez, mostra-se potente para a condução da cena. Inicialmente, Binho desabafa de modo emotivo: “Eu fui jogado no lixo, Carol. No lixo.” A repetição de “no lixo”, novamente caracterizando uma *plöce*, funciona como ênfase para a gravidade da situação e quanto isso refletiu no psicológico do garoto. Sentindo-se culpado pela situação, Binho elucubra: “Talvez eu não seja um bom filho. Talvez eu não seja o suficiente para meus pais biológicos... nem adotivos.”

As anáforas na fala de Binho indicam uma aglomeração de motivos que ele tem em sua mente para justificar a atitude criminosa de seus pais biológicos, mas todas colocando-o como motivo para esse feito; as reticências (e o que vem após elas) intensificam o sentimento de rejeição. Considerando a necessidade de fortalecer as relações entre contexto sociocultural e as representações midiáticas, como proposto por Freire (2014a), vemos materializar-se a discussão sobre a vítima ser, por diversas vezes,

responsabilizada pelas atitudes que a ferem.

Em resposta às falas do menino, Carol rebate com elogios, evidenciando que ele “é maravilhoso”, “um dos mais espertos” e que todo mundo que mora com ele o ama. Em meio a isso, segue uma fala educacional que remete à tentativa de perdoar a atitude de seus pais biológicos, alegando que ninguém sabe o motivo de o abandono ter acontecido: “Talvez por falta de maturidade, talvez por falta de consciência. Eu tenho certeza de que a culpa não é sua. Não é sua, entendeu?”.

A fala de Carol não tenta minimizar o gesto criminoso cometido pelos pais biológicos de Binho, mas salienta a necessidade de não se conviver com esse peso e de ter a certeza que a vítima não pode ser tratada como culpada. Essa cena ainda propõe, no âmbito da fruição ou consumo, a possibilidade de fomentar a leitura crítica acerca dos fatos envolvidos – coincidindo com a criticidade esperada por Freire (2014b) para o consumo das produções de comunicação massiva.

Para finalizar sua fala, Carol demonstra o carinho, quase maternal, para com o garoto: “Eu te amo de verdade, tá? Você nunca vai estar sozinho.” Há uma ressignificação da palavra “nunca”, gerando praticamente uma antanáclase, como denomina Henri Suhamy (1994): se antes ela estava sendo usada para sugerir que seria algo que jamais aconteceria na vida do garoto, aqui ela é usada para demarcar algo do qual o garoto não conseguirá se desprender.

A cena se encerra com um abraço entre os dois, seguido de um beijo e do choro soluçado (figura 9) – aparentemente, não mais de dor ou angústia, mas de alívio por ter sido ouvido e compreendido.

Figura 9 – Abraço de Binho e Carol.



Fonte: Chiquititas (2015).

Ao abraçar Carol, os dedos de Binho fecham-se parcialmente, agarrando-se ao ombro da diretora, como uma garra de tigre – o mesmo animal estampado em sua camiseta e que ficou em evidência no início da cena. Em outras palavras, a imagem de encerramento da cena retoma a carga simbólica da imagem inicial, criando uma espécie de jornada: se Binho saiu de seu mundo comum como um tigre amedrontado e solitário, agora ele retornou ao lar como um tigre afagado e protegido.

Por fim, com base na concepção de Butler (2018, p. 94, tradução nossa) sobre o uso dos diálogos para caracterização dos personagens, conseguimos visualizar a personalidade de Binho sendo materializada. De acordo com o autor, “o que um personagem diz e o que outros personagens dizem sobre ele determinam muito sobre nossa compreensão desse personagem”⁵. Nesse sentido, temos

5 No original: “What a character says and what other characters say about them determine a good deal about our understanding of that character.”

um significado “direto” (a esperteza de Binho, explícita na fala de Carol) e o significado “oblíquo”⁶ (a benevolência de Binho, destacada pela necessidade do garoto de se corrigir, mesmo quando os erros não são seus). Em ambos os casos, “o significado sobre o personagem é comunicado ao espectador”⁷.

Considerações finais

Neste artigo, propusemos ampliar as reflexões sobre produções televisivas contemporâneas que tenham como público-alvo crianças e adolescentes. Para melhor aproveitamento dos limites inerentes a um artigo científico, concentramos o foco na discussão sobre a função pedagógica da telenovela infantojuvenil, tendo como base de estudo a telenovela *Chiquititas* (2013-2015), de Íris Abravanel. Para que a observação fosse realizada, selecionamos como objeto de estudo a cena intitulada *Binho tem crise de choro após briga com Thiago* e aplicamos uma análise narrativa e estilística.

Primeiramente, revisitamos a definição de telenovela e sua relação com o melodrama, com direcionamento à telenovela infantojuvenil, propondo um diálogo teórico entre autores como Maria Immacolata Vassalo de Lopes, Jesús Martín-Barbero e Renata Tomaz. Na sequência, resgatamos o pensamento de Paulo Freire, em especial no que se refere à necessidade de letramento crítico dos produtos midiáticos oferecidos pela grande mídia, com base no próprio autor e em leituras de pesquisadores como Pablo Nabarrete Bastos, Patrícia Gonçalves Saldanha, Ismar de Oliveira Soares, Richard Kehn e Douglas Kellner.

Para conceituar a metodologia adotada para a pesquisa, recorremos a autores próprios dos estudos televisivos, como Jeremy G. Butler e Simone Maria Rocha, embasando o protocolo de análise pelo viés dos estudos de telepoética. A partir de então, fizemos uma análise crítico-interpretativa do *corpus* que detectou, entre os principais resultados, um movimento da mídia em contextualizar condicionamentos socioculturais que, a partir da leitura crítica dos fenômenos, pode constituir processo educativo-libertador.

Desse modo, compreendemos que as técnicas de comunicação audiovisual – como registros de câmera, elementos de *mise-en-scène* e componentes da trilha sonora – ajudam as telenovelas a contarem sua história, criando laços afetivos e contextualizando problemas da sociedade em que a produção é criada. Quando a telenovela é dirigida ao público infantojuvenil, os temas passam a ser de interesse do universo da criança e do (pré-)adolescente, como no caso estudado que, além da orfandade, envolveu temáticas como o abandono de incapaz, a busca pelos pais biológicos e os conflitos entre amigos, além do ensino ao respeito e ao perdão.

Por meio da narrativa apresentada, o personagem Binho encontrou nas palavras bruscas de Thiago um gatilho para reviver a descoberta de suas origens, o fato de ouvir de um dos funcionários do antigo abrigo em que morou de que ele foi encontrado no lixo. A trama utilizou as técnicas de *flashback* para enfatizar essas situações e justificar o choro sofrido do garoto, assim como costurou os três pontos da mesma linha de enredo: a descoberta, a discussão e a crise emocional.

Por meio do estilo, somos conduzidos ao lado afetivo da situação, que conta com uma trilha musical instrumental permeando toda a cena. Registros específicos, como foco e profundidade, ajudam a criar o clima de solidão e a chegada do aconchego; elementos cênicos, como objetos de decoração e escolha do figurino, mostram uma relação praticamente maternal sendo construída entre a diretora do orfanato e o menino; e os diálogos tanto enfatizam a agressividade da qual o garoto foi vítima quanto acalentam, por meio dos aconselhamentos educativos da diretora.

Sabemos, em diálogo com Ariane Diniz Holzbach e Wagner Dornelles (2020), da necessidade de aprofundar a pesquisa em termos de influências do perfil eurocêntrico que predomina na obra (a maioria

6 No original: “direct” e “oblique”.

7 No original: “(...) meaning about the character is communicated to the viewer.”

das crianças é branca, os casais são sempre heterossexuais, há um reforço na divisão de gênero entre meninos e meninas) e do impacto do consumo nesse produto (que teve diversos produtos licenciados, como brinquedos e material escolar). Por ora, no entanto, considerando os limites de um artigo científico, julgamos que os objetivos propostos, pautados na relação narrativa e estilística, mostram-se atingidos.

Por fim, esperamos que o trabalho realizado possa ser uma contribuição interdisciplinar à área de Comunicação, especialmente nos modos de observação de fenômenos televisivos pelo viés dos estudos de telepoética. Também desejamos que este registro seja uma motivação às pesquisas de telenovela, em ampla escala, e às telenovelas infantojuvenis, em caráter mais estrito.

Referências

BASTOS, Pablo Nabarrete; SALDANHA, Patrícia Gonçalves. A publicidade social sobe e desce o morro: a pesquisa do LACCOPS (Laboratório de Investigação em Comunicação Comunitária e Publicidade Social) aplicada ao projeto pedagógico da AÉ!UFF (Agência Experimental da UFF). **Comunicação & Inovação**, v. 19, n. 41, p. 1-17, 2018. Disponível em: <http://gg.gg/11kigk>. Acesso em: 27 jun. 2022.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papiрус, 2008.

BORDWELL, David. Historical Poetics of Cinema. In: PALMER, R. Barton (Ed.). **The Cinematic Text: Methods and Approaches**. Nova Iorque: AMS Press, 1989. p. 369-398.

BRASIL. Decreto-Lei n.º 2.848, de 7 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Brasília: Presidência da República, 1940. Disponível em: <http://gg.gg/11kigz>. Acesso em: 27 jun. 2022.

BUTLER, Jeremy G. **Television Style**. New York: Routledge, 2010.

BUTLER, Jeremy G. **Television: Visual Storytelling and Screen Culture**. 5. ed. New York/London: Routledge, 2018.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

CHIQUITITAS – Capítulo 537. Direção de Reynaldo Boury. Autoria de Íris Abravanel. São Paulo: SBT, 2015. 25 min., telev., son., color.

CHIQUITITAS (Reprise 2020) – tabela com audiência detalhada da novela do SBT. **Amo Novelas**, 7 dez. 2021. Publicação atualizada em: 8 jun. 2021. Disponível em: <http://gg.gg/11kihb>. Acesso em: 15 jun. 2021.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil: teoria e prática**. 17. ed. São Paulo: Ática, 1998.

DORETTO, Juliana. A participação das crianças no jornalismo infantojuvenil português e brasileiro. **Famecos**, v. 25, n. 1, p. 1-26, 2018. Disponível em: <http://gg.gg/11kihf>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2016.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014a. Kindle.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016. Kindle.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014b. Kindle.

GUTIÉRREZ ROJAS, Marisol. La educación en un contexto mediático: la apropiación educativa de las telenovelas juveniles. **Actualidades Investigativas en Educación**, v. 9, n. 1, p. 1-31, 2009. Disponível em: <http://gg.gg/11kihi>. Acesso em: 27 jun. 2022.

HAMBURGER, Esther Império. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

HERGESEL, João Paulo. Revisão Sistemática e Bibliométrica (RSB) como metodologia para os estudos televisivos: experiência com publicações sobre telenovela infantojuvenil. **Anais do 9º Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, 17 a 19 de novembro de 2020. Disponível em: <http://gg.gg/11ki5>. Acesso em: 27 jun. 2022.

HERGESEL, João Paulo; FERRARAZ, Rogério. Melodrama infantojuvenil na televisão brasileira: análise estilística de Carrossel (SBT, 2012-2013). **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 16, n. 31, p. 201-222, 2017. Disponível em: <http://gg.gg/11kijf>. Acesso em: 27 jun. 2022.

HOHLFELDT, Antonio. **Literatura infantojuvenil**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2006.

HOLZBACH, Ariane Diniz; DORNELLES, Wagner. Definição pela exclusão: apontamentos iniciais sobre os limites conceituais dos programas infantis. **Mídia e Cotidiano**, v. 14, n. 1, p. 117-132, 2020. Disponível em: <http://gg.gg/11kikh>. Acesso em: 27 jun. 2022.

HOLZBACH, Ariane Diniz; NANTES, Joana D'Arc; FERREIRINHO, Gabriel. Existe espaço para as crianças na televisão! A presença da programação infantil na TV aberta mundial. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 17, n. 49, p. 244-267, 2020. Disponível em: <http://gg.gg/11kiku>. Acesso em: 27 jun. 2022.

KAHN, Richard; KELLNER, Douglas. Paulo Freire and Ivan Illich: technology, politics and the reconstruction of education. **Policy Futures in Education**, v. 5, n. 4, p. 431-448, 2007. Disponível em: <http://gg.gg/11kil4>. Acesso em: 27 jun. 2022.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela e direitos humanos: a narrativa de ficção como recurso comunicativo. Coleção Ficção Seriada; v. 3. In: LEMOS, Ligia Prezias; ROCHA, Larissa Leda (org.). **Ficção seriada: estudos e pesquisas**. Alumínio; Votorantim: Jogo de Palavras; Provocare Editora, 2021. p. 11-33.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MEDITSCH, Eduardo. Paulo Freire nas práticas emancipadoras da comunicação: ainda hoje, um método subutilizado no Brasil. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 13, n. 25, p. 132-143, 2017. Disponível em: <http://gg.gg/11kilg>. Acesso em: 27 jun. 2022.

OROZ, Sílvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

ROCHA, Simone Maria. A experiência televisiva entre a magia do ver e a mágica da imagem: uma análise do tema da violência contra a mulher em O outro lado do paraíso. **Anais do 28º Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 11 a 14 de junho de 2019. Disponível em: <http://gg.gg/11kilt>. Acesso em: 27 jun. 2022.

ROCHA, Simone Maria. **Estilo televisivo – e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Florianópolis: Insular, 2016.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SOARES, Ismar de Oliveira. Educomunicação: um campo de mediações. **Comunicação & Educação**, s. v., n. 19, p. 12-24, 2000. Disponível em: <http://gg.gg/11kimd>. Acesso em: 27 jun. 2022.

SÖGUR-HOUS, Débora. Chiquititas foi o show mais visto no Brasil na Netflix em 2020, diz site. **Metrópoles**, 5 jan. 2021. Disponível em: <http://gg.gg/11kigb>. Acesso em: 22 jun. 2022.

STEFAM, André. **Direito penal**. 5. ed. v. 2. São Paulo: Saraiva Educação, 2018.

SUHAMY, Henri. **As figuras de estilo**. Porto: Rés, 1994.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOMAZ, Renata. **Da negação da infância à invenção dos tweens**: imperativos de autonomia na sociedade contemporânea. Curitiba: Appris, 2019.

João Paulo Hergesel é professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). É doutor em Comunicação (UAM), com pós-doutorado em Comunicação e Cultura (Uniso). É membro do grupo de pesquisa Entre(dis)cursos: sujeito e língua(gens) (PUC-Campinas/CNPq), parceiro dos grupos de pesquisa Narrativas Midiáticas (Uniso/CNPq) e Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva (UAM/CNPq) e participante da Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva (Obitel Brasil) e da Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales (Red Inav).