

---

## O autor-roteirista de telenovelas da TV Globo no contexto da ambiência digital: um olhar sobre Gloria Perez e Rosane Svartman<sup>1</sup>

Tcharly Magalhães BRIGLIA<sup>2</sup>  
Maria Carmen Jacob de SOUZA<sup>3</sup>  
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA.

### Resumo

Este artigo propõe reflexões sobre o ofício do autor-roteirista de telenovela no contexto contemporâneo da ambiência digital. Para isso, parte da noção de campo da telenovela (SOUZA, 2004), desdobrando as quatro fases que o caracterizam. A ênfase recai na quarta fase: a de refinamento e de transmídiação (RIOS, 2019). Em tal período, os efeitos da ascensão das plataformas de *streaming* e da digitalização das etapas de criação, produção, distribuição e consumo da ficção seriada televisiva incidem sobre os processos criativos dos roteiristas das telenovelas. No intuito de explicitar como o fenômeno se delinea, o recorte específico se dá na análise dos autores que escrevem esse tipo de ficção na TV Globo, com destaque para os papéis de consagração e de vanguardismo observados na trajetória das escritoras Gloria Perez e Rosane Svartman.

### Palavras-chave

Campo da telenovela; autor-roteirista; Gloria Perez; Rosane Svartman:

### Introdução

A telenovela tem passado por transformações, em decorrência das mudanças propiciadas pelo contexto da ambiência digital, o que influencia na forma como os autores conduzem o seu ofício. Neste artigo, intenta-se investigar o papel dos roteiristas de telenovelas da TV Globo, em tal cenário. O estudo aqui empreendido sintetiza as reflexões levantadas na dissertação de mestrado “O ofício do autor-roteirista de telenovelas da TV Globo no cenário midiático contemporâneo”, defendida em outubro de 2021. O objetivo preponderante é entender os efeitos da digitalização das etapas de criação, produção, distribuição e consumo de telenovelas da emissora no ofício do autor-roteirista, com destaque para as autoras Gloria Perez e Rosane Svartman.

A pesquisa teve caráter exploratório (bibliográfica) associada à aplicação de entrevista semiestruturada e análise de conteúdo (entrevistas) de âmbito qualitativo. O artigo fundamenta-se, teoricamente, nos postulados de Bourdieu (1996; 2002) sobre as

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom) da Universidade Federal da Bahia. Professor de Ensino Médio e produtor audiovisual; e-mail: tcharlybriglia@gmail.com.

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia; e-mail: mcjacobs@gmail.com.

---

concepções de campo, *habitus*, trajetória que permitem relacionar as posições das autoras-roteiristas no campo da telenovela com os modos de conduzirem o ofício diante das mudanças provocadas pela ambiência digital. A noção de campo da telenovela, que parte de Ramos e Ortiz (1989), e é ampliada por Souza (2004) e Rios (2019), é a espinha dorsal da investigação, que propõe um percurso desde a fase de formação, nas décadas de 1960-1970, até o final dos anos 2010, na fase de refinamento e transmidiação.

O estudo sobre o autor-roteirista é construído por meio da apresentação das suas características basilares, bem como do agrupamento dos profissionais em gerações, que expõem as diferentes fases da telenovela, no Brasil. Confere-se destaque ao período de 2000 a 2020, tendo em vista as mudanças emblemáticas nas obras teledramatúrgicas exibidas na TV Globo. Por fim, o olhar sobre a trajetória e as obras das autoras Gloria Perez e Rosane Svartman torna mais concreta a observação das alterações notadas, entre outros aspectos: nas temáticas, na construção dos personagens e dos enredos, nas experimentações transmidiáticas e nas formas de interação digital com o público.

### **As quatro fases do campo da telenovela**

Os estudos bourdieusianos sobre as obras culturais (especialmente as literárias) se concentram em conceitos, como: espaço social, campo, posição, capitais e *habitus*. As dinâmicas relacionais que diferenciam o espaço social e as ações dos agentes são evidenciadas por meio das posições que ocupam, identificadas pelo volume e peso dos capitais acumulados. Essas ideias auxiliam na percepção das disposições ou *habitus* dos agentes, que corroboram com as idiosincrasias das suas práticas pensadas como trajetórias ou posições sucessivas no tempo em uma perspectiva individual, de grupos ou de organizações. Rios (2019, p.36) defende que o campo se configura, dessa forma, como “[...] um espaço historicamente determinado onde se estabelecem forças simbólicas e relações de poder” que potencializam as relações entre os agentes que se envolvem, de modo simbólico, de forma a garantirem a permanência ou a mudança das suas posições.

O estudo do campo da telenovela pressupõe um conjunto de classificações que competem ao gênero, especialmente como se consolidaram as definições de telenovela e do lugar autoral do roteirista. A noção de campo torna possível a compreensão histórica das fases da produção teledramatúrgica, a forma como as empresas conduzem a gestão dos seus talentos e dos seus conteúdos e lança luz também sobre o contexto concorrencial das empresas e o mercado consumidor. Sob essa ótica, a primeira fase do campo é a de

formação, que corresponde ao período entre os anos de 1950 e 1960. Nota-se o ciclo de aprimoramento das experiências pioneiras, a trajetória inicial de profissionais relevantes e a organização das condições tecnológicas e estéticas e comerciais que tornaram possível a construção do gênero. As três décadas posteriores representam, respectivamente, as fases de: consolidação (1970), expansão (1980) e reestruturação (1990).

A partir dos anos 1970, a Globo iniciou um percurso marcado por um notável grau de profissionalismo, por uma eficiente lógica de organização da programação, e pela formação de um *casting* com profissionais de renome. No decênio seguinte, impulsionada pelo talento de seus roteiristas e diretores, a emissora consagrou inúmeros sucessos, tornando sólida a divisão em três faixas de exibição de telenovelas (às 18h, às 19h e às 20h), com a delimitação dos estilos adequados a cada uma delas. É a fase de fenômenos do campo, como *Roque Santeiro* (1985-1986), *Vale Tudo* (1985-1986) e *Tieta* (1989-1990). Com a chegada dos 1990, o país passaria a viver transformações vivenciadas anteriormente no contexto estadunidense, como a transição gradual do *broadcasting* para o *narrowcasting*<sup>4</sup>, que se acentuaria apenas na década de 2010.

Nessa fase, ressalta-se o processo de informatização das relações comunicacionais, marcado pela aquisição de computadores, e pela popularização da programação das emissoras abertas, que passam a investir em outros gêneros e formatos. O monopólio da Globo permanece, a despeito de movimentos relevantes acontecerem por meio de telenovelas exitosas de outros canais, como Manchete, SBT e Band. Apesar do contexto concorrencial impulsionado, a Globo é a única produtora de telenovelas a manter a quantidade e a regularidade de produção das obras. É nessa década que se observa, por exemplo, a consagração de Gloria Perez como uma autora atenta aos temas contemporâneos, como a fertilização *in vitro*, em *Barriga de Aluguel* (1990-1991) e os hábitos advindos da chegada da internet, com *Explode Coração* (1995-1996).

Ao longo das referidas fases do campo da telenovela, as mudanças operadas também alcançam aspectos voltados para a narrativa. Borelli (2001) chama a atenção para os territórios de ficcionalidade, vistos “[...] não apenas como modelos literários, mas como matrizes, fatos culturais presentes em inúmeras manifestações da cultura popular de massa” (BORELLI, 2001, p.35). No período de formação do campo, o destaque recai

---

<sup>4</sup> Buonanno (2015) destaca diferenças entre a televisão *broadcasting* e a televisão *narrowcasting*: a primeira baseia-se em um fluxo de programação heterogênea para um vasto público, tal como na TV aberta; a segunda se sustenta em um conjunto de canais de nicho que atendem à segmentação do público, observada, preponderantemente, no modelo de programação da TV fechada.

---

nos recursos melodramáticos e nas tentativas de experimentação. Na fase de consolidação, por outro lado, a chegada do videoteipe e da televisão em cores, bem como a transmissão em rede nacional, permitiram o equacionamento de um modelo industrial e artístico de criação. Nesse cenário, novas temáticas e novos territórios ganham espaço, como a narrativa policial, de aventura e fantástica, materializada em trabalhos de Bráulio Pedroso, Dias Gomes e Aguinaldo Silva, e na incorporação da comicidade ao melodrama clássico, em obras de Silvio de Abreu e Carlos Lombardi.

Com a chegada dos anos 2000, novos movimentos passaram a ganhar força, configurando a quarta fase do campo da telenovela, classificada, por Rios (2019), como a fase de refinamento e transmidiação. A partir de então, especialmente na década de 2010, identifica-se uma maior migração do público televisivo para as plataformas de *streaming*, o que configura também outras formas de consumo e distribuição dos conteúdos, que culminam na criação de extensões ficcionais ampliadoras das experiências da audiência com as obras. Na Globo, esse cenário é sedimentado de forma mais intensa do que nas outras realizadoras concorrentes, especialmente no que tange à digitalização dos processos de criação e produção, e à renovação do time de profissionais.

Embora ainda conte com nomes recorrentes das fases anteriores, a emissora se atualiza com a consagração de artistas formados por ela mesma ou pela contratação de profissionais das artes cênicas e do audiovisual dotados de capitais simbólicos que credenciam suas entradas no campo, e, conseqüentemente, na empresa. O investimento em novos autores e diretores permite uma maior rotatividade de profissionais, o que pode representar diversificação nos universos e nos temas. Há, de igual modo, um reforço do lugar da telenovela como propiciadora de discussões que mobilizam a sociedade, o que é identificado, por exemplo, nas campanhas de *merchandising social*<sup>5</sup>.

Nesse contexto da ambiência digital, observa-se uma maior autonomia do consumidor de mídia, envolto em uma cultura participativa, termo utilizado por Jenkins (2009) para explicar a dinâmica de ligações estabelecidas entre as tecnologias digitais, os conteúdos que os consumidores produzem e as possíveis alterações nas relações de poder no mercado da mídia. Tal concepção, aplicada, primeiramente, aos fãs, foi ampliada para outros tipos de espectadores, tendo em vista a mudança de um modelo concentrado na

---

<sup>5</sup> Lopes e Greco (2016) também citam o aprimoramento das técnicas de construção de narrativas episódicas, concentradas em conflitos que se resolvem em um ou mais capítulos, como em *A Regra do Jogo* (2015-2016) e em *Verdades Secretas* (2015).

---

distribuição para um modelo de circulação, articulações e trocas. Jost (2011), por sua vez, evita utilizar o recorrente termo “convergência midiática” para explicar as características desse período, e o substitui por “lutas intermídias”, considerando que estão em jogo as relações que o público estabelece com diferentes mídias, expondo preferências e mudando hábitos. Em tal seara, a grande alteração seria a troca de um sistema de consumo individualizado por um modelo de práticas interligadas em rede<sup>6</sup>.

Com a criação da plataforma *Globoplay*, em 2015, a Globo ampliou sua esfera de atuação no campo da telenovela, propiciando outras formas de distribuição e de fruição dos conteúdos de ficção televisiva seriada. Séries e novelas passaram a contar com recursos de extensão e de propagação que tornaram ainda mais concretas as experiências típicas da cultura participativa. Nesse cenário, ganham destaque inúmeras ações, como o lançamento do “capítulo zero” de *Totalmente Demais*, em 2015, e a antecipação do capítulo do dia seguinte de *Órfãos da Terra* (2019) e *Éramos Seis* (2019-2020). Apenas a exibição da última semana foi feita primeiro na TV, evidenciando a gradatividade dessa transição. Ainda em 2019, todos os capítulos da semana da última temporada inédita de *Malhação (Toda Forma de Amar)* eram disponibilizados antecipadamente, na plataforma.

No que concerne aos aspectos internos da telenovela, é possível observar que a mudança de postura da plateia coaduna com as transformações no ritmo narrativo das tramas contemporâneas. As cenas, em sua maioria, prezam por poucos segundos ou minutos na tela, com sucessão de planos, tal como destacam Lopes e Lemos (2020). Do ponto de vista narrativo, chama a atenção a continuidade das tramas, que se estendem através dos capítulos. Por vezes, rompe-se a linearidade narrativa, em uma fluidez que se assemelha às mediações vivenciadas no ambiente digital. Lopes e Lemos (2020, p. 109) reforçam duas tendências na composição da serialidade das ficções seriadas. A primeira pode ser vista no que as autoras classificam como arcos curtos, propiciadores de resoluções mais imediatas para os conflitos, o que amplia a agilidade da narrativa. A arquitetura em arcos longos das séries, por sua vez, que perpassam uma ou mais temporadas, torna possível a analogia da “telenovelização” das séries. De modo geral, o que se observa é a ênfase na força dos pilares narrativos, especialmente em um contexto de conquista de novos públicos e de fidelização de fãs.

---

<sup>6</sup> Em 2019, o streaming se consolidou, o que pode ser notado no decréscimo do índice de assinantes da TV paga, na faixa dos 15 milhões, em dezembro de 2019, número menor que o apresentado em 2012, em sua fase de ascensão (LOPES; LEMOS, 2020).

---

Outro fator pontuado por Rios (2019) no que se refere à quarta fase do campo da telenovela está relacionado ao aspecto artístico: as obras não precisam mais ser construídas pressupondo o consumo distraído da TV linear, mas também os hábitos mais concentrados e autônomos observados pelos adeptos do *streaming*. Para os profissionais envolvidos nos processos de criação, há a necessidade de elaboração de histórias mais atraentes – que justifiquem a continuidade do acompanhamento das tramas, quando capítulos são disponibilizados de uma vez só –, bem como a curiosidade de se buscar o conteúdo exclusivo ou antecipado pelo *streaming*. Nesse sentido, prioriza-se, a partir de agora, a habilidade dos autores de propiciarem formas de comunicação com o público, seja pela interação proporcionada pelas mídias sociais, seja pela renovação de elementos dramaturgicos convencionais. A importância do ofício dos autores se afiança, uma vez que as histórias são essenciais para o engajamento dessa audiência fugidia.

### **O autor-roteirista de telenovelas da TV Globo no contexto da ambiência digital**

Souza e Weber (2009) conferem destaque à posição do autor, em um sistema notadamente comercial, como o campo da telenovela. O reconhecimento das marcas estilísticas que identificam determinados autores em uma dada circunstância histórica comprova o efeito desse produto no imaginário e na rotina dos consumidores, fatores que podem ser observados nas estratégias adotadas para a construção do enredo e da abordagem temática. Não se pode perder de vista, de igual modo, a posição ocupada pelas redes de televisão, que centralizam a gestão dos produtos e dos autores. Souza e Araújo (2013) salientam que a telenovela é um produto feito para atingir objetivos comerciais, haja vista que o sistema de produção colocado em prática reflete os anseios mercadológicos da indústria criativa e dos meios de comunicação massivos. Nesse âmbito as empresas buscam associar as marcas estilísticas dos autores aos modos de ampliação do seu reconhecimento e da sua consagração nas disputas concorrenciais.

Nessa medida, examinar a trajetória dos autores no campo da telenovela implica em investigar as funções autorais e as telenovelas realizadas pelas emissoras de TV onde atuaram. Os projetos institucionais das empresas se relacionam de certo modo às possibilidades criativas vividas pelos autores, momentos de maior ou menor grau de autonomia nas escolhas poéticas de composição de suas histórias. As formas de percorrer o trajeto dos autores na história do campo da telenovela são marcadas pelas suas disposições, escolhas, traços distintivos que os singularizam, e pelas relações

---

estabelecidas com os demais agentes e com os agentes representantes das emissoras. No caso das telenovelas, como explicam Ramos e Ortiz (1989) e Souza (2004), a trajetória auxilia na compreensão das diferentes posições ocupadas por um escritor de telenovelas em momentos distintos do campo, mostrando os sinais para o reconhecimento da conquista da posição autoral. Na TV Globo, essas mudanças reforçam a necessidade de organização interna da empresa, e o reconhecimento do trabalho do roteirista.

Comparato (2018), pontua a necessária competência desse profissional para lidar com as palavras, desde a concepção criativa até a feitura dos diálogos. O roteirista deve dominar três conceitos: o *logos* (o discurso, estruturado por meio do texto dramático); o *pathos* (o drama que ativa a ação dos personagens por meio dos conflitos e acontecimentos, sejam dramáticos, sejam cômicos) e o *ethos* (o significado moral e ético da história). No contexto hodierno da ambiência digital, Comparato (2018) reforça a transformação primordial proporcionada pelo *streaming*, que torna viável a circulação de histórias locais em contextos transnacionais, o que exige, dos autores, a capacidade de escreverem obras atraentes para variados públicos. Desafios ainda maiores recaem sobre um autor de telenovelas, dado o grande volume de trabalho.

Pallottini (1998), em seu clássico estudo sobre a dramaturgia televisiva, elenca outros traços característicos da telenovela brasileira, além das tramas paralelas: a produção em equipe, a partir da encomenda da emissora, e a reiteração narrativa. Estruturalmente, a autora ainda reforça o lugar do primeiro capítulo, que deve dosar sabiamente movimentação e informação, e do último capítulo, que reúne a necessidade de fechamento dos conflitos apresentados. A movimentação do jogo dramático se dá por meio do trabalho dos personagens, os agentes da ação. Nesse cenário, Campos (2007) salienta a necessidade de construção assertiva dos núcleos da telenovela. Cada um deles compreende um grupo de personagens e ações que mobilizam, pelo menos, uma trama da história. A hierarquia narrativa define qual a trama principal e de que modo esta se relaciona com os núcleos secundários. A velocidade com que a história é narrada, isto é, o ritmo, é um fator para o qual se dedica grande atenção na contemporaneidade, haja vista a aceleração imposta às tramas, se comparadas às novelas anteriores às décadas de 2000.

Outros autores contribuem para esse debate sobre o ofício do autor-roteirista, com o levantamento de traços criativos que são necessários desde os primórdios da telenovela, e que se tornam ainda mais necessários no contexto atual. Balogh (2002) salienta o modo como a telenovela conversa de modo eficaz com o seu público. O texto das obras, mesmo

---

produzido em uma velocidade industrial, e com objetivos específicos, ganha força por meio de personagens que geram identificação com a plateia. Além do domínio das técnicas de escrita e de estruturação do folhetim televisual, os profissionais precisam lidar com as interrupções para inserção dos intervalos comerciais. Costa (2000) destaca esse aspecto fundamental, que é o gancho – a suspensão ou interrupção de determinada cena ou atração em um momento de tensão, de modo a fazer com que o público se sinta convidado a continuar assistindo ao conteúdo no bloco ou no capítulo seguinte. Em tempos de consumo de conteúdos em ritmo de maratona, o gancho prevalece como fator de fidelização da audiência, o que aumenta a responsabilidade criativa do autor.

Na TV Globo, diversas gerações de autores, oriundos do rádio, do teatro, da literatura, além de outros que se formaram como autores de televisão, têm construído a história desse gênero que se mantém incólume como marca cultural e identitária do país. Destacam-se: os desbravadores da fase de formação do campo, que começaram a produzir as telenovelas diárias, a partir de 1963 e o final da década de 1960, como Janete Clair e Ivani Ribeiro; os modernizadores, integrantes da fase de consolidação da telenovela, que lhe garantem o respeito artístico e crítico, como Dias Gomes, Jorge Andrade, Lauro César Muniz e Cassiano Gabus Mendes; os consolidadores, cujas carreiras se solidificam na década de 1980, e que se inserem no mercado por meio da indicação ou do trabalho com escritores consagrados, reforçando o aprimoramento dos temas, técnicas e recursos explorados anteriormente, como Manoel Carlos, Gilberto Braga, Silvio de Abreu, Gloria Perez e Aguinaldo Silva; nos anos 1990, passam a integrar esse time profissionais como Antonio Calmon, Walcyr Carrasco, Maria Adelaide Amaral e Miguel Falabella.

Muitos dos nomes citados permaneceram como profissionais imperativos ao sucesso da TV Globo, mesmo a partir dos anos 2000. Os últimos vinte anos trouxeram novos autores-roteiristas, que passaram a ocupar a titularidade das suas principais obras, como João Emanuel Carneiro, Thelma Guedes, Rosane Svartman, Daniel Ortiz, Lícia Manzo, George Moura e Manuela Dias. Trata-se de uma geração de autores que viveu a transição observada nos anos 1990 e passou a utilizar os recursos possibilitados pela ambiência digital. São, assim, artistas renovadores, integrantes da fase de refinamento e transmidiação do campo da telenovela (RIOS, 2019), que, se não estabelecem necessariamente novidades, buscam a reinvenção ou a adaptação às especificidades culturais e comunicacionais do período histórico atual. Esses autores, antes de

---

conduzirem os enredos como titulares, passam pela função de colaboradores de outro artista consagrado e são supervisionados por esses nomes em seus primeiros trabalhos.

Os novos hábitos de consumo dos telenovelistas têm, de certa forma, exigido mais do processo criativo desses roteiristas e dos demais profissionais que atuam na lógica de criação, produção, distribuição e consumo das telenovelas. Determinados autores diante dessa lógica, têm buscado criar conteúdos que dialoguem com as demandas do público. Essas experiências passaram a fazer parte do universo da telenovela, a partir do trabalho de profissionais de outras áreas, convocados para a construção de extensões transmidiáticas, ações que expandem a relação do público com as histórias e exercem influência no processo de criação dos roteiristas, que passam a inserir possibilidades para os novos recursos, ou a criar elementos narrativos capazes de expandir a experiência de fruição<sup>7</sup>. Esses conteúdos têm gerado não apenas repercussão nas redes sociais, mas evidenciam possibilidades criativas no uso das ferramentas multi e transmidiáticas<sup>8</sup>.

A análise do processo criativo de elaboração das telenovelas deve reconhecer o lugar dos profissionais envolvidos na produção das histórias, embora os autores-roteiristas sejam o foco deste artigo. Estabelecer graus hierárquicos em meio a tais posições não é simples, haja vista a relação com os diversos processos decisórios envolvidos, bem como à possibilidade de definição sobre os tipos de conteúdo que são da responsabilidade de cada um e das organizações empresariais que lideram os processos. As empresas atuam desde a validação da escolha dos temas até a definição dos responsáveis pelas histórias, o que reveste os conteúdos da telenovela de dimensões complexas voltadas para a matéria-prima do roteirista: a composição narrativa (dos temas à ambientação, e à elaboração dos conflitos e dos personagens); os recursos audiovisuais e plásticos, os gêneros ficcionais acionados e as formas de composição da serialidade.

Alguns autores-roteiristas lidam de forma mais fácil com os recursos da ambiência digital, como a interação com fãs e críticos por meio das redes sociais digitais. Nesse

---

<sup>7</sup> São destaques, na faixa das 21h: o *site* da novela *Caminho das Índias* (2009), que, expunha elementos interativos sobre os bastidores e personagens da trama; o *blog* *Sonhos* de Luciana, escrito pela personagem homônima da novela *Viver a Vida* (2009-2010); o *site* interativo da novela *Passione* (2010-2011), entre outros.

<sup>8</sup> Reconhecem-se, como casos de sucesso dessas ações: *Cheias de Charme* (2012), novela das 19h que utilizou a internet como escoadora do clipe musical do trio protagonista; *Avenida Brasil* (2012), obra das 21h que agregou inúmeros fãs em comunidades *on-line*; *Malhação: Sonhos* (2014), fomentadora de *fandoms*, inclusive com a exibição de uma cena de *fanfiction* em um dos capítulos; *Totalmente Demais* (2015) e *Bom Sucesso* (2019-2020), novelas das 19h que utilizaram os recursos oferecidos por outras mídias, como *spin-offs* e programas temáticos nos ambientes digitais da Globo; *Êta Mundo Bom* (2016), folhetim das 18h que apresentava uma radionovela, disponível no *site* como conteúdo transmídia; e *A Dona do Pedaço*, com o perfil da personagem influenciadora digital Vivi Guedes, cujas postagens funcionavam como recurso de divulgação das marcas patrocinadoras da trama e dos momentos da sua vida pessoal.

---

âmbito, destacam-se Aguinaldo Silva, Walcyr Carrasco, Gloria Perez, Thelma Guedes, Rosane Svartman, Daniel Ortiz e Manuela Dias, que entram em discussões com seus seguidores, quando desejam e/ou precisam justificar ou explicar os acontecimentos das suas tramas, especialmente no *Twitter*. Assim, no que tange ao perfil das autoras selecionadas, Gloria Perez e Rosane Svartman, notou-se a disposição de ambas para incorporarem as novas tecnologias, em especial as que permitiram lidar com o público, principalmente nas redes sociais. Outro elemento importante diz respeito às suas trajetórias bem-sucedidas, que indicam forte repercussão no campo e notório grau de autonomia das escolhas estilísticas, além de expressarem a habilidade de promover a repercussão das tramas e a popularidade dos temas e dos enredos, telenovelas, em sua maioria, com níveis de audiência elevados.

### **Gloria Perez e Rosane Svartman: posições de vanguarda e de consagração**

O estudo acerca das autoras Gloria Perez e Rosane Svartman não teve as obras como objetos específicos de análise. Suas produções funcionaram como exemplificação do processo de construção das histórias, e de demonstração dos resultados observados nas telenovelas dos modos utilizados para a administração dos desafios impostos. Perez escreve para a TV Globo desde os anos 1980, tendo iniciado sua carreira como colaboradora e posterior titular da última trama de Janete Clair, em 1983: *Eu Prometo*. Com uma breve passagem pela TV Manchete, na mesma década, a autora é exclusiva da Globo, desde os anos 1990. Svartman, advinda de uma carreira bem-sucedida no cinema, e com passagens pela Globo na função de autoria e direção de séries e programas de humor, passou a integrar a equipe de roteiristas de telenovelas como coautora de *Malhação: Intensa como a Vida*, em 2012. Nessa estreia, contou com a parceria de Gloria Barreto e a supervisão de Charles Peixoto, experientes profissionais da emissora.

Gloria Perez é reconhecida pela posição que a consagra, no campo, desde o seu primeiro sucesso popular, em 1990, com *Barriga de Aluguel*. Trata-se da única autora que exerce a escrita-solo, quando a tendência, nas últimas décadas, tem sido o compartilhamento entre o autor principal e os colaboradores e/ou coautores, por telenovela. As temáticas abordadas nas tramas, em sua maioria, estão direcionadas para debates sobre diferenças culturais (dentro e fora do país), efeitos da tecnologia e das pesquisas científicas na vida das pessoas, e temas de relevância social, que geram ações de responsabilidade social. A autora também é reconhecida pela criação de diversos

---

núcleos narrativos geradores de identificação entre as mais variadas camadas do público. Não por acaso, é uma das pioneiras na comunicação via mídias sociais (desde os primeiros fóruns de fãs dos anos 1990, até a contemporaneidade, em redes sociais digitais como o *Twitter*). Perez se mostra, assim, como uma autora adaptada às transformações na telenovela, ao longo de quase quarenta anos de atuação no campo.

Recém-chegada ao campo da telenovela, Svartman obteve sucesso em *Malhação: Sonhos* (2014-2015), o que credenciou sua migração para às 19h com *Totalmente Demais* (2015-2016). Acostumada a dialogar com o público jovem, a roteirista também possui um traço distintivo que a consagra como uma artista que tem lidado bem com os desafios da ambiência digital: o modo como se relaciona com as novas tecnologias e com o universo dos fãs, em suas tramas – tanto com a inserção de projetos transmídia, quanto com a participação propriamente dita dos fãs, em seus enredos. Sua busca pela modernização do gênero telenovela é atualizada, desse modo, diante das ofertas favorecidas pelo contexto atual<sup>9</sup>.

Gloria Perez apresenta um perfil identificado, entre outros fatores, pelas temáticas abordadas em suas novelas, construídas dentro dos pilares primordiais do gênero, e pelo modo recorrente de manter a interação com o público. Rosane Svartman, por sua vez, adentrou o campo disposta a se apropriar das ferramentas amplificadas pela cultura digital, sem desconsiderar os elementos convencionais de uma telenovela. Ambas lidam também com a estratégia peculiar de criação de personagens populares, que geram identificação e empatia com suas narrativas. Nesse contexto, podem ser apontadas obras de ampla repercussão nacional e internacional, como: *O Clone* (2001-2002); *América* (2005), *Caminhos das Índias* (2009) e *A Força do Querer* (2017), no caso de Perez; e *Totalmente Demais* (2015-2016) e *Bom Sucesso* (2019-2020), no caso de Svartman.

A abordagem de temas como clonagem, imigração, orientação sexual, tráfico de drogas, entre outros, na obra de Perez, evidencia a capacidade criativa que a autora possui de conduzir a história de modo a equilibrar o entretenimento com a prestação de serviço, mantendo firme o conflito narrativo. Nesse sentido, os personagens geram a comoção do público, como no caso de Bibi Perigosa (Juliana Paes), em *A Força do Querer*, uma

---

<sup>9</sup> Em paralelo ao audiovisual, a autora também construiu uma carreira como pesquisadora acadêmica, sendo, inclusive, Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com estudo sobre os processos de transformação da televisão contemporânea e o lugar da telenovela, em um ambiente de convergência. Observa-se, com tal perfil, uma habilidade autorreflexiva, que explicita como a artista faz das questões do seu ofício objetos de análise que podem ser ressignificados na renovação dos recursos narrativos, diante dos desafios impostos.

---

mocinha nada convencional, que inicia a novela renunciando a um homem íntegro, em nome de outra paixão, adentra o mundo do crime, e, por fim, alcança a redenção. Os elementos básicos do folhetim estão presentes, mas Perez tem renovado essa cartilha, ao trazer temas vanguardistas, e ao intensificar o ritmo dos conflitos e das cenas, ao gosto do consumidor contemporâneo, ainda mais crítico na esfera *on-line*.

Svartman reúne uma disposição que advém da sua carreira no cinema e que foi aprimorada nas duas temporadas de *Malhação* que escreveu: o diálogo com o público jovem, o que se tornou um instrumento positivo para a geração de vínculos e de torcida no horário das 19h. Seus enredos, reunindo elementos esperados, como romance, drama, comédia e relações familiares, foram complementados com tramas e ações que trazem a realidade externa para a dimensão interna: personagens usuários assíduos de redes sociais; a tecnologia como ferramenta de comunicação entre os núcleos; e desdobramentos narrativos que permitem a criação de conteúdos que extrapolam a dramaturgia linear da TV aberta, como no caso do *spin-off Totalmente Sem Noção Demais*, disponibilizado no *Globoplay*, em 2016; e nos conteúdos transmídia de *Bom Sucesso*, como o *Papo de Novela* – programa semanal exibido on-line, no qual o elenco era convidado para debates sobre a trama – e o podcast *Clube do Livro* – narrado pelo protagonista Alberto (Antonio Fagundes). Alguns desses conteúdos ainda ganham a contribuição dos fãs, que amplificam o universo criado pelos roteiristas.

Os aspectos da dramaturgia observável de Gloria Perez e Rosane Svartman também evidenciam particularidades. Perez dedica-se à criação de enredos com diversos núcleos narrativos, que possibilitam a ampliação das linhas da história, e propiciam maior dinamismo. A abordagem de temáticas contemporâneas, em sintonia com o envelhecimento ficcional comprovam a habilidade da roteirista em manter a telenovela como uma crônica do cotidiano. Muitas ações, inclusive, extrapolaram o enredo, com campanhas de *merchandising* social. Sem hesitar na busca de apresentar o que ainda pode ser “novo” e “diferente” para o público, a autora sempre buscou temas que retratam e desafiam a realidade brasileira e internacional, como o tráfico humano em *Salve Jorge* (2012-2013).

Rosane Svartman já pode ser considerada uma recém-chegada em vias de consagração, tendo em visto o êxito das suas tramas. Nas duas temporadas de *Malhação*, além do reforço dado à interação entre os jovens no ambiente virtual, a autora discutiu assuntos de interesse público (como educação, esporte e acesso à arte), ambientando as histórias no universo juvenil, mas suplementando-as com dramas familiares relevantes,

com os personagens adultos. Essa habilidade tornou inevitável a sua transferência para a faixa das 19h, famosa por contar com obras de apelo juvenil, cômico e romântico.

Outrossim, um elemento indispensável para o sucesso das tramas marca a obra das duas autoras-roteiristas em análise: o casal protagonista, cuja história de amor deve envolver a audiência. Perez é reconhecida por construir enredos populares nessa seara, como os casais Jade e Lucas, de *O Clone*, e Bibi e Caio, de *A Força do Querer*; e os casais que são formados pelas circunstâncias do enredo, como Maya e Raj, em *Caminho das Índias*, ocasião na qual a autora comprovou a habilidade em dialogar com os interesses do público. Svartman caminha na mesma linha, incentivando, inclusive, a torcida dos fãs, por meio da construção de triângulos amorosos que engajam o público, especialmente na esfera virtual, como Eliza, Jonatas e Arthur, em *Totalmente Demais*, e Paloma, Marcos e Ramon, em *Bom Sucesso*.

A relação estabelecida entre as duas autoras analisadas e os diretores artísticos das suas tramas também é um fator de relevo que permite reconhecer o lugar que ambas creditam ao responsável pela encenação audiovisual, sem perder de vista o papel gerencial e criativo que o ofício do autor-roteirista exige. Casos de notório sucesso de Gloria foram a parceria com Jayme Monjardim, em *O Clone*, e a renovação estética proporcionada pelo trabalho com Rogério Gomes, em *A Força do Querer*. Svartman, que, diferentemente de Gloria, é adepta da escrita em parceria, contando sempre com colaboradores, em suas obras, reconhece o diretor como um coautor. A escritora trabalhou durante quase uma década com Luiz Henrique Rios, em uma parceria iniciada quando a profissional compôs o grupo responsável pelos conteúdos transmídia de *Passione* (2010-2011).

A análise da trajetória das duas criadoras reforça a premissa deste artigo, acerca das alterações observadas no ofício dos roteiristas de telenovelas no cenário da ambiência digital. Perez e Svartman também atuam no sentido de promover capítulos e tramas repletas de pontos de virada, que contribuem para a garantia de um ritmo mais dinâmico. Ambas as autoras reúnem, assim, as disposições para implementação das mudanças, ao demonstrarem o domínio técnico, artístico e social das convenções do gênero telenovela, o que a faz ser tão consumida e tão relevante para a sociedade brasileira.

### **Considerações finais**

Neste artigo, buscamos examinar as mudanças e as permanências observadas no ofício do autor-roteirista de telenovelas, considerando o mapeamento da história do

campo, as gerações dos principais roteiristas, e as soluções que encontraram para lidar com os desafios decorrentes de cada período histórico, amplificadas no contexto das “lutas intermédias”. Desse modo, os resultados apresentados não tiveram a pretensão de esgotar as possibilidades de discussão e análise, mas de contribuir para os estudos acerca da história das provocações criativas vividas pelos roteiristas de telenovela.

O contexto empresarial, industrial, tecnológico e midiático, na contemporaneidade, tem causado significativas mudanças no ofício do autor-roteirista, que envolvem desde a escrita da sinopse até o desenvolvimento do enredo; a construção dos personagens; a alteração no ritmo narrativo e a participação dos profissionais que desenvolvem os conteúdos multiplataformas. No caso da TV Globo, é imperioso reconhecer também o trabalho de gestão da autoria, evidenciado na escolha e no planejamento estratégico de seleção dos autores das histórias, caracterizado pela regularidade, pela recorrência, pela distinção e pela consagração em um campo de contínuas disputas conectadas aos polos de poder: as empresas/os anunciantes e o público.

A posição do roteirista no campo endossa seu papel em um ambiente multiprofissional, que exige graus de autonomia elevados entre os responsáveis pelo resultado estético das telenovelas. Para fortalecer as análises postas em evidência, a escolha das autoras Gloria Perez e Rosane Svartman, cujos estilos criativos se distinguem, tornou viável a identificação de perspectivas diferentes sobre os desafios gerados pela ambiência digital. Investigou-se, assim, uma autora consagrada, que exerce o ofício desde a década de 1980, adaptando-se aos desafios dos novos tempos; e uma roteirista recém-chegada nos anos 2010, em circunstâncias mais evidentes dos desafios da cultura digital. Em ambas, foi possível reconhecer o esforço criativo de manter a telenovela incólume como produto artístico, comercial e atento aos desejos da sua relevante audiência.

## Referências

- BALOGH, A. M. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BOURDIEU, P. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas (SP): Papyrus, 1996.
- BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**. Vol. 15. Nº.3. São Paulo, Jul/Set., 2001. Disponível em:

---

<[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000300005](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300005)>.  
Acesso em: 30 jun. 2020.

BUONANNO, M. Uma eulogia (prematura) do broadcast: o sentido do fim da televisão. **MATRIZES**. V. 9 – Nº 1 jan./jun. São Paulo: 2015, p. 67-86. Disponível em:  
<<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/100674/99403>>. Acesso em: 08 mar. 2020.

CAMPOS, F. de. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo: Summus, 2018.

COSTA, C. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela; análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. Tradução: Susana Alexandrina. 2.ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, F. Novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias? **MATRIZES**. São Paulo, n. 2, jan./jun. 2011, p. 93-109. Disponível em:  
<<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38294>>. Acesso em: 2 jun. 2019.

LOPES, M. I. V. de; GRECO, C. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. *In*: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. São Paulo: Sulina, 2016, p. 135-175.

LOPES, M. I. V. de; LEMOS, L. P. Brasil: tempo de *streaming* brasileiro. *In*: LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. (coords.). **O melodrama em tempos de streaming**: anuário Obitel 2020. São Paulo: Sulina, 2020, p.83-116.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

RAMOS, J. M. O.; ORTIZ, R. A produção industrial e cultural da telenovela. *In*: ORTIZ, R. *et al.* **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RIOS, D. M. D. V. **Representações, autoria e estilo**: o Nordeste de Velho Chico. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em:  
<<http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese-Daniele-Moitinho-Dourado-Valois-Rios-VERS%C3%83O-FINAL.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

SOUZA, M. C. J. de. **Telenovela e Representação Social**: Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

SOUZA, M. C. J. de.; WEBER, Maria Helena. Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em *Duas Caras* e em *A Favorita*. *In*: SERAFIM, José Francisco. **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009, p.79-119.

SOUZA, M. C. J.; ARAÚJO, J. E. S. Gestão da autoria de telenovelas: questões preliminares sobre o papel das emissoras. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013, Salvador. **Anais eletrônicos**. Salvador: UFBA, 2013. Disponível em:  
<[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_2077.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2077.pdf)>. Acesso em: 24 abr. 2019.