



**ATUAÇÃO E INOVAÇÃO:  
AS TRANSFORMAÇÕES COMUNICACIONAIS NA ATUAÇÃO DE ATORES DOS  
PALCOS PARA A TELEVISÃO**

**Wellington Dias de Melo<sup>1</sup>**

**Resumo**

Pesquisa voltada para o trabalho dos artistas sobre como atuar na televisão, que, introduzida nos anos de 1950 no Brasil, era um meio novo sem técnicas ou escolas de atuação. Por ser um período sem registros oficiais das emissoras de televisão sobre o processo de adaptação da atuação, esta pesquisa torna-se relevante ao aprofundar-se nestas transformações de atuação e com isso estabelecer como se dá este processo criativo dentro da comunicação diante de um sistema inovador e sem um método próprio. Para tanto se buscará por meio de entrevistas coletar relatos de artistas que passaram para a televisão e por estes relatos entender como a criatividade do ator interfere e pode vir a gerar uma nova forma de atuação.

**Palavras-chave:** Teatro. Rádio. Interpretação. Televisão. Inovação.

**O Tema**

Diante de um novo sistema de comunicação, os artistas tiveram que desenvolver novas técnicas para poder estabelecer uma comunicação dentro deste novo meio. Os artistas de rádio e de teatro, que tinham técnicas próprias de atuação providas de seus meios, mas não havia escolas ou formas de realizar as técnicas de atuação para a televisão, os artistas tiveram que inovar em suas técnicas e acabaram por criar um sistema próprio de comunicação voltado para imagem e som, como a teledramaturgia e o teleteatro.

A introdução da televisão como novo sistema de comunicação, gerou uma transformação social e, desde então, as técnicas, as metodologias e a própria concepção de arte cênica ganharam destaque, o que justifica estudos cada vez mais detalhados sobre o tema.

As narrativas de artistas que vivenciaram este processo são as bases desta pesquisa e delineiam como o trabalho dessas pessoas foi afetado pela nova mídia, bem como o comportamento profissional e o conceito de interpretação.

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul. E-mail: wellington@aordemdoaos.com.

## **Problematização**

Cada ator se guia por uma linha de atuação, levando em conta suas particularidades, gosto e afinidades. Alguns tramitam entre diversos gêneros e linguagens descritas e classificadas por suas épocas, etnias, religiosidade entre outras. Esta amplitude de técnicas e formas descritas nas linguagens teatrais fornece um panteão de possibilidades para a criação cênica dos artistas de teatro, possibilidades estas que são seguidas à risca, mas que em muitos momentos de rompantes criativos são decupados e deles extraídos as formas necessárias para a composição de um artista.

Antes, devemos entender que o artista aqui tratado refere-se aos atores e atrizes de qualquer idade. O ator é uma classificação por função, não por gênero, sendo o ser atuante, alguém que interpreta um texto, assim clareia-se a titulação que adiante será descrita.

Recriar usando partes de técnicas pode parecer, em princípio, algo simples e comum, mas entender que muitos destes processos são laboratoriais e chegam a causar verdadeiros sofrimentos, podem nos fornecer dados importantes da capacidade de inovação da linguagem comunicacional do artista em frente a novos desafios.

O Jorge Ledo me falou, que era o diretor técnico: “Quando fui pegar a Lia de Aguiar, terminou a cena, ela estava de tal modo concentrada que ela tinha enrijecido. Precisei carregar, ela não conseguia caminhar porque aquele nervoso, aquela tensão a tinha imobilizado tão perfeita foi a cena”. E ele me contou isso, não foi ela (Vida Alves - Depoimento ao autor).

Estes processos podem ser bem analisados na introdução de novos sistemas técnicos de comunicação, como a chegada da televisão no Brasil, na década de 1950. Mas não se pretende ater a uma cronologia e sim a uma busca por fontes da memória desses artistas. Desta forma, pretende-se dar enfoque nas vivências de artistas brasileiros, migrados do teatro e do rádio para a televisão.

No Brasil, desde 1930, havia artistas dramaturgicos em rádios e alguns destes também atuavam no teatro, ambiente que formavam e exercitavam suas técnicas vocais e interpretativas. Com a passagem para as produções televisivas ocorreram adaptações da dramaturgia que antes se atinha aos palcos dos estúdios radiofônicos.

É interessante observar que todos estes formatos radiofônicos, com a chegada a televisão, nos anos 50, ganharam suas versões televisivas. Do radioteatro derivou-se o teleteatro, da radionovela, a telenovela e os seriados prosseguiram na TV repetindo os modelos radiofônicos, onde num *plot*

destacavam-se um personagem carismático envolvido em diversas situações inusitadas, por vezes policiais ou romanescas, conforme o programa (BRANDÃO, 2005, p.42).

Não havia formas ou técnicas de atuação para a televisão, pois era um sistema novo em todo o mundo. As emissoras ainda engatinhavam e aprendiam com os acertos e erros, fazendo televisão por prática e não estudo e ainda assim sem saber qual o formato ou linguagem que se deveria chegar, por isso ainda se usava o teatro diante das câmeras e que só diante de diversas adaptações de técnicas foi-se dando uma linguagem mista, porém própria para a televisão (FEDERICO, 1982, p.84-85).

Diferente do rádio, em estúdio vazios, e também longe dos palcos e do público que permitiam amplos movimentos e exageros na entonação da voz, os artistas, no ambiente televisivo, precisavam expressar em suas faces o sentimento de suas personagens, expor em seus rostos e olhares expressões para que fossem captados, em planos fechados pelas câmeras, e que levassem ao telespectador mais veracidade de suas atuações.

No Brasil, a TV ofereceu ao teatro um espaço favorável à sua expressão televisual. Devido ao seu apelo popular, como definiu Rose, as apresentações das peças não eram relegadas a horários de baixa audiência, reservados aos guetos culturais - óperas, concertos e balé - geralmente transmitidos aos domingos pela manhã. Ao contrário, o teatro ganhou o “horário nobre”. E o que é mais importante, as técnicas do meio, particularmente, o uso de movimentos de câmera, o enquadramento em *close up* que podiam mostrar o ator em seu olhar concentrado, seu íntimo, abriram novas possibilidades para a ênfase dramática e de expressão (BRANDÃO, 2009, p.5).

Neste ponto, o cinema foi referência para essas novas atuações, mas ainda assim era um gênero diferente e não cabível nas produções televisivas de dramaturgia, naquele momento. A nova forma de encenação passou a ser chamado de teleteatro, que se tornou dos mais populares e inovadores nas grades de programações.

Chamado pelos Diários Associados – conglomerado de jornais e revistas do grupo de Chateaubriand – de ‘cinema a domicílio’, a programação inicial nada tinha a ver com exibição de filmes. Teve influência direta do rádio, com o mesmo formato de programação. Inclusive aproveitando técnicos e artistas, como Hebe Camargo, Walter Foster, Vida Alves, entre outros (ALMADA, 2010, p.8).

Nos primórdios da televisão, com a programação ao vivo, ainda lhe restava abertura para improvisos de atuação e muitas aplicações das artes do teatro, por ainda não dispor de uma forma própria e, principalmente, pelas falhas que ocorriam durante as gravações. Com a

chegada do *videotape*, esse gênero desvencilhou-se da teatralidade, somando partes de diversas linguagens, mas não apenas usando pedaços destas formas, e sim criando, com estas partes uma forma própria.

Como pôde-se verificar, a televisão, em sua natureza, é composta por uma série de linguagens - apresentações musicais, dramaturgia, esporte, jornalismo, dentre outras. Cada evento audiovisual desses constitui um enunciado singular que se apresenta de forma única (CARDOSO, 2009, p.64).

É necessário mencionar que o precursor dos teleteatros, que será mencionado neste estudo, foram os “rádioteatros”. No Brasil o rádio teve seu auge nos anos 30 tornando-se o principal meio de comunicação e incentivado pelo governo Vargas e contou com o capital das publicidades que deram novos formatos às obras radiofônicas, incentivando a sua propagação e interferindo no imaginário da população que aceitava rapidamente o sistema, uma estratégia para ampliar o sentimento nacionalista (HAUSSEN, 2001, p.11). Houve uma euforia popular e esta indústria radiofônica criou verdadeiros astros e alavancou o consumo de derivados, como as revistas especializadas, festivais, e bailes por exemplo. A população passava a seguir seus artistas e estes ganhavam notoriedade no espaço nacional.

Apesar do rádio ainda ser um veículo novo aos brasileiros, um público consolidava-se gradativamente. A década de 40 vem inaugurar o denominado “anos de ouro” do rádio no Brasil. É o momento em que ele se torna mais presente na vida dos cidadãos, não somente pela grande procura pelos artistas nos programas de auditórios, mas também pelo noticiário da Segunda Grande Guerra e a inserção das radionovelas na programação (CHAVES, 2007, p.29).

Alguns destes artistas sumiram do cenário público e outros conseguiram migrar entre os meios e são nestas narrativas orais de histórias de vida, as de artistas que vivenciaram estes processos de mudança de sistemas, mas especificamente entre os palcos de teatro e os estúdios de televisão e vice versa, que encontraremos os pontos cruciais para nortear esta pesquisa, delineando como foram afetadas as suas atuações, os comportamentos profissionais, as técnicas e os conceitos de interpretação.

### **Hipótese e Problema**

Partindo do ponto que a televisão começou no país sem forma própria, permitindo experiências técnicas e dramáticas, levanta-se a hipótese de que os artistas tiveram que

criar formas de atuação para o meio televisivo. Essa atuação é expressivamente influenciada por seu contexto social.

Pergunta-se: qual a transformação na encenação dos artistas ao atuarem na televisão?

O objetivo dessa pesquisa é identificar na memória dos artistas como a dramaturgia da TV mudou suas atuações, seus trabalhos e seu cotidiano.

### **Justificativa**

A busca pelas formas de como o artista é capaz de inovar em um sistema comunicacional sem uma linguagem própria, como se deu na teledramaturgia brasileira, ainda é uma questão pouco estudada.

Entender que artistas dão formas às suas criações é um processo que pode nos orientar a uma comunicação mais dinâmica, afinal os artistas são capazes de realizar improvisos de um momento curto e único no palco, no qual a relação com o receptor está estabelecida, mas não fechada, permissível de alterações em seu decorrer. Essa relação comunicacional pode ser vista como um sistema individual, que mesmo seguindo conceitos teóricos, detém muito da individualidade de quem a inicia, pois a capacidade de lidar com novos meios e situações está inerente ao artista.

No entanto, para entender essa comunicação é preciso estudar os meios e situações em que elas ocorrem, bem como entender o comportamento social e a época em que ela se dá. Desse modo, pelos relatos dos artistas que vivenciaram essa migração de um sistema para o outro procura-se compreender esses processos.

A atuação na televisão pode ser considerada uma inovação para a dramaturgia brasileira, na década de 1950, quando o gênero de programa conhecido por *teleteatro* tomou características próprias. “Do teatro, extraíam a densidade cultural da dramaturgia, adaptando-a, porém, ao novo meio, criando uma nova forma de expressão corporal e uso da voz” (BRANDÃO, 2006, p.7).

### **O advento da Televisão**

Pensar na entrada do sistema televisivo no Brasil é arremeter-se a Assis Chateaubriand, jornalista e responsável pelos primeiros investimentos em equipamentos em

nosso país. Em 1949, com intenções comerciais, realizava sigilosos testes, para que ninguém pudesse inaugurar no país uma emissora antes dele. Teve como modelo as emissoras norte americanas, cujo sistema já funcionava desde 1939, e de onde importou suas trinta toneladas de equipamentos de transmissão e depois seus duzentos aparelhos televisores que foram distribuídos na cidade de São Paulo (ALMADA, 2010, p.8).

Com o país em crescimento industrial, logo começou a produção dos aparelhos nacionais e com isso a popularização do televisor, que trouxe um novo telespectador, que antes não tinha acesso devido aos altos custos. A televisão agora atraía olhares pelo seu fator de interação com seu público e este enlace adaptava e modelava para uma forma popular a sua programação, até então elitista.

Sua programação também se modifica supostamente atenta ao público receptor de seus sinais, isto porque a TV teria uma forte capacidade de captação das expectativas da audiência, fornecendo somente conteúdos adequados para sua fidelização (FEREIRA, 2010, p.1).

Como um meio híbrido, a televisão foi, ao longo do tempo, ganhando características próprias a fim de atingir a diversidade e conseguir atender o anseio popular pelo entretenimento. Estes experimentos foram possíveis devido a sua capacidade de abrigar diferentes sistemas de significação. Assim a comunicação com o telespectador fora acontecendo em diferentes sistemas sógnicos, como o visual e o auditivo, não só em narrações ou interpretações, mas nas criações de ambiências sonoras e trilhas musicais, que já vinha sendo usado no cinema para criar catarse com o espectador.

Veículo polissêmico por natureza, a televisão transmite, muitas vezes de maneira simultânea, diferentes tipos de signos: a palavra escrita, a fala, o som (música, ruídos) e as imagens em movimento (sejam elas tomadas da realidade externa da emissora, gerada nos estúdios de TV, desenhos e outras formas de animação) organizadas de maneira similar ao cinema (constituídas por planos, cenas e seqüências), uma vez que os dois meios articulam signos pictóricos e sonoros (CARDOSO; GOULART; SANTOS, 2007, p.57).

As formas de atuação na televisão ganharam propriedade com o decorrer das experiências de atuação. Não se encontram registros oficiais, só se sabe de descritivos do começo da televisão, mas o que se sabe por estes relatos é que era um ambiente de experimentos. Isso preocupa quem têm estudado esse momento, pois “independente das lendas que cercam o dia de sua inauguração, assim que foi ao ar a TV Tupi já começou a

experimentar alguns dos principais gêneros televisivos (em especial o telejornalismo, a teledramaturgia e os musicais)” (CARDOSO, 2006, p.26).

Ainda por ser um ambiente laboratorial os atores tinham plena abertura para improvisar, já que as transmissões eram ao vivo até a chegada do videotape em meados de 1962, o que permitiu uma formatação seriada e continuada, permitindo produções como minissérie e telenovela.

Com o advento das gravações em videotape, a partir de 1962, surgem às telenovelas diárias, a ficção televisiva seriada com capítulos diários, e essas telenovelas vão se consolidando na preferência do telespectador (ANDRADE; PERUZZO; REIMÃO, 2009, p.81).

A encenação na televisão brasileira em seus primórdios viria buscar suas bases também no teatro, como fez com os demais gêneros, e este acabou por se consolidar em uma forma que foi um dos moldes de programas mais populares em seu começo; o teleteatro. Utilizador dos artistas de teatro, o teleteatro consolidou-se durante a década de 1950, e neste período buscou-se criar uma forma para transmitir as peças teatrais com uma linguagem e técnica que seriam, após alguns experimentos, próprias para a televisão, formatando definitivamente o que seria conhecido por teleteatro.

As suas produções, assim como seriam as brasileiras, tornaram se um desafio para aqueles que se engajaram no meio televisivo. O conceito de teleteatro nasceu portanto, nos primórdios da televisão para designar não um mero “teatro filmado”, mas aquilo que a televisão e o teatro têm em comum: a possibilidade de construir uma ficção em tempo presente, com os atores atuando ao vivo (FARIA, 2003, p.1).

Cabe avaliar que a comunicação pela dramaturgia se dá em diferentes aspectos, e na televisão ela surgiu por ser um caminho natural já que nos rádios o ápice eram as radionovelas que movimentavam seus ouvintes para frente de seus aparelhos, para acompanhar as tramas. Esta comunicação radiofônica era bem estabelecida e foi o caminho que a televisão tomou para adequar os novos espectadores ao sistema visual, empregando algo familiar e que não causasse estranhamento. Muito embora se tenha incorporado os atores de teatro, eram nos formatos radiofônicos que a teledramaturgia e o teleteatro foram buscar seus moldes.

A ideia de realizar o teleteatro foi uma decorrência lógica dentro do processo evolutivo da programação da televisão. Uma vez que esta transportava do rádio para o vídeo grande parte de seus programas, por que não levar também radioteatro já consagrado pelo público? Desde que se começara a divulgar a idéia de instalação da televisão no Brasil, o teleteatro foi

apresentado como um dos atrativos que o novo meio de comunicação ofereceria a seus espectadores. Por outro lado, este tipo de programa era o que mais se aproximava dos sonhos cinematográficos dos muitos cineastas que haviam migrado para o rádio, ansiosos por contar uma história com imagem não apenas com o som (PEREIRA, 2003, p.4).

## **Cultura e Comunicação**

O artista é um comunicador, pois precisa passar a mensagem de uma obra para sua forma visual e/ou auditiva. Como conceito de arte podemos ter diversos descritivos de uma encenação, o que nos levaria às explanações fora dos perímetros desta pesquisa, mas vale ressaltar que a importância da comunicação do artista se dá de forma clara em seu meio social, no qual o repertório permitirá ao espectador decodificar as informações. Mesmo em um meio diferente do seu, o artista, na forma de um comunicador, busca identificar-se com o seu público, buscando signos comuns àquela sociedade, devidamente compreendidos, e com estes acaba por criar novos signos que se somam aos iniciais, estabelecendo um novo entendimento da obra, uma comunicação (BORDENAVE, 2001, p.21).

A comunicação realizada pelo artista está intrinsecamente ligada às alterações que o meio sofre tanto tecnológicas quanto dramáticas.

Eu acho que cada um dos meios exige um compromisso e um tipo de estudo, um tipo de prontidão e colocação. O teatro é o que mais exige por que todas as noites ou todos os dias você está ali para fazer tudo inteiro. A televisão é uma arte de produção que ela é mais elaborada no sentido pré. Televisão você tem uma produção muito sistematizada. Você tem que fazer “x” cenas por dia, então você tem que decorar cena, fazer, interpretar e colocar. Ele é mais rápido, mais ágil, mas você faz uma única vez. (Tadeu Di Petro-Depoimento ao autor).

A atuação perfeita é uma busca do ator, como qualquer outro profissional busca melhorar seu trabalho, mas em se tratando de interpretação há uma busca por inovações, por experimentar algo que possa seguir as mudanças que a sociedade e por consequência o público, estejam sofrendo. Inovar, nesse aspecto é estabelecer uma linha nova dentro da Comunicação Social, que mesmo gerando um ruído inicial, permita a seu receptor uma decodificação e compreensão da mensagem, neste caso, a obra.

A Comunicação Social parece mais vocacionada a considerar “inovação” segundo seus efeitos, impactos, apropriação e proveito social. Nessa linha, uma inovação não significa, necessariamente, conceber algo novo, mas sim que as pessoas percebam como novidade ou que cause transformações nas relações psicossociais (GIACOMINI; SANTOS, 2008, p.16).

A atuação é criação do artista, mas o que ele representa, o texto, está impregnado com a intencionalidade do autor, que muitas vezes está carregado com o seu contexto social, expressando de alegrias pessoais ao descontentamento e revoltas. Este ponto merece destaque, pois a evolução da televisão brasileira se deu num momento de regime militar e censura, entre as décadas de 1960 e 1980, o que atingiu diretamente os autores e os artistas em seus trabalhos. Os textos também seguiam o caminho inverso da manifestação, como mediadora entre Estado e os receptores, se vê pela censura aos textos teatrais dos anos 1950.

Se concordarmos ainda com Martin-Barbero que, neste caso, os autores de textos teatrais ajudavam a moldar o *habitus* dos receptores, o Estado, mesmo em regimes não ditatoriais como o de JK, mas interessado em preservar a ordem vigente em momentos de instabilidade política, tenta fazer a mediação de seus interesses e o dos autores (HELLER, 2009. p,193).

Todo meio social é provedor de cultura, desde manifestações populares, artesanatos, cosumos e não nos cabe aqui discorrer sobre as diversas correntes sobre os Estudos Culturais, mas não podemos descartar as variantes que Gramsci ao tratar de hegemonia, já que o artista, neste estudo pode ser considerado um transmissor de cultura ao praticar seus trabalhos em uma cultura diferente da sua inicial, não sendo uma apropriação, mas uma somatória, gerando uma cultura facilmente reconhecida por mais de um meio social: “Esta [a cultura] refere-se, então, a um amplo espectro de significados e práticas que move e constitui a vida social” (ESCOSTEGUY, 2001, p.26).

Não há um total desprendimento do artista com o seu meio. Mesmo que subjetivamente ele sofrerá em algum momento influência do sistema que irá se refletir em sua atuação e os fatores culturais estão presentes em toda obra criada pelo artista.

## **Metodologia**

A metodologia dessa pesquisa qualitativa baseia-se em nas Narrativas Oraís das lembranças de artistas do teatro e que tenham atuado em programas de teleteatro nas origens da TV brasileira e artistas que hoje transitam entre os dois meios: o teatro e televisão.

As histórias sofrem influências de narradores e este método permite a subjetividade diante da liberdade da narração, assim, sem a preocupação de narrar fatos específicos e pré-determinados pelo pesquisador, surge a verdade do entrevistado.

Uma pesquisa baseada na história oral, portanto, funda-se nas pessoas que serão entrevistadas. As experiências dessas pessoas, quando narradas por elas próprias, permitem recuperar uma história social, cultural e cotidiana trazida pelo “cidadão comum”, ou seja, por agentes da história que não foram heroicizados, mitificados ou transformados em “grandes homens” ou pessoas públicas ou famosas. Nesse sentido, são múltiplos os sujeitos sociais que poderão narrar suas histórias de vida. (CAPRINO; PERAZZO, 2011, p.86)

Para estas entrevistas serão elaboradas questões semiabertas que sirvam como roteiro para instigar o entrevistado a lembrar e narrar suas memórias, suas experiências no passado, suas histórias. O contato primário será o reconhecimento e avaliação do entrevistado para averiguar se este passou pelos processos de transição entre os meios estudados nesta pesquisa. Isto elimina a formulação de filtros pré-descritos, o que não compromete a qualidade das entrevistas: “A seleção dos entrevistados em estudos qualitativos tende a ser não probabilística, ou seja, sua definição depende do julgamento do pesquisador e não do sorteio a partir do universo” (DUARTE, 2005, p.69).

No referente à elaboração do questionário, serão atentadas as questões de indução e ordenação do entrevistador, evitado estas formas fechadas e permitindo o pensamento livre do entrevistado dando viés e aberturas para novas formulações de acordo com o processo cognitivo em andamento. Ressalto aqui os estudos de Bourdieu (1999, p.695) que diz que para obter uma narrativa natural deve-se fazer perguntas abertas e em alguns momentos apenas suscitar a memória do entrevistado.

## **Conclusões**

As reações populares de euforia e as de rejeição com a televisão também se nota nos artistas oriundos de outros meios, como o teatro e o rádio. Esta variedade de sentimentos causou alterações em alguns momentos na forma de condução da televisão, formatando-o para se adequar a uma comunicação mais eficiente com seu público. Os artistas envolvidos nesta mescla de sistema de comunicação, independente da época e até o presente momento desta pesquisa, gozam de uma liberdade de experimentalismo, onde técnicas podem ser alteradas conforme suas necessidades. A questão da linguagem não se altera, mas a forma

comunicacional tanto do ator com o sistema como o inverso se dá em proporções distintas, mas tendo em comum a observação de falhas e acertos pessoais e coletivos.

### **Referências**

ALMADA, Raquel. No ar, a televisão brasileira: Do ‘televizinho’ ao 3D, sexagenária continua ativa. São Paulo: **Contraponto**. Jornal Laboratório do Curso de Jornalismo, PUCSP, 2010, p.8.

ANDRADE, Antonio de; PERUZZO, Cícilia K; REIMÃO, Sandra. Teatro 2 – Um teleteatro de experimentação, difusão e resistência. **Comunicação & Informação**. Nº1: p. 79-90 - jan./jun. 2009.

BRANDÃO, Cristina. **Herdeiros do teleteatro – novos rumos na teledramaturgia**. VII Encontro Nacional de História da Mídia. Fortaleza: 19 a 21 de agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **O grande teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

BORDENAVE, Juan E.D. **Além dos meios e mensagens: introdução à comunicação como processo, tecnologia, sistema e ciência**. Petrópolis: Vozes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Tradução de Mateus S. Soares. 3a ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

CAPRINO, M.P.; PERAZZO, P. F. **História oral e estudos de comunicação e cultura**. Revista Famecos Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 801-815, set./dez. 2011.

CARDOSO, João Batista Freitas. **Cenário Televisivo: Linguagens Múltiplas Fragmentadas**. São Paulo: Annablume, 2009.

CHAVES, Glenda. **A Radionovela no Brasil: um estudo de Odete Machado Alamy (1913-1999)**. 2007. 144f. Dissertação em Estudos literários. Universidade Federal de Minas Gerais.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005, p. 62-83.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. **Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro**. Intercom. Salvador: NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, 04 e 05 de setembro de 2002.

\_\_\_\_\_. **Teatro e Televisão**. Intercom, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG, 2 a 6 Set 2003.

\_\_\_\_\_. **Teleteatro- fenômeno singular da televisão brasileira**. In: X Celacom- Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação, 2006, São Bernardo do Campo. Anais do Colóquio - Universidade Metodista de São Paulo, 2006.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. **História da Comunicação: Rádio e TV no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1982.

FERREIRA, R.. **Televisão e Consumo: programação e crítica do gosto. Um caso brasileiro**. Observatório (OBS\*), North America, 4, mar. 2010.

GIACOMINI, Gino; SANTOS, Roberto Elísio dos. Convergências Conceituais e Teóricas entre Comunicação e Inovação. In: CAPRINO, Mônica Pegurer (Org). **Comunicação e Inovação – Reflexões Contemporâneas**. São Paulo: Editora Paulus, 2008.

HAUSSEN, Dóris Fagundes. **Rádio e Política: tempos de Vargas e Perón**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

HELLER, Bárbara. **Teatro de revista e Nelson Rodrigues: a censura no Brasil nos anos 50**. Comunicação e Sociedade, v. 52, p. 179-204, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Uma aventura epistemológica**. Matrizes, v. 2, n. 2, p. 143-162, 2009b.

Entrevista concedida à Maria Immacolata Vassalo de Lopes.

PEREIRA, Sidênia Freire. **Arquivos de Memórias: O Resgate do Teleteatro Através da Memória Autobiográfica e Histórica**. Intercom, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG, 2 a 6 Set 2003.

SANTOS, Roberto Elísio. ; CARDOSO, João Batista Freitas ; GOULART, Elias Estevão . **Mutações na TV brasileira: inovações na linguagem e na tecnologia**. Sessões do Imaginário, v. 10, p. 57-64, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Uma discusion**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.