



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

CAMILA BARBIERI BARBOSA

**Telenovela e Memória Midiática: a recepção da
telenovela *Pantanal***

Campo Grande - MS
Novembro de 2025



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



Telenovela e Memória Midiática: a recepção da telenovela *Pantanal*

CAMILA BARBIERI BARBOSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMS, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Linguagens, Processos e Produtos Midiáticos sob a orientação da Profa. Dra. Márcia Gomes Marques.

Campo Grande - MS

Novembro de 2025



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



CAMILA BARBIERI BARBOSA

**TELENOVELA E MEMÓRIA MIDIÁTICA: A RECEPÇÃO DA TELENOVELA
*PANTANAL***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMS, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Linguagens, Processos e Produtos Midiáticos

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Márcia Gomes Marques
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Alexandre Tadeu dos Santos
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Régis Orlando Rasia
Universidade Federal de Mato Grosso do Su



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO

Aos vinte e quatro dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e cinco, às quinze horas, na Sala de defesa da FAALC, da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos membros: Márcia Gomes Marques (UFMS) e Regis Orlando Rasia (UFMS), sob a presidência do primeiro, para julgar o trabalho da aluna: **CAMILA BARBIERI BARBOSA**, CPF ***.746.131-**, do Programa de Pós Graduação em Comunicação, Curso de Mestrado, da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, apresentado sob o título "**Telenovela e memória midiática: a recepção da telenovela Pantanal**" e orientação de Márcia Gomes Marques. A presidente da Banca Examinadora declarou abertos os trabalhos e agradeceu a presença de todos os Membros. A seguir, concedeu a palavra à aluna que expôs sua Dissertação. Terminada a exposição, os senhores membros da Banca Examinadora iniciaram as arguições. Terminadas as arguições, a presidente da Banca Examinadora fez suas considerações. A seguir, a Banca Examinadora reuniu-se para avaliação, e após, emitiu parecer expresso conforme segue:

EXAMINADOR

Dra. Marcia Gomes Marques (Interno)

Dr. Regis Orlando Rasia (Interno)

Dr. Alexandre Tadeu dos Santos (Externo)

Dra. Laura Seligman (Interno) (Suplente)

Dra. Gedy Weis Brum Alves (Externo)(Suplente)

RESULTADO FINAL:

Aprovação (X)

Aprovação com revisão()

Reprovação ()

...

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Gomes Marques, Professora do Magistério Superior**, em 24/11/2025, às 17:49, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Tadeu dos Santos, Usuário Externo**, em 27/11/2025, às 20:11, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Régis Orlando Rasia, Professor do Magisterio Superior**, em 01/12/2025, às 13:34, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6024436** e o código CRC **58ECDBB8**.

COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária

Fone: (67)3345-7437

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Referência: Processo nº 23104.030871/2025-51

SEI nº 6024436

Para saber ver é preciso saber pensar o que se vê. Saber ver implica, pois, saber pensar, como saber pensar implica saber ver.

(...) Precisamos pensar-nos ao pensar, conhecer-nos ao conhecer.

Edgar Morin

“É o invisível que comanda o mundo.”

Socorro Acioli

“O homem é o único animal que cospe na água que bebe. O homem é o único animal que mata para não comer. O homem é o único animal que derruba a árvore que lhe dá sombras e frutos. Por isso, está se condenando à morte.”

Benedito Ruy Barbosa

AGRADECIMENTOS

Chegar a este ponto é compreender que nenhuma jornada é feita de passos solitários. Esta dissertação é um projeto tecido com afeto, memória, suor e uma fé inabalável no poder transformador do saber. É, acima de tudo, uma celebração de todos os laços que me trouxeram até aqui.

Primeiramente, agradeço a Deus, pela força silenciosa que me sustentou nos dias difíceis, pela clareza nos momentos de dúvida e por iluminar cada etapa deste caminho. Sem essa presença constante, nada teria encontrado sentido.

Ao meu pai, Altamiro, que sob muito muito sol, me fez chegar até aqui, na sombra. É ele quem planta com as mãos calejadas os sonhos que florescem em nossa família.

À minha mãe, Adriane, que me ensinou, sem perceber, que assistir telenovelas também era um exercício de afeto e memória. Esse hábito compartilhado tornou-se a base afetiva desta pesquisa.

Aos meus avós, Erodit & Valdomiro (*in memoriam*), Elizabeth & João Célio, que sempre me deram carinho infinito e valorizaram o estudo como ferramenta de transformação.

Ao meu bisavô, Segundo Barbieri (*in memoriam*), que era fã de *Pantanal* e, de alguma forma, plantou em mim, ainda pequena, a admiração por esse universo.

Aos meus irmãos, Ana Luiza, Gabriel (*in memoriam*), Julia e Renan, que cada um ao seu modo me ensina todos os dias sobre empatia, resistência e amor incondicional.

À minha madrastra e Dra. Jislaine, que sempre me inspirou a trilhar o caminho acadêmico com curiosidade e coragem.

À minha amiga Carmen Juliana, que acreditou neste sonho antes mesmo que eu acreditasse, e nunca deixou de me lembrar que ele era possível.

Às minhas amigas Ana Carolina, Bárbara, Carolina, Cinthia, Fernanda, Thaís e Marianne, que foram meu alicerce. Nos últimos anos, cada palavra, cada riso e cada silêncio dividido foram o que me manteve firme. Obrigada por segurarem minha mão nos dias difíceis e por celebrarem comigo as pequenas vitórias do caminho. Esta conquista também é de vocês.

Aproveito para agradecer aos demais amigos que provavelmente vão ler isso aqui e brigar comigo por não terem sido citados nominalmente, já que são muitos. Que sorte a minha ter tantas pessoas maravilhosas ao meu redor. Vocês sabem quem são e obrigada por serem.

Aos colaboradores do Programa, entre professores-pesquisadores, colegas de curso e profissionais da administração, que contribuíram com generosidade e empenho para o amadurecimento deste percurso.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de estudos que viabilizou esta pesquisa, e à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pela estrutura e suporte oferecidos ao longo desses anos.

E, com carinho e gratidão, à minha orientadora Professora. Dra. Márcia Gomes, pela escuta, pelos toques e pela confiança constante no meu trabalho. Obrigada por ter me ajudado a transformar ideias em uma pesquisa viva.

Por fim, a mim mesma. Pela coragem de recomeçar, pela disciplina de permanecer e pela teimosia de acreditar que era possível conciliar a paixão pelo saber com os desafios da vida. Pela capacidade de transformar a curiosidade em método e a memória afetiva em objeto de estudo. Agradeço pela resistência e por ter honrado o caminho que me trouxe até aqui. A jornada valeu cada passo.

A cada pessoa mencionada aqui e também àquelas que caminharam comigo em silêncio, mas com o coração inteiro, meu mais profundo obrigada. Este trabalho é feito de laços. De memórias que não cabem em palavras. De encontros que me ensinaram que não se chega a lugar nenhum sozinha. E, principalmente, de amor, aquele que se traduz na presença de todos vocês.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena de Walter Foster e Vida Alves em “*Sua Vida Me Pertence*” (1951). Reprodução.

Figura 2 – Cartaz de lançamento da primeira telenovela diária do Brasil, “*2-5499 Ocupado*” (1963). Reprodução.

Figura 3 – José Leôncio, à direita interpretado pelo ator Cláudio Marzo e à esquerda, interpretado pelo ator Marcos Palmeira. Reprodução.

Figura 4 – Joventino Leôncio (Jovê), personagem interpretado por Marcos Winter na versão de 1990 (à direita) e Jesuíta Barbosa no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.

Figura 5 – Zé Lucas de Nada, interpretado por Paulo Gorgulho na versão original de 1990 e por Irandhir Santos no *remake* de 2022. Reprodução.

Figura 6 – Filó, personagem interpretada por Tânia Alves (primeira fase), à direita superior e Jussara Freire (segunda fase), à direita inferior da primeira versão (1990). No *remake* de 2022, a personagem foi interpretada por Letícia Salles (primeira fase) à esquerda superior e Dira Paes (segunda fase) à esquerda inferior. Reprodução.

Figura 7 – Tadeu, personagem interpretado por Marcos Palmeira na versão original de 1990 (à esquerda) e por José Loreto no *remake* de 2022 (à direita). Reprodução.

Figura 8 – Madeleine, personagem interpretada por Ingra Liberato (primeira fase), à direita superior e Ítala Nandi (segunda fase), à direita inferior da primeira versão (1990). No *remake* de 2022, a personagem foi interpretada por Bruna Linzmeyer (primeira fase) à esquerda superior e Karine Teles (segunda fase) à esquerda inferior. Reprodução.

Figura 9 – Irma Novaes, personagem interpretada por Carolina Ferraz e Elaine Cristina na versão original de 1990 (à direita) e por Malu Rodrigues e Camila Morgado no *remake* de

2022 (à esquerda). Reprodução.

Figura 10 – Antero e Mariana Novaes, interpretados por Sérgio Britto e Nathalia Timberg na versão original de 1990 (à direita) e por Leopoldo Pacheco e Selma Egrei no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.

Figura 11 – Gil Marruá, interpretado por José Dumont na versão original de 1990 (à direita) e por Enrique Diaz no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.

Figura 12 - Maria Marruá, personagem interpretada por Cássia Kis na versão original de 1990 (à esquerda) e por Juliana Paes no *remake* de 2022 (à direita). Reprodução.

Figura 13 - Juma Marruá, personagem interpretada por Cristiana Oliveira na versão original de 1990 (à esquerda) e Alanis Guillen no *remake* de 2022 (à direita). Reprodução.

Figura 14 – Francisco Marruá, interpretado por Enrique Diaz na versão original de 1990 (à direita) e por Túlio Starling no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.

Figura 15 - Velho do Rio, interpretado por Cláudio Marzo na versão original de 1990 e por Osmar Prado no *remake* de 2022. Reprodução.

Figura 16 – Eugênio (Orlando na versão de 1990), interpretado por Ivan de Almeida na versão original de 1990 (à direita) e por Almir Sater no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.

Figura 17 – Trindade, interpretado por Almir Sater na versão original de 1990 (à direita) e por Gabriel Sater no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.

Figura 18 - Tenório, um dos principais antagonistas da trama, interpretado por Antônio Petrin na versão original de 1990 (à direita) e por Murilo Benício no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.

Figura 19 - Maria Bruaca, esposa de Tenório, personagem interpretada por Ângela Leal na versão original de 1990 (à direita) e por Isabel Teixeira no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.

Figura 20 - Guta, interpretada por Luciene Adami na versão de 1990 (à esquerda) e por Julia Dalavia no *remake* de 2022 (à direita). Reprodução.

Figura 21 – Zuleica, interpretada por Rosa Maria Sardinha na versão original de 1990 (à direita) e por Aline Borges no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.

Figura 22 – Marcelo, interpretado por Tarcísio Filho na versão original de 1990 (à direita) e por Lucas Leto no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.

Figura 23 – Alcides, interpretado por Ângelo Antônio na versão original de 1990 (à direita) e por Juliano Cazarré no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.

Figura 24 – Árvore genealógica dos principais núcleos de Pantanal, reunindo as famílias Leôncio, Novaes, Marruá e Tenório. A representação evidencia as relações de parentesco e os vínculos que estruturam a narrativa. Elaborado pela autora.

Figura 25 – Árvore genealógica dos principais núcleos de *Pantanal*, reunindo a família do antagonista Tenório Nogueira. A representação evidencia as relações de parentesco e os vínculos que estruturam a narrativa. Elaborado pela autora.

Figura 26 - Roberto fantasiado de Velho do Rio em eventos particulares em Campo Grande/MS. Reprodução: Campo Grande News. (Foto: Kísie Ainoã)

LISTA DE GRÁFICOS E TABELAS

Tabela 1: Telenovelas Rurais Brasileiras

Tabela 2: Perfil dos participantes dos grupos focais

Tabela 3: Eixos de análise e dimensões observadas nos grupos focais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 - A TELEVISÃO BRASILEIRA E AS TELENÓVELAS	23
1.1 A História da Televisão no Brasil	26
1.2 O surgimento e a consolidação de um modelo nacional de Telenovelas	27
1.2.1 A Rede Globo e a Importância no Desenvolvimento Nacional do Formato	36
1.2.2 O Impacto da TV Manchete no Modelo Dominante	39
1.3 Telenovelas, o Formato e suas Características	41
1.3.1 Receptores e Memória Midiática	45
1.4 As telenovelas “rurais” e a questão da autoria	47
1.4.1 Benedito Ruy Barbosa e a construção de uma identidade rural na teledramaturgia	54
1.4.2 Bruno Luperi: continuidade e inovação na narrativa rural	57
CAPÍTULO 2 - ADAPTAÇÃO E MEMÓRIA CULTURAL	60
2.1 <i>Remake</i> : A Importância Desse Padrão Criativo na Indústria Televisiva	62
2.2 O <i>Remake</i> e a Memória Midiática	63
2.3 <i>Pantanal</i> : Um Marco na Teledramaturgia Brasileira	65
2.3.1 A Tipicidade de <i>Pantanal</i> : O Subgênero Rural e o <i>Remake</i> na Rede Globo	68
2.4 Personagens e Temáticas	70
2.4.1 Principais Personagens	95
2.4.2 Síntese das relações de parentesco e estrutura narrativa	105
2.4.3 Temáticas Centrais	107
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DOS DADOS: PERCEPÇÕES E IMPACTOS CULTURAIS DO REMAKE DE PANTANAL	111
3.1 Estudos de Recepção: Telenovelas e os Receptores	112
3.2 Receptores, Experiência Midiática e Competência no Gênero	115
3.2.1 A Experiência Midiática	117
3.2.2 Competência no Gênero	120
3.2.3 A Recepção de Telenovelas e a Interação com o Passado	121
3.3 Coleta de Dados: Grupo Focal	124
3.3.1 Planejamento e Organização do Grupo Focal	126
3.3.2 Perfis dos Participantes dos grupos focais	128
3.4 Discussão dos Dados Coletados	131
3.4.1 Percepções Gerais sobre <i>Remakes</i> de Telenovelas	132
3.4.2 Segundo Bloco: Comparação entre a Primeira e a Segunda Versão de <i>Pantanal</i>	139
3.4.3 Terceiro Bloco: Memória Afetiva e a Relevância Cultural dos <i>Remakes</i>	149

3.5 Considerações Finais do Capítulo 3	159
CAPÍTULO 4: RECEPÇÃO E MEMÓRIA MIDIÁTICA DO <i>REMAKE</i> DE <i>PANTANAL</i>: ANÁLISE DOS RESULTADOS DA PESQUISA	160
4.1 Experiência Midiática e Televidência Digital	160
4.1.1 Da Televidência Ritual à Televidência Fragmentada	162
4.1.2 A Televidência como Prática Social em Rede	163
4.1.3 Plataformas Digitais e Competência Midiática	165
4.1.4 Hibridismo e Polifonia na Recepção	166
4.2 Memória Midiática e Reconfiguração Intergeracional	168
4.2.1 Comparações entre versões: a memória como horizonte de expectativa	170
4.2.2 Memória familiar e transmissão intergeracional	171
4.2.3 Orgulho regional e pertencimento cultural	172
4.2.4 Memória, nostalgia e disputas de autenticidade	174
4.3 Relevância Cultural e Disputas de Sentido	175
4.3.1 Atualização de representações sociais e de gênero: a reparação narrativa como gramática cultural	176
4.3.2 Fidelidade e inovação: contratos estéticos, morais e a economia da expectativa	178
4.3.3 A Rede Globo como mediadora hegemônica: enquadramentos, confiança e recepção oposicional	180
4.3.4 Apropriações culturais e performáticas: da cena televisiva ao repertório social	181
4.4 Considerações finais do capítulo	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	187
APÊNDICES	199

RESUMO

A telenovela é um dos formatos mais relevantes da televisão brasileira, configurando-se como produto cultural de grande alcance e impacto social. *Pantanal* é um marco da teledramaturgia nacional, cuja primeira versão, exibida em 1990 pela Rede Manchete, ganhou um *remake* em 2022 pela Rede Globo. Este estudo investiga como o público recebeu a nova versão, especialmente em relação à ativação da memória midiática da obra original. O objetivo é compreender as comparações entre as duas produções, identificando as especificidades de envolvimento, percepção e interpretação. A pesquisa foi realizada por meio de grupos focais, que possibilitaram analisar práticas de recepção, memórias afetivas, processos de identificação e a circulação cultural da narrativa. Os resultados revelam que os participantes reconhecem o *remake* como uma experiência de reconexão com o passado, valorizando a paisagem, os personagens e a trilha sonora como gatilhos de lembranças e emoções. Ao mesmo tempo, apontam mudanças nas dinâmicas de consumo e interpretação, evidenciando o papel ativo dos receptores na reconstrução da telenovela.

Palavras-chave: telenovela; *remake*; recepção; memória midiática; *Pantanal*.

ABSTRACT

The telenovela is one of the most significant formats of Brazilian television, standing as a cultural product of wide reach and social impact. *Pantanal* is a landmark in Brazilian teledramaturgy, whose first version, aired in 1990 by Rede Manchete, was remade in 2022 by Rede Globo. This study investigates how the audience received the new version, especially regarding the activation of the media memory of the original work. The aim is to understand the comparisons between the two productions, identifying specific aspects of engagement, perception, and interpretation. The research was conducted through focus groups, which made it possible to analyze reception practices, affective memories, identification processes, and the cultural circulation of the narrative. The results reveal that participants perceive the remake as an experience of reconnection with the past, valuing the landscape, characters, and soundtrack as triggers of memories and emotions. At the same time, they pointed to changes in consumption and interpretation dynamics, highlighting the active role of viewers in reconstructing the telenovela.

Keywords: telenovela; remake; reception; media memory; *Pantanal*.

INTRODUÇÃO

A televisão chegou ao Brasil em 1950, trazida por Assis Chateaubriand, e desde então se transformou em um dos meios de comunicação mais influentes e de maior alcance no país. Inicialmente, a televisão brasileira foi moldada pelo formato de transmissão da rádio e operava apenas com programação voltada para o público local. No Brasil, as emissoras de televisão são concessões públicas, e o modelo adotado privilegiou, desde seus primórdios, a iniciativa privada, sendo fortemente influenciado por grupos empresariais ligados ao jornalismo impresso e às estações de rádio, que expandiram sua atuação para o novo meio.

A TV Tupi São Paulo, a primeira emissora do país e propriedade de Chateaubriand, foi financiada por contratos publicitários com quatro empresas diferentes, o que contrasta com o modelo europeu da época, onde as emissoras públicas predominavam. Com o crescimento do negócio e o aumento das receitas, as emissoras brasileiras se tornaram produtoras de conteúdo, e essa tradição persiste até hoje, com a maior parte do conteúdo da TV aberta sendo produzida por grandes corporações (SVARTMAN, 2023).

Segundo dados recentes do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 94,3% dos domicílios brasileiros possuem ao menos um aparelho de televisão, superando a presença da internet, que está em 90% dos lares. Mesmo com a ascensão das tecnologias de comunicação (TICs) ligadas à internet e os serviços de *streaming*, presentes em 42,1% dos lares, a televisão aberta segue sendo fonte de informação e entretenimento, adaptando-se às novas dinâmicas tecnológicas e mantendo sua importância no país.

A relevância desse meio de comunicação se reflete na diversidade da programação televisiva no Brasil, onde os telejornais e as telenovelas se destacam como os formatos mais influentes e populares. Os telejornais têm uma participação importante na formação da opinião pública, servindo como fontes de informações diárias para milhões de espectadores. Já a história das teledramaturgia no Brasil tem suas origens nos folhetins do século XIX e nas radionovelas, dando origem ao mais adiante, às telenovelas. Os folhetins, que inicialmente promoviam periódicos e aproximavam ficção e relato jornalístico, influenciou na narrativa e na estrutura das telenovelas, com histórias contadas em capítulos, o que mais tarde foi adotado pelas radionovelas e telenovelas. Essa divisão permitiu o desenvolvimento gradual da trama, criando um ritmo que mantinha o público interessado. Em segundo lugar, no formato de produção e divulgação: assim como os folhetins eram uma estratégia para atrair leitores aos jornais, as radionovelas e telenovelas passaram a ser usadas de forma semelhante,

alcançando um grande público e funcionando, também, como ferramentas de engajamento comercial, muitas vezes associadas à publicidade e à promoção de produtos.

As primeiras telenovelas brasileiras, exibidas no início da década de 1960, continuaram essa tradição, com influência do melodrama e com foco na esfera íntima e privada da vida, com temas de relações amorosas e familiares. Na década de 1980, uma nova fase começou, caracterizada por uma relação mais complexa entre realidade e ficção. Marcondes Filho (1994) descreve essa fase como uma tentativa de simular o mundo e abordar questões contemporâneas, o que ampliou o público das telenovelas e as inseriu no cotidiano dos brasileiros.

Embora o telejornalismo tenha mantido o compromisso com a apresentação objetiva dos fatos, ao longo do tempo passou a incorporar elementos narrativos típicos das telenovelas, como a dramatização de acontecimentos e o foco em histórias pessoais. Esse fenômeno evidencia uma crescente interdependência entre os discursos da ficção e da realidade, aproximando o jornalismo de formatos mais emocionais e envolventes (DELA-SILVA, 2008). Dessa forma, a televisão, em suas diversas manifestações, não apenas influencia a memória e a experiência social dos espectadores, mas também é continuamente moldada por elas, refletindo e reforçando as dinâmicas culturais da sociedade.

A história da telenovela no Brasil teve início em 1951, com a exibição de *Sua Vida Me Pertence* na TV Tupi, marcando o começo de uma longa trajetória do formato na televisão nacional. Antes da chegada da Rede Globo, outras emissoras pioneiras, como a própria TV Tupi (1950-1980), a TV Excelsior (1960-1970) e a Record TV (1953-atualmente), já produziam telenovelas, oferecendo uma variedade de narrativas que conquistaram o público. Com a entrada da Rede Globo, em 1965, e suas contribuições para a teledramaturgia nacional, as telenovelas passaram por algumas transformações significativas. Ao longo das décadas, a Rede Globo se firmou como líder na produção de telenovelas, mas outras emissoras, como a TV Tupi, que continuou produzindo sucessos como *Mulheres de Areia* (1973), e mais tarde a TV Bandeirantes, com *Os imigrantes* (198), e a TV Manchete, com *Pantanal* (1990), também foram essenciais para a evolução e diversidade das telenovelas brasileiras. Mesmo com essa hegemonia, a Globo nunca deteve exclusividade na produção do formato, e a diversidade das produções em outras emissoras ajudou a enriquecer ainda mais a teledramaturgia nacional.

Além de atuar como entretenimento, a telenovela contribui para a construção da memória midiática dos telespectadores. A telenovela consagrou-se como um dos produtos culturais mais importantes da televisão nacional, despertando amor e ódio, e instigando a

memória (PEREIRA, 2008). A ficção televisiva moldou o país ao longo das décadas, influenciando a cultura e a sociedade (NÉIA, 2021), pois as telenovelas brasileiras abordam temas considerados relevantes no contexto social e cultural, criando narrativas que dialogam com o público. Além disso, as telenovelas frequentemente retratam a vida cotidiana, apresentando situações familiares ao espectador e contribuindo para a formação de uma memória coletiva.

Contribui para essa memória os chamados *remakes*, que trazem de volta obras que marcaram época, adaptando-as para novos contextos e gerações. O *remake* estabelece uma ponte entre temporalidades distintas, reintroduzindo narrativas que já haviam se destacado e permitindo que outros públicos as vivenciem sob novas condições culturais. Nessa lógica da indústria cultural, obras literárias e televisivas são recriadas e recontextualizadas, atualizando as histórias que tiveram impacto em seu tempo. Um exemplo marcante, nesse sentido, é o *remake* da telenovela *Pantanal* (2022), que revisita o sucesso original exibido pela TV Manchete em 1990. *Pantanal* e outras obras da Manchete, como *Kananga do Japão* (1989) e *Xica da Silva* (1996), marcaram a história da televisão brasileira, sendo lembradas e revividas mesmo após o fechamento da TV Manchete, como no caso da reprise de *Pantanal* pelo canal SBT, em 2008.

A telenovela *Pantanal* impactou a teledramaturgia brasileira, conquistando o público e rompendo, em partes, com o padrão de produção televisiva da época. Ao estreiar em 1990, a telenovela da Rede Manchete apresentou ao público uma paisagem exótica e rural, distante da realidade urbana e sudestina com a qual o público das telenovelas da Rede Globo estava familiarizado. O cenário pantaneiro, com vastas planícies, rios e fauna exuberante, trouxe para as telas a vida do pantaneiro, uma realidade até hoje pouco explorada pela televisão aberta e pouco conhecida pela maioria dos brasileiros (BECKER; MACHADO, 2008). Sendo feita por uma emissora concorrente, a obra se destacou por não seguir o “*padrão Globo*”, no qual predominam narrativas urbanas e cenários estereotipados, e por introduzir na teledramaturgia nacional temas como a ecologia, a luta pela ocupação da terra e a preservação da natureza, ao mesmo tempo em que retratava personagens fantásticos como o Velho do Rio e a Juma Marruá, que se fundiam com a própria natureza da ambientação da obra.

O sucesso de *Pantanal*, que inicialmente repetia a audiência de sua antecessora, *Kananga do Japão*, logo se transformou em um fenômeno de massa, atingindo 44 pontos de audiência (BECKER; MACHADO, 2008). Em contrapartida à vida urbana e consumista comum nas telenovelas da época, essa telenovela apresentava uma atmosfera de sonho e

idealização da simplicidade e da vida em harmonia com a natureza. Com seu ritmo mais lento, cenas contemplativas e foco na ecologia, trouxe renovação à telenovela brasileira, mostrando que era possível alcançar altos índices de audiência sem recorrer aos padrões convencionais de dramaturgia, através de uma narrativa inovadora que unia qualidade estética e temática.

E a evolução de equipamentos entre essa época e *Pantanal* você nem imagina... Imagem, então, não tinha câmera portátil, facilitou tudo... Foi o que tinha no *Pantanal* que mostrou pra Globo que era viável fazer uma novela em exterior, tanto que a Globo fez de tudo pra derrubar *Pantanal* e não conseguiu. Botou shows, botou novela, atrasava o jornal, adiantava o jornal, e não conseguiu. A Manchete revolucionou a televisão com *Pantanal* e se não fosse mal administrada, estaria hoje no encaço da Globo. (Zé Microondas em FRANCFORT, Elmo. *Rede Manchete: aconteceu, virou história*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.)

Nesse processo, o *remake* também se ajusta ao seu próprio contexto histórico, acompanhando transformações sociais, tecnológicas e culturais que moldam a cultura da mídia (KELLNER, 2001). Ao atualizar a narrativa para novas sensibilidades e formas de consumo, a produção se insere na lógica de adaptação contínua que caracteriza os produtos midiáticos contemporâneos. O *remake* de *Pantanal*, em 2022, manteve muitos elementos da versão original, ainda que moldando-os ao chamado “*padrão Globo de qualidade*”. Embora a trama repita, em parte, a história contada em 1990, a narrativa foi reproposta com as tecnologias atuais de fotografia e captação de cenas. Além de uma visualidade tecnicamente refinada, o *remake* se destacou por utilizar um elenco Global e por concluir a história com o clássico encerramento conciliatório - o *Happy End* (MORIN, 1997) - característico das telenovelas da Rede Globo, que visa garantir uma resolução “satisfatória” e otimista, uma marca constante no formato que busca reforçar valores emocionais e de redenção.

A oferta de telenovelas não tem tido, no entanto, apenas uma história de sucesso contínuo. Com o advento dos serviços de *streaming* nas últimas décadas, a audiência das telenovelas tem oscilado entre picos positivos e momentos de declínio, refletindo um novo padrão de consumo desse conteúdo. Nesse novo cenário, a Rede Globo, que tradicionalmente lidera a produção e a oferta do formato no país, tem introduzido modificações em suas produções e estratégias de exibição. Algumas telenovelas foram encurtadas em razão da baixa receptividade do público ou de temáticas que não encontraram ressonância junto aos espectadores, em um movimento característico da lógica de adaptação contínua da cultura midiática (KELLNER, 2001). Manter-se como um produto com apelo de público, portanto,

exigiu uma atualização que fosse além da simples perpetuação do modelo dominante, resultando em iniciativas voltadas a tornar as obras mais atraentes e compatíveis com os gostos contemporâneos (BALOGH; MUNGIOLI, 2009).

Se comparada à obra original, a última versão de *Pantanal* apresenta diferenças em sua estrutura narrativa e temática, como a introdução de personagens e desdobramentos inéditos. Com as alterações, a telenovela estabeleceu uma relação com o contexto de seu lançamento, abordando temas como homofobia, misoginia, machismo, representatividade e violência contra mulheres a partir de uma perspectiva contemporânea e alinhada à diversidade. O sucesso de *Pantanal* está ligado ao desejo humano de pertencimento: as pessoas, naturalmente, não gostam de se sentir excluídas e, quando a telenovela se tornou o assunto dominante, houve a tendência de querer se envolver para fazer parte dessa conversa.

Em entrevista ao jornal *Zero Hora*, Clarice Greco observa que “ninguém gosta de ficar fora da rodinha e, se no momento o que se fala na rodinha é *Pantanal*, é natural que as pessoas procurem se apropriar do tema para, assim, também estar aptas a participar do grupo” (BENGO, 2022).

Desde 2019, a Rede Globo vinha sofrendo uma perda de espectadores em sua principal faixa de telenovelas, a das 21h. Segundo dados do Kantar Ibope, *A Força do Querer* (2017) alcançou uma média de 36,1 pontos, *Segundo Sol* (2018) registrou 33,6 pontos e *A Dona do Pedaço* (2019) atingiu 36,3 pontos. Entretanto, as produções subsequentes não conseguiram repetir esse desempenho. *Um Lugar ao Sol* (2021-2022), novela antecessora de *Pantanal*, registrou 22,3 pontos. Essa tendência foi naquele momento revertida pelo *remake* de *Pantanal* (2022), que alcançou uma média de 29,6 pontos em São Paulo e 32 pontos no Rio de Janeiro, revitalizando o interesse do público pelo horário nobre da emissora. Embora não tenha alcançado os expressivos índices de audiência registrados com *A Dona do Pedaço* (2019), *Pantanal* foi considerada um sucesso para os atuais padrões da Rede Globo. Seu desempenho teve destaque na televisão aberta e também no ambiente digital, consolidando-se como a telenovela mais assistida no *Globoplay* desde o lançamento da plataforma em 2015.

Esse fenômeno trouxe à tona questões sobre a memória midiática (GOMES; WEIS ALVES, 2023), evidenciando o desafio de entender o apelo que certos conteúdos exercem sobre o público, e como essa memória coletiva aflora, se enriquece e se faz presente na recepção dos *remakes*.

Quando a Rede Globo lançou o *remake* de *Pantanal*, em 2022, reacendeu-se uma discussão sobre como diferentes gerações ativam lembranças e percepções acumuladas desde 1990 e como essas memórias influenciam a interpretação contemporânea da narrativa. Nesse sentido, o *remake* funciona como ponte entre temporalidades e práticas televisivas distintas, articulando estética atualizada, técnicas modernas e temáticas contemporâneas. É nesse contexto que emerge o problema de pesquisa deste trabalho: *como a memória midiática da versão original de Pantanal (1990) influencia a recepção e a interpretação do público em relação ao remake exibido pela Rede Globo em 2022?*

A partir dessa pergunta central, este trabalho tem como objetivo geral investigar a importância da memória midiática na recepção do *remake* da telenovela *Pantanal* (2022), analisando como articulam as duas versões na interpretação que fazem da obra. Para isso, os objetivos específicos incluem: (1) Examinar os personagens e as transformações temáticas no *remake* da telenovela *Pantanal*. (2) Investigar as modalidades de envolvimento do público com a nova versão de *Pantanal*, suas conexões emocionais com o formato e com a obra; (3) analisar as relações entre a memória midiática e as mudanças tecnológicas no consumo da obra.

A partir desse contexto, este trabalho tem por objeto a análise da recepção do *remake* de *Pantanal* (2022), com foco nos modos como diferentes gerações mobilizam memória midiática, repertórios interpretativos e experiências de televidência para comparar a nova versão à obra original exibida pela Rede Manchete em 1990. Para isso, utilizam-se os dados oriundos de cinco grupos focais presenciais realizados entre 2024 e 2025, reunindo 26 participantes de distintas faixas etárias, formações e trajetórias socioculturais. Os encontros foram conduzidos presencialmente pela autora, no âmbito da pesquisa de mestrado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, e estruturados de modo a favorecer a interação entre os participantes, permitindo observar processos coletivos de negociação de sentidos, lembranças e expectativas.

No decorrer da pesquisa, procedeu-se à transcrição integral dos cinco grupos focais para fins de organização e análise, embora apenas trechos selecionados das falas tenham sido incorporados ao corpo da dissertação. A partir desse material, foram realizadas a categorização temática das respostas e a análise das discussões produzidas pelos participantes, considerando elementos narrativos, estéticos, afetivos e culturais mobilizados no contato com o *remake*. Entende-se que, além de identificar (1) quais aspectos da obra são acionados pelos espectadores, é essencial compreender (2) como esses elementos dialogam com práticas

contemporâneas de consumo midiático e com memórias individuais e geracionais relacionadas à versão de 1990. Esse percurso metodológico permite revelar continuidades e rupturas na experiência televisiva, bem como evidenciar o papel da telenovela como espaço de circulação cultural, disputa simbólica e reconstrução de identidades midiáticas no Brasil.

Para tanto, este trabalho está organizado em quatro capítulos. Com o intuito de desenvolver o objetivo geral e os objetivos específicos desta pesquisa, e de responder à questão proposta, o primeiro capítulo da dissertação aborda a trajetória da televisão desde suas origens, mapeando a oferta de canais e a programação veiculada, com foco especial nas telenovelas. Nesta seção, ele explora como o formato de telenovela surgiu e se consolidou ao longo dos anos, destacando sua presença nas diversas emissoras. Analisa a importância da Rede Globo na popularização das telenovelas no cenário nacional e examina a breve existência da emissora Manchete, avaliando seu impacto no modelo da época. Além disso, o capítulo discute sobre a importância dos receptores e da memória midiática e aborda a questão da telenovela rural e sua autoria.

O segundo capítulo aprofunda a análise comparativa entre a versão original de *Pantanal* (1990) e seu *remake* exibido pela Rede Globo em 2022. Fundamentada nos conceitos de memória social e midiática, essa investigação busca compreender de que maneira a nova adaptação dialoga com a recepção do público atual e como a nostalgia em torno da obra original influencia o engajamento da audiência. Para isso, o capítulo inicia com uma reflexão sobre os *remakes* na teledramaturgia brasileira, destacando sua importância como estratégia criativa e mercadológica. Em seguida, discute o conceito de memória midiática e sua relação com a cultura televisiva, examinando como a produção original de *Pantanal* marcou a história da teledramaturgia nacional. Além disso, o capítulo dedica-se à análise da tipicidade da obra no contexto das telenovelas rurais e do padrão de *remakes* na Rede Globo, observando de que forma elementos característicos foram preservados ou reformulados. Por fim, são abordadas as personagens e temáticas centrais da narrativa, considerando tanto os aspectos de continuidade quanto às inovações presentes na nova versão.

O terceiro capítulo apresenta o percurso metodológico e analítico da pesquisa, articulando o referencial dos estudos de recepção com a experiência midiática e a competência no gênero para compreender como o público constrói sentidos sobre *Pantanal*. Inicialmente, são retomados os elementos teóricos que orientam a análise, destacando a importância das mediações, dos repertórios culturais e das memórias acumuladas ao longo da trajetória televisiva dos espectadores. Em seguida, descreve-se a metodologia adotada,

baseada na realização de cinco grupos focais presenciais conduzidos entre 2024 e 2025, reunindo 26 participantes de diferentes faixas etárias, escolaridades e contextos socioculturais. São detalhados os critérios de seleção dos grupos, os procedimentos de condução dos encontros e o processo de organização e categorização do material empírico, composto por trechos selecionados das falas dos participantes. A seção evidencia como, nas interações grupais, emergem memórias afetivas, comparações entre as versões de 1990 e 2022, repertórios acumulados sobre o formato telenovela e práticas contemporâneas de consumo midiático, permitindo compreender de que modo diferentes gerações negociam sentidos, atualizam lembranças e reinterpretam o *remake*.

O quarto capítulo organiza e discute os resultados da pesquisa empírica, estruturando-os em eixos que permitem compreender a recepção contemporânea de *Pantanal* (2022). São explorados aspectos como memória midiática, a relação com o subgênero rural, as práticas de televidência em ambiente digital e a dimensão industrial dos *remakes*. O capítulo também propõe uma reflexão mais ampla sobre o papel das telenovelas no processo de patrimonialização cultural, considerando como narrativas revisitadas se inserem em disputas de identidade, memória e mercado.

O trabalho será concluído com as Considerações Finais, nas quais são apresentadas as conclusões do estudo, as principais contribuições da pesquisa e sugestões para investigações futuras.

CAPÍTULO 1 - A TELEVISÃO BRASILEIRA E AS TELENÓVELAS

Desde sua introdução no Brasil na década de 1950, a televisão tornou-se um dos principais meios de comunicação de massa, moldando hábitos culturais e de entretenimento da sociedade. Tal como o rádio, a televisão paulatinamente conquistou um espaço privilegiado nos lares brasileiros, na segunda metade do século XX, estabelecendo um padrão midiático de consumo de informação e entretenimento, relacionado com a urbanização da sociedade e as constantes transformações pelas quais passou o país no século passado.

A oferta televisiva brasileira contou com uma multiplicidade de formatos. Ao longo das décadas, no país, as emissoras diversificaram seus catálogos, oferecendo uma variedade de conteúdos, como telejornais, programas de auditório, séries e, sobretudo, telenovelas. Estas, em especial, ocupam desde então uma posição central na identidade televisiva, tendo se tornado o formato ficcional mais popular entre o público. Desde suas primeiras produções na década de 1960, as telenovelas conquistaram espaço a ponto de se tornarem um dos produtos de exportação mais importantes da televisão brasileira, reconhecidas internacionalmente pela sua qualidade e pelo apelo emocional que exercem sobre os espectadores.

A história da telenovela se entrelaça diretamente com a história da televisão no Brasil, como observa Hamburger (2005). A consolidação do formato nas grades de programação, a partir da década de 1970 ocorreu, em paralelo à expansão geográfica do sinal televisivo, o crescimento expressivo do número de aparelhos de televisão nos lares brasileiros e a consolidação da indústria televisiva nacional. De fato, o surgimento e a consolidação das telenovelas nas emissoras brasileiras foi um divisor de águas nas formas de consumo de entretenimento audiovisual, com a prevalência da tela pequena e do consumo doméstico.

A partir dos anos 1970, as telenovelas adquiriram um formato narrativo sofisticado, incorporando elementos de grande apelo emocional e personagens memoráveis, que conquistaram a audiência nacional. As formas de fazer televisão foram constantemente aperfeiçoadas, alcançando um público cada vez maior, inclusive em regiões remotas, e consolidando o mercado internacional para a produção televisiva brasileira (BARACHO, 2007).

Embora a TV Excelsior tenha sido pioneira nas inovações da indústria televisiva e do formato, é com a Rede Globo que a telenovela passa a ser produzida massivamente e se torna o carro chefe da televisão brasileira. Com investimento em tecnologia e profissionalização, a emissora deu início a uma revolução na infraestrutura de produção, incorporando técnicas de

filmagem e edição avançadas que garantiram uma excelência técnica sem precedentes.

Com forte investimento em tecnologia, capacitação profissional e infraestrutura, a emissora promoveu uma verdadeira revolução nos modos de produção. A partir da década de 1970, implementou estúdios equipados com tecnologia de ponta e adotou práticas inspiradas no cinema, como a preferência por programas previamente gravados para garantir controle visual rigoroso e eliminar imperfeições (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010). Esse conjunto de aprimoramentos deu origem ao que se convencionou chamar de “*padrão Globo de qualidade*”, uma combinação de excelência técnica, apuro estético e planejamento narrativo que redefiniu o modo de fazer televisão no país (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011).

A busca pela excelência visual resultou em uma limpeza estética, caracterizada pela ausência de ruídos e interferências, enquanto a programação ganhava uma estrutura mais profissional e planejada, minimizando a improvisação e assegurando uma narrativa bem acabada (KEHL, 2004).

Este capítulo contribui diretamente para o objetivo geral da pesquisa de compreender o impacto do *remake* de *Pantanal* (2022) na memória midiática dos telespectadores ao oferecer a contextualização histórica e conceitual necessária para a análise comparativa entre a versão original e a nova adaptação. Ao mapear a trajetória da televisão e das telenovelas no Brasil, com destaque para a atuação das principais emissoras, para o papel da Rede Globo e para a experiência da TV Manchete, estabelece-se o cenário no qual se insere a obra analisada.

A discussão sobre as características do formato e sua relação com a sociedade, incluindo a vertente das telenovelas rurais e a questão da autoria, dialoga com o objetivo específico 2, ao fornecer subsídios para compreender como diferentes configurações narrativas e temáticas moldam a experiência de recepção. A introdução do debate sobre o papel dos *remakes* e sua relação com a memória midiática antecipa as reflexões que serão aprofundadas nos capítulos seguintes, alinhando-se ao objetivo específico 3, que examina as conexões entre memória e mudanças tecnológicas.

Além de examinar a inserção das principais emissoras na consolidação desse formato, este capítulo concentra-se na análise das telenovelas cuja ambientação se distancia do eixo urbano-sudestino, privilegiado pela teledramaturgia brasileira ao longo de sua história. Essas produções, frequentemente classificadas como “telenovelas rurais”, caracterizam-se pela representação de espaços agrários, paisagens naturais e modos de vida comunitários, incorporando ao melodrama elementos culturais associados ao interior do país.

O levantamento dessas obras entre as quais se destacam *Cabocla* (1979, 2004), *Sinhá Moça* (1986, 2006), *Renascer* (1993), *O Rei do Gado* (1996), *Terra Nostra* (1999) e *Pantanal* (1990), será articulado a uma revisão de estudos acadêmicos que abordam tanto o subgênero rural quanto a representação televisiva de espaços e populações fora do centro urbano-sudestino. Essa perspectiva possibilita identificar como a espacialidade, os temas e os recursos narrativos dessas produções diferenciam-se das tramas urbanas, contribuindo para a construção de imaginários sociais e para a formação de memórias midiáticas específicas.

Nesse contexto, a autoria assume papel central, em especial a de Benedito Ruy Barbosa, cuja produção é amplamente associada à consolidação de uma linguagem própria para as telenovelas rurais. A análise da presença autoral, de seus traços temáticos e estilísticos, bem como de sua tradução para a narrativa televisiva, será sustentada por pesquisas acadêmicas e publicações especializadas, permitindo compreender a singularidade estética e narrativa dessas obras e seu potencial de mobilização afetiva junto ao público.

A inclusão dessa discussão no capítulo articula-se diretamente ao objetivo geral de compreender o impacto do *remake* de *Pantanal* (2022) na memória midiática dos telespectadores ao situar a obra no interior de um conjunto de produções que compartilham elementos estruturais e temáticos. De forma complementar, relaciona-se aos objetivos específicos ao: (1) contextualizar as escolhas narrativas e temáticas de *Pantanal* no panorama das telenovelas rurais; (2) oferecer fundamentos para compreender as modalidades de envolvimento do público com narrativas situadas fora do cenário urbano dominante; e (3) fornecer subsídios para, nos capítulos seguintes, analisar de que modo essas características foram reconfiguradas na nova versão, em diálogo com transformações tecnológicas e mudanças no consumo televisivo.

Ao privilegiar a análise de um recorte temático e autoral menos explorado na historiografia da televisão brasileira, este capítulo ultrapassa a abordagem já recorrente da trajetória institucional da Rede Globo e da história geral do formato, buscando evidenciar como espaço, autoria e memória se articulam na conformação de narrativas televisivas capazes de se perpetuar e de serem reatualizadas por meio de *remakes*.

1.1 A História da Televisão no Brasil

Em um cenário global de transição após a Segunda Guerra Mundial, o Brasil fez sua primeira transmissão de televisão em 18 de setembro de 1950, às 17 horas, pela TV Tupi-Difusora, pertencente aos Diários Associados de Assis Chateaubriand, em São Paulo. Com essa inauguração, o Brasil se consolidou como um dos pioneiros na história da televisão. Apesar da visão comum de que o Brasil foi o primeiro da América Latina a iniciar transmissões, a TV Tupi entrou no ar apenas 18 dias após a estreia oficial da televisão no México, cuja data é amplamente documentada. Naquele momento, emissoras de televisão já estavam em funcionamento na Inglaterra, Estados Unidos, França, União Soviética e México. A Alemanha, pioneira nas transmissões regulares em 1935, interrompeu suas operações durante a Segunda Guerra Mundial, retornando com uma estrutura reformada apenas em 1952. A União Soviética também teve suas transmissões afetadas pela guerra, com o serviço diário sendo finalmente regularizado em 1951 (XAVIER; SACCHI, 2000).

Nos primeiros anos, a televisão brasileira manteve uma relação estreita com o rádio, sendo frequentemente descrita como um “rádio com imagens”. A maior parte dos profissionais que integravam as equipes de produção televisiva era oriunda do rádio, o que influenciou tanto as práticas técnicas quanto os conteúdos exibidos. Em decorrência disso, a programação inicial baseava-se, em grande medida, na adaptação de formatos radiofônicos para o novo meio audiovisual. Nas décadas iniciais, a televisão operava de forma predominantemente experimental e local, caracterizada por transmissões ao vivo, improvisado e recursos técnicos limitados. Inspirada pelo rádio e pelo cinema, a televisão incorporou também a exibição de notícias. O telejornalismo surgiu quase simultaneamente à implantação do meio no país, com boletins noticiosos transmitidos apenas dois dias após a inauguração oficial da TV Brasileira (MATTOS, 2002).

A partir dessas experiências inaugurais, a televisão passou por um processo gradual de expansão e institucionalização. Novos programas e emissoras foram criados, e o setor começou a se estruturar em redes de comunicação. Esse modelo consistia em poucas estações produtoras, responsáveis pela geração de conteúdo, que o distribuíam a diversas afiliadas não produtoras espalhadas pelo território nacional. As emissoras, orientadas por estratégias de comunicação de massa, buscaram atrair públicos amplos e heterogêneos, com ênfase nas classes médias e populares (JAMBEIRO, 2002). Entre as principais emissoras que se destacaram nesse processo de consolidação do sistema televisivo brasileiro, podem ser mencionadas:

- Record TV (1953): inicialmente voltada a programas musicais e de auditório, destacou-se como uma das pioneiras na realização dos grandes festivais da música popular brasileira. Tornou-se referência em entretenimento familiar e contribuiu significativamente para a formação da cultura televisiva nacional.
- TV Excelsior (1959): inovadora na produção de telenovelas e telejornais, foi uma das primeiras emissoras a exibir novelas diárias. Com uma administração voltada para padrões empresariais e comerciais (MATTOS, 2002), ajudou a estabelecer o modelo de programação seriada que marcaria as décadas seguintes.
- Rede Globo (1965): fundada em 1965, rapidamente se consolidou como a maior e mais influente emissora do país. Seu modelo empresarial, sustentado por investimentos contínuos em tecnologia, formação profissional e gestão integrada de produção, permitiu que, a partir da década de 1970, se tornasse a principal produtora de telenovelas e telejornais do Brasil.
- TV Bandeirantes (1967): inaugurada em 1967, destacou-se por uma grade diversificada, com forte presença de programas de entretenimento e esportes, consolidando-se como uma emissora de alcance nacional.
- TV Cultura (1969): criada em 1969, seguiu uma linha editorial distinta, voltada à difusão de conteúdos educativos e culturais. Com foco na formação cidadã e na valorização da cultura brasileira, tornou-se um importante espaço para a experimentação e a produção de programas voltados à educação e à cultura.

Esse crescimento da televisão no Brasil também foi acompanhado pelo surgimento de novos gêneros que se tornaram fundamentais na grade de programação. Entre eles, o telejornalismo destacou-se como um dos mais tradicionais. Em 1953, a TV Tupi lançou “*Imagens do Dia*”, um dos primeiros programas noticiosos do país. No entanto, foi a partir da década de 1960 que os telejornais começaram a se consolidar como parte essencial da programação televisiva.

A grande transformação no jornalismo televisivo brasileiro ocorreu com a Rede Globo e o lançamento do Jornal Nacional, em 1º de setembro de 1969. Este foi o primeiro telejornal a ser transmitido simultaneamente para o Brasil, graças ao uso de satélites, revolucionando a comunicação no país (ARAÚJO, 2017).

1.2 O surgimento e a consolidação de um modelo nacional de Telenovelas

As telenovelas constituíram suas raízes nas radionovelas (Ortiz, 1991), cuja primeira

transmissão ocorreu em 1941 com a obra *Em busca da felicidade*, pela Rádio Nacional. As radionovelas tem matriz melodramática, e eram muito populares, com mais de 100 obras transmitidas apenas entre 1943 e 1945, por exemplo. Esse formato, com personagens folhetinescos e tramas cheias de reviravoltas, tornou-se uma base sólida para a teledramaturgia que começaria a surgir na televisão.

A primeira telenovela exibida no Brasil foi *Sua Vida Me Pertence* (1951), transmitida pela TV Tupi. Exibida ao vivo duas vezes por semana, a trama marcou o início do formato no país e trouxe um dos momentos mais marcantes da televisão brasileira: o primeiro beijo em cena, entre os atores Walter Foster e Vida Alves. Foster, além de atuar, foi o escritor e diretor dessa produção. Como não havia videoteipe, o registro visual desse beijo histórico ficou limitado a fotos que capturaram apenas momentos antes e depois (ALVES, 2008).

Figura 1 – Cena de Walter Foster e Vida Alves em “Sua Vida Me Pertence” (1951). Reprodução.



Sobre a relevância do formato na discussão dos costumes sociais, recentemente essa cena deixou de ser considerada o primeiro beijo da televisão brasileira, que ocorreu em 1950 aconteceu, na série “*TV de Vanguarda*”, também da TV Tupi (MORGADO, 2020). Esse achado altera esse marco da história da TV, revelando que o pioneirismo do beijo na telinha ocorreu antes do que se imaginava.

Durante a década de 1950, as telenovelas exibidas no Brasil tinham uma estrutura simples e, muitas vezes, adaptavam romances ou filmes estrangeiros, principalmente do cinema norte-americano (ORTIZ, 1991). De 1953 a 1959, as adaptações dominavam o cenário teledramatúrgico, com forte influência de narrativas melodramáticas herdadas do rádio. O

formato só começaria a se consolidar como uma produção diária nos anos 1960, quando roteiristas como Dias Gomes e Lauro César Muniz passaram a inserir temas da realidade brasileira nessas tramas.

Para demonstrar a notável abrangência das televenolas e sua capacidade de permanência, adaptando-se a novas demandas sociais e tecnológicas, é essencial traçar a evolução desse modelo por meio das contribuições de diversas emissoras. É crucial notar que, embora a Rede Globo mais tarde consolidasse a hegemonia de mercado, o modelo brasileiro de telenovelas foi um esforço coletivo. Diversas emissoras de televisão aberta contribuíram, de diferentes maneiras, para o desenvolvimento, a profissionalização e a consolidação das características estéticas, narrativas e industriais desse formato no país, que serão descritas a seguir.

O grande salto ocorreu em 1963, quando a TV Excelsior lançou “*2-5499 Ocupado*”, considerada a primeira telenovela diária do Brasil. Originalmente um texto argentino, foi adaptado por Dulce Santucci e protagonizado por Tarcísio Meira e Glória Menezes. A trama começou sendo exibida três vezes por semana e, após dois meses, passou a ser diária. Esta nova periodicidade transformou a telenovela em um hábito cotidiano, aumentando a conexão do público com as histórias. Como argumenta Ortiz (1991), ao tornar-se um produto diário, a telenovela conseguiu se inserir no cotidiano dos telespectadores, transformando-se em uma “doce epidemia”, passando a nortear a rotina das famílias e a reorganizar suas atividades ao redor da programação televisiva.

Figura 2 - Cartaz de lançamento da primeira telenovela diária do Brasil, “*2-5499 Ocupado*” (1963). Reprodução



Nos anos 60's, a telenovela "*O Direito de Nascer*", da TV Tupi, atraiu um grande número de espectadores em seu capítulo final, exibido em agosto de 1965, constituindo-se em um evento que mobilizou uma parte da população brasileira nos locais em que já contavam com o sinal de televisão. A transmissão ao vivo do último episódio ocorreu simultaneamente em três locais: o Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, o Mineirão, em Belo Horizonte, e o Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, estados que naquele momento tinham a maior cobertura de sinal do país. Essa época foi marcada pelo aumento significativo na produção de telenovelas, com a TV Tupi, TV Excelsior, Record TV e a Rede Globo competindo intensamente (FERNANDES, 1997). As tramas de Glória Magadan, em particular, dominavam o cenário, mas suas histórias não eram ambientadas no Brasil, o que gerava críticas por não refletirem a realidade brasileira.

Ainda nos anos 60, Lauro César Muniz destacou-se com obras que abordavam questões sociais e adaptações literárias, como *Ninguém Crê em Mim* (1966) na TV Excelsior, *O Morro dos Ventos Uivantes* (1967) e *Estrelas no Chão* (1967) na TV Tupi. Dias Gomes, outro nome fundamental da teledramaturgia, destacou-se com obras que traziam críticas sociais e políticas de forma sutil, driblando a censura da época. Entre suas novelas estão *A Ponte dos Suspiros* (1969), escrita sob o pseudônimo de Stela Calderón, e *Verão Vermelho* (1969/1970), que exploravam temas como a injustiça social e as contradições da sociedade brasileira. Essas transformações contribuíram para que a telenovela se afastasse do melodrama tradicional e se aproximasse da representação do cotidiano e das contradições sociais brasileiras.

No final da década de 1960, surgiram produções que começaram a abraçar essas narrativas. *Beto Rockefeller* (1968), escrita por Bráulio Pedroso e exibida pela TV Tupi, foi um divisor de águas nesse quesito ao trazer uma história mais próxima da vida urbana e contemporânea dos brasileiros. A familiaridade e proximidade dos personagens com o público passaram a ser um destaque forte da teledramaturgia nacional, como destaca Jesús Martín-Barbero (1997).

Em 1969, a Rede Globo estreou *Véu de Noiva*, de Janete Clair, superando o estilo de Magadan e inaugurando o que Fernandes (1997) chamou de a "era industrial da telenovela". A Globo estruturou seu modelo de produção com um planejamento rigoroso, revolucionando desde sinopses até trilhas sonoras e definindo a duração dos capítulos e horários fixos. O horário das 18h se dedicava a adaptações literárias, o das 19h a tramas leves, enquanto o principal, que era o das 20h (mais tarde, às 21h) traziam temas contemporâneos e discussões urbanas. A maior liberdade no horário das 22h permitia a abordagem de temas mais adultos (ALENCAR, 2004).

Durante os anos 1960, a Rede Globo se diferenciou ao criar um modelo de produção e gestão inspirado no mercado norte-americano, mas que refletia a criatividade e as especificidades dos artistas brasileiros. Com o crescimento da popularidade das telenovelas, diversas emissoras começaram a disputar a audiência, investindo na produção de conteúdo inovador e de alta qualidade. A TV Excelsior e a Record TV foram pioneiras nesse segmento, mas foi a Rede Globo que consolidou sua hegemonia a partir da década de 1970.

Na década de 70, a Globo se destacou pela excelência técnica e por roteiros que dialogavam com a realidade brasileira. Dias Gomes e Janete Clair exploraram temas sociais e políticos que refletiam as tensões e transformações do Brasil. *O Bem-Amado* (1973), por exemplo, ironizava a política brasileira, enquanto *Selva de Pedra* (1972) e *Pecado Capital* (1975) abordavam questões como ambição, desigualdade social e dilemas morais. *Saramandaia* (1976) usava o realismo fantástico para criticar o autoritarismo. A estrutura narrativa mais complexa e a inserção de temas contemporâneos ajudaram a consolidar o formato como um fenômeno cultural.

Embora a teledramaturgia fosse majoritariamente focada no urbano, a representação do campo já era ensaiada na metade da década de 1970. Obras pioneiras como *Gabriela, Cravo e Canela* (1975), adaptação da obra de Jorge Amado, trouxeram para o horário nobre discussões sobre a cultura do cacau e o universo do coronelismo e dos costumes do interior. No ano seguinte, *O Casarão* (1976), de Lauro César Muniz, explorou a dualidade entre a vida

rural e as transformações urbanas, utilizando a fazenda como cenário que ancorava a memória e as tensões familiares. Esses exemplos demonstram que, antes da proeminência de Benedito Ruy Barbosa, a televisão já buscava no ambiente agrário um território narrativo para a articulação de melodrama, história e crítica social, lançando as bases para o subgênero que se consolidaria posteriormente.

Nos anos 1980, a liderança da Rede Globo permaneceu sólida, com produções que abordavam questões políticas e sociais em um contexto de transição democrática no Brasil. *Roque Santeiro* (1985), escrita por Dias Gomes e adiada por uma década devido à censura, tornou-se um dos maiores sucessos do período, explorando o poder das lendas locais e a hipocrisia social. *Vale Tudo* (1988), de Gilberto Braga, questionava a ética na sociedade brasileira ao contar a história de uma mulher honesta e sua filha ambiciosa. *O Salvador da Pátria* (1989), de Lauro César Muniz, abordava a manipulação política e o poder rural. Nesse cenário, a TV Bandeirantes também experimentou sucesso com *Os Imigrantes* (1981), de Benedito Ruy Barbosa, que retratava a saga de famílias estrangeiras no Brasil.

A década de 1990 se consolidou como um período de diversificação fundamental para o formato telenovela no Brasil, pois marcou a quebra da hegemonia da Rede Globo e evidenciou as contribuições de outras emissoras para a expansão e renovação desse formato. A TV Manchete, por exemplo, desafiou a hegemonia da Globo com *Pantanal* (1990), de Benedito Ruy Barbosa, que revolucionou o subgênero rural ao explorar o realismo naturalista e as paisagens exuberantes do *Pantanal*. A emissora também lançou sucessos como *Dona Beija* (1986), baseada em uma mulher que desafia as normas sociais no século XIX, e *Xica da Silva* (1996), que reinterpreta a história de uma mulher negra que ascende socialmente no Brasil colonial. O SBT consolidou-se com telenovelas infantis, como *Carrossel* (1991), uma adaptação mexicana que conquistou o público jovem, e *Chiquititas* (1997), adaptação da série argentina, que cativou crianças com sua história de amizade e superação.

Em resposta ao sucesso e à quebra de paradigma impostos por *Pantanal*, a Rede Globo, por sua vez, começou a investir consistentemente no subgênero rural. É fundamental notar que o tema do campo não era novidade no histórico da emissora, tendo como precedente importante a primeira versão de *Cabocla* (1979), também de Benedito Ruy Barbosa. Contudo, foi na década de 1990 que o subgênero rural ganhou proeminência definitiva, alinhado à autoria de Barbosa.

Ele escreveu obras como *Renascer* (1993), que retratou a vida no interior da Bahia, abordando os conflitos familiares e sociais no campo, *O Rei do Gado* (1996), que

explorou o poder da riqueza e das disputas por terras no universo rural, e *Terra Nostra* (1999), que contou a história da imigração italiana para o Brasil, focando nas dificuldades dos imigrantes e sua adaptação ao país. Enquanto isso, *remakes* como *Mulheres de Areia* (1993), adaptação de uma trama da TV Tupi, misturam drama e mistério com a história de gêmeas idênticas com destinos opostos, e *A Viagem* (1994), também baseada na TV Tupi, abordou temas como vida após a morte, culpa e redenção, com uma trama que misturava elementos sobrenaturais e espirituais. Nesse período, a estreia de *Malhação* (1995) trouxe um novo formato semelhante às *soap operas* norte-americanas, com histórias voltadas para o público adolescente, divididas por temporadas anuais.

Nos anos 2000, a telenovela brasileira passou por uma fase de readequação, e manteve a sua relevância no cenário nacional nas vendas para o mercado internacional. Na Rede Globo, *Laços de Família* (Manoel Carlos, 2000) representou uma virada ao introduzir o conceito de *merchandising social*, utilizando a trama da personagem Camila, interpretada por Carolina Dieckmann, que lutava contra a leucemia. O enredo sensibilizou a população sobre a importância da doação de medula óssea, tornando-se um exemplo de como a televisão poderia contribuir para causas sociais.

O Clone (2001), de Glória Perez, que misturava ficção científica e questões culturais, trouxe, no início do milênio, à tona temas como a clonagem humana e o choque cultural entre o Brasil e o Oriente Médio, tratando de questões universais com uma profundidade única, o que a tornou um sucesso global e uma das telenovelas brasileiras mais exportadas. João Emanuel Carneiro se destacou como um dos principais criadores dessa década com novelas que abordavam temas contemporâneos com originalidade de roteiro. *Da Cor do Pecado* (2004), por exemplo, explorava o preconceito racial, misturando subgêneros e dando uma representação do nordeste do Brasil, com a trama se passando em São Luís do Maranhão. Em 2008, *A Favorita* amplia a abrangência do papel de anti-heroína nas telenovelas, com personagens complexas e cheias de nuances, que fugiam dos estereótipos tradicionais. A trama foi marcada por reviravoltas inesperadas, criando uma narrativa que atraiu uma audiência fiel, o que garantiu à novela inúmeras reprises ao longo dos anos e exportação para diversos países.

Apesar de a Rede Globo ter consolidado sua hegemonia a partir da década de 1970, as diversas emissoras de televisão aberta no país colaboraram de diferentes formas para o desenvolvimento e consolidação do modelo brasileiro de telenovelas, entre as quais se destaca a contribuição do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). O Canal SBT ocupou uma posição

de destaque na teledramaturgia brasileira, especialmente por meio da exibição de novelas mexicanas e colombianas. A emissora se consolidou como um dos principais canais a transmitir essas produções, com títulos como *A Usurpadora* (2000), *Café com Aroma de Mulher* (2001) *Maria do Bairro* (1995) e *Esmeralda* (2004). Essas novelas, repletas de drama e romance, conquistaram uma audiência massiva e se tornaram fenômenos culturais no Brasil, com o público brasileiro se apaixonando pelos enredos dramáticos e personagens performáticos. Paralelamente, o SBT investiu em produções nacionais com telenovelas como *Marisol* (2002) e *Pícara Sonhadora* (2001), ajudando a diversificar a programação e consolidando o canal como uma alternativa viável ao mercado de telenovelas. Além disso, as produções estrangeiras e nacionais foram reprisadas várias vezes, mantendo-se relevantes para novas gerações de espectadores.

A Record TV passou a investir com força na teledramaturgia no início dos anos 2000, desafiando a hegemonia da Rede Globo e ampliando sua presença no mercado televisivo. A emissora apostou em adaptações de clássicos e na criação de tramas originais que atraíram a atenção do público, como *A Escrava Isaura* (2004), que revisitava a obra de Bernardo Guimarães. Essa produção marcou a consolidação do novo projeto dramático da Record TV e obteve sucesso de audiência, estabelecendo um novo padrão para suas produções.

Para fortalecer sua capacidade de produção, a Record TV investiu na construção do RecNov (Record Novelas), um complexo de estúdios no Rio de Janeiro. Inaugurado em 2005, o RecNov tornou-se o terceiro maior complexo televisivo do Brasil, atrás apenas dos Estúdios Globo (Rede Globo) e do CDT da Anhanguera (SBT). Esse investimento permitiu à emissora ampliar sua produção de novelas e séries, competindo com a Globo em termos de infraestrutura.

Além da estrutura, a Record TV também investiu em contratações de profissionais renomados para fortalecer sua equipe de criação e direção. Autores como Lauro César Muniz e Herval Rossano foram contratados para liderar projetos, elevando a qualidade de suas produções e atraindo um público mais amplo. Entre as produções de destaque da década, estão *Prova de Amor* (2005), que explorou o subgênero policial em tramas familiares, *Cidadão Brasileiro* (2006), que abordou temas sociais e políticos e *Os Mutantes: Caminhos do Coração* (2008) marcando a entrada da emissora no universo das produções com elementos de ficção científica e super-heróis. A trama misturava mistério, aventura e o sobrenatural, com personagens que desenvolviam poderes especiais, conhecidos como "mutantes", se destacando por sua abordagem inovadora e pelo uso de efeitos especiais, algo

raro para uma produção brasileira na época.

A década de 2010, por sua vez, foi um período de transformações para as novelas brasileiras, tanto na Rede Globo quanto na Record. Na Globo, a inovação temática e estética também se fez presente, com o lançamento da faixa das 23h, que trouxe *remakes* como *O Astro* (2011), uma trama cheia de reviravoltas e suspense, explorando o mistério envolvendo a morte de um homem de negócios poderoso e suas complexas relações e *Gabriela* (2012), baseada na obra de Jorge Amado, que tratou de temas como a sensualidade e a luta pela liberdade feminina, contando a história de uma jovem que conquista a todos na cidade de Ilhéus com sua beleza e espírito livre.

Além da consagração da novela das 20h de mais sucesso no país, *Avenida Brasil* (2012), de João Emanuel Carneiro, fenômeno de audiência, foi vendida para cerca de 150 países, com grande sucesso em regiões como América Latina, Europa, África e Oriente Médio.

No entanto, a Rede Globo não foi a única emissora a exportar as telenovelas, a partir de 2015, a Record TV diversificou ainda mais sua programação com a estreia de novelas bíblicas, um subgênero que se tornaria um dos maiores sucessos da emissora. *Os Dez Mandamentos* (2015) foi a primeira novela bíblica produzida pela Record TV e pela televisão brasileira, contando a história de Moisés e a libertação do povo hebreu da escravidão no Egito. A produção teve um investimento significativo, com um custo estimado de R\$700 mil por capítulo, e utilizou efeitos especiais de alta qualidade, incluindo contribuições de um estúdio em Hollywood. A telenovela foi um fenômeno de audiência, superando a principal telenovela da Rede Globo pela primeira vez em 40 anos.

O sucesso de *Os Dez Mandamentos* levou a Record TV a investir em outras produções bíblicas de grande escala, como *A Terra Prometida* (2016), que narra a história de Josué e a conquista de Canaã, e *Jesus* (2018), que retrata a vida de Jesus Cristo. Essas novelas conquistaram o público brasileiro, mas também foram exportadas para diversos países, ampliando a influência da Record TV no mercado internacional.

Com esses investimentos e inovações, a Record TV consolidou-se como uma alternativa viável no mercado televisivo brasileiro, ganhando visibilidade e conquistando um público fiel, especialmente com suas produções bíblicas que se tornaram um marco na teledramaturgia nacional.

O SBT, aproveitando os estúdios, passou a investir fortemente em novelas voltadas para o público infantojuvenil, com *remakes* de grandes sucessos anteriores, mas adaptados

para a realidade brasileira. *Carrossel* (2012), versão brasileira de uma novela mexicana, foi uma das produções de maior destaque. A trama abordava questões do cotidiano escolar e a convivência entre crianças e adolescentes, gerando uma enorme repercussão e conquistando uma base de fãs. Outros grandes sucessos foram *Chiquititas* (2013), versão brasileira da novela argentina, que contou a história de um grupo de crianças que enfrentava diversos desafios enquanto moravam em um orfanato e *Cúmplices de um Resgate* (2015), que trouxe elementos musicais e de aventura. Essas produções conquistaram uma audiência fiel, tornando-se não apenas um dos maiores sucessos da programação infantil do SBT, mas também figurando constantemente entre os mais assistidos no *streaming Netflix*, onde continuam a atrair novos públicos e a manter sua popularidade ao longo dos anos.

Ao longo de sete décadas, o formato telenovela passou por transformações significativas, refletindo as mudanças sociais e culturais do Brasil e se adaptando às demandas de um público cada vez mais exigente e às inovações tecnológicas no setor de produção. Desde suas primeiras exibições, com roteiros simples e tramas focadas na moral e nos costumes da sociedade brasileira, até as complexas narrativas contemporâneas, que abordam questões como violência, desigualdade social, e os dilemas da modernidade, a telenovela se consolidou como um dos pilares do entretenimento nacional.

A sua capacidade de se reinventar, enquanto formato e em relação com a oferta desse setor cultural, seja por meio do desenvolvimento de novos gêneros e subgêneros, da introdução de diferentes temáticas ou da utilização das tecnologias de produção de cada momento, garantiu sua relevância ao longo das décadas. A telenovela brasileira não apenas acompanhou as transformações internas do país, mas também ganhou destaque internacional, conquistando audiências em diversos países e refletindo o impacto global da produção televisiva brasileira.

O formato se mantém, até hoje, como um dos maiores símbolos da identidade cultural brasileira, sendo capaz de entreter, provocar reflexões e fortalecer laços de pertencimento entre as diversas gerações de espectadores.

1.2.1 A Rede Globo e a Importância no Desenvolvimento Nacional do Formato

A Rede Globo teve um impacto decisivo na consolidação das telenovelas como parte da cultura televisiva no Brasil, influenciando tanto a produção quanto o consumo dessas narrativas. Desde os anos 1970, a emissora já se destacava como líder na produção de

telenovelas, adotando um modelo de trabalho que combinava rigor técnico, inovação estética e conexão com a realidade social brasileira. Como apontam Ortiz, Borelli e Ramos (1991), a Rede Globo soube captar e refletir as particularidades da sociedade nacional em suas tramas, o que garantiu uma identificação imediata com o público. Esse enfoque na interação entre ficção e realidade foi um dos elementos fundamentais para que o formato se tornasse um espaço de debate e representação da cultura brasileira, tornando-se parte estruturante do imaginário coletivo e das dinâmicas sociais do país.

A consolidação da Rede Globo como principal produtora de telenovelas no Brasil esteve diretamente associada à reconfiguração desse formato durante o final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Com a saída de Glória Magadan da emissora, abriu-se espaço para produções mais realistas, voltadas ao cotidiano nacional. Segundo Hamburger (2005), esse movimento marcou o início de uma fase em que a telenovela brasileira passou a assumir uma perspectiva crítica sobre a realidade, refletindo o contexto social e político do país. Obras como *Véu de Noiva* (1969), escritas por Janete Clair e dirigidas por Daniel Filho, estabeleceram um estilo “abrasileirado”, com tramas situadas em espaços tipicamente urbanos e diálogos mais coloquiais, inaugurando o que a autora denomina *novela-verdade*: narrativas que permitiam ao público reconhecer-se nas imagens e situações apresentadas.

Esse novo modelo estético e narrativo contribuiu para que a Rede Globo transformasse a telenovela em carro-chefe de sua programação e em produto central da cultura televisiva nacional. O investimento em tecnologia e em rigor técnico consolidou o chamado “*padrão Globo de qualidade*”, expressão que se tornou sinônimo de excelência industrial, estética e narrativa. Oliveira Sobrinho (2011) explica que esse padrão surgiu da busca incessante por controle e aperfeiçoamento visual, fundamentando-se em uma lógica de planejamento minucioso e inovação constante. O “*padrão Globo de qualidade*” consolidou-se como uma forma de expressão estética e narrativa que acompanhou o processo de modernização televisiva e contribuiu para a construção do Brasil contemporâneo.

De acordo com Hamburger (2005), a teledramaturgia da Globo articulou as tensões entre o desenvolvimento urbano e os resquícios de um modo de vida rural. Ao tematizar questões como divórcio, preconceito racial, emancipação feminina e conflitos familiares, as telenovelas articularam valores e visões de mundo que dialogavam com a ideia de uma nação em modernização. Para Pellegrini (2008), esse processo de integração nacional, promovido tanto pelos governos militares quanto pela própria Rede Globo, significou também a homogeneização de gostos e tradições regionais, numa tentativa de consolidar uma identidade

cultural ampla e compartilhada. Como a autora observa, “integrar significava, na verdade, diluir ou elidir diferenças, sobretudo ideológicas, mas também incorporar novos setores ao mercado em expansão, homogeneizar sonhos e gostos, esmaecer tradições regionais” (PELLEGRINI, 2008).

Esse movimento foi potencializado pela chegada, à emissora, de artistas e intelectuais vinculados às vanguardas culturais, muitos deles provenientes do teatro engajado, do Cinema Novo e dos Centros Populares de Cultura. Ribeiro, Sacramento e Roxo (2010) destacam que nomes como Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Walter Lima Júnior foram incorporados à equipe da Globo, introduzindo um olhar mais crítico e socialmente engajado à produção. Essa modernização televisiva, marcada pela presença desses autores e diretores, redefiniu a teledramaturgia como espaço de representação do cotidiano e das contradições políticas do país.

Hamburger (2005) observa que, ao longo das décadas de 1970 e 1980, a Rede Globo desenvolveu uma narrativa capaz de traduzir as transformações sociais e políticas para o universo doméstico do telespectador. A telenovela *Vale Tudo* (1988–1989), por exemplo, constitui-se como um marco desse processo, ao representar criticamente os dilemas morais e éticos do brasileiro e ao estimular uma reflexão sobre a corrupção e a desigualdade social no período de redemocratização. Para a autora, esse tipo de produção operava como uma “crítica progressista do modernismo complexo brasileiro, um instrumento poderoso capaz de traduzir questões da política para o cotidiano dos telespectadores” (HAMBURGER, 2005).

Nos anos 1990, segundo Lopes (2009), a telenovela brasileira entrou em uma fase naturalista, caracterizada por um forte realismo e pela incorporação de campanhas socioeducativas, reforçando sua função como espaço de debate público. A autora sustenta que a telenovela tornou-se “um agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país” (LOPES, 2009). Essa característica dialoga com o projeto da Rede Globo de associar qualidade técnica à relevância social, consolidando o formato como forma de narrativização da sociedade. Em sua análise, Lopes (2014) acrescenta que a telenovela funciona como “uma narrativa que funde o público e o privado, o político e o doméstico”, promovendo uma síntese das experiências cotidianas e coletivas que moldam o imaginário nacional.

Essa capacidade de interligar ficção e realidade foi também ressaltada por Baccega (2013), para quem a telenovela extrapola o mero entretenimento ao incorporar ações educativas e campanhas sociais em seus enredos, tornando-se um espaço de formação e debate. Carrascoza, Hoff e Casaqui (2013) complementam essa visão ao analisarem o

merchandising social, que transformou a telenovela em um veículo de comunicação ampliado, responsável por agenciar discussões sobre temas nem sempre contemplados pelas políticas públicas. Para os autores, “as telenovelas vêm agenciando a discussão de questões atinentes à sociedade brasileira [...] e encontram na interface com a internet novas possibilidades narrativas, configurando-se também como um tipo de transmidialidade” (CARRASCOZA; HOFF; CASAQUI, 2013).

Dessa forma, o “*padrão Globo de qualidade*” deve ser compreendido como um parâmetro técnico e narrativo que acompanhou a modernização cultural brasileira, contribuindo para a construção de uma narrativa nacional compartilhada. A emissora consolidou uma estética realista e socialmente engajada, sustentada por alto domínio técnico, capaz de unir melodrama e crítica social, entretenimento e reflexão.

1.2.2 O Impacto da TV Manchete no Modelo Dominante

A TV Manchete (1983-1999) surgiu em um cenário televisivo brasileiro amplamente dominado pela Rede Globo, oferecendo uma proposta alternativa que ousava desafiar o modelo consolidado pela emissora. Fundada por Adolpho Bloch, a Manchete não apenas trouxe um novo estilo ao formato telenovela, mas também buscou elevar o padrão estético das produções televisivas, apostando em tramas sofisticadas e em uma qualidade técnica diferenciada. Seu objetivo era claro: concorrer diretamente com a Globo, oferecendo ao público algo inovador e de alta qualidade (FRANCFORT, 2008).

Durante a década de 1990, a TV Manchete destacou-se especialmente através de sua teledramaturgia, com a introdução de grandes produções. A estreia de *Kananga do Japão* em 19 de julho de 1989 foi um marco inicial, atraindo atenção pela sua narrativa sofisticada e alta qualidade técnica. Essa produção permitiu à Manchete obter os recursos necessários para continuar investindo no formato telenovela, preparando o terreno para sua próxima obra. O ápice foi a estreia de *Pantanal* em 27 de março de 1990. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, a novela representou uma ruptura com os padrões urbanos e industrializados que dominaram a teledramaturgia da Globo. Em vez de cenários urbanos e sofisticados, *Pantanal* levou o público para as paisagens inóspitas e exóticas do Pantanal, utilizando locações reais e uma abordagem contemplativa. A novela explorou a beleza natural do Brasil rural e incorporou elementos da fauna e flora locais, oferecendo uma estética visual única e inovadora (FRANCFORT, 2008).

O sucesso de *Pantanal* não se limitou à sua qualidade estética. A novela foi um fenômeno de audiência, desafiando diretamente a Globo e provando que o público estava aberto a novas formas de contar histórias. Em 26 de abril de 1990, *Pantanal* alcançou 51 pontos de audiência no Rio de Janeiro, superando os 30 da Globo, e em São Paulo, obteve 29 pontos contra 27 da emissora rival (FRANCFORT, 2008). Esse sucesso foi um golpe significativo para a Globo, mostrando que a hegemonia da emissora não era invulnerável e que havia espaço para inovações significativas no formato.

A TV Manchete se diferenciou das demais emissoras ao investir pesadamente em inovações técnicas, que deram às suas produções uma qualidade visual superior. O uso de câmeras modernas, juntamente com um cuidado especial na fotografia, garantiu que novelas como *Pantanal* fossem visualmente cativantes, destacando-se da concorrência. Essa abordagem trouxe um frescor ao formato, com planos abertos que exploravam as belezas naturais do Pantanal, algo que até então era raramente visto na televisão brasileira. Essa estética ajudou na criação de uma identidade própria para suas produções.

O impacto da TV Manchete foi tão profundo que, décadas após o fechamento da emissora, suas produções continuam a ser lembradas como marcos na história da teledramaturgia brasileira. *Pantanal*, em particular, tornou-se um legado cultural, com uma estética inovadora e trama envolvente, permanecendo viva no imaginário coletivo. Em 2008, o SBT adquiriu os direitos de exibição de *Pantanal* e decidiu reexibi-la, o que foi um movimento estratégico importante, pois demonstrou o apelo contínuo da novela junto ao público. Mesmo após 18 anos de sua estreia na TV Manchete, a novela ainda cativava novos espectadores e permitia que aqueles que a assistiram originalmente pudessem reviver sua história.

A reexibição de *Pantanal* no SBT, em 2008, constitui um indicativo de que a obra de Benedito Ruy Barbosa se consolidou como uma produção de relevância histórica e cultural duradoura. A trama original, ao destacar as paisagens naturais do Pantanal e ao apresentar personagens complexos e profundos, manteve-se relevante ao longo do tempo, conseguindo ressoar com as audiências em diferentes contextos.

Esse interesse foi renovado novamente em 2022, quando a Rede Globo lançou um *remake* da obra, atualizando a história para o público contemporâneo. A nova versão trouxe de volta os elementos centrais como a exploração das belezas naturais e os conflitos humanos em um ambiente rural, ao mesmo tempo em que incorporou inovações tecnológicas e um olhar mais moderno sobre questões sociais e ambientais.

Entretanto, a trajetória da TV Manchete não foi isenta de dificuldades. A emissora enfrentou sérias crises financeiras, especialmente a partir de 1992, após o fracasso comercial de *Amazônia* (1991), uma produção de altíssimos custos que não conseguiu conquistar a audiência desejada. Os investimentos perdidos em *Amazônia* e o endividamento da emissora resultaram em uma grave crise financeira, que culminou em uma série de problemas com o Banco do Brasil, responsável por embargar bens da Manchete devido a uma dívida de 60 milhões de dólares. A tentativa de renegociação da dívida foi frustrada e a pressão financeira tornou-se insustentável, e, após a tentativa frustrada de vender a emissora, a TV Manchete foi obrigada a fechar suas portas em 1999, após 16 anos de atividades (VIEIRA, 2012).

O fechamento da TV Manchete não significou o fim de seu impacto no cenário televisivo brasileiro. Mesmo com a falência, a emissora deixou um grande legado com suas produções, especialmente as telenovelas, por serem pioneiras ao explorar a natureza e as questões sociais e ambientais. O seu fechamento também marcou o fim de um ciclo de resistência à hegemonia da Globo, mas também mostrou que a inovação nas produções poderiam, sim, abalar a liderança de uma emissora que dominava o mercado há décadas.

A história da TV Manchete representa uma era de ousadia e de tentativas frustradas de manter-se à tona em um mercado de televisão dominado por um gigantesco concorrente (VIEIRA, 2012). A trajetória da emissora é, portanto, uma lição de que, no setor televisivo, a inovação técnica e narrativa, por mais impactante que seja, não é garantia de sustentabilidade financeira a longo prazo. Ainda assim, o legado da Manchete permanece vivo na memória do público e nos estudos acadêmicos, sendo lembrada por sua tentativa de reformular o modelo televisivo tradicional e por seu impacto duradouro na teledramaturgia brasileira.

1.3 Telenovelas, o Formato e suas Características

A telenovela brasileira é um fenômeno cultural de grande complexidade, com uma origem marcada por diversas influências e um desenvolvimento que reflete a singularidade da cultura nacional. A configuração atual das telenovelas no Brasil deriva de um mosaico de influências culturais, incluindo o folhetim francês do século XIX, as radionovelas latino-americanas, e as *soap operas* norte-americanas (FOGOLARI, 2002). Essa pluralidade de origens conferiu ao formato características únicas que o diferenciam de outras produções audiovisuais.

O folhetim, surgido na França no século XIX, ocupava inicialmente as páginas dos jornais com a função de entreter o público e preencher espaços disponíveis. Ao longo das

décadas, esse formato se consolidou e passou a apresentar narrativas mais longas, elaboradas e seriadas, ampliando sua relevância no contexto da imprensa europeia (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). Quando chegou ao Brasil, o folhetim trouxe consigo um formato adaptado, mas devido às condições socioeconômicas locais, como o alto índice de analfabetismo, ele não alcançou a popularidade que tinha na Europa (FOGOLARI, 2002). O impacto dessas histórias seriadas, contudo, preparou o terreno para a futura aceitação das narrativas longas e dramáticas que marcaram a televisão.

Outro elemento significativo na gênese das telenovelas é a influência das radionovelas latino-americanas. Ortiz, Borelli e Ramos (1991) destacam que Havana, em Cuba, emergiu na década de 1930 como um centro produtor de radionovelas, exportando expertise e conteúdos para vários países da América Latina. O melodrama, com sua ênfase em emoções intensas e personagens arquetípicos como o vilão, o herói e a vítima, tornou-se uma característica essencial das tramas (MARTÍN-BARBERO, 1997), que ressalta a estrutura baseada em sentimentos como medo, dor e entusiasmo. Esse modelo melodramático é marcado pela oposição entre o bem e o mal, culminando frequentemente em um desfecho moralmente satisfatório ou o clássico happy end (MORIN, 1997).

O sucesso da telenovela no Brasil se deve, em parte, à sua habilidade de articular uma estética acessível, composta por narrativas compreensíveis e personagens arquetípicos. As histórias frequentemente giram em torno de dilemas morais, como a luta entre justiça e injustiça, ou a busca pelo amor verdadeiro. O formato não só se destaca como um produto de massa amplamente consumido, mas também exerce uma função social significativa, refletindo e, por vezes, influenciando o contexto cultural, político e econômico da sociedade brasileira (GOMES, 2007)

Além de oferecer entretenimento, as telenovelas abordam questões contemporâneas relevantes, como desigualdade, direitos civis, e mudanças na estrutura familiar, engajando os espectadores em discussões que espelham as transformações da sociedade. Esse diálogo constante com o cotidiano brasileiro, aliado à capacidade de responder às expectativas do público, contribui para um vínculo emocional e social profundo, tornando o formato um reflexo vivo das preocupações e aspirações nacionais.

Outro aspecto que reforça o apelo das telenovelas é sua narrativa estendida, que proporciona uma exploração mais detalhada das relações interpessoais e um desenvolvimento gradual dos personagens, estabelecendo um vínculo entre a obra e seus telespectadores. A telenovela é o produto de maior destaque e apelo popular na indústria midiática dos países da

América Latina, particularmente no Brasil, onde esse formato também reflete valores culturais, sociais e políticos, muitas vezes moldando opiniões e comportamentos coletivos. Com uma duração que pode variar de 150 a 200 capítulos, as tramas têm espaço para introduzir enredos paralelos e desenvolver personagens secundários, aumentando a identificação e o envolvimento do público (GOMES, 2007). A construção cuidadosa de ganchos ao final de cada episódio mantém a expectativa e a fidelidade dos espectadores, como descreve Balogh (2002) ao enfatizar a estética da repetição e da continuidade.

Uma das características centrais das telenovelas brasileiras é sua capacidade de refletir e, ao mesmo tempo, influenciar os valores, os costumes e as discussões sociais em andamento. Elas abordam temas contemporâneos e questões morais relevantes, como desigualdade social, até o debate sobre direitos civis e relações familiares, as tramas das telenovelas costumam dialogar com as transformações culturais e políticas do país. Essa proximidade com o cotidiano do público cria um forte vínculo emocional, uma vez que as tramas e personagens são frequentemente vistos como representações da realidade vivida pelos telespectadores.

Além do aspecto social, o formato distingue-se por narrativas de fácil compreensão e por uma estrutura sustentada em personagens arquétipos. Frequentemente, as tramas centrais das telenovelas giram em torno de conflitos morais e afetivos, como o clássico embate entre o “bem” e o “mal”, a luta pela justiça ou a busca pelo amor verdadeiro. Essas narrativas seguem uma lógica maniqueísta, em que o vilão é eventualmente punido e os personagens associados ao “bem” alcançam sua recompensa, produzindo uma sensação de encerramento moralmente satisfatório para o público.

No entanto, é importante destacar que, ao longo do tempo, as telenovelas foram se diversificando em termos de abordagem temática e estrutura narrativa. Nos anos 1970 e 1980, por exemplo, muitas tramas eram urbanas, refletindo a vida nas grandes cidades brasileiras e a ascensão da classe média. A partir dos anos 1990, com o sucesso *Pantanal*, houve uma maior valorização de cenários rurais e regionais, mostrando a pluralidade cultural e geográfica do Brasil.

O ritmo narrativo também constitui um elemento fundamental na caracterização do formato telenovela. Com produções que costumam variar entre 150 e 200 capítulos, a estrutura seriada e de longa duração permite um desenvolvimento mais minucioso das tramas, favorecendo a progressão gradual dos conflitos e o aprofundamento das relações entre os personagens. Essa extensão narrativa possibilita ainda a criação de múltiplos núcleos e

histórias paralelas, recurso que amplia a complexidade do enredo e sustenta o interesse do público ao longo de vários meses de exibição. Essas tramas paralelas, geralmente envolvendo personagens coadjuvantes, complementam a narrativa principal, enriquecendo o enredo e mantendo a atenção do público ao oferecer múltiplas formas de identificação e entretenimento.

A interação com o público é outro aspecto fundamental das telenovelas brasileiras, como a telenovela é uma obra aberta e está sendo escrita ao mesmo tempo em que é exibida, a figura do autor não é unitária, além dos profissionais envolvidos na produção, a audiência é importante nesse processo. O autor escreve enquanto avalia e acompanha como o público reage às suas tramas, o que permite ajustes contínuos no enredo. Essa forma de produção possibilita que mudanças sejam realizadas conforme o desejo do público. (CARDOSO, 2018). O público pode ser considerado como um coautor das telenovelas, o criador não está separado de sua obra, sendo influenciado pela equipe realizadora, pelos objetivos da emissora e, especialmente, pelas reações dos telespectadores. O autor convive com seus personagens durante quase um ano e, enquanto observa suas tramas, as reformula, sendo também influenciado por elas. A coautoria do público é instigante, "estonteante, precária e não-onipotente" (TÁVOLA, 1996).

Ao longo dos anos, houve diversas telenovelas em que a opinião do público foi determinante para que a trama seguisse direções diferentes das inicialmente planejadas. Exemplos disso podem ser vistos em "*Babilônia*" (2015), em que o enredo foi modificado em resposta à rejeição do público, com alterações em personagens, na diminuição da violência e até mesmo na identidade visual da novela, buscando atender às expectativas do telespectador. A crítica de Nilson Xavier (2015) destaca que a falta de identificação emocional com os personagens foi um dos maiores erros de *Babilônia*, que, apesar das mudanças, não conseguiu reverter sua baixa audiência. Por outro lado, em *Porto dos Milagres* (2001), os autores Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares inovaram ao permitir que o público decidisse o destino do personagem de Antônio Fagundes, um exemplo positivo de co-autoria com o telespectador. (CARDOSO, 2018). Esses exemplos evidenciam como o público, ao influenciar o enredo, pode ser um fator decisivo tanto para o sucesso quanto para o fracasso de uma telenovela. Nesse processo, a audiência se torna uma parte essencial da criação, destacando a flexibilidade característica das telenovelas.

Esse dinamismo permite uma negociação constante entre os criadores, o público e os outros agentes envolvidos na produção, o que torna as telenovelas uma forma de

entretenimento singular, capaz de se adaptar às mudanças culturais e às necessidades do momento.

1.3.1 Receptores e Memória Midiática

A televisão, especialmente no contexto brasileiro, tem sido um dos principais agentes de formação da memória coletiva, exercendo uma influência central na construção de uma memória midiática que atravessa gerações. Entre os produtos televisivos mais influentes, as telenovelas se destacam não apenas pelo impacto cultural e social que causam durante sua exibição, mas também pela forma como continuam a ressoar na memória afetiva dos telespectadores, mesmo após décadas. O fenômeno dos *remakes* de telenovelas atua como um agente de reflexão sobre a relação entre essa memória construída no passado e sua influência sobre a recepção de novas versões de tramas já conhecidas.

A telenovela *Pantanal* é exemplar desse processo. Exibida originalmente pela TV Manchete em 1990, destacou-se pela inovação estética e pela representação da vida no campo, combinando paisagem, mito e afetividade em uma narrativa que marcou a experiência televisiva nacional. O *remake* de 2022, produzido pela Rede Globo, revisita esse universo, promovendo um diálogo entre tradição e contemporaneidade e acompanhando as novas dinâmicas de consumo audiovisual, que articulam a lógica da programação televisiva tradicional à fragmentação digital das plataformas de *streaming* e redes sociais.

A memória midiática, nesse contexto, não se limita ao campo das lembranças individuais: constitui-se como fenômeno compartilhado e continuamente mediado, uma “memória em movimento”, como define Orozco Gómez (2005a), reorganizada segundo os modos de circulação e de recepção das narrativas. As telenovelas, quando reexibidas ou adaptadas, ativam repertórios de reconhecimento e emoção, operando como dispositivos de rememoração cultural (GRECO, 2016). Essa mobilização do passado manifesta-se na identificação com personagens, na recordação de trilhas sonoras ou na familiaridade com cenários e temas, elementos que reforçam o vínculo do público com a televisão.

Nas produções derivadas, observa-se um processo de renovação narrativa que reinterpreta o passado a partir das sensibilidades do presente. Como destacam Gomes e Weis Alves (2023), as adaptações conciliam permanência e mudança ao reelaborar obras de outras épocas conforme os valores, estéticas e sensibilidades de cada contexto histórico. Esse movimento evidencia o papel da televisão como espaço de negociação entre herança e

atualização, no qual o passado é retomado e resignificado para manter sua relevância cultural. Em muitos casos, essa atualização implica a reorganização do foco narrativo, com releituras que enfatizam dimensões específicas da obra original de acordo com as expectativas do público contemporâneo.

A memória midiática, por sua vez, atua como elo entre essas temporalidades, reativando emoções e reminiscências que fazem parte do repertório cultural dos telespectadores (BRESSAN JÚNIOR, 2019). No caso de *Pantanal*, a versão original foi além de seu tempo e continua a ressoar tanto entre quem a acompanhou em 1990 quanto entre novos espectadores que a conheceram em reprises ou no *remake*. A força da obra está relacionada à sua capacidade de suscitar lembranças e afetos que ultrapassam o racional e dialogam com a experiência sensível do público (BRESSAN JÚNIOR, 2019).

A questão sobre se o sucesso da obra original influencia o *remake* deve ser considerada a partir de diversos fatores: o contexto sociocultural no qual a telenovela foi originalmente exibida, às transformações estéticas e tecnológicas no campo da produção televisiva, e a evolução das expectativas do público. No caso de *Pantanal*, a versão de 2022 da Rede Globo revisitou os elementos essenciais da trama e também os adaptou para dialogar com temas contemporâneos, como a preservação ambiental e as discussões sobre o agronegócio, mantendo-se relevante tanto para os espectadores nostálgicos quanto para uma nova audiência.

Esse diálogo entre memória e inovação é uma parte importante do fenômeno dos *remakes*. Ao mesmo tempo em que evoca lembranças e reconstrói emoções do passado, o *remake* se molda às demandas de um tempo presente. A experiência do telespectador contemporâneo é marcada por uma justaposição de memórias afetivas e novas sensibilidades, que tornam possível não só o sucesso da nova versão, mas também uma reinterpretação da obra original a partir dos valores e expectativas atuais. Essa relação afetiva que o público tem com a televisão ganha proporções coletivas. Os programas que foram cultuados por milhares de telespectadores permanecem vivos na memória daqueles que os assistiram. Portanto, relembrar uma telenovela é reviver a história e, ao mesmo tempo, uma época da vida de cada espectador (GRECO, 2016).

A relevância de *Pantanal* (2022) oferece uma oportunidade de reflexão sobre a importância das telenovelas na construção e reconfiguração da memória, especialmente no contexto das estratégias de adaptação e manutenção de audiência das emissoras. *Remakes* não devem ser vistos apenas como uma simples reedição de tramas já conhecidas, e sim como um

esforço deliberado para explorar o potencial criativo e afetivo de histórias que marcaram época, atualizando-as para atender às demandas do público contemporâneo. Eles além de revisitar a memória coletiva, a renovam, trazendo à tona emoções e sensações antigas que, ao serem reconectadas com novas perspectivas, ganham uma nova vida.

A dinâmica entre o presente e o passado se estabelece por meio dessa memória midiática, que tem o poder de reavivar memórias afetivas em um contexto coletivo, essa memória é compartilhada por um público que se conecta por meio da experiência comum de um programa. Essa conexão é simultaneamente individual e coletiva, pois a telenovela, ao ser reexibida ou recriada, atua como um elo entre o passado e o presente, alimentando tanto as memórias pessoais quanto as coletivas (GRECO, 2016). O *remake* de uma telenovela se torna um meio para a preservação e renovação da memória coletiva, permitindo que elementos da trama, dos personagens e das emoções evocadas se atualizem para uma nova geração de telespectadores.

Essa memória, ao ser ressignificada no presente, "é um fenômeno sempre atual", e essa renovação da memória não acontece de forma espontânea, mas depende de uma "vontade de memória" (NORA, 1993). Esse conceito se reflete diretamente na prática de *remakes* e reprises, que, ao contrário de simplesmente oferecer uma repetição do passado, buscam atualizar e adaptar os conteúdos de acordo com as demandas culturais e sociais contemporâneas. As telenovelas, ao atravessarem décadas, tornam-se repositórios de uma memória compartilhada que atravessa gerações, contribuindo para a formação de um arquivo coletivo, no qual a memória de cada espectador se entrelaça com a memória coletiva da sociedade (GRECO, 2016).

O *remake* nos dias de hoje atua como uma reconstrução de memórias passadas, ao mesmo tempo em que reflete as transformações culturais e sociais de seu tempo, tornando-se uma forma de preservação e inovação da memória coletiva.

1.4 As telenovelas “rurais” e a questão da autoria

As telenovelas rurais constituem um subgênero dentro do formato telenovela, ancorado na matriz melodramática, que se destaca na construção de narrativas que conectam o público urbano às raízes rurais. Este subgênero surge em um contexto de urbanização acelerada, no qual a televisão brasileira, como principal meio de comunicação se empenhou em refletir a pluralidade cultural do país, e o campo passou a funcionar como cenário privilegiado para a exploração de temas universais, como amor, família, e conflitos

interpessoais, além de questões específicas da vida rural, como a luta pela terra, a dinâmica entre o homem e a natureza e as relações de poder no campo (LOPES 2009).

A partir dos anos 1980, a Rede Globo de Televisão passa a se destacar nesse campo, adotando uma abordagem que reconstitui um passado rural com foco em diferentes contextos geográficos e culturais, como as culturas caipiras e sertanejas, os pequenos vilarejos e povoados, e até mesmo o rural aristocrático (BALTAZAR, 1996). A exploração do universo rural foi particularmente marcante nas telenovelas exibidas pela emissora no horário das 18h, conhecidas como "novela das seis" (BALOGH, 2002), principalmente no final dos anos 1990 e início dos anos 2000.

Em 1979, a primeira versão da telenovela *Cabocla*, baseada no romance de Ribeiro Couto foi adaptada por Benedito Ruy Barbosa, ela foi apontada como um marco na consolidação desse subgênero, ao explorar as tensões entre o progresso urbano e a tradição rural, com personagens que representavam arquétipos da vida no campo brasileiro.

Contudo, foi com *Pantanal* (1990), obra totalmente autoral do Benedito Ruy Barbosa e exibida pela TV Manchete, que o subgênero atingiu um novo patamar de reconhecimento. O destaque de *Pantanal* não ocorreu apenas pela história, mas também pelo uso de locações naturais e uma fotografia que exaltava as paisagens pantaneiras. *Pantanal* mesclava a beleza natural do bioma com uma narrativa que exaltava valores tradicionais e a vida simples do campo, criando um forte contraste com o ritmo frenético das telenovelas urbanas da época. A partir de então, as telenovelas rurais se consolidaram como um subgênero com forte identidade no contexto da teledramaturgia brasileira.

Paralelamente ao trabalho de Benedito Ruy Barbosa, o autor Walcyrr Carrasco também se destacou ao explorar esse universo rural, especialmente na questão de representar o homem caipira, construindo obras que ambientam seus enredos na primeira metade do século XX, alternando entre o campo e a cidade. Telenovelas como *Chocolate com Pimenta* (2003-2004), *Alma Gêmea* (2005-2006) e *Éta Mundo Bom!* (2016) alcançaram recordes de audiência e acabaram por contribuir para a construção de uma identidade televisiva que resgata e reinterpreta o passado rural brasileiro.

As novelas de Carrasco investem em um tipo de drama rural "caipira", caracterizado por personagens que vivem em pequenos povoados, enfrentando desafios típicos da vida no campo, mas com uma abordagem mais leve e humorada. Anna Maria Balogh (2002) classifica essas produções como "água com açúcar em doses homeopáticas", destacando a presença de uma dicotomia maniqueísta entre o bem e o mal, com a previsível vitória do bem. Carrasco,

com sua habilidade em mesclar humor e drama, deu nova vida a esse subgênero, destacando-se como o "senhor das seis" (LANG, 2008).

O impacto dessas produções é evidente não apenas nos índices de audiência, mas também na maneira como o público se relaciona com o imaginário rural. Enquanto Benedito Ruy Barbosa aborda o campo de forma mais realista e crítica, Walcyr Carrasco opta por uma visão mais lúdica e nostálgica, criando personagens muito lembrados, como Márcia (*Chocolate com Pimenta*), Mirna (*Alma Gêmea*) e Mafalda (*Êta Mundo Bom!*), que representam diferentes facetas da mulher caipira na televisão brasileira (ROCHA; RESENDE, 2020).

A seguir, uma seleção representativa das telenovelas rurais transmitidas no Brasil, destacando os principais temas e a continuidade de determinadas questões.

Tabela 1: Telenovelas Rurais Brasileiras

Telenovela	Ano de Exibição	Emissora	Autor(a)	Principais Temas
<i>A Cabana do Pai Tomás</i>	1969-1970	Rede Globo	Hedy Maia	Escravidão, racismo, luta por liberdade
<i>Meu Pedacinho de Chão</i> (primeira versão)	1971-1972	Rede Globo/TV Cultura	Benedito Ruy Barbosa	Amor, valores rurais, conflitos familiares
<i>Bicho do Mato</i> (primeira versão)	1972	Rede Globo	Chico de Assis Renato Corrêa de Castro	Amor, valores rurais, conflitos familiares
<i>Cabocla</i> (primeira versão)	1979	Rede Globo	Benedito Ruy Barbosa	Amor, tradição, folclore, conflitos familiares
<i>Paraíso</i> (primeira versão)	1982-1983	Rede Globo	Benedito Ruy Barbosa	Amor, natureza, superação
<i>Pantanal</i> (primeira versão)	1990	TV Manchete	Benedito Ruy Barbosa	Amor, natureza, conflitos familiares, preservação ambiental
<i>Ana Raio e Zé Trovão</i>	1990-1991	TV Manchete	Marcos Caruso e Rita Buzzar	Amor, conflitos familiares, tradições rurais
<i>Amazônia</i>	1991-1992	TV Manchete	Jorge Duran e Regina Bandeira / Regina Braga	Amor, redenção familiar, conflitos ambientais e sociais
<i>Renascer</i> (primeira versão)	1993-1994	Rede Globo	Benedito Ruy Barbosa	Redenção, família, tradições rurais
<i>Tocaia Grande</i>	1995-1996	TV Manchete	Duca Rachid	Conflito de Terra e Poder, Relações familiares, amor
<i>O Rei do Gado</i>	1996-1997	Rede Globo	Benedito Ruy Barbosa	Conflitos familiares, terras, tradição
<i>Xica da Silva</i>	1996-1997	TV Manchete	Walcyr Carrasco	Conflitos de poder e relações sociais, escravidão, luta por liberdade
<i>Mandacaru</i>	1997-1998	TV Manchete	Carlos Alberto Ratton	Conflitos de terra e poder, relações familiares, amor e conflito social
<i>Estrela de Fogo</i>	1998-1999	Record TV	Yves Dumont	Amor proibido e

				relações familiares, religião, conflitos sociais
<i>Terra Nostra</i>	1999-2000	Rede Globo	Benedito Ruy Barbosa	Imigração, conflitos entre classes sociais, amor e sacrifício
<i>O Cravo e a Rosa</i>	2000	Rede Globo	Walcyrr Carrasco Mário Teixeira	Amor, sociedade, conflitos familiares
<i>Coração de Estudante</i>	2002	Rede Globo	Emanuel Jacobina	Relações familiares e amorosas, jovens e suas lutas, ativismo social e política
<i>Esperança</i>	2002-2003	Rede Globo	Benedito Ruy Barbosa Walcyrr Carrasco	Amor, destino, relações familiares, questões sociais e de classe
<i>Chocolate com Pimenta</i>	2003	Rede Globo	Walcyrr Carrasco	Amor, redenção, intriga e vingança e relações de poder e classe social
<i>Cabocla (remake)</i>	2004	Rede Globo	Benedito Ruy Barbosa	Amor, tradição, folclore, conflitos familiares
<i>América</i>	2005	Rede Globo	Gloria Perez	Emigração, imigração, cultura, identidade, amor e separação
<i>Alma Gêmea</i>	2005-2006	Rede Globo	Walcyrr Carrasco	Amor, destino, espiritualidade, conflitos familiares e sociais
<i>Bicho do Mato (remake)</i>	2006-2007	Record TV	Cristianne Fridman Bosco Brasil	Amor, valores rurais, conflitos familiares
<i>Paraíso (remake)</i>	2009	Rede Globo	Benedito Ruy Barbosa	Amor, natureza, superação
<i>Araguaia</i>	2010-2011	Rede Globo	Walther Negrão	Amor, conflitos familiares, valores rurais, relações de poder e classe social
<i>Cordel Encantado</i>	2011	Rede Globo	Duca Rachid Thelma Guedes	Amor, mitologia, fantasia, relações familiares e sociais
<i>Amor Eterno Amor</i>	2012-2013	Rede Globo	Elizabeth Jhin	Amor, destino, conflitos familiares e sociais, espiritualidade

<i>Meu Pedacinho de Chão (remake)</i>	2014	Rede Globo	Benedito Ruy Barbosa	Amor, valores rurais, conflitos familiares
<i>Êta Mundo Bom!</i>	2016	Rede Globo	Walcyr Carrasco	Ingenuidade, amor, vilania, valores rurais
<i>Velho Chico</i>	2016	Rede Globo	Benedito Ruy Barbosa Edmara Barbosa Bruno Luperi	Família, natureza, conflitos geracionais
<i>Pantanal (remake)</i>	2022	Rede Globo	Bruno Luperi	Amor, natureza, conflitos familiares, preservação ambiental
<i>Terra e Paixão</i>	2023-2024	Rede Globo	Walcyr Carrasco	Vingança, amor, disputas familiares, superação
<i>Renascer (remake)</i>	2024	Rede Globo	Bruno Luperi	Redenção, família, tradições rurais

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

A definição das telenovelas incluídas nesta tabela segue critérios metodológicos que buscam delimitar, com precisão conceitual, o que se compreende como telenovela rural no âmbito da teledramaturgia brasileira. Para esta pesquisa, considera-se como rural a obra cuja estrutura narrativa, organização temática e construção estética se ancoram predominantemente no universo do campo, de modo que o espaço rural funciona como matriz estruturante da ficção e não apenas como cenário eventual. Assim, foram incluídas telenovelas em que a ruralidade organiza os conflitos centrais, determina a lógica social e cultural das relações entre os personagens e se expressa por meio de temporalidades, valores e práticas comunitárias que caracterizam a vida no campo. Nessas produções, disputas de terra, dinâmicas familiares rurais, vínculos com a natureza, tradições regionais e modos de sociabilidade próprios do ambiente rural não constituem apenas contexto, mas o eixo articulador da narrativa, sustentado também por uma estética que privilegia paisagens, iconografias e ritmos narrativos associados a esse universo.

Com base nesses critérios, algumas obras amplamente reconhecidas pelo público por sua ambientação interiorana ou regional não foram incluídas na classificação. Telenovelas como *Gabriela* (1975/2012), *Roque Santeiro* (1985), *Pedra Sobre Pedra* (1992), *Tieta* (1989), *O Bem-Amado* (1973) e outras produções inspiradas no romance regionalista, sobretudo na obra de Jorge Amado e no universo simbólico do Nordeste, apresentam uma matriz narrativa

distinta, marcada pela representação do sertão ou de pequenas cidades interioranas com dinâmica própria. Embora dialoguem com elementos rurais, tais produções operam em um registro ficcional específico, frequentemente vinculado ao realismo fantástico, ao coronelismo, ao cangaço, à religiosidade popular e a conflitos sociais característicos do sertão ou do interior nordestino. Nesses casos, o espaço sertanejo constitui uma categoria narrativa singular, cujo repertório simbólico e cujas tensões históricas diferem da tradição rural tratada neste estudo, associada sobretudo à relação direta com a terra, ao trabalho rural, à natureza como força narrativa e às formas de vida do campo presentes em autores como Benedito Ruy Barbosa.

Definidos os contornos que distinguem a tradição rural de outras matrizes ficcionais interioranas, pode-se observar como esse subgênero se desenvolveu ao longo do tempo, iniciando pelas primeiras produções que consolidaram a presença do campo na teledramaturgia brasileira.

As primeiras telenovelas rurais, como *A Cabana do Pai Tomás* (1969), abordaram questões como a escravidão e o racismo, refletindo o contexto de luta pela liberdade e a opressão vivida pelos negros no Brasil. O tema da liberdade e da resistência aparece também em outras produções mais antigas, como *Meu Pedacinho de Chão* (1971) e *Bicho do Mato* (1972), que tratam da preservação dos valores rurais e da importância das tradições familiares, ainda que em contextos diferentes. Essas novelas têm uma relação forte com o campo como espaço de vida, onde os conflitos familiares, amorosos e sociais são muitas vezes resolvidos a partir de valores definidos no meio rural.

A partir dos anos 1980, com telenovelas como *Cabocla* (1979) e *Paraíso* (1982), o foco nas relações familiares e nas tradições rurais se intensificou, mas com uma nova ênfase em temas como a superação, o amor e a convivência com a natureza. Já *Pantanal* (1990), de Benedito Ruy Barbosa, trouxe à tona a relação do ser humano com o meio ambiente, além de dar voz a personagens que representavam a luta pela preservação da natureza, algo que se intensificaria em produções posteriores. O foco na preservação ambiental se manteve em produções como *Velho Chico* (2016), onde os temas da família e do misticismo se entrelaçam com a ideia de identidade regional e as questões relacionadas à sustentabilidade e ao legado ambiental, sem perder o tom de conflito geracional.

Ao longo dos anos, o amor e os conflitos familiares continuam a ser temáticas predominantes nas novelas rurais, com produções como *Renascer* (1993) e *O Rei do Gado* (1996) explorando a dinâmica das relações familiares e os desafios que surgem em cenários

de disputa por terras e poder. *Terra Nostra* (1999), por sua vez, traz uma abordagem mais voltada para a imigração e as relações entre classes sociais, enquanto *O Cravo e a Rosa* (2000) e *Chocolate com Pimenta* (2003) destacam as questões do amor, vingança e intriga em contextos rurais, com um tom mais leve e um tanto de comédia.

A partir de 2000, novas telenovelas rurais como *Cordel Encantado* (2011) e *Meu Pedacinho de Chão* (*remake* de 2014) buscaram mesclar elementos de fantasia e mitologia com os valores rurais, ampliando a forma de representação da vida no campo. Essas produções, especialmente *Cordel Encantado*, adicionaram uma camada de magia ao universo rural, destacando a riqueza do folclore brasileiro. Por outro lado, nos anos mais recentes, telenovelas como *Pantanal* (*remake* de 2022) e *Renascer* (*remake* de 2024) continuaram a explorar as mesmas questões que marcaram a trajetória do subgênero, mas com uma nova abordagem que reflete as questões atuais. O *remake* de *Pantanal*, por exemplo, além de manter a temática de preservação ambiental, trouxe um olhar mais contemporâneo para os conflitos familiares e a luta pela terra, enquanto *Renascer* mantém a ênfase nas relações familiares e nas tradições rurais, com um toque de modernidade.

As telenovelas rurais, ao longo de sua trajetória, tem sido uma forma de documentar a evolução da sociedade brasileira, refletindo os desafios históricos e as transformações modernas que continuam impactando a vida no campo. Embora os temas possam se renovar, a essência das questões rurais, como a luta por amor, justiça social, preservação e identidade, permanece uma constante na televisão brasileira.

1.4.1 Benedito Ruy Barbosa e a construção de uma identidade rural na teledramaturgia

Benedito Ruy Barbosa é um dos nomes mais relevantes da teledramaturgia brasileira, sendo amplamente reconhecido pela construção de narrativas que privilegiam o universo rural. Sua trajetória no meio televisivo, iniciada na década de 1960, consolidou-o como um dos principais responsáveis pela renovação e solidificação do formato das telenovelas ambientadas no meio rural. Nascido em Gália, no interior do estado de São Paulo, o autor dedicou sua carreira à elaboração de enredos que exaltam a vida no campo, abordando tradições, conflitos e as especificidades deste modo de vida. Essa predileção por retratar os interiores do país está relacionada ao seu universo pessoal e à vivência direta com o campo, conforme ele próprio ressalta:

“O meu universo é o Brasil. Normalmente, um ator vai a Paris ou Nova York quando termina de gravar uma novela. Eu vou para o Pantanal, para o sul de Minas ou para o Araguaia. Estou sempre mexendo com esse sertão, porque tenho uma ligação muito grande com a terra. É uma força telúrica mesmo. Tanto que, no fim da vida, larguei São Paulo e comprei um sítiozinho. Lá estou no meio do mato, é duro me tirar dali. O ser humano é muito importante. Se você parar para observar os personagens numa roda, vai se encantar. Cada um tem uma história para contar, seja ela cômica ou trágica. Se você souber ouvir, vai se enriquecer com essas histórias. É legal falar do ser humano. No interior, há personagens fantásticos, que deixamos morrer na memória porque ninguém quer transformar suas histórias em contos, versos, seriados ou filmes. Mas eles são muito ricos. Eu vivo um pouco nesse universo. Tenho fama de ser falador, gosto de uma boa prosa, mas, quando chego nesses redutos, só fico ouvindo. Não tenho nada para falar. Tenho mais é que ouvir.”
(BARBOSA, 2008).

Desde a década de 1970, suas obras refletem esse apego à cultura rural, que se manifesta de maneira profunda nas suas telenovelas, o autor também trabalha com a questão da estrutura familiar patriarcal. Seus protagonistas, em geral, são pais de muitos filhos homens, em contraste com outras narrativas rurais em que o poder patriarcal é simbolizado pela figura da filha única do coronel (HAMBURGER 2005).

Suas obras são caracterizadas por uma abordagem idealizada do campo, que, além de servir como cenário, converte-se em um elemento representativo das tensões e transformações sociais e culturais. Suas telenovelas apresentam a natureza e o ambiente rural sob uma perspectiva bucólica, simultaneamente ressaltando disputas sociais, familiares e políticas. A idealização do campo, aliada à valorização de princípios como honestidade, trabalho árduo e solidariedade familiar, constitui um eixo central que permeia sua produção ficcional.

Segundo Balogh (2002), os patriarcas nas obras do autor são frequentemente retratados como figuras profundamente ligadas à terra e ao espaço rural, em contraste com os filhos, que, por vezes, migram para os grandes centros urbanos. Esses deslocamentos ocorrem, por exemplo, para acompanhar a mãe, como em *Pantanal*, ou em virtude dos estudos, como acontece com os filhos mais velhos do patriarca em *Renascer*. Assim, delineia-se a oposição entre o mundo rural e o urbano, uma dualidade que perpassa as telenovelas situadas em contextos interioranos. Apesar dessa aparente rejeição inicial ao campo, observa-se que, ao longo da narrativa, os filhos frequentemente acabam seduzidos pela força vital da terra, reconciliando-se com suas origens ao final da trama.

Exemplos dessa dinâmica são Jovê, em *Pantanal*, e Marcos Mezenga, em *O Rei do Gado*. Em algumas situações, inclusive, o filho menos amado pelo patriarca, como o caçula em *Renascer*, figura rejeitada pelo pai, revela-se aquele que melhor preserva e perpetua as tradições rurais e as atividades da fazenda (BALOGH, 2002).

Outro aspecto relevante da produção de Benedito Ruy Barbosa é a inserção de elementos do folclore e das tradições populares brasileiras, os quais colaboram para a construção de um universo ficcional autêntico e verossímil. A incorporação da música caipira, das crenças populares, dos mitos regionais e das variações linguísticas ajuda a constituir uma estratégia narrativa que confere profundidade à obra. Nesse contexto, o folclore atua como elo entre passado e presente, contribuindo tanto para a afirmação de uma identidade nacional quanto para o enriquecimento do perfil psicológico e sociocultural dos personagens e dos conflitos dramáticos.

Na telenovela *Pantanal* (1990), Benedito Ruy Barbosa exalta a beleza e a riqueza natural do Pantanal Sul-mato-grossense, mas também utiliza esse cenário como suporte para a exploração de temáticas como o amor, a relação do homem com a natureza e a perpetuação de mitos regionais. Um exemplo disso, é que, ao criar *Pantanal* para a TV Manchete, o autor iniciava sua trama com um núcleo urbano, mas logo percebeu que o enredo perdia força quando as cenas sudestinas eram apresentadas. A telenovela migrou para o cenário pantaneiro, onde a simplicidade e a autenticidade da vida no interior contrastavam com os valores urbanos de consumismo e modernidade, o que substitui a ideia do "paraíso urbano" por um "paraíso perdido e recuperado", baseado na conexão com a terra e a vida simples.(BECKER E MACHADO, 2008). Esse cenário evidencia a fusão entre uma visão romântica do universo rural e uma crítica subjacente às transformações sociais que reconfiguram esse espaço, refletindo, portanto, as contradições e complexidades que caracterizam a sociedade brasileira.

Contudo, em obras mais recentes, nota-se uma tentativa de subversão de alguns desses arquétipos, revelando nuances e reconfigurações na representação do patriarcado e da relação com a terra. Em *Velho Chico* (2016), por exemplo, a trajetória de Miguel, neto do coronel Afrânio, rompe com o tradicional modelo do herói rural. Educado na cidade e formado em Agronomia, Miguel retorna ao interior com o propósito de promover uma agricultura sustentável e questionar as práticas coronelistas que marcaram a trajetória de sua família. Esse deslocamento narrativo evidencia a preocupação do autor em dialogar com questões

contemporâneas, como a preservação ambiental e a renovação das estruturas sociais e produtivas do campo.

Esse compromisso com a verossimilhança e com a representação da realidade rural brasileira está diretamente relacionado ao método de trabalho do autor, que enfatiza a importância da pesquisa e da vivência nos espaços que compõem suas narrativas. Influenciado pelo cinema brasileiro clássico, em especial pelas produções da Companhia Vera Cruz, o autor encontrou nesses filmes a inspiração para construir histórias que valorizassem o universo rural e destacassem suas belezas e desafios (BARBOSA, 1997). Tal influência pode ser percebida em obras como *Pantanal* (1990) e *Renascer* (1993), em que a ambientação rural constrói o cenário da trama e exerce uma presença estética e narrativa central.

Esse olhar sobre o campo, que mescla a idealização da vida rural com a representação dos conflitos sociais e familiares é o que auxilia na entrega de personalidade às suas obras. Essa combinação entre tradição e renovação, amparada pela imersão no universo rural e por influências do cinema nacional ajudou na consolidação de sua carreira como um dos grandes responsáveis pela construção de um imaginário rural na teledramaturgia brasileira. Esse legado, por sua vez, encontra continuidade em seu neto e sucessor, Bruno Luperi, que busca preservar e ao mesmo tempo atualizar a abordagem do avô nas novas produções televisivas.

1.4.2 Bruno Luperi: continuidade e inovação na narrativa rural

A tradição da telenovela rural brasileira encontra, na figura de Bruno Luperi neto de Benedito Ruy Barbosa, uma continuidade que se renova, na qual a herança familiar se articula à atualização estética e temática do subgênero. Ao adaptar *Pantanal* (Rede Globo, 2022), Luperi assumiu o desafio de preservar a essência narrativa concebida por seu avô, ao mesmo tempo em que atualizava a obra para o público contemporâneo e para o contexto sociopolítico do século XXI. Em entrevista, o autor declarou que seu objetivo foi “reinterpretar essa história à luz das questões atuais, sem perder o espírito poético e afetivo que a tornou tão marcante” (NATELINHA, 2022), revelando consciência de sua dupla função: herdeiro de uma tradição e agente de transformação no campo da teledramaturgia brasileira.

Em suas declarações, Luperi destaca o caráter afetivo que orientou sua escrita, evidenciando a dimensão intergeracional da autoria. Ao comentar a relação entre pai e filho que estrutura a narrativa, afirmou que “a premissa desta história é o reencontro de um pai com um filho [...] algo muito próprio dele [Benedito]; ele traduziu em peões o que queria ter

vivido com o pai” (GSHOW, 2022). Essa fala demonstra que o *remake* não se limita a uma operação técnica de recontar a trama, mas se configura como um exercício de continuidade afetiva e de releitura identitária. A herança de Benedito Ruy Barbosa é, assim, reinterpretada sob uma ótica que preserva o ethos original, enquanto o insere nas sensibilidades contemporâneas.

Entre as principais transformações da nova versão, destaca-se a centralidade da questão ambiental, que eleva o bioma pantaneiro de mero cenário natural a elemento estruturante da narrativa. Ao comentar a cena em que Joventino doma o boi Marruá, Luperi afirmou que ela “representa toda a mensagem do porquê esse cara encantou o Velho do Rio [...] ele realmente se conectou com a natureza” (GSHOW, 2022). Na mesma entrevista, ao refletir sobre a sequência em que Maria Marruá se transforma em onça, declarou: “pouco importa se é verdade [...] ele viu a mulher se transformando em algo muito mais poderoso. É uma potência da natureza isso” (GSHOW, 2022). Essas falas revelam a presença de uma poética ecológica, em que a natureza deixa de ser mero pano de fundo e passa a operar como força expressiva e espiritual. Nessa perspectiva, *Pantanal* atualiza o imaginário rural ao integrá-lo às discussões ambientais contemporâneas e às novas formas de sensibilidade ecológica e midiática, conforme discutem Bernasconi e Mungioli (2024) ao analisar o engajamento digital dos fãs da obra.

Outro eixo fundamental de atualização refere-se à resignificação das representações de gênero, sobretudo na construção da personagem Maria Bruaca. Em entrevista à *UOL Universa*, Luperi afirmou: “A minha decisão foi pegar os personagens pela mão e mostrar passo a passo o que é e como vencer o machismo. Acho muito mais bonito você ensinar as Marias a deixarem de ser bruacas” (UOL UNIVERSA, 2022). O autor acrescenta que buscou tratar das questões de gênero “de forma responsável, sem ser xiita ou militante”, conferindo às personagens femininas maior agência e complexidade dramática. A trajetória de Maria Bruaca, que passa da subserviência à emancipação, exemplifica essa nova abordagem, em consonância com transformações sociais e discursivas da contemporaneidade. Bernasconi e Mungioli (2024) observam que a recepção do público nas redes sociais destacou essa virada como um marco de libertação e identificação feminina, evidenciando o potencial da telenovela como espaço de reflexão sobre o formato.

Além das transformações temáticas, Luperi reflete sobre o equilíbrio entre criação artística e demandas mercadológicas, reconhecendo as tensões inerentes ao ambiente de produção televisiva. Em entrevista ao *Meio & Mensagem*, afirmou: “Marcas coerentes com a

história ajudam a engrandecer nosso trabalho e rentabilizam a empresa. Mas tem um limite que quem dita é a natureza da história. Meu respeito absoluto é à dramaturgia” (MEIO & MENSAGEM, 2022). O autor também destacou que sua formação em publicidade contribuiu para compreender a lógica do mercado, “mas sempre com fidelidade à história”. Essa postura revela uma ética autoral que privilegia a integridade estética da narrativa, mesmo diante das pressões comerciais, reafirmando o compromisso com a qualidade artística e com o público.

A autoria de *Pantanal* (2022) também se estrutura como coletiva e colaborativa, em consonância com a natureza industrial da teledramaturgia. O autor televisivo atua como mediador entre diferentes instâncias criativas, coordenando sensibilidades e processos técnicos. Essa perspectiva é confirmada por Rogério Gomes, diretor artístico da novela, que definiu a produção como “um processo mais horizontal e integrado entre roteiro e direção” (NOTÍCIAS DA TV, 2022). Assim, a adaptação de *Pantanal* reafirma o caráter híbrido da autoria televisiva contemporânea, articulando legado familiar, inovação estética e dinâmicas colaborativas de produção.

O *remake* consolidou-se, portanto, como uma obra que articula tradição e inovação, atualizando a telenovela rural para o século XXI. Ao integrar memória, ecologia, afeto e crítica social, Bruno Luperi reafirma a vitalidade do formato e evidencia como a teledramaturgia continua a desempenhar um papel central na representação do Brasil, funcionando como espaço de experimentação estética, mediação cultural e construção de identidades.

CAPÍTULO 2 - ADAPTAÇÃO E MEMÓRIA CULTURAL

A adaptação e o *remake* operam como práticas fundamentais para a compreensão da memória cultural e midiática, refletindo tanto a persistência quanto a transformação de narrativas ao longo do tempo. O *remake*, além de atuar como uma simples recriação de histórias, funciona como um dispositivo de atualização da memória coletiva, carregando vestígios do passado e reinterpretando-os para novos contextos culturais. Essa dinâmica revela uma relação entre o ato de recontar e a memória, onde a repetição se entrelaça com a inovação e a continuidade é constantemente mediada por novas sensibilidades.

No cinema, essa interação é marcada pela experiência de espetatorialidade, conceito desenvolvido por Murray Smith (2005) ao investigar como a ficção cinematográfica constrói e sustenta a relação do espectador com as narrativas visuais. O impacto dos elementos da ficção sobre o público manifesta-se em práticas que ultrapassam o consumo passivo, envolvendo a intersecção entre emoção, expectativa e reconhecimento estético. Essa dimensão do cinema dialoga com as estratégias de adaptação, nas quais o espectador é convidado a revisitar e reinterpretar memórias evocadas pela narrativa.

Já na televisão, ainda que compartilhe da mesma linguagem audiovisual, a recepção assume contornos distintos. O meio televisivo opera em temporalidades mais longas, em contato cotidiano e reiterado com o público, o que produz uma relação de familiaridade e pertencimento. Essa continuidade narrativa e afetiva, característica das telenovelas, intensifica a construção de vínculos entre espectadores e personagens, configurando uma experiência comunicacional com atributos próprios, serialidade, presença diária e coparticipação interpretativa.

Os estudos de recepção revelam que os espectadores das telenovelas não são meros receptores de conteúdo, mas participantes ativos com alta competência no gênero (MARTÍN-BARBERO, 1997). A experiência midiática é, assim, ancorada em uma memória afetiva, entendida, conforme Greco (2016), como o vínculo emocional e compartilhado que o público estabelece com narrativas e personagens, reativando lembranças individuais e coletivas a partir do contato contínuo com o gênero.

O *remake* tem como finalidade atualizar a obra original, adequando-a aos padrões estéticos e narrativos da contemporaneidade, de modo a torná-la mais atrativa e coerente com o gosto do público atual (BALOGH; MUNGIOLI, 2009). Dessa forma, novas interpretações de histórias antigas são elaboradas, adaptando elementos como elenco e enredo às demandas

socioculturais atuais, buscando fazer com que o conteúdo seja visto como relevante e atrativo. Entretanto, essa prática não está isenta de críticas. Alguns autores observam que os *remakes* são frequentemente desconsiderados alegando falta de criatividade ou uma busca por lucro fácil, já que geralmente exploram narrativas previamente consagradas. No entanto, o público desenvolve uma relação afetiva com essas reproposições e, muitas vezes, espera ansiosamente por elas. "A repetição e o *remake* representam um retorno à memória ficcional e afetiva dos telespectadores, de maneira coletiva" (GRECO, 2016).

A relação entre recepção, memória e experiência afetiva é central para entender como a ficção televisiva e cinematográfica se torna parte da memória coletiva. As mídias se configuram como agentes centrais na formação de um repertório de histórias e memórias, alimentam tanto a memória individual quanto a coletiva. Nesse sentido, a memória do indivíduo remete à memória do grupo, reforçando que as lembranças são moldadas pela interação social (HALBWACHS, 1990).

Em cada *remake* ou adaptação, há uma tensão delicada entre preservar a memória da versão original e dialogar com o presente, criando um espaço dinâmico onde o passado e o presente se encontram, permeados por afetos e significados compartilhados. Essa convergência evidencia a relevância da ficção televisiva na construção e renovação da identidade coletiva nacional.

A partir das reflexões delineadas, este capítulo propõe-se a examinar o *remake* como uma prática cultural e comunicacional que tensiona as fronteiras entre memória, adaptação e identidade. Pretende-se compreender de que modo o gesto de refazer, ao mesmo tempo em que preserva a memória da obra original, reinscreve-a em novas condições de produção e recepção, produzindo outros sentidos e atualizando sua relevância no presente.

No tópico 2.1, discute-se a centralidade do *remake* como padrão criativo recorrente na indústria televisiva brasileira, enfatizando sua função estética e econômica, bem como a utilização estratégica da nostalgia e da memória midiática pelas emissoras. O tópico 2.2 aprofunda o conceito de memória midiática, observando como os *remakes* atuam simultaneamente como dispositivos de preservação e de reinvenção do passado, convertendo-se em espaços de atualização e ressignificação das narrativas televisivas.

O tópico 2.3 dedica-se à análise de *Pantanal* (1990) e de seu *remake* exibido em 2022, destacando os elementos que consolidaram a obra como um marco da teledramaturgia nacional, tanto por sua relevância estética e temática quanto pela forma como incorporou debates socioculturais e ambientais contemporâneos. O subtópico 2.3.1, por sua vez, examina

a tipicidade de *Pantanal*, situando-a no contexto do subgênero rural e discutindo a maneira como a narrativa reafirma e atualiza representações identitárias vinculadas ao imaginário do campo e da natureza.

Por fim, o tópico 2.4 concentra-se na análise das personagens e temáticas centrais da obra, compreendendo-as como expressões das tensões entre tradição e modernidade, natureza e cultura, rural e urbano.

Em seu conjunto, o capítulo busca demonstrar como o *remake* de *Pantanal* opera como um elo entre a memória original, associada à experiência inaugural da versão de 1990 e a memória afetiva, reativada na revisitação da trama em 2022. Entre passado e presente, continuidade e transformação, o *remake* reafirma o papel da teledramaturgia como espaço privilegiado de produção da memória cultural e de negociação da identidade nacional.

A partir das reflexões delineadas, este capítulo propõe-se a examinar o *remake* como uma prática cultural e comunicacional que tensiona as fronteiras entre memória, adaptação e identidade. Pretende-se compreender de que modo o gesto de refazer, ao mesmo tempo em que preserva a memória da obra original, reinscreve-a em novas condições de produção e recepção, produzindo outros sentidos e atualizando sua relevância no presente.

2.1 *Remake*: A Importância Desse Padrão Criativo na Indústria Televisiva

A produção de *remakes* no audiovisual consolidou-se como um fenômeno global e recorrente, especialmente na televisão, onde atua como estratégia de atualização e preservação de narrativas culturalmente significativas. No Brasil, essa prática adquiriu relevância ao associar-se à memória midiática, isto é, à capacidade das emissoras de reativar lembranças e afetos vinculados à história da teledramaturgia. Conforme observa Clarice Greco (2016), a televisão constitui um “lugar de culto”, no qual o passado é continuamente revisitado por meio de reprises e refações, convertendo-se em experiência coletiva e afetivamente partilhada.

A memória, nesse contexto, não é um repositório fixo, mas um processo ativo de reconstrução. Pierre Nora (1984), em sua formulação sobre os “lugares de memória”, e Greco (2016) apontam que recordar implica um gesto de ressignificação constante, em que o passado é reorganizado de acordo com as sensibilidades do presente. O *remake*, portanto, atua como instrumento de reinscrição cultural: ele retoma narrativas legitimadas e as reinsere em novos contextos de produção, circulação e recepção, assegurando sua permanência e relevância social.

No campo da teledramaturgia, o *remake* oferece às emissoras uma forma de inovação

controlada. O reaproveitamento de estruturas narrativas reconhecidas garante identificação imediata com o público e reduz riscos de rejeição, ao mesmo tempo em que permite incorporar novas abordagens temáticas e recursos técnicos. Essa combinação entre reconhecimento e renovação traduz um equilíbrio entre a preservação do patrimônio televisivo e a adaptação às transformações culturais e tecnológicas.

A Rede Globo, principal emissora do país, tem utilizado o *remake* como política de programação desde o início dos anos 2000. Produções como *O Cravo e a Rosa* (2000), *Sinhá Moça* (2006), *Ti Ti Ti* (2010), *Pantanal* (2022) e *Renascer* (2024) exemplificam esse modelo de atualização narrativa. Em cada caso, a emissora revisita obras consagradas, adaptando-as às condições estéticas e discursivas do presente, ao mesmo tempo em que reafirma sua autoridade como guardião da memória televisiva nacional.

A escolha dos títulos reflete uma estratégia de memória institucional: são priorizadas telenovelas que, em suas versões originais, alcançaram forte repercussão social, seja pela inovação temática, seja pela representatividade cultural. Essa seleção orienta-se pela consciência de que determinadas obras funcionam como marcos afetivos na trajetória da televisão brasileira, capazes de reacender vínculos com o público.

O desafio central dessas refações consiste em preservar a coerência narrativa e o sentido estruturante das obras originais, inserindo, simultaneamente, novos elementos capazes de refletir transformações sociais recentes. *Pantanal* (2022), por exemplo, incorporou de forma mais explícita a temática ambiental, dialogando com debates contemporâneos sobre sustentabilidade e preservação do bioma. Em *Ti Ti Ti* (2010), observaram-se atualizações nos discursos de gênero e sexualidade, adequando a trama às mudanças nas discussões sociais desde a década de 1980.

Esses exemplos evidenciam que o *remake* opera como mecanismo de atualização cultural. Ao retomar e reconfigurar narrativas emblemáticas, a televisão reafirma seu papel como arquivo dinâmico da memória coletiva, articulando tradição e mudança, passado e presente, continuidade e transformação.

2.2 O Remake e a Memória Midiática

A memória cultural, enquanto um fenômeno social, é entendida como a forma pela qual as culturas preservam e transmitem suas experiências, narrativas e conhecimentos ao longo do tempo. A memória é individual e também construída socialmente, sendo inseparável dos contextos e dos grupos aos quais se pertencem (HALBWACHS, 1990). A prática do

remake emerge como uma parte desse processo, representando um fenômeno complexo que não apenas revisita histórias, mas as transforma, criando uma trama em que memórias individuais e coletivas se entrelaçam de maneira dinâmica e em constante evolução.

A memória coletiva só se concretiza na relação com o 'outro' (HALBWACHS, 1990). Para evocar lembranças, os indivíduos dependem de referências externas, uma vez que a memória individual está ligada ao contexto social no qual se insere. Nesse sentido, os *remakes* cinematográficos e televisivos funcionam como catalisadores dessa dinâmica: ao reinterpretar obras do passado, eles despertam memórias afetivas no público, que revisita histórias familiares sob novas perspectivas. Esse processo não se limita à repetição, pois constitui uma reconstrução do passado moldada pelas demandas e sensibilidades do presente (HALBWACHS, 1990). Tal reconstrução reflete não apenas transformações culturais e sociais, mas também inovações tecnológicas, evidenciando o papel da memória como um fenômeno dinâmico e adaptativo (BOSI, 1994).

A memória coletiva é carregada de afetividade, compondo aquilo que permanece significativo para o grupo (BOSI, 1994). Um exemplo, é o ato da releitura, onde uma experiência revisitada nunca é idêntica à anterior, porque as circunstâncias e a bagagem do sujeito mudam. “Não se lê duas vezes o mesmo livro, isto é, não se relê da mesma maneira um livro” (BOSI, 1994), e isso se aplica ao contexto dos *remakes*, onde o espectador não assiste a uma história da mesma forma, pois a interpreta com base em suas atuais vivências e sensibilidades.

O *remake* funciona como um mecanismo de atualização cultural, indo além de uma mera preservação da narrativa. As obras audiovisuais são um repositório de memórias que necessita ser frequentado constantemente para manter sua relevância. Os *remakes*, se tornam, então, não só veículos de memória, mas espaços para negociação cultural, onde o passado é revisitado para atender às expectativas e necessidades do presente. A prática do *remake* expõe uma tensão criativa entre memória e inovação: ela carrega consigo a familiaridade da obra original, mas infunde novas perspectivas que refletem mudanças na sensibilidade estética, social e cultural.

A influência das tecnologias de produção e distribuição também não pode ser ignorada na transformação da memória midiática. A acessibilidade a arquivos e conteúdos audiovisuais históricos, permite que o público compare versões originais com suas adaptações modernas. Essa interatividade evidencia o caráter fragmentado e fluido da memória coletiva, que é inconstante, está em processo de reconfiguração (NORA, 1993) e atua como um aspecto

essencial para se compreender os *remakes* como espaços de memória em contínua atualização.

O *remake* serve como um espaço de preservação e, paradoxalmente, de reinvenção das narrativas midiáticas, as representações audiovisuais possuem um caráter de “momento eterno”, que pode ser reinterpretado em diferentes contextos históricos e culturais. Os *remakes* acabam por não ser apenas releituras, mas atuam como intervenções culturais que desafiam e renovam o significado das obras originais, fazendo com que a memória midiática (GOMES; WEIS ALVES, 2023) seja um fenômeno vivo e em transformação. Em meio a essa interação com o passado, a imagem audiovisual nunca é neutra, mas um espaço de constante diálogo com a história e com as mudanças na percepção social.

A televisão, como veículo central da memória midiática, exerce uma função fundamental ao arquivar e difundir narrativas para as gerações futuras. A natureza efêmera e frequentemente volátil da mídia eletrônica torna a preservação dessas memórias um desafio contínuo e, ao mesmo tempo, uma responsabilidade cultural (BUCCI, 2004). O autor destaca a importância de constituir arquivos audiovisuais abrangentes, incluindo elementos muitas vezes negligenciados, como intervalos comerciais, que ajudam a compor o contexto histórico mais amplo de cada época. A prática dos *remakes*, por sua vez, não apenas contribui para a retenção dessas memórias, mas também promove sua atualização e revitalização, reintroduzindo discussões relevantes sobre identidade, nostalgia e a transformação dos valores sociais.

A relevância dos meios de comunicação na construção de uma memória coletiva une os aspectos afetivos, essas narrativas reimaginadas vão além da simples preservação do legado midiático; elas o desafiam, estabelecendo um diálogo constante entre o antigo e o novo. O *remake* além de atuar mantendo passado vivo, também o reinventa, reafirmando a importância dessas histórias em um mundo que está em constante transformação.

2.3 *Pantanal*: Um Marco na Teledramaturgia Brasileira

Em março de 1990 estreou na extinta TV Manchete a telenovela *Pantanal*. Criada por Benedito Ruy Barbosa, no início registrou uma média de 11 pontos nas primeiras semanas. Ao longo de sua exibição, *Pantanal* se transformou em um marco da teledramaturgia brasileira, tornando-se uma referência importante no país visto que o autor tirou proveito de um movimento de renovação da telenovela que vinha desde *Beto Rockfeller* e trouxe para esse

formato resultados que já haviam sido conquistados nos campos do seriado e da minissérie (BECKER E MACHADO, 2008).

Esta é uma telenovela que foge dos padrões vigentes naquele momento. Sua trama se destaca por um ritmo mais cadenciado, com planos longos que realçam a beleza exuberante da natureza pantaneira. A abordagem lenta e suave adotada pelo diretor de *Pantanal* exerceu um fascínio singular sobre o público, com sua proposta de encenação teledramatúrgica, caracterizada pela “a dilatação do tempo, a lentidão das falas, os grandes espaços naturais, cenas de interior gravadas em ambiente autênticos, longe da tirania do estúdio e de seus tripés com rodas” (BECKER e MACHADO, 2008).

A abordagem adotada em *Pantanal* introduziu uma dinâmica narrativa diferenciada, caracterizada por temporalidade e ritmo específicos. A construção dos planos foi deliberadamente alongada, aproximando-se das convenções do teatro, com ênfase na duração das cenas e na exploração do espaço. Elementos como o ambiente, o silêncio e as interações não verbais entre os personagens foram valorizados, contribuindo para uma estética da contemplação que não era vista em telenovelas urbanas. Esse uso do tempo narrativo permitiu pausas reflexivas e transições suaves, alinhando-se à proposta do autor e do diretor de reproduzir a essência temporal da paisagem e da cultura pantaneira (BECKER E MACHADO, 2008).

A análise dos elementos narrativos e discursivos destacados, em conjunto com os recursos técnicos e expressivos empregados, são indicativos de como *Pantanal* se consolidou como um marco na teledramaturgia brasileira. As inovações introduzidas com a construção temporal das cenas e a escolha de novos talentos em papéis centrais, contribuíram para uma experiência estética que acabou por romper com algumas tradições do formato. Essa combinação de fatores fez com que a obra obtivesse sucesso e assegurasse seu lugar na história da dramaturgia nacional sendo até hoje reconhecida como um marco da história da televisão no Brasil.

A decisão estratégica da TV Manchete de investir em *Pantanal* em 1990 não foi uma coincidência. Naquele ano, a Organização das Nações Unidas (ONU) proclamou o Ano Internacional do Meio Ambiente, com o objetivo principal de aumentar a conscientização sobre questões ambientais e promover ações para a proteção e preservação do meio ambiente. Foi uma iniciativa global que buscava ressaltar a importância da ecologia e a necessidade de enfrentar os desafios ambientais de forma coletiva. A década de 1990 ficou marcada por um crescente despertar para a consciência ambiental em muitos países, especialmente em relação

às mudanças climáticas e ao aquecimento global. Ao lançar e exibir a primeira versão de *Pantanal* durante o Ano Internacional do Meio Ambiente, a novela contribuiu na popularização do discurso em defesa da preservação da natureza. Desse modo, antecipou ao debate sobre o tema no Brasil, estimulando ações políticas e movimentos sociais em prol da preservação desse bioma, conforme ilustrado por Becker e Machado (2008):

Pantanal é, enfim, um fenômeno de comunicação de massa que merece análise e avaliação. Mesmo depois de quase vinte anos de sua primeira aparição, a telenovela da extinta Rede Manchete não deixa de ser constantemente citada e referida como um dos exemplos mais singulares de como podem conviver, na televisão, mesmo que com conflitos, inovação e audiência de massa, investimento industrial e ousadia formal e temática. (BECKER E MACHADO, 2008).

Pantanal atraiu a atenção da mídia por múltiplos fatores, com destaque para os índices de audiência, que só aumentavam. Em 1990, a telenovela rompeu com a hegemonia da Rede Globo na teledramaturgia ao alcançar a liderança de audiência na TV Manchete, um feito inédito até então (BIGATÃO, 2010). Posteriormente, entre julho de 2008 e janeiro de 2009, durante sua exibição no SBT, *Pantanal* voltou a liderar a audiência em determinados momentos, atingindo picos de 18 pontos, o que auxiliou a tornar-se um fenômeno televisivo.

A relevância de *Pantanal* ultrapassou os aspectos mercadológicos e se posicionou como um objeto de referência nos estudos sobre telenovelas no Brasil. A produção demonstrou a viabilidade de criar narrativas que vão além do entretenimento convencional, ao abordar questões socioculturais significativas e explorar a cultura e a identidade brasileiras. O impacto da obra permanece evidente mais de três décadas após sua estreia, com seu legado cultural reafirmado pela versão de 2022, adaptado por Bruno Luperi, neto do autor da versão original, Benedito Ruy Barbosa.

O processo de atualização narrativa no *remake* não se restringiu à refação da obra original; ao contrário, envolveu adaptações que tornaram a produção mais alinhada com as expectativas e sensibilidades contemporâneas (BALOGH e MUNGIOLI, 2009). As alterações incluem mudanças estruturais e temáticas, como a introdução de personagens e enredos inéditos, que contribuíram para o diálogo com o contexto atual. Entre os temas abordados estão questões como homofobia, misoginia, machismo, representatividade e violência contra a mulher, refletindo a valorização da diversidade e das pautas sociais contemporâneas.

Apesar da queda geral na audiência das telenovelas nos últimos 32 anos, o formato continua a engajar um público significativamente maior do que outras formas de entretenimento, com índices de audiência até seis vezes superiores. A versão de 2022 de *Pantanal* ilustra esse fenômeno, alcançando a maior audiência do ano, com 35,8 milhões de espectadores diários, além de se tornar a segunda produção mais assistida no *Globoplay*. Esses números refletem a persistente relevância das telenovelas na televisão brasileira, mesmo em um cenário de diversificação das opções de consumo de mídia.

Pantanal (2022), teve um sucesso principalmente entre o público mais jovem, mesmo sendo adaptado de uma obra anterior, o *remake* conseguiu conversar com esse público. Ao abordar temas relevantes, como questões ambientais e culturais, a telenovela conseguiu captar a atenção dessa faixa etária (15-29 anos) ao utilizar uma linguagem acessível e engajante. A versão de 2022, criada por Bruno Luperi, atualizou e inovou a narrativa, mantendo a essência da história original, enquanto incorporava elementos que dialogaram com os desafios e transformações da sociedade atual. A presença constante da novela nas redes sociais ampliou seu alcance e relevância, impulsionada pela circulação de memes, comentários e criações dos próprios espectadores. Como observa Recuero (2014), os memes funcionam como formas de conversação coletiva nas redes, expressando pertencimento e produzindo sentidos compartilhados. Nessa perspectiva, o engajamento em torno de *Pantanal* revela um processo de apropriação em que o público participa ativamente da narrativa, reinterpretando-a e ressignificando-a por meio de conteúdos digitais. Shifman (2014) acrescenta que os memes são artefatos culturais que se disseminam por imitação e criatividade, convertendo o consumo midiático em prática participativa. Segundo o jornal O Globo (2022), cerca de 40% dessa faixa etária estava sintonizada na novela, evidenciando seu impacto significativo no público. Esses fatores, aliados à capacidade de reviver a tradição das telenovelas, posicionaram *Pantanal* como líder de audiência, consolidando sua posição como uma referência no cenário televisivo brasileiro e atraindo novas gerações para o formato.

2.3.1 A Tipicidade de *Pantanal*: O Subgênero Rural e o *Remake* na Rede Globo

A telenovela *Pantanal* (1990) ocupa um lugar singular na história da teledramaturgia brasileira ao introduzir o subgênero rural em um formato até então dominado por narrativas urbanas. Ambientada no Pantanal Sul-Mato-Grossense, abordou o ambiente rural e as relações entre o ser humano e a natureza, algo na época pouco explorado nesse tipo de produção

televisiva. Esse enfoque foi seguido por outras telenovelas que também destacaram o campo como cenário principal, como *Renascença* (1993) e *O Rei do Gado* (1996), ambas de Benedito Ruy Barbosa. O sucesso dessas novelas incentivou a criação de outras, que continuaram a explorar o universo rural, como *O Cravo e a Rosa* (2000), *Paraíso* (2009), *Éta Mundo Bom* (2016), e mais recentemente, *Terra e Paixão* (2023) e o *remake* de *Renascença* (2024).

Antes de *Pantanal*, havia o predomínio das tramas urbanas nas telenovelas brasileiras retratando o cotidiano e os conflitos da vida em cidades grandes e ambientadas em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. A telenovela de 1990 se distanciou desse padrão ao situar sua narrativa em uma região remota e pouco explorada pela televisão, apresentando um Brasil rural, ligado à terra, ao gado e à vida no campo. A trama, dividida em duas fases, inicia com a história de José Leôncio, um fazendeiro que vive no Pantanal, e seu romance com Madeleine, uma jovem da cidade. O enredo avança vinte anos, quando Jovê, filho do casal, viaja para o Pantanal em busca do pai que sente o choque cultural entre o mundo urbano, em que foi criado, e o universo rural de seu pai. Esse ponto permitiu uma abordagem mais detalhada do confronto entre o rural e o urbano, um tema que, até então, havia sido pouco explorado nas produções televisivas brasileiras.

Além do conflito geracional e cultural entre pai e filho, *Pantanal* incorporou à trama elementos do folclore brasileiro e da mitologia pantaneira. Personagens como o Velho do Rio, que protege a natureza e pode se transformar em uma sucuri, e Maria e Juma Marruá, que possuem a habilidade de se transformar em onça, trouxeram à obra uma dimensão mística profundamente ligada ao imaginário popular. A inclusão dessas figuras místicas desenvolveu o lado espiritual e mágico do Brasil rural, criando uma narrativa com traços do fantástico.

A trama, em ambas as versões, é dividida em duas fases, apresentando a saga familiar dos Leôncios e suas complexas relações com o espaço em que vivem. Ambos os momentos narrativos são importantes para a construção da tipicidade da novela, pois contrastam o Brasil urbano, representado por Madeleine e Jovê, com o Brasil rural, representado por José Leôncio e a vida no Pantanal.

O *remake* de 2022 manteve as principais pautas da narrativa original, aprofundando-as sob novas perspectivas sociais e culturais. A versão exibida pela TV Manchete em 1990 já abordava temas como a emancipação feminina, a violência de gênero e a tensão entre tradição e liberdade, expressos nas trajetórias de personagens como Madeleine, Filó e Maria Bruaca. Também estavam presentes, ainda que de forma implícita, questões relativas à marginalização

e ao preconceito, perceptíveis em personagens cuja diferença social ou moral rompia com as normas dominantes da comunidade pantaneira.

Na adaptação contemporânea, esses temas foram ampliados e explicitados, acompanhando as transformações no debate público. A Globo incorporou discussões sobre desigualdade de gênero, diversidade sexual e violência contra as mulheres, além de reforçar a dimensão ambiental com a inclusão de problemáticas urgentes, como as queimadas e o aquecimento global. Essa atualização não alterou a estrutura da obra, mas ajudou a reinterpretar sua tipicidade em sintonia com as demandas contemporâneas, assegurando a continuidade de *Pantanal* como narrativa socialmente relevante e culturalmente enraizada.

Essa tipicidade de *Pantanal*, expressa através da conexão com o imaginário rural e folclórico, é o que a torna uma novela atípica entre as produções televisivas da Rede Globo, que geralmente se concentram em ambientes urbanos e cosmopolitas. É essa mesma peculiaridade que a torna relevante, especialmente em um momento de crescente conscientização sobre as questões ambientais e a valorização das culturas tradicionais. Ao trazer a vida no campo e o misticismo popular para o centro do palco, *Pantanal* dialoga diretamente com a identidade cultural brasileira e o desejo de conexão com a natureza.

2.4 Personagens e Temáticas

Ao adentrar nessa questão da identidade cultural brasileira, a trama se desenvolve a partir de personagens que simbolizam e materializam essa fusão entre o homem e a natureza, entre o real e o mítico¹. São figuras que conduzem o enredo e acabam por personificar as tensões e harmonia dentro do espaço pantaneiro. Suas trajetórias revelam os dilemas e conflitos relativos às polaridades entre o campo e a cidade, o passado e o presente, o humano e o sobrenatural, tecendo um painel que transcende a dimensão do drama familiar. A trama se estende para a representação de um modo de vida e de uma ontologia marcada pela relação com a terra e os ciclos da natureza. A caracterização dos personagens e a construção temática de *Pantanal* auxiliam na consolidação dessa narrativa, atuando como uma expressão de pertencimento e de reconciliação com as raízes culturais e ambientais do Centro-Oeste.

¹A diferença entre o *mítico* e o *místico* pode ser compreendida a partir de Eliade (2001): o primeiro refere-se às narrativas simbólicas que explicam a origem do mundo e estruturam o imaginário coletivo; o segundo, às experiências individuais de espiritualidade e comunhão com o sagrado.

2.4.1 Principais Personagens

Núcleo Leôncio

José Leôncio

Interpretado por Paulo Gorgulho e Cláudio Marzo (1990) e por Renato Góes e Marcos Palmeira (2022), José Leôncio é o eixo central de *Pantanal* e uma das figuras mais complexas da teledramaturgia brasileira. Sua trajetória atravessa as principais tensões da narrativa, tradição e modernidade, natureza e cultura, poder e afeto e sintetiza o imaginário do homem pantaneiro como símbolo da força, da persistência e da ligação mítica com a terra.

Na versão de 1990, Cláudio Marzo construiu um personagem de presença austera e carisma silencioso. José Leôncio é o fazendeiro que se fez a partir do trabalho, o homem que ergueu sua fortuna na lida com o gado e na observação do tempo e das águas. Sua figura expressa a ética do esforço e da honra, características associadas ao ideal de masculinidade rural. No entanto, sob a aparência de firmeza, habita um sujeito dividido entre o orgulho e a solidão, um homem que domina o território, mas não consegue dominar a distância entre o que sente e o que diz. A ausência do pai, o lendário Joventino (o Velho do Rio), marca profundamente sua formação e estrutura o conflito que se repete nas gerações seguintes: a dificuldade de reconhecer o afeto como parte da herança.

O José Leôncio de 2022, interpretado por Renato Góes na juventude e por Marcos Palmeira na maturidade, conserva essa essência, mas ganha camadas adicionais de humanidade. O *remake* o apresenta com uma sensibilidade mais evidente, evidenciando o contraste entre o homem pragmático do campo e o pai que tenta compreender os filhos formados em outros contextos, Jovê, criado na cidade; Tadeu, criado no silêncio; e Zé Lucas, vindo da estrada. A paternidade, nesse sentido, torna-se o eixo central da narrativa: mais do que um tema familiar, é o território onde se debatem valores, afetos e identidades.

Em ambas as versões, José Leôncio é o homem que busca o pai e que, ao longo da vida, repete sua ausência. A relação com Joventino, que se transforma no Velho do Rio, atravessa a obra como metáfora da reconciliação espiritual. O encontro final entre pai e filho, marcado pela transcendência, conclui o arco de José Leôncio com a dimensão do mito: o homem que se torna parte do território que o moldou. Sua morte e transformação em novo Velho do Rio simbolizam o retorno ao ciclo natural da vida pantaneira, em que o homem e a natureza deixam de ser opostos e passam a coexistir como uma mesma força vital.

A relação com Filó acrescenta à trajetória de José Leôncio uma dimensão afetiva e

doméstica. Ela é o contraponto de sua dureza, a presença que suaviza a solidão do patriarca e o reconcilia com a humanidade que a posse e o trabalho tendem a apagar. O casamento tardio, no final da narrativa, não representa apenas a reparação moral de um amor silenciado, mas também o reconhecimento da mulher que sustentou a base emocional de sua existência.

José Leôncio encarna a figura do patriarca fundador, mas também a do homem em busca de sentido. Ele representa a passagem do humano ao mítico, da terra ao espírito, do nome à eternidade. Em *Pantanal*, sua imagem ultrapassa a do fazendeiro poderoso e se transforma na metáfora do Brasil profundo: o país das contradições entre tradição e mudança, razão e sensibilidade, herança e destino.

A travessia de José Leôncio é, portanto, uma jornada de reconciliação. O homem que buscava o pai reencontra a si mesmo na paisagem que ajudou a construir, tornando-se parte do que sempre procurou. Ao se unir ao Pantanal, ele encerra o ciclo de ausência e funde o humano ao sagrado, completando o movimento que define toda a obra: o retorno à origem como forma de permanência.

Figura 3 - José Leôncio, a direita interpretado pelo ator Cláudio Marzo e a esquerda, interpretado pelo ator Marcos Palmeira. Reprodução.



Joventino Leôncio (Jovê)

Interpretado por Marcos Winter (1990) e por Jesuíta Barbosa (2022), Joventino Leôncio, conhecido como Jovê, é o filho de José Leôncio e Madeleine, e figura central na

articulação entre os dois eixos que estruturam *Pantanal*: o urbano e o rural, o moderno e o arcaico. Criado no Rio de Janeiro após a separação dos pais, Jovê é o personagem que carrega em si o conflito da origem e da identidade, dividido entre o mundo civilizado da cidade e o campo.

Na versão de 1990, interpretada por Marcos Winter, Jovê é apresentado como o jovem racional e urbano que retorna ao Pantanal movido por curiosidade e desconforto existencial. Seu olhar sobre o território é o do estrangeiro, aquele que observa, estranha e tenta compreender. O reencontro com o pai, José Leôncio, mobiliza um dos eixos dramáticos mais intensos da narrativa: o embate entre duas formas de ver o mundo. Enquanto o pai representa a tradição, o trabalho e a conexão com a terra, o filho encarna a dúvida, o deslocamento e o desejo de autonomia. O percurso de Jovê é, portanto, o da reconciliação, não apenas com o pai, mas com o próprio pertencimento ao Pantanal.

Na versão de 2022, Jesuíta Barbosa dá ao personagem uma densidade psicológica mais marcada, explorando suas hesitações e seu olhar sensível sobre o território. O Jovê contemporâneo é mais introspectivo e idealista, com traços de inquietação ética e estética. Sua jornada é guiada menos pela oposição e mais pela tentativa de compreender as contradições que herdou: o desejo de liberdade da mãe e o enraizamento do pai. A relação com José Leôncio mantém-se como núcleo emocional da trama, agora reinterpretada em chave afetiva, o conflito entre os dois é atravessado pela falta de convivência, pelo orgulho e pela dificuldade masculina de expressar o amor.

O romance entre Jovê e Juma Marruá introduz um novo nível de contraste: o encontro entre o homem urbano e a mulher selvagem, entre o olhar civilizado e o instinto. Essa relação simboliza a reconciliação entre os dois mundos que ele habita. A paixão o transforma, desarmando o ceticismo racional e conduzindo-o a uma integração mais profunda com o Pantanal.

Jovê representa o movimento de retorno às origens, um arquétipo recorrente na literatura e nas telenovelas brasileiras. Ele é o mediador entre tempos e espaços, aquele que une o rio e a cidade, a memória e o futuro. Em sua trajetória, o Pantanal deixa de ser um espaço apenas físico e torna-se metáfora de identidade e pertencimento.

Em ambas as versões, Jovê aparece como o filho em busca do pai e, ao mesmo tempo, como o sujeito em processo de autodescoberta. Sua trajetória atualiza a tensão entre progresso e permanência, razão e afeto, cultura e natureza, dilemas centrais da experiência brasileira que *Pantanal* traduz em forma de poesia visual e afetiva.

Figura 4 - Joventino Leôncio (Jovê), personagem interpretado por Marcos Winter na versão de 1990 (à direita) e Jesuíta Barbosa no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução



Zé Lucas de Nada

Interpretado por Paulo Gorgulho (1990) e por Irandhir Santos (2022), Zé Lucas de Nada é o filho bastardo de José Leôncio, fruto de uma relação passageira do fazendeiro durante suas viagens como peão. Sua chegada ao Pantanal altera a hierarquia familiar e reconfigura a dinâmica do sobrenome Leôncio, introduzindo o tema da legitimidade e da filiação fora do matrimônio.

Na versão de 1990, o uso do mesmo ator (Paulo Gorgulho) para interpretar José Leôncio jovem e, posteriormente, seu filho Zé Lucas, constitui um recurso metalinguístico que reforça a noção de herança visual e moral. O reconhecimento paterno é dado não por prova científica, mas pelo olhar: a semelhança física substitui o teste de DNA e se transforma em prova afetiva, reafirmando a crença de que a identidade se transmite pela experiência, pela memória e pela presença.

O personagem é construído como um homem íntegro, de origem humilde, que chega ao Pantanal em busca de trabalho, e não de reivindicação. Sua inserção no universo dos Leôncio é marcada por respeito, esforço e dignidade, atributos que o tornam o contraponto moral de Jovê, o filho urbano e idealista. Zé Lucas representa o mérito conquistado pela prática, e não pela herança, o filho que aprende com a terra e que, aos poucos, conquista o reconhecimento paterno pelo valor de suas ações.

No *remake*, essa concepção é retomada, mas com modificações. Irandhir Santos

interpreta Joventino na juventude e também Zé Lucas de Nada, reproduzindo a escolha cênica da versão original e reafirmando o vínculo de sangue pela repetição da imagem, só que agora no papel do avô Joventino. O gesto mantém a dimensão metalinguística e poética do primeiro *Pantanal*, transformando o reconhecimento em experiência visual e emocional. O novo Zé Lucas é representado com maior interioridade: um homem sensível, consciente das fronteiras que o separam da família legítima e do peso de carregar o nome “de Nada”. A expressão não designa apenas sua origem incerta, mas a sensação de não pertencer inteiramente a nenhum lugar, nem ao mundo dos peões, nem à linhagem dos Leônicio.

Sua relação com Irma Novaes, nas duas versões, amplia o arco emocional do personagem e introduz uma nova camada: o homem que, ao assumir o filho de outro (no caso, o de Trindade), converte a bastardia em paternidade moral. O gesto de cuidar e reconhecer o que não é biologicamente seu encerra o percurso de Zé Lucas de forma coerente com sua trajetória, o filho que chegou em busca de nome se torna, ao fim, aquele que dá nome e abrigo a outro.

Zé Lucas de Nada representa a filiação como construção afetiva. Sua presença tensiona o sistema patriarcal que mede o valor do homem pela herança e pela posse, revelando que o verdadeiro legado é ético e emocional. Ao unir o olhar do pai e o gesto do filho, *Pantanal* transforma o reconhecimento em herança espiritual, reafirmando que o pertencimento se funda mais na experiência e na relação do que no sangue.

Figura 5 - Zé Lucas de Nada, interpretado por Paulo Gorgulho na versão original de 1990 e por Irandhir Santos no *remake* de 2022. Reprodução.



Filó

Interpretada por Jussara Freire (1990) e por Dira Paes (2022), Filó é uma das personagens mais duradouras e marcantes de *Pantanal*. Sua trajetória atravessa todas as fases da narrativa, funcionando como elo entre o humano e o doméstico, o amor e o dever, a devoção e a resistência. Ao longo da trama, Filó encarna o arquétipo da mulher que sustenta silenciosamente a ordem familiar, mas cuja presença revela também as contradições e os limites do patriarcado no universo rural.

Na versão de 1990, interpretada por Jussara Freire, Filó é apresentada como ex-prostituta que, após envolver-se com José Leôncio, permanece a seu lado como companheira, empregada e mãe de Tadeu. Sua relação com o fazendeiro é marcada pela lealdade e pela desigualdade: ela ocupa o lugar de afeto e de estabilidade doméstica, mas não o da esposa legitimada. O amor que nutre por José Leôncio é silencioso, resignado e fiel, um sentimento que, embora genuíno, é atravessado pela ausência de reconhecimento social. Jussara Freire constrói uma Filó terna e orgulhosa, cuja força reside na discrição e na fidelidade ao espaço que lhe é concedido.

Na versão de 2022, Dira Paes oferece uma leitura mais complexa e contemporânea da personagem. Sua Filó conserva a ternura e a dedicação, mas é dotada de maior consciência de si e do mundo que a cerca. Ela já não é apenas a mulher que aceita a invisibilidade, mas

alguém que compreende o peso de sua posição e a transforma em fonte de poder e de dignidade. A relação com José Leôncio, agora mais humanizada, é construída sobre o afeto, mas também sobre a memória compartilhada e a cumplicidade forjada no cotidiano.

O conflito de Filó é silencioso, mas profundo. Ela vive entre o amor e o ressentimento, entre a espera por reconhecimento e a aceitação de um destino moldado por tradições que a colocam em posição secundária. Sua figura materna extrapola o vínculo biológico com Tadeu: Filó acolhe, orienta e organiza, tornando-se o centro emocional da fazenda e a guardiã da harmonia entre os Leôncio.

Em ambas as versões, Filó sintetiza a força da mulher pantaneira, que se move entre a abnegação e a resistência. A maternidade, para ela, não é apenas biológica, mas ética e afetiva, representa o cuidado com a terra, com os filhos e com a continuidade da vida. O reconhecimento tardio de sua união com José Leôncio, no final da narrativa, não é apenas o fechamento de um arco amoroso, mas o gesto de reparação que legitima uma existência construída no silêncio.

Filó representa a permanência e a ternura em meio ao ruído das disputas masculinas. É o contraponto afetivo à lógica da posse e da rivalidade: enquanto os homens se afirmam pela conquista, ela se define pela presença. Em *Pantanal*, Filó é a guardiã da memória doméstica e o testemunho de uma forma de amor que, embora marginalizada, sustenta o próprio tecido da narrativa.

Figura 6 - Filó, personagem interpretada por Tânia Alves (primeira fase), a direita superior e Jussara Freire (segunda fase), a direita inferior da primeira versão (1990). No *remake* de 2022, a personagem foi interpretada por Letícia Salles (primeira fase) a esquerda superior e Dira Paes (segunda fase) a esquerda inferior. Reprodução.



Tadeu

Interpretado por Marcos Palmeira (1990) e por José Loreto (2022), Tadeu é o filho de Filó e de José Leôncio, embora esse reconhecimento paterno só se consolide plenamente ao final da narrativa. Sua trajetória é marcada pela busca por pertencimento e pela necessidade de afirmação dentro de uma estrutura familiar e social marcada pela hierarquia do nome e do sangue. Em *Pantanal*, Tadeu simboliza o herdeiro do trabalho, aquele que aprendeu com a terra, mas que vive à margem do prestígio conferido pela legitimidade.

Na versão original da TV Manchete, Marcos Palmeira constrói um personagem profundamente ligado ao universo rural, dotado de lealdade e simplicidade, mas também de ressentimento silencioso. Tadeu é o filho que está sempre presente, mas nunca plenamente reconhecido. Apesar de conviver diariamente com José Leôncio e partilhar da lida com o gado, sua posição é ambígua: não é o “bastardo” como Zé Lucas, nem o “legítimo” como Jovê. Sua identidade se constrói na ausência, ele é aquele que faz parte, mas não é nomeado. O arco dramático de Tadeu é, portanto, o da espera e do reconhecimento, transformando a relação com o pai em um espelho das tensões entre mérito e herança, amor e hierarquia.

No *remake* de 2022, José Loreto revisita o personagem com maior densidade emocional, preservando sua essência, mas acentuando o conflito interno. O novo Tadeu é um homem sensível, dividido entre o orgulho pelo que construiu e a frustração por nunca ser visto como igual. Sua dor se intensifica diante da chegada dos irmãos Jovê e Zé Lucas, figuras que,

por caminhos distintos, ocupam lugares de legitimidade que a ele foram negados. O personagem se torna, assim, a representação mais evidente das desigualdades afetivas e estruturais dentro do patriarcado.

A relação de Tadeu com Filó reforça o eixo do afeto e do cuidado em *Pantanal*. Ela é sua maior aliada e também o espelho de sua condição: ambos vivem à sombra de José Leôncio, sustentando com trabalho e fidelidade o que o poder masculino constrói com palavra e nome. O reconhecimento tardio de Tadeu como filho legítimo, no desfecho da narrativa, adquire um sentido de reparação mais do que o direito ao sobrenome, ele conquista o direito de existir como herdeiro de um legado afetivo e moral.

Em ambas as versões, Tadeu representa o elo entre o homem e a terra, o filho que carrega na prática do trabalho o sentido da continuidade. Sua masculinidade é moldada não pelo poder, mas pelo esforço; não pela herança, mas pela experiência. O arco de Tadeu é o mais silencioso, mas também o mais comovente: é o da espera recompensada e da dignidade construída à margem da autoridade.

Tadeu é o “filho da terra”, o oposto dos herdeiros urbanos ou distantes. Sua presença reafirma o valor do fazer sobre o ter, do gesto sobre o discurso. Em *Pantanal*, ele representa a permanência do humano diante das hierarquias sociais, aquele que, mesmo sem título, carrega o espírito do verdadeiro Leôncio.

Figura 7 - Tadeu, personagem interpretado por Marcos Palmeira na versão original de 1990 (à esquerda) e por José Loreto no *remake* de 2022 (à direita). Reprodução.



Núcleo Urbano (Família Novaes)

Madeleine Novaes Leôncio

Interpretada por Ingra Lyberato e Ítala Nandi (1990) e por Bruna Linzmeyer e Karine Teles (2022), Madeleine é uma das figuras mais complexas de *Pantanal*, representando o polo urbano, moderno e racional que se contrapõe ao universo arcaico e telúrico do Pantanal. Filha de Antero e Mariana Novaes, integrantes de uma elite carioca intelectualizada e conservadora, Madeleine encarna o olhar da cidade sobre o campo, um olhar ao mesmo tempo curioso e superior, seduzido pela alteridade, mas incapaz de assimilar plenamente a lógica do espaço rural.

Na versão de 1990, interpretada por Ingra Lyberato na juventude e por Ítala Nandi na maturidade, Madeleine é apresentada como mulher sofisticada, educada e sensível, criada em um ambiente de privilégios e convenções sociais rígidas. Seu encontro com José Leôncio, durante uma viagem do peão ao Rio de Janeiro, representa o choque entre dois mundos. O fascínio mútuo, dele pela modernidade urbana e dela pela rusticidade viril do homem do campo, dá origem a uma paixão marcada pelo descompasso entre desejo e pertencimento. O casamento, seguido pela mudança para o Pantanal, expõe as fissuras dessa relação: a natureza, o isolamento e o ritmo do campo se tornam insuportáveis para Madeleine, cuja identidade está enraizada na vida urbana e na sociabilidade da cidade.

Ao retornar ao Rio de Janeiro levando consigo o filho, Joventino (Jovê), Madeleine

transforma a separação conjugal em uma ruptura: o afastamento não é apenas de José Leôncio, mas do próprio território pantaneiro, que passa a representar para ela o espaço da perda e do confinamento. Sua decisão inaugura o ciclo de desencontros que marca a trajetória dos Leôncio, sendo a responsável por criar o abismo entre pai e filho. Na leitura da década de 1990, Madeleine é a mulher que desafia o destino tradicional feminino, o papel de esposa e mãe dedicada, mas cuja emancipação se traduz em sofrimento e solidão, refletindo o imaginário moral da época.

No *remake* de 2022, Bruna Linzmeyer e Karine Teles reinterpretam a personagem sob uma ótica mais contemporânea e psicologicamente elaborada. A nova Madeleine é uma mulher em permanente conflito com sua própria identidade, dividida entre o desejo de liberdade e a necessidade de pertencimento. A maternidade é tratada como experiência ambígua: ela ama o filho, mas sente-se incapaz de compreender o universo de José Leôncio e, por consequência, de criar laços duradouros com ele. O Pantanal, nesse sentido, é para Madeleine mais do que um espaço geográfico, é um espelho das suas próprias contradições internas.

A morte de Madeleine, em um acidente aéreo ao tentar rever o filho, encerra sua trajetória de forma trágica, mas coerente com a poética da telenovela: a mulher que não pôde habitar o Pantanal em vida se funde a ele pela morte. O voo, símbolo da tentativa de reconciliação e transcendência, transforma-se em metáfora do retorno impossível. Sua ausência, entretanto, permanece como presença constante, moldando a relação de Jovê com o passado e com a memória da mãe.

Em ambas as versões, Madeleine é a personificação da racionalidade urbana diante da natureza mítica do Pantanal. Seu olhar representa o desejo de compreender o outro e o fracasso inevitável dessa tentativa. A personagem articula os temas centrais da obra, o desencontro entre o humano e a terra, entre o moderno e o ancestral, entre o feminino e o patriarcal.

Madeleine é também o contraponto de Filó: se esta representa o feminino que permanece e sustenta, aquela encarna o feminino que parte e se desfaz. Filó é a terra; Madeleine, o ar. O encontro e o desencontro entre as duas dimensões sintetizam o dilema existencial de *Pantanal*: a busca por equilíbrio entre a razão que quer dominar e o sentimento que apenas deseja pertencer.

Figura 8 - Madeleine, personagem interpretada por Ingra Liberato (primeira fase), a direita superior e Ítala Nandi (segunda fase), a direita inferior da primeira versão (1990). No *remake* de 2022, a personagem

foi interpretada por Bruna Linzmeyer (primeira fase) a esquerda superior e Karine Teles (segunda fase) a esquerda inferior. Reprodução.



Irma Novaes

Interpretada por Carolina Ferraz e Elaine Cristina (1990) e por Malu Rodrigues e Camila Morgado (2022), Irma é a irmã de Madeleine e uma personagem que atravessa a narrativa com grande complexidade emocional, marcada por sentimentos de desejo, culpa e transformação.

Na primeira fase, Irma é apresentada como uma mulher sensível e introspectiva, que nutre sentimentos por José Leôncio, marido da irmã. Após o rompimento do casal e a volta de Madeleine ao Rio de Janeiro, Irma mantém contato com o cunhado por meio de cartas, assumindo o papel de mediadora entre os dois mundos, o urbano e o rural. É a partir dessas correspondências que Joventino (Jovê) descobre que o pai está vivo, o que desencadeia o reencontro entre ambos e reposiciona Irma como um elo entre as duas dimensões que estruturam a narrativa.

Com o salto temporal de vinte anos, a segunda fase aprofunda o arco dramático da personagem. Após a morte do pai, Antero, Irma decide mudar-se para o Pantanal, buscando um novo sentido para a vida. Essa mudança representa tanto uma tentativa de reconciliação familiar quanto um deslocamento existencial: Irma abandona a racionalidade e o conforto da

cidade para adentrar um espaço regido por outras formas de sensibilidade e convivência.

Na versão de 2022, sua trajetória ganha novos contornos a partir do envolvimento com Trindade, personagem que introduz o elemento sobrenatural na trama. Dessa relação nasce um filho, cuja origem é envolta em mistério, e após a partida de Trindade, Irma passa a viver ao lado de Zé Lucas de Nada, com quem cria a criança.

A personagem representa, nas duas versões, o trânsito entre a razão e a espiritualidade, entre o mundo urbano e o universo mítico do Pantanal. No *remake*, essa passagem é enfatizada com mais evidência, reforçando o papel de Irma como ponte entre o humano e o sagrado, e evidenciando a dimensão transcendental que estrutura a narrativa.

Figura 9 – Irma Novaes, personagem interpretada por Carolina Ferraz e Elaine Cristina na versão original de 1990 (à direita) e por Malu Rodrigues e Camila Morgado no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.



Antero e Mariana Novaes

Interpretados por Sérgio Britto e Castro e Nathalia Timberg (1990) e por Leopoldo Pacheco e Selma Egrei (2022), Antero e Mariana Novaes representam o núcleo familiar urbano que contrasta com o universo pantaneiro. Ambos simbolizam a elite tradicional carioca, marcada por valores conservadores, apego às convenções sociais e dificuldade em lidar com o desvio das normas estabelecidas.

Na narrativa, Antero é apresentado como um homem culto e afetuoso, mas submisso à personalidade dominante da esposa. Seu afeto por Madeleine e Irma se manifesta de forma

contida, permeada pela rigidez imposta pelo ambiente familiar. Na versão de 2022, o personagem ganha mais densidade emocional: seu envelhecimento e fragilidade tornam-se gatilhos para a revelação de segredos familiares, como o fato de José Leôncio estar vivo, descoberta que desencadeia o reencontro entre Jovê e o pai, e acirra o conflito entre as irmãs.

Mariana, por sua vez, é uma figura central na manutenção da ordem familiar. Racional, elegante e controladora, representa o olhar urbano que julga e rejeita o modo de vida do interior. Nas duas versões, sua relação com Madeleine é atravessada por expectativas sociais e pela imposição de um ideal de comportamento feminino associado ao status e à aparência. No *remake*, Selma Egrei imprime à personagem uma camada de ambiguidade: embora continue a defender as convenções sociais, Mariana demonstra momentos de vulnerabilidade e culpa, especialmente após a morte da filha.

O casal Novaes funciona, portanto, como contraponto ao universo pantaneiro. Se José Leôncio e Filó representam a terra, o trabalho e a tradição oral, Antero e Mariana encarnam a formalidade, o prestígio e o distanciamento emocional da cidade grande. A tensão entre esses dois polos reforça o conflito central de *Pantanal*: o embate entre natureza e civilização, sentimento e racionalidade, mito e modernidade.

Figura 10 – Antero e Mariana Novaes, interpretados por Sérgio Britto e Nathalia Timberg na versão original de 1990 (à direita) e por Leopoldo Pacheco e Selma Egrei no *remake* de 2022 (à esquerda).

Reprodução.



Núcleo Marruá

Gil Marruá

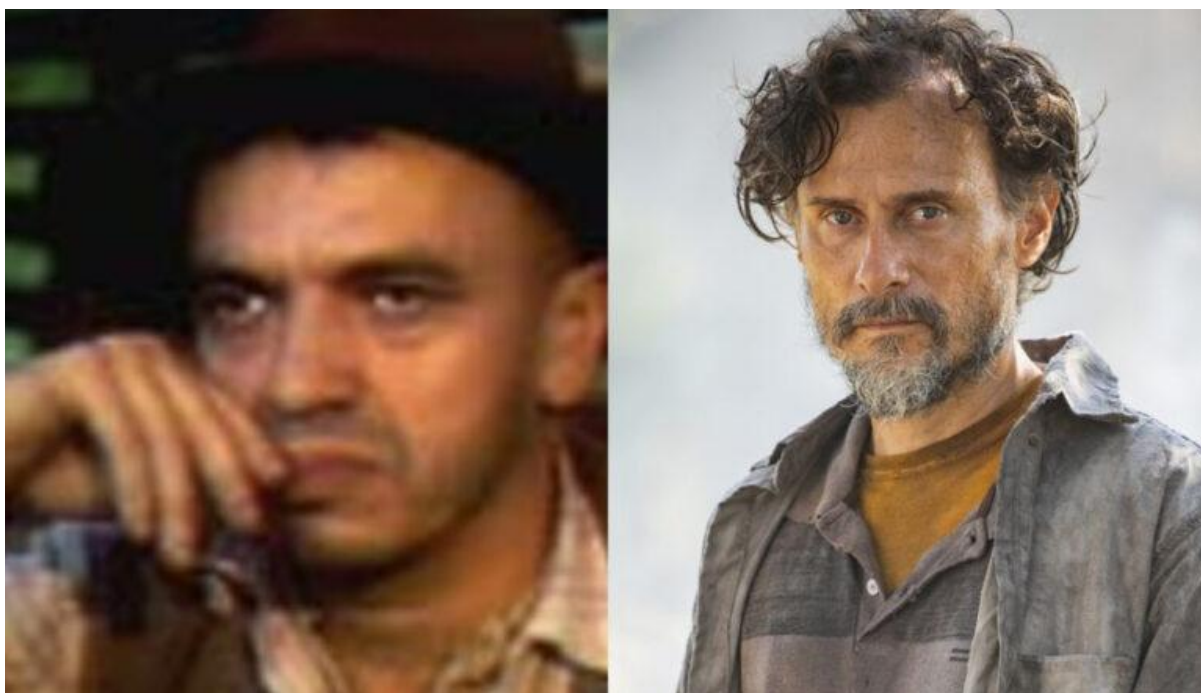
Interpretado por José Dumont (1990) e por Enrique Diaz (2022), Gil Marruá é o ponto de partida da narrativa dos Marruá e representa o homem marcado pela luta pela sobrevivência e pela força trágica do destino. Lavrador do interior do Paraná, vive em permanente enfrentamento com as injustiças sociais que assolam o campo brasileiro. A trajetória de Gil é permeada pela perda, pela errância e pela tentativa de reconstruir a dignidade diante da violência que atravessa sua existência.

Na versão de 1990, José Dumont constrói um personagem de natureza silenciosa e resignada, cujo sofrimento se expressa mais pelos gestos do que pelas palavras. Já no *remake* de 2022, Enrique Diaz aprofunda o aspecto psicológico da personagem, acentuando seu cansaço e sua vulnerabilidade emocional. O Gil de Diaz carrega uma humanidade mais evidente, oscilando entre a ternura e o desespero.

A morte do filho Francisco é o evento que define sua trajetória. Após perder o jovem em um confronto com grileiros, Gil é tomado pela revolta e assassina o responsável pelo crime. O gesto o transforma em foragido, e a fuga ao lado de Maria Marruá inaugura o deslocamento geográfico que leva a família ao Pantanal. Nesse novo território, Gil busca reconstruir a vida, mas permanece atormentado pela culpa e pela perda. Sua morte, resultado de outro episódio de violência, reafirma o caráter trágico da narrativa e estabelece o início da linhagem mítica que será representada por Maria e Juma.

Gil Marruá encarna o arquétipo do homem que tenta dominar a terra, mas é por ela vencido. Sua trajetória evidencia a relação de tensão entre o humano e o ambiente, entre o desejo de controle e a força indomável da natureza. Ao mesmo tempo, o personagem simboliza o trabalhador anônimo que, na luta pela sobrevivência, carrega as marcas da desigualdade e da exclusão.

Figura 11 – Gil Marruá, interpretado por José Dumont na versão original de 1990 (à direita) e por Enrique Diaz no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.



Maria Marruá

Interpretada por Eneida Duarte e Cássia Kis (1990) e por Letícia Salles e Juliana Paes (2022), Maria Marruá é uma das figuras mais características de *Pantanal*. Sua trajetória representa a força feminina em meio à adversidade, marcada por uma profunda ligação com a terra e com os elementos naturais. A personagem inaugura o eixo mítico da novela, no qual o humano e o sobrenatural se entrelaçam.

Na primeira fase, Maria é apresentada ao lado do marido, Gil, e da filha, Juma, como parte de uma família migrante que tenta reconstruir a vida após sucessivas perdas e violências. Vinda do Sul, carrega as marcas da luta pela sobrevivência, tendo perdido o filho em conflitos por terra e trabalho. Ao se instalar no Pantanal, busca refazer sua existência em um território que, embora hostil, também oferece refúgio e pertencimento.

A personagem é construída como arquétipo da mulher guerreira e protetora. Sua relação com a natureza é visceral: ela compreende o ciclo da vida, a morte e a regeneração como parte de uma mesma lógica narrativa. A metamorfose de Maria Marruá em onça, elemento herdado da tradição mítica pantaneira, traduz essa fusão entre humano e animal, entre o corpo e a terra.

Na versão de 2022, Juliana Paes confere à personagem uma dimensão emocional mais explícita, destacando a dor materna e a resistência feminina. A nova versão aprofunda o trauma e a solidão de Maria, ao mesmo tempo em que reforça sua conexão com o ambiente

como forma de transcendência. A narrativa visual e sonora intensifica o caráter mítico da personagem, transformando-a em símbolo da ancestralidade e da força espiritual que permeia a região do Pantanal.

Maria Marruá sintetiza a dimensão poética e trágica de *Pantanal*. Sua morte, de caráter violento e inevitável, constitui um ponto de inflexão narrativa que reforça o elo entre vida, natureza e memória. A presença de Maria se prolonga por meio de Juma, que herda o instinto e a conexão sagrada com o território, preservando o vínculo entre o humano e o mítico. Nessa perspectiva, Maria se consolida como um mito fundacional, representação do feminino ancestral e de sua força integradora no imaginário pantaneiro.

Figura 12 - Maria Marruá, personagem interpretada por Cássia Kis na versão original de 1990 (à esquerda) e por Juliana Paes no *remake* de 2022 (à direita). Reprodução.



Juma Marruá

Interpretada por Cristiana Oliveira (1990) e Alanis Guillen (2022), Juma Marruá é uma das personagens centrais de *Pantanal*, síntese dos principais eixos da narrativa: a oposição entre natureza e civilização, a dimensão instintiva do feminino e a fusão entre o humano e o mítico.

Filha de Gil e Maria Marruá, Juma cresce sob os cuidados da mãe, que a ensina a se defender do mundo e a sobreviver em isolamento. Nasce e vive em uma pequena porção de

terra que pertence a José Leôncio, ocupada por seus pais ao chegarem ao Pantanal. Assim como Maria, Juma incorpora o sobrenome Marruá como signo de identidade e força. Ela herda da mãe a forma selvagem e visceral de viver, os hábitos, as técnicas de caça e a capacidade de independência absoluta. A crença de que “é melhor estar só” constitui o princípio orientador de sua existência, até o momento em que o amor a confronta com uma dimensão da vida para a qual não foi preparada.

O encontro com Joventino (Jovê), intermediado pelo Velho do Rio, que o resgata ferido e o leva à tapera onde Juma vive, inaugura o conflito central de sua trajetória. A convivência com Jovê introduz a possibilidade de afeto e de abertura ao outro, desafiando a lógica de autodefesa e isolamento que define sua relação com o mundo. A personagem, até então marcada pelo medo e pela desconfiança do “bicho homem”, passa a experimentar uma forma de vulnerabilidade que a aproxima do humano sem romper com sua natureza instintiva.

No *remake* de 2022, Alanis Guillen ressignifica a personagem a partir de uma perspectiva contemporânea do feminino, enfatizando sua autonomia e complexidade emocional. A relação com Jovê é apresentada como processo de descoberta e transformação, em que o amor não anula o instinto, mas o integra à experiência de ser e sentir. A linguagem audiovisual reforça essa dimensão, traduzindo visualmente a comunhão entre corpo, terra e sentimento.

Juma Marruá constitui, assim, a continuidade do mito de Maria Marruá e a materialização da força ancestral feminina ligada ao território pantaneiro. Sua trajetória articula o passado e o presente, o humano e o sagrado, reafirmando o Pantanal como espaço de memória, pertencimento e transcendência.

Figura 13 - Juma Marruá, personagem interpretada por Cristiana Oliveira na versão original de 1990 (à esquerda) e Alanis Guillen no *remake* de 2022 (à direita). Reprodução.



Francisco Marruá

Interpretado por Enrique Diaz (1990) e por Túlio Starling (2022), Francisco Marruá é o filho de Gil e Maria e o primeiro elo do ciclo trágico que acompanha a família. Sua breve aparição na narrativa é suficiente para instaurar o tom dramático que perpassa toda a obra.

No capítulo de estreia do *remake*, Francisco é apresentado como um jovem trabalhador que, ao lado dos pais, vive a luta cotidiana contra a grilagem de terras no interior do Paraná. Sua morte ocorre logo nos primeiros episódios, durante um confronto armado com posseiros, e torna-se o estopim para a transformação de Gil em fugitivo. O assassinato do rapaz funciona como ponto de ruptura, marcando o início do deslocamento da família em direção ao Pantanal.

Francisco representa a juventude ceifada pela brutalidade das relações de poder no campo. Sua morte não é apenas um evento individual, mas um símbolo da violência estrutural que atravessa a história agrária brasileira. A partir dessa perda, *Pantanal* estabelece a genealogia de dor e resistência que definirá Maria e Juma Marruá, e inscreve o drama familiar em uma dimensão social e mítica, em que o sofrimento individual se transforma em origem narrativa e memória coletiva.

Figura 14 – Francisco Marruá, interpretado por Enrique Diaz na versão original de 1990 (à direita) e por Túlio Starling no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.



Núcleo Místico

Velho do Rio (Joventino)

Interpretado por Cláudio Marzo (1990) e por Osmar Prado (2022), o Velho do Rio é uma das figuras mais emblemáticas de *Pantanal*, articulando o eixo mítico, filosófico e moral da narrativa. Personagem-lenda, ele opera como mediador entre os mundos, o humano e o natural, o visível e o espiritual e simboliza a permanência da memória e da ancestralidade pantaneira.

Na primeira versão, o personagem foi vivido integralmente por Cláudio Marzo, que também interpretou José Leôncio e Joventino jovem, estabelecendo de forma explícita a ideia de continuidade entre as gerações. Na versão de 2022, Osmar Prado assume o papel com intensidade ritual e presença cênica marcante, reforçando o caráter sagrado da figura. O Velho do Rio não é apenas um homem que desapareceu; é uma entidade que transcende o tempo, a morte e a lógica racional.

Antes de se tornar mito, o Velho é Joventino Leôncio, pai de José Leôncio. Caçador e desbravador, foi um dos primeiros a habitar a região pantaneira, guiado pelo desejo de desbravar e compreender o território. A relação simbiótica com a natureza, que se intensifica ao longo da vida, conduz à sua transformação espiritual: desaparece misteriosamente no meio da mata e passa a existir como guardião do lugar. A metamorfose, lida ora como milagre, ora como lenda, marca o ponto em que o humano se funde ao sagrado, e o homem se torna parte

inseparável do ambiente.

O Velho do Rio atua como eixo de ligação entre passado e presente, mito e realidade, pai e filho. Ele observa à distância a trajetória de José Leôncio e intervém apenas quando o equilíbrio da natureza ou o destino de alguém está em risco. Em seu silêncio e em suas aparições breves, carrega uma sabedoria ancestral que vai além do discurso moral e se ancora em uma ética ecológica e espiritual. O Velho é o “espírito da terra”, aquele que preserva a ordem do Pantanal e guarda os mistérios que escapam à compreensão racional.

Na estrutura narrativa, o personagem cumpre funções múltiplas: atua como guia, como consciência e como símbolo da transcendência. A relação com Juma Marruá, por exemplo, é de proteção e reconhecimento mútuo; ambos compartilham a condição de seres híbridos, situados entre o humano e o natural. É ele quem leva Jovê à tapera de Juma, provocando o encontro que altera o curso da narrativa. Assim, o Velho do Rio atua para além da posição de mera testemunha dos acontecimentos, configurando-se como agente de transformação que articula os caminhos dos personagens conforme a lógica do sagrado.

Osmar Prado, no *remake* de 2022, aprofunda o componente espiritual e ético do personagem. Sua interpretação desloca o Velho do Rio do registro puramente mítico para uma dimensão quase filosófica: ele é o guardião da natureza e, ao mesmo tempo, o crítico silencioso da sociedade moderna, com seus excessos de racionalidade e distanciamento do natural. O ator constrói uma figura que se aproxima do arquétipo do “velho sábio”, presente em mitologias de diversas culturas, cuja função é recordar à humanidade sua origem e seu pertencimento ao ciclo natural da vida.

Do ponto de vista narrativo e mítico, o Velho do Rio representa a integração entre corpo, terra e espírito. É a memória viva do Pantanal, um guardião do tempo que conserva a harmonia entre os seres. A serpente, a onça, o rio e o homem coexistem em sua figura, compondo um imaginário que funde o mítico e o ecológico. Sua presença interroga a própria modernidade e questiona o modo como o homem contemporâneo se relaciona com o ambiente.

Na relação com José Leôncio, o Velho do Rio materializa o tema da paternidade e da reconciliação. O filho busca o pai durante toda a vida, sem compreender que ele está presente, ainda que invisível. Essa busca traduz o desejo humano de pertencimento e de reconexão com a origem. Quando, ao final da novela, José Leôncio morre e assume o lugar do pai como novo guardião, a narrativa se fecha em um ciclo de continuidade e herança espiritual, reafirmando a noção de que a natureza é o espaço da eternidade e da transformação.

O Velho do Rio sintetiza a dimensão mítica e poética de *Pantanal*. É a personificação do território e da sabedoria ancestral que dele emana, o elo entre as gerações e o testemunho de que a vida, na natureza, não se extingue, apenas se transforma. Sua figura dá sentido à cosmovisão pantaneira que sustenta a obra, na qual o sagrado não é algo distante, mas imanente à própria terra, ao rio e à memória dos que permanecem.

Figura 15 - Velho do Rio, interpretado por Cláudio Marzo na versão original de 1990 e por Osmar Prado no remake de 2022. Reprodução.



Eugênio (Orlando na versão de 1990)

Interpretado por Ivan de Almeida (1990, sob o nome de Orlando) e por Almir Sater (2022), o chalaneiro é uma figura marcante de *Pantanal*, tanto por seu papel narrativo quanto por sua função alegórica dentro da obra. Em ambas as versões, ele representa o homem em harmonia com o rio, uma presença silenciosa, observadora e profundamente ligada à natureza.

Na versão da TV Manchete, de 1990, o personagem era chamado Orlando e foi interpretado por Ivan de Almeida. Chalaneiro experiente, Orlando acolhe Maria Marruá e, posteriormente, Maria Bruaca, estabelecendo relações de cuidado e solidariedade que revelam o lado mais humano da vida pantaneira. A chalana é apresentada como espaço de passagem, mas também de refúgio e acolhimento, um território flutuante em que as dores, os

deslocamentos e as histórias dos personagens encontram abrigo. Orlando simboliza a sabedoria serena de quem conhece os ritmos do rio e reconhece o ciclo da vida como movimento contínuo.

No *remake* de 2022, Almir Sater assume o papel rebatizado como Eugênio, conferindo-lhe uma dimensão poética e filosófica ainda mais acentuada. O barqueiro se torna o homem do tempo lento, aquele que observa e compreende o Pantanal sem tentar dominá-lo. Sua fala pausada, o olhar contemplativo e a presença constante nas travessias fazem de Eugênio um mediador entre os mundos, o das fazendas, o da mata e o do invisível.

A música desempenha papel fundamental na composição do personagem. As canções entoadas por Eugênio, acompanhadas de viola, integram o som do ambiente, funcionando como extensão do próprio território pantaneiro. A musicalidade não é mero adorno: ela expressa o vínculo entre homem e natureza, e traduz emoções que a palavra, por vezes, não alcança. A presença de Almir Sater, artista cuja trajetória se confunde com a imagem sonora do Pantanal, adiciona uma camada metalinguística ao personagem, transformando-o em síntese entre a narrativa ficcional e a memória afetiva do público.

A relação de Eugênio com Maria Bruaca é um dos pontos em que a novela articula a ideia de acolhimento e recomeço. Assim como Orlando na versão original, Eugênio oferece à personagem um espaço de liberdade e dignidade após a ruptura com Tenório. A chalana, nesse sentido, funciona como metáfora de transição: um lugar que não é fixo, mas permite o movimento e a reconstrução.

Em termos narrativos, Eugênio (ou Orlando) representa o homem reconciliado com a natureza, que aprendeu a existir em sintonia com os ciclos do rio e do tempo. Ele encarna a sabedoria do silêncio e a ética da escuta, valores que se opõem à pressa, à ambição e à violência que movem outros personagens. A travessia que conduz não é apenas geográfica, mas existencial: é o percurso que liga o sofrimento à serenidade, o peso da terra à leveza das águas.

Figura 16 – Eugênio (Orlando na versão de 1990), interpretado por Ivan de Almeida na versão original de 1990 (à direita) e por Almir Sater no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.



Trindade

Interpretado por Almir Sater (1990) e por Gabriel Sater (2022), Trindade é uma figura que reforça e reinterpreta a dimensão mística já presente em *Pantanal*, aproximando o sobrenatural da experiência cotidiana dos peões. A personagem incorpora o sincretismo e a religiosidade popular, ao mesmo tempo em que representa o homem em contato direto com as forças invisíveis do território.

Na versão original, Trindade é um peão dotado de dons premonitórios e em permanente diálogo com o “Cramulhão”, figura que representa tanto a força do mal quanto o mistério das crenças sertanejas. O personagem expressa a coexistência entre fé e temor, racionalidade e superstição, operando como um mediador entre o humano e o espiritual. A interpretação de Almir Sater conferiu ao papel um tom poético, acentuado pela música e pela oralidade típica do homem pantaneiro.

No *remake*, Gabriel Sater atualiza o personagem com maior interioridade e conflito. O novo Trindade é consciente de sua condição ambígua, vivendo entre o fascínio e a inquietação diante das forças que o acompanham. Sua relação com Irma Novaes aprofunda a função narrativa do personagem: o encontro entre ambos representa a união de mundos opostos, o urbano e o rural, o racional e o místico, e o filho que nasce dessa união carrega o legado do

sagrado no interior da narrativa.

Trindade expressa, em ambas as versões, o elo entre a cultura popular e o pensamento mítico que estrutura *Pantanal*. Por meio dele, a telenovela reafirma a presença do sagrado como força imanente à natureza, revelando a espiritualidade que permeia a vida cotidiana e o próprio território pantaneiro.

Figura 17 – Trindade, interpretado por Almir Sater na versão original de 1990 (à direita) e por Gabriel Sater no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.



Núcleo Tenório

Tenório

Interpretado por Antônio Petrin (1990) e por Murilo Benício (2022), Tenório é o principal antagonista de *Pantanal* e encarna a face mais sombria do poder patriarcal. A figura do fazendeiro autoritário sintetiza o domínio sobre a terra e sobre as pessoas, revelando a violência latente que estrutura as relações sociais e familiares no espaço rural.

Na versão original, Antônio Petrin constrói um personagem de rigidez moral aparente e conduta autoritária. Tenório exerce controle absoluto sobre a esposa, Maria Bruaca, a quem rebaixa constantemente, negando-lhe nome e voz. Sua postura revela uma masculinidade

fundada na posse e no silenciamento do outro. Sob essa fachada moralista, porém, esconde uma vida dupla: mantém uma segunda família com Zuleica, com quem tem filhos e para quem reserva um papel de companheira dócil e submissa. Essa duplicidade expressa a hipocrisia do patriarcado e sua lógica de dominação, o homem que prega valores morais enquanto transgredir todos os limites éticos em nome do próprio desejo.

Na versão de 2022, Murilo Benício aprofunda a dimensão psicológica de Tenório, humanizando-o sem atenuar sua crueldade. O personagem é construído a partir de um passado violento: ainda jovem, mata o motorista do caminhão que provocou o acidente que vitimou seus pais, episódio que inaugura uma trajetória de culpa, repressão e violência. Essa origem trágica contribui para compreender sua necessidade constante de controle e sua dificuldade em lidar com o afeto. A duplicidade familiar permanece como um dos eixos centrais da narrativa, sendo explorada com mais tensão e contraste emocional.

Zuleica é retratada como o espelho invertido de Maria Bruaca: se a esposa oficial vive o confinamento e o silenciamento, a companheira “oculta” vive na submissão afetiva, acreditando ocupar o lugar legítimo do amor. Tenório se sustenta entre essas duas relações, manipulando ambas de acordo com sua conveniência e reafirmando o poder masculino sobre o corpo e a vida das mulheres. O conflito se intensifica à medida que Maria toma consciência de sua condição e rompe com a opressão, deslocando o equilíbrio de poder e provocando a ruína do vilão.

O personagem funciona, assim, como contraponto direto a José Leôncio: enquanto este busca a harmonia com a terra e com as origens, Tenório representa a apropriação, a ganância e a corrupção moral. Sua trajetória é conduzida pela lógica da autodestruição: a tentativa de manter duas vidas, duas famílias e dois discursos acaba desvelando o esvaziamento ético de sua existência.

Em ambas as versões, a morte de Tenório opera como punição e fechamento do ciclo de violência que ele representa. O personagem sintetiza o homem dissociado da natureza e da afetividade, cujo poder é sustentado pelo medo e pela mentira. O desfecho reafirma o princípio moral que atravessa *Pantanal*: a natureza, enquanto força mítica e espiritual, restitui o equilíbrio rompido pela ambição humana.

Figura 18 - Tenório, um dos principais antagonistas da trama, interpretado por Antônio Petrin na versão original de 1990 (à direita) e por Murilo Benício no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.



Maria Bruaca

Interpretada por Ângela Leal (1990) e por Isabel Teixeira (2022), Maria Bruaca é uma das personagens mais complexas de *Pantanal*, cuja trajetória dramatiza o processo de emancipação feminina dentro de um contexto patriarcal e autoritário. Inicialmente apresentada como esposa submissa de Tenório, Maria é reduzida à condição de objeto doméstico e tratada de forma degradante, inclusive pelo apelido “Bruaca”, que o marido utiliza para desumanizá-la.

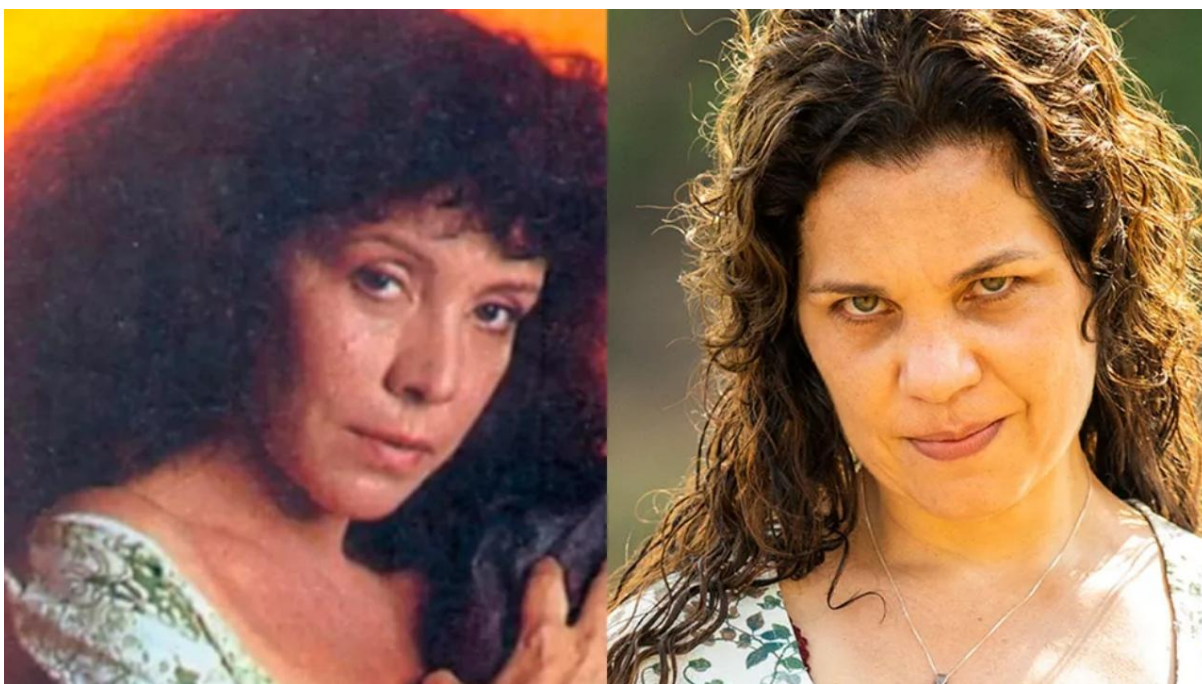
Na versão original da TV Manchete, Ângela Leal construiu uma personagem de forte presença cênica, equilibrando ingenuidade, resignação e ironia. A “bruaca” que o público conheceu em 1990 é o retrato da mulher silenciada, confinada à rotina da casa e à autoridade masculina, mas que aos poucos desperta para a consciência de si. Seu percurso de libertação é marcado por uma rebeldia discreta, mas transformadora: ao descobrir as traições de Tenório e o fato de que o marido mantém outra família com Zuleika, Maria rompe com o ciclo de submissão e decide buscar autonomia. O acolhimento na chalana de Orlando (o barqueiro da primeira versão) marca esse recomeço, representando o deslocamento de um espaço de opressão para outro de liberdade, além de inaugurar uma nova etapa em sua trajetória.

No *remake* de 2022, Isabel Teixeira reinterpreta Maria Bruaca com maior densidade emocional e contemporaneidade. A personagem ganha nuances de humor, dor e dignidade, sendo retratada como mulher que, após anos de silenciamento, redescobre o prazer, o desejo e a própria voz. A relação com Alcides, peão da fazenda de Tenório, reforça essa virada narrativa: o envolvimento entre ambos subverte a lógica patriarcal e confere à personagem a possibilidade de viver o afeto fora da estrutura moral imposta pelo marido.

A nova leitura também amplia o caráter social da personagem. Maria não é apenas uma vítima, mas o retrato de uma mulher comum que encontra, no limite do sofrimento, o impulso para reconstruir sua identidade. Sua saída da fazenda e a ida para a chalana de Eugênio configuram uma travessia emancipatória: o rio, elemento central da narrativa, torna-se metáfora de purificação e de passagem para uma nova forma de existência.

A personagem da Maria Bruaca representa a dissolução da ordem patriarcal que Tenório tenta sustentar. Seu despertar funciona como contraponto direto à ruína moral do marido. O que para ele é perda de controle, para ela é reconquista de humanidade. Nas duas versões, o arco da personagem expressa uma crítica contundente à estrutura de poder que submete as mulheres, e afirma a possibilidade de transformação pessoal mesmo dentro de um ambiente marcado pela tradição e pela opressão.

Figura 19 - Maria Bruaca, esposa de Tenório, personagem interpretada por Ângela Leal na versão original de 1990 (à direita) e por Isabel Teixeira no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.



Guta (Maria Augusta)

Interpretada por Luciene Adami (1990) e por Julia Dalavia (2022), Guta é filha de Tenório e Maria Bruaca e uma das personagens mais importantes do núcleo familiar do antagonista. Sua trajetória traduz o conflito entre tradição e modernidade, razão e desejo, revelando as tensões morais e afetivas que atravessam o universo de *Pantanal*.

Na versão de 1990, Guta retorna ao Pantanal após um período de estudos fora, trazendo consigo um olhar crítico sobre as estruturas patriarcais que regem a vida familiar. A personagem, interpretada por Luciene Adami, confronta o pai, questiona suas atitudes e se mostra inconformada com a submissão da mãe, Maria Bruaca. O principal drama de sua trajetória, entretanto, surge ao se apaixonar por Marcelo (Tarcísio Filho), filho de Tenório com Zuleica. O relacionamento entre ambos se desenvolve sob a crença de que são irmãos, o que confere ao romance uma atmosfera de tabu e culpa. A revelação posterior de que Marcelo é fruto de um estupro sofrido por Zuleica e, portanto, não é filho biológico de Tenório, dissolve o conflito moral e permite que o casal assuma publicamente o amor. No desfecho da novela, Guta e Marcelo se casam em uma cerimônia realizada na fazenda de José Leôncio, encerrando o arco narrativo como símbolo de reconciliação e superação das violências do passado.

Na versão de 2022, Julia Dalavia atualiza a personagem com maior profundidade psicológica. A nova Guta mantém o espírito racional e contestador, mas é retratada com maior complexidade emocional. O envolvimento com Marcelo (Lucas Leto) reproduz o mesmo núcleo dramático: o casal vive um amor intenso, interrompido pela descoberta de que poderiam ser irmãos, o que leva Guta a fugir do relacionamento e a retornar ao Pantanal. O reencontro entre ambos ocorre após Zuleica revelar que Marcelo não é filho biológico de Tenório, reconfigurando o amor entre eles e encerrando a narrativa sob a mesma lógica de reconciliação da versão original.

Em ambas as versões, Guta cumpre o papel de romper com o silêncio e a obediência que marcam o ambiente doméstico. Sua postura questionadora e seu pensamento crítico desestabilizam a figura autoritária do pai e trazem à superfície as contradições do poder masculino e das convenções morais. A personagem representa o deslocamento da mulher na telenovela rural: alguém que já não aceita ser definida pelo olhar do outro, mas que busca construir sua identidade a partir do próprio desejo e da consciência de si.

Figura 20 - Guta, interpretada por Luciene Adami na versão de 1990 (à esquerda) e por Julia Dalavia no *remake* de 2022 (à direita). Reprodução.



Zuleica

Interpretada por Rosa Maria Sardinha (1990) e por Aline Borges (2022), Zuleica é a segunda mulher de Tenório e mãe de Marcelo, Renato e Roberto. Sua presença em *Pantanal* amplia o núcleo narrativo do antagonista, revelando as contradições éticas e afetivas que sustentam o poder patriarcal. Se Maria Bruaca representa a esposa submissa e silenciada, Zuleica encarna a mulher invisibilizada, aquela que vive à margem da legitimidade social, mas presa ao vínculo de dependência e afeto que mantém com o fazendeiro.

Na versão de 1990, interpretada por Rosa Maria Sardinha, Zuleica é retratada como mulher dócil e resignada, vivendo com os filhos em outra cidade e acreditando na promessa de estabilidade que Tenório nunca cumpre. O relacionamento entre ambos se sustenta pela desigualdade e pela conveniência, refletindo a lógica patriarcal de posse e dominação. O enredo se intensifica quando se revela que Marcelo não é filho biológico de Tenório, mas fruto de um estupro que Zuleica sofreu antes de conhecê-lo. Essa revelação desfaz o tabu do suposto incesto entre Marcelo e Guta e ressignifica a personagem, que deixa de ser vista como cúmplice de uma relação ilegítima e passa a representar a mulher marcada pela violência e pelo silêncio.

No *remake* de 2022, interpretada por Aline Borges, Zuleica ganha protagonismo e profundidade emocional. A personagem é construída de forma mais autônoma, consciente de

sua posição e das contradições morais que a cercam. Diferente da primeira versão, a nova Zuleica possui um lar estruturado com os filhos Marcelo (Lucas Leto), Renato (Gabriel Santana) e Roberto (Cauê Campos), o que transforma a imagem da “outra mulher” e introduz uma leitura contemporânea sobre a afetividade feminina fora dos padrões tradicionais. Ela não é apenas a amante oculta, mas alguém que construiu uma família, um espaço de pertencimento e uma rotina marcada por amor, culpa e esperança.

A chegada de Zuleica à narrativa desencadeia o colapso da autoridade de Tenório, ao tornar pública a duplicidade de sua vida e ao confrontar as mentiras que sustentam seu poder. A convivência entre as duas famílias, a de Maria Bruaca e a de Zuleica, evidencia o quanto o patriarcado opera pela divisão, pela hierarquia e pelo controle emocional.

Em ambas as versões, Zuleica simboliza a mulher aprisionada entre o amor e a culpa, entre o desejo de estabilidade e a consciência de sua condição. Seu gesto de revelação, ao afirmar que Marcelo não é filho biológico de Tenório, rompe o silêncio que sustentava a ordem patriarcal e desestabiliza o vilão.

Zuleica funciona como espelho de Maria Bruaca: ambas aprisionadas por um mesmo homem e pela mesma estrutura de poder, mas cada uma encontrando, à sua maneira, uma via de emancipação.

Figura 21 – Zuleica, interpretada por Rosa Maria Sardinha na versão original de 1990 (à direita) e por Aline Borges no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.



Marcelo

Interpretado por Tarcísio Filho (1990) e por Lucas Leto (2022), Marcelo é o filho mais velho de Zuleica e peça central na trama que envolve o conflito moral e afetivo entre as duas famílias de Tenório. Sua história está diretamente ligada à de Guta, e o relacionamento entre ambos constitui um dos eixos dramáticos mais delicados de *Pantanal*, mobilizando temas como culpa, desejo e identidade.

Na versão original da TV Manchete, Marcelo é apresentado como um jovem sensível e educado, criado por Zuleica fora do Pantanal. O reencontro com o universo paterno acontece quando ele e Guta se conhecem e se apaixonam, sem saber que poderiam ser irmãos. O romance entre os dois é construído sob tensão constante, marcada pela ambiguidade entre o amor e o interdito. A revelação de que Marcelo é fruto de um estupro que Zuleica sofreu antes de conhecer Tenório dissolve o conflito moral, libertando o casal da culpa e restituindo ao amor sua legitimidade. No desfecho da novela, Guta e Marcelo se casam na fazenda de José Leôncio, encerrando o arco como símbolo de reconciliação e superação do passado traumático.

No *remake* de 2022, interpretado por Lucas Leto, Marcelo é retratado de maneira mais introspectiva e emocionalmente complexa. O personagem mantém o mesmo arco narrativo da versão original, mas com nuances contemporâneas. O envolvimento com Guta (Julia Dalavia) surge em meio a um jogo de atração e recusa, marcado pela descoberta da possível relação de parentesco. Quando Guta se afasta após saber que ele seria filho de Tenório, Marcelo reage com desorientação e dor, sentimentos que revelam sua vulnerabilidade diante das mentiras que estruturam sua família. A posterior revelação de Zuleica, de que Marcelo não é filho biológico de Tenório, devolve ao personagem a possibilidade do amor e da verdade.

Marcelo sintetiza, em ambas as versões, o drama das consequências morais da duplicidade de Tenório. Ele é o herdeiro involuntário do segredo e da culpa paternos, mas também o elo que promove a reconciliação entre os núcleos familiares. O amor por Guta, inicialmente marcado pelo tabu do incesto, transforma-se em metáfora de cura e de libertação, reafirmando o tema recorrente em *Pantanal*: a necessidade de romper com o silêncio e com as falsas hierarquias impostas pela moral patriarcal.

Figura 22 – Marcelo, interpretado por Tarcísio Filho na versão original de 1990 (à direita) e por Lucas Leto no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.



Alcides

Interpretado por Ângelo Antônio (1990) e por Juliano Cazarré (2022), Alcides é uma figura central no núcleo de Tenório, atuando como espelho e contraponto do próprio patrão. Sua trajetória articula temas como poder, vingança, masculinidade e reparação, inserindo-se no conjunto de tensões morais que estruturam *Pantanal*.

Na versão original da TV Manchete, Alcides é apresentado como peão de origem humilde, contratado por Tenório para trabalhar em sua fazenda. Aos poucos, sua figura ganha relevo ao se envolver com Maria Bruaca, relação que se torna símbolo de resistência e ruptura no interior da narrativa. O romance entre ambos, ao mesmo tempo proibido e libertador, representa o colapso da autoridade de Tenório e a inversão das hierarquias sociais e de gênero que sustentam seu poder. A interpretação de Ângelo Antônio conferiu à personagem um tom mais contido e ético, enfatizando a dignidade e o senso de justiça que o movem, sobretudo quando busca vingar as violências cometidas por Tenório.

No *remake* de 2022, Juliano Cazarré aprofunda o caráter físico e emocional de Alcides. Sua presença é marcada pela força bruta e pelo silêncio, atributos que contrastam com a opressão moral do patrão. O personagem é construído como homem de palavra e honra, fiel aos princípios do trabalho e à própria história. O envolvimento com Maria Bruaca é tratado de forma mais sensível e afetiva, reforçando o caráter humanizador do casal e

destacando a dimensão social da relação: ambos são figuras marginalizadas que encontram um no outro a possibilidade de afeto e reconhecimento.

O conflito entre Alcides e Tenório é o eixo central de sua trajetória. Ao descobrir o romance, Tenório reage com violência extrema, reproduzindo a lógica de posse e dominação que o caracteriza. Alcides, entretanto, se recusa a permanecer na posição de subalterno e enfrenta o patrão, instaurando o embate entre a força física e a moral. Na versão de 1990, esse conflito culminou em uma vingança, a castração de Tenório, ato que, mais do que uma punição individual, funciona como inversão da hierarquia patriarcal e ruptura do poder masculino abusivo.

No *remake*, a relação entre os dois personagens é desenvolvida com maior tensão psicológica. Alcides não é apenas instrumento da vingança, mas sujeito consciente do ciclo de violência que o envolve. Sua luta é menos por honra pessoal e mais por libertação coletiva, a dele, a de Maria Bruaca e a de todos os que viviam sob o domínio de Tenório.

Alcides representa a força ética do homem simples, em oposição ao poder corrompido do fazendeiro. Ele é o trabalhador que desafia as estruturas sociais e questiona a naturalização da opressão no campo. Ao lado de Maria Bruaca, encarna a possibilidade de reconstrução e de justiça, evidenciando que, em *Pantanal*, a verdadeira força não reside na posse ou na violência, mas na coragem de romper com o medo e com o silêncio.

Figura 23 – Alcides, interpretado por Ângelo Antônio na versão original de 1990 (à direita) e por Julianou Cazarré no *remake* de 2022 (à esquerda). Reprodução.



2.4.2 Síntese das relações de parentesco e estrutura narrativa

A multiplicidade de núcleos familiares em *Pantanal* constitui uma das bases estruturais da narrativa e expressa a concepção de mundo construída pela obra: um sistema em que laços de sangue, vínculos afetivos e relações sociais se entrelaçam na formação de uma genealogia ampliada. A narrativa de *Pantanal* estrutura-se em redes de pertencimento e de conflito, nas quais os destinos individuais se vinculam por heranças, disputas de poder e movimentos de reconciliação.

A coexistência de famílias legítimas, paralelas e espirituais revela a complexidade das hierarquias sociais e emocionais presentes no contexto pantaneiro. A genealogia, nesse caso, funciona como recurso narrativo e interpretativo: o núcleo familiar torna-se um espaço de projeção de valores e contradições, no qual se confrontam o amor e a posse, o reconhecimento e a exclusão, a herança e o mérito.

A árvore genealógica apresentada a seguir organiza os principais núcleos da narrativa – Leôncio, Novaes, Marruá e Tenório – e evidencia como os laços de parentesco estruturam também os sentidos centrais da obra. No centro está Joventino, figura que concentra os temas da linhagem, da autoridade e da sucessão. Sua ascendência, representada por Joventino (Velho do Rio), introduz o elemento mítico e espiritual na estrutura familiar. Seus descendentes, Joventino (Jovê), Tadeu e Zé Lucas de Nada, expressam diferentes formas de filiação e pertencimento, cada qual tensionando, a seu modo, os limites entre o biológico e o afetivo.

O núcleo Marruá reforça a dimensão da maternidade e da fusão entre o humano e o natural, materializada na relação entre Maria Marruá e Juma. A família Novaes, composta por Madeleine e Irma, representa o olhar urbano e a distância em relação ao universo rural, funcionando como contraponto à vida pantaneira. Já o núcleo Tenório está estruturado sobre a duplicidade conjugal e o controle patriarcal, destacando-se como espaço de conflito entre moralidade, poder e desejo.

A figura genealógica que segue cumpre papel não apenas descritivo, mas também interpretativo. A visualização das relações de parentesco permite compreender como *Pantanal* articula seus eixos temáticos a partir da estrutura familiar, na qual se inscrevem as tensões entre o campo e a cidade, o masculino e o feminino, a tradição e a transformação.

Figura 24 – Árvore genealógica dos principais núcleos de *Pantanal*, reunindo as famílias Leôncio, Novaes e Marruá. A representação evidencia as relações de parentesco e os vínculos que estruturam a narrativa.

Elaborado pela autora.

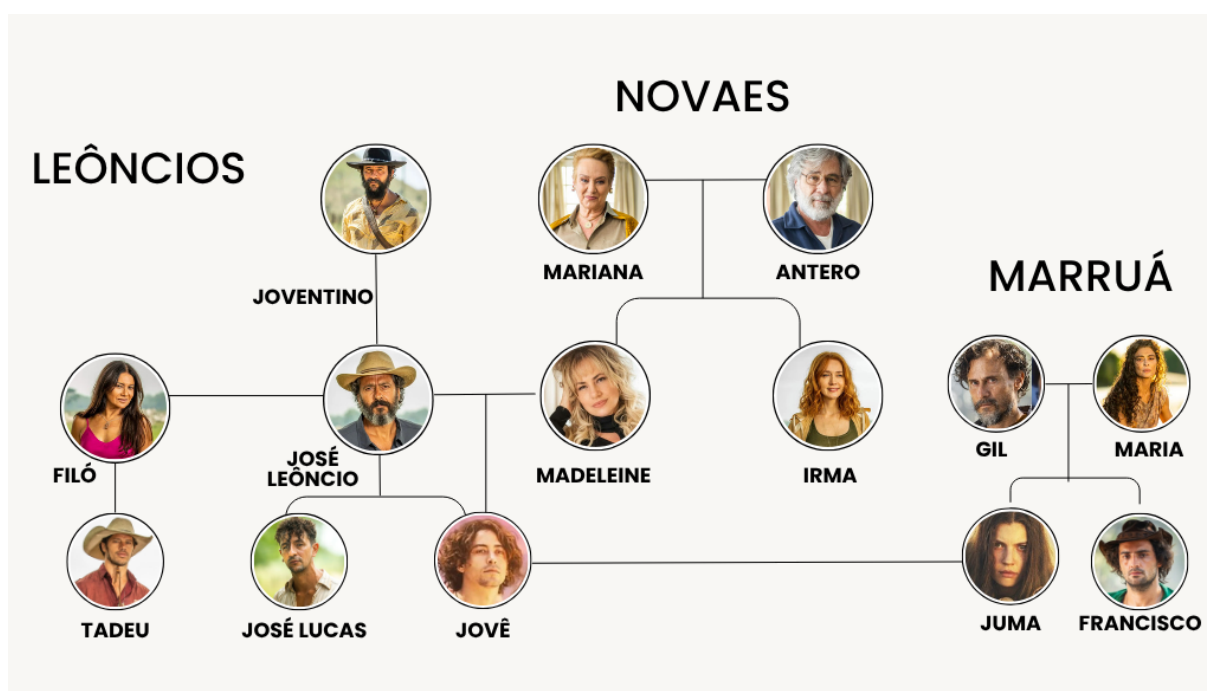
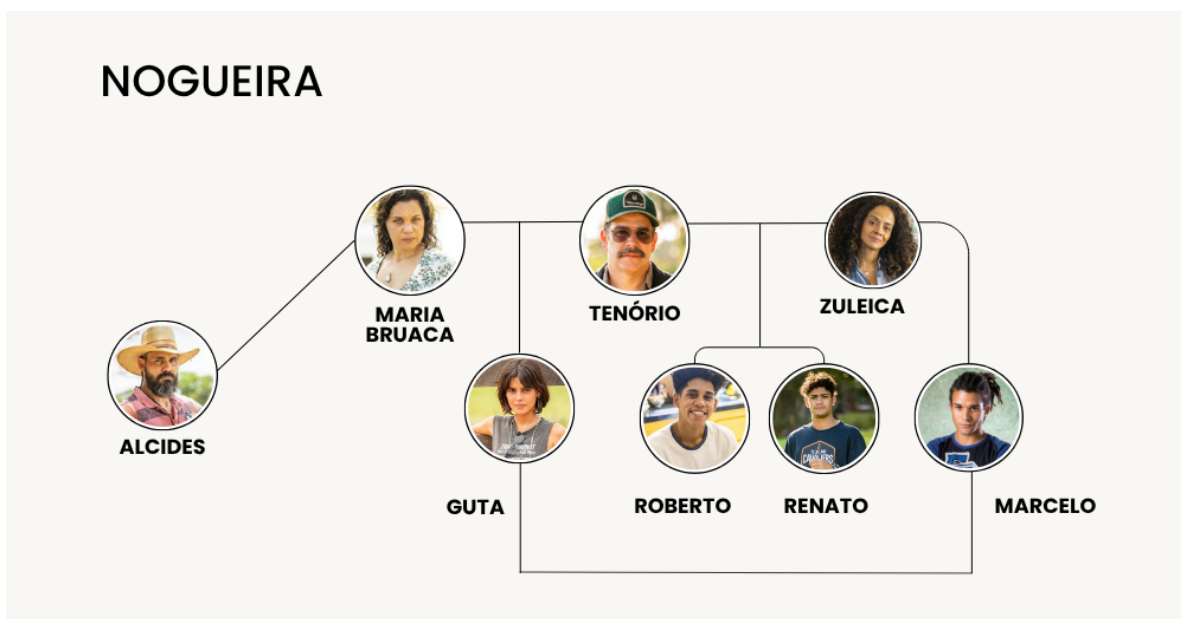


Figura 25 – Árvore genealógica dos principais núcleos de *Pantanal*, reunindo a família do antagonista Tenório Nogueira. A representação evidencia as relações de parentesco e os vínculos que estruturam a narrativa. Elaborado pela autora.



Após a análise individual dos personagens e núcleos dramáticos, esta síntese possibilita observar de forma integrada as conexões entre eles e o modo como essas relações sustentam a narrativa. A genealogia evidencia a coerência interna da obra, em que a estrutura familiar funciona como base para a construção de temas centrais como identidade, pertencimento e continuidade.

2.4.3 Temáticas Centrais

A telenovela *Pantanal* (Rede Globo, 2022), ao adaptar a obra original de Benedito Ruy Barbosa exibida em 1990 pela TV Manchete, retoma e atualiza um conjunto de temáticas que são recorrentes na teledramaturgia brasileira, especialmente nas produções ambientadas no espaço rural. Entre os temas centrais explorados, o conflito entre o universo urbano e o rural é um dos destaques. Esse embate entre rural e urbano se expressa por meio de dicotomias que envolvem modos de vida, valores sociais e sistemas econômicos distintos. José Leôncio representa o homem do campo tradicional, comprometido com a manutenção de um modo de vida ancorado na terra e nos costumes regionais. Em contraposição, Madeleine e seu filho Joventino (Jovê) simbolizam a ruptura promovida pela urbanização e pela modernidade. A novela, nesse sentido, tensiona essas duas esferas, refletindo sobre os impactos da urbanização nos modos de vida rurais e sobre os deslocamentos identitários promovidos pelo trânsito entre campo e cidade.

Outro eixo temático relevante é a relação entre o ser humano e o meio ambiente. O bioma pantaneiro atua na telenovela como um elemento narrativo ativo. A natureza, nesse contexto, é tratada como componente dramático fundamental. A caracterização da paisagem, o uso de cenas contemplativas e a presença de personagens como o Velho do Rio conferem à natureza um status quase personificado, representando-a como força viva e consciente, que materializa a dimensão do meio ambiente e funciona como mediador entre o humano e o natural. Em *Pantanal*, a figura do Velho do Rio atua como uma consciência ecológica dramática, estabelecendo uma relação entre o homem e a terra que ultrapassa a lógica econômica ou utilitária. A telenovela tematiza, ainda que de forma lateral, questões como os incêndios, a ocupação irregular do território e os impactos da pecuária extensiva, articulando-se, assim, a uma tradição dramática que problematiza a crise ambiental por meio da ficção.

A dimensão afetiva, embora presente em ambas as versões, adquire no *remake* de 2022 um tratamento mais intenso e emocionalmente carregado, aproximando-se do melodrama clássico que estrutura a teledramaturgia brasileira. O amor é representado como força determinante, permeada por elementos do destino, do misticismo e das tradições orais, mas também reinterpretada conforme sensibilidades contemporâneas, nas quais o afeto se torna um eixo de redenção e transformação dos personagens. Juma Marruá, por exemplo, é uma personagem construída com forte apelo mítico, cuja ligação com o ambiente e com o sobrenatural reforça o caráter híbrido entre humano e animal, quando ela se transforma em onça. Ao recorrer a figuras do imaginário popular, como a lenda da mulher que se transforma em onça, *Pantanal* mobiliza um repertório cultural que reforça o encantamento e valoriza o misticismo e as crenças do folclore como elementos estruturantes da narrativa. A presença do fantástico e do mítico atua como operador narrativo vinculado às estruturas arquetípicas de reconhecimento, amplamente utilizadas na ficção seriada para promover identificação com o público (ECO, 1994).

No âmbito das relações sociais, a novela também explora a constituição dos laços familiares e o papel da hereditariedade na formação das identidades. As tensões entre José Leôncio e Jovê, marcadas por ausências, reencontros e tentativas de aproximação, assim como o elo entre Maria Marruá e Juma, evidenciam dinâmicas intergeracionais que atravessam a trama. Esses vínculos são permeados por disputas de valores, expectativas parentais e esforços de ruptura com tradições herdadas, revelando a família como um espaço simultaneamente de transmissão cultural e de negociação. Em narrativas de longa duração

como *Pantanal*, a memória familiar atua como eixo estruturante, contribuindo para a construção de sentidos de pertencimento e continuidade (SARLO, 2007).

A reconfiguração de personagens femininas, especialmente na versão de 2022, indica uma atualização dos discursos de gênero. A personagem Maria Bruaca, por exemplo, que na versão original era apresentada de forma cômica e caricatural, ganha agora um percurso de transformação marcado pela autonomia e pelo enfrentamento das normas patriarcais. Esse reposicionamento insere-se em um contexto de maior visibilidade das pautas feministas na mídia e reflete uma sensibilidade contemporânea quanto à representação das mulheres na teledramaturgia.

A presença de temporalidades distintas também é um aspecto relevante da narrativa. O tempo da novela, especialmente nas cenas que envolvem o cotidiano do campo, se aproxima de uma temporalidade cíclica, que contrasta com o tempo linear e acelerado da cidade. Essa diferença é explicitada por meio de escolhas estéticas, como planos longos, cenas silenciosas e o uso da natureza como marcador de passagem do tempo; dessa forma, o tempo e o espaço são articulados de maneira indissociável na construção da narrativa (BAKHTIN, 1988). Em *Pantanal*, essa passagem de tempo rural permite uma suspensão do tempo urbano, criando uma experiência estética singular e menos usual na televisão contemporânea.

A questão fundiária, embora menos explicitada no *remake*, permanece como componente estruturante da narrativa. Na versão original de 1990, o conflito pela terra e as tensões entre posse e pertencimento eram tratados de modo mais direto, articulando-se às disputas políticas e econômicas do período. Já em *Pantanal* (2022), essas dimensões aparecem de forma mais sutil, mediadas por valores familiares e afetivos.

A figura de José Leôncio exemplifica essa transposição: ele representa a segunda geração de fazendeiros na região, alguém que chega jovem ao Pantanal e ali constrói um vínculo identitário com o território. Sua relação com a terra não é de origem, mas de enraizamento e experiência vivida, o que reforça a dimensão ética da posse associada ao cuidado e à preservação.

A telenovela, assim, atualiza os discursos sobre legitimidade territorial e pertencimento, vinculando-os à continuidade familiar, ao trabalho e à sustentabilidade, mais do que a uma noção de ancestralidade propriamente dita. Ainda que não se configure como uma obra de denúncia, *Pantanal* mobiliza debates em torno do uso do solo e da conservação do bioma, contribuindo para uma reflexão mais ampla sobre a relação entre cultura, natureza e responsabilidade socioambiental.

A obra também apresenta um enredo que se articula com a identidade nacional. Ao recorrer a elementos do folclore, da religiosidade popular e da fauna e flora locais, *Pantanal* constrói uma representação do Brasil diversa daquela convencionalmente exibida pela teledramaturgia, marcada por contradições e tensões que revelam a complexidade cultural do país. Essa representação mobiliza um imaginário coletivo em torno do rural como espaço de autenticidade e resistência, reforçando a função das telenovelas enquanto instrumentos de mediação cultural (MARTÍN-BARBERO, 2001) e reafirmando o potencial da teledramaturgia como veículo de construção da nação, ao mesmo tempo em que promove uma reflexão sobre os desafios contemporâneos que atravessam o campo brasileiro.

A compreensão das estratégias narrativas de *Pantanal* permite reconhecer a potência da teledramaturgia como espaço de construção identitária e reflexão social. No entanto, para compreender os sentidos produzidos por essa obra, é fundamental considerar as formas pelas quais ela é recebida, interpretada e ressignificada pelo público. O próximo capítulo se dedica à análise dos dados obtidos por meio de grupos focais, buscando mapear as percepções e os impactos culturais do *remake* de *Pantanal*, a partir da experiência dos telespectadores.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DOS DADOS: PERCEPÇÕES E IMPACTOS CULTURAIS DO *REMAKE* DE *PANTANAL*

A presente etapa da pesquisa dedica-se à análise dos dados coletados com o objetivo de compreender, de maneira aprofundada, as formas de recepção e os sentidos atribuídos pelos espectadores ao *remake* da telenovela *Pantanal*, exibido em 2022 pela Rede Globo. Parte-se da perspectiva, amplamente consolidada nos estudos de recepção (HALL, 2003; MARTÍN-BARBERO, 1997; LOPES, 2009), de que o consumo midiático não se caracteriza como um ato passivo ou linear, mas como um processo ativo de negociação de sentidos, no qual as audiências interpretam, reelaboram e incorporam os conteúdos midiáticos a partir de seus repertórios culturais, experiências afetivas e contextos sociais.

No campo da ficção televisiva, e particularmente das telenovelas, tal premissa assume relevância especial. Como argumenta Lopes (2009a), a telenovela constitui-se como uma narrativa de forte enraizamento cultural, capaz de mobilizar identidades, memórias e valores sociais, funcionando como um espaço privilegiado de diálogo entre o imaginário coletivo e as experiências individuais. Essa dimensão é potencializada nos casos de *remakes*, em que a narrativa revisita uma obra preexistente, ativando a memória midiática e suscitando comparações entre passado e presente (JENKINS, 2009; RIBEIRO; FERREIRA, 2007).

Considerando essa especificidade, este capítulo adota como ponto de partida a noção de que a recepção de um *remake* é mediada tanto por elementos de reconhecimento e continuidade quanto por percepções de mudança e atualização.

No caso de *Pantanal*, a atualização de um clássico da TV Manchete de 1990 para o contexto de produção e exibição da Rede Globo em 2022 constitui um espaço privilegiado para observar como o público negocia essas tensões entre tradição e inovação (JOST, 2004).

A coleta de dados foi realizada por meio de grupos focais, metodologia que favorece a interação entre participantes e permite captar os processos interpretativos coletivos. Essa abordagem possibilitou a identificação de percepções sobre temas centrais da narrativa, como: (1) a representação do universo rural; (2) as relações familiares; (3) a presença da natureza; e (4) as transformações no perfil dos personagens. Ao mesmo tempo, evidenciou os impactos culturais e identitários da obra, revelando como ela se insere nas dinâmicas de memória, identidade e representação do Brasil contemporâneo.

A análise organiza-se em eixos temáticos definidos a partir da recorrência e da relevância dos tópicos mencionados pelos participantes, seguindo a orientação de Bardin

(2011) para análise de conteúdo. Esses eixos são: (1) percepções gerais sobre *remakes* de telenovelas, (2) comparação entre a primeira e a segunda versão de *Pantanal* e (3) memória afetiva e relevância cultural dos *remakes*. Essa estrutura permite articular a complexidade das falas com referenciais teóricos que fundamentam a interpretação dos dados.

O percurso analítico proposto está estruturado em quatro momentos principais. Inicialmente, apresentam-se as bases conceituais dos estudos de recepção aplicados à telenovela e à compreensão do papel dos receptores (3.1 e 3.2), aprofundando aspectos da experiência midiática (3.2.1), da competência no gênero (3.2.2) e da interação entre a recepção e o passado midiático (3.2.3). Em seguida, descreve-se o processo metodológico de coleta, planejamento e execução dos grupos focais (3.3 e subitens), detalhando o perfil dos participantes. Na terceira etapa, discutem-se os dados coletados com base nos eixos temáticos identificados (3.4 e subitens). Por fim, propõe-se uma articulação crítica entre as interpretações do público e o quadro teórico-metodológico, evidenciando como *Pantanal* se reinscreve no imaginário cultural brasileiro, passando por afetos, memórias, valores e disputas que se estendem para além do campo da ficção televisiva.

Ao adotar esse percurso, busca-se não apenas compreender as leituras que o público constrói sobre *Pantanal* (2022), mas também contribuir para a reflexão mais ampla sobre o papel dos *remakes* no ecossistema midiático contemporâneo, reforçando sua importância enquanto prática cultural que reativa memórias (ASSMANN, 2011) e reconfigura identidades.

3.1 Estudos de Recepção: Telenovelas e os Receptores

Os estudos de recepção na América Latina estabeleceram-se como um campo analítico fundamental para a compreensão das complexas interações entre os meios de comunicação e seus públicos. A partir da década de 1980, teóricos proeminentes como Jesús Martín-Barbero, Guillermo Orozco Gómez e Stuart Hall enfatizaram a participação do receptor nos processos comunicacionais, contestando a concepção de uma audiência passiva e homogênea. Em contraste com abordagens que se concentravam exclusivamente na produção da mensagem ou na estrutura do meio, essa perspectiva redirecionou o foco para as modalidades pelas quais os conteúdos midiáticos são apropriados, reinterpretados e ressignificados pelos sujeitos sociais em seus respectivos contextos.

A recepção é concebida como um processo ativo, no qual os indivíduos mobilizam suas experiências, afetos, memórias e posições sociais para atribuir sentido às mensagens

mediáticas, "os receptores são sujeitos sociais que levam ao encontro com os meios sua cultura, sua posição na estrutura social e o contexto particular da sua inserção na sociedade" (GOMES,2007), o que implica que a diversidade de contextos e trajetórias resulta em uma multiplicidade de leituras possíveis.

Esse reconhecimento do receptor como sujeito ativo se fortalece na proposta de Hall (2003), que estrutura sua teoria da codificação e decodificação a partir da ideia de que os significados produzidos por uma mensagem não são únicos nem fixos. Hall descreve três posições possíveis de leitura: a dominante-hegemônica, a negociada e a de oposição; afirma que "não há correspondência necessária entre o polo da produção e o da recepção" (HALL, 2003), sublinhando que os significados atribuídos ao conteúdo midiático são fruto de negociações ideológicas e culturais realizadas no momento da recepção.

Jesús Martín-Barbero (1997) aprofunda esse debate ao propor que se passe "dos meios às mediações". Para ele, é necessário abandonar a ideia de que os sentidos estão no texto ou nos meios, e voltar-se às mediações sociais, culturais e históricas que configuram a interação entre os sujeitos e os produtos midiáticos. Ao afirmar que "as mediações são os lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão" (MARTÍN-BARBERO, 1997), o autor propõe um modelo em que o sentido da recepção se constrói na interseção entre tradição, cotidiano, tecnologia e instituições sociais.

Orozco Gómez (2005) contribui para o campo dos estudos de recepção ao desenvolver o conceito de "televidência", que descreve a experiência de assistir à televisão como um conjunto de atividades simultâneas, afetivas, cognitivas e culturais. Para o autor, "televidenciar é ver, escutar, perceber, sentir, gostar, pensar, avaliar, guardar, imaginar e interatuar com a televisão" (OROZCO GÓMEZ, 2005), ressaltando que essa interação nunca é neutra ou isolada, mas sempre mediada por múltiplos fatores, como o contexto social, o estado emocional e o histórico de consumo midiático.

Essa abordagem permite reconhecer a pluralidade das leituras e o papel das chamadas micromediações e macromediações, categorias propostas por Orozco Gómez (2005). As micromediações dizem respeito às características individuais dos sujeitos, como trajetória, valores, herança cultural e experiências anteriores. Já as macromediações dizem respeito às instituições e estruturas sociais que moldam o acesso e a interpretação dos conteúdos, como a escola, a religião, o mercado e a família.

No âmbito das telenovelas, essa complexidade é acentuada. O formato possui convenções próprias, reconhecidas e compartilhadas pela audiência, o que favorece a adesão emocional e o envolvimento afetivo. A telenovela é debatida em plataformas digitais, revisitada em reprises e *remakes*, transformando-se em um repertório compartilhado de referências culturais. A televisão, simultaneamente um meio técnico de produção e transmissão de informação e uma instituição social produtora de significados, demonstra uma aptidão particular para funcionar como mediadora da cultura na América Latina (OROZCO GÓMEZ 2005).

No contexto desta pesquisa, que investiga a recepção do *remake* de *Pantanal*, a teoria das mediações oferece subsídios para compreender como os espectadores articulam passado e presente, memória e atualização, fidelidade e crítica. Os sentidos atribuídos à nova versão da obra são construídos a partir do texto e de seu diálogo com um repertório prévio, de natureza estética, afetiva e narrativa, que varia conforme o perfil do receptor. A evocação da versão original, a comparação entre personagens e cenas, o reconhecimento de paisagens e trilhas sonoras, todos esses elementos atuam como ativadores de uma memória midiática que é, simultaneamente, individual e coletiva.

Adicionalmente, a recepção de *Pantanal* em 2022 ocorre em um cenário midiático profundamente transformado. O conteúdo é acessível na televisão aberta, mas também via *streaming*, em fragmentos nas redes sociais e em resumos veiculados por portais de notícias e perfis de entretenimento. O espectador engaja-se em comentários, compartilhamentos, memes e manifestações públicas de emoção, configurando uma recepção que transcende o momento da exibição direta em TV aberta. A teoria da televidência proposta por Orozco (2005) revela-se particularmente relevante neste contexto, ao considerar os diversos momentos e espaços nos quais a recepção se prolonga, mesmo após a exibição da obra.

Compreender a recepção do *remake* de *Pantanal* implica, portanto, uma escuta atenta ao espectador como sujeito múltiplo, situado e histórico. Implica, ademais, o reconhecimento de que a telenovela, enquanto produto cultural de longa duração e forte inserção social, opera como um arquivo vivo da cultura brasileira, constantemente atualizado pelas interpretações que o público dela realiza.

3.2 Receptores, Experiência Midiática e Competência no Gênero

A compreensão da recepção de produtos midiáticos, especialmente em contextos marcados pela memória e pela serialidade, como é o caso do *remake* de *Pantanal*, exige o reconhecimento de que os espectadores não partem do zero em sua relação com a obra. Ao contrário, trazem consigo um acúmulo de experiências midiáticas de por outros produtos, gêneros e formatos, o que influencia diretamente a forma como se relacionam com a narrativa, seus personagens e suas estratégias narrativas. Essa dimensão acumulativa da relação com a mídia é o que se compreende como experiência midiática.

A experiência midiática envolve o histórico de consumo cultural, os afetos mobilizados por narrativas anteriores e a familiaridade com determinadas linguagens e estruturas discursivas. Esse histórico constitui o repertório interpretativo do espectador, sendo parte essencial de seu processo de significação, “as experiências com a televisão não são apenas experiências informativas, mas, principalmente, experiências afetivas e sociais, compartilhadas e mediadas por redes interpessoais” (OROZCO GÓMEZ, 2005a), o que amplia o entendimento do ato de assistir como um fenômeno social complexo, coletivo e culturalmente situado.

No caso das telenovelas, essa experiência é particularmente muito bem explorada, uma vez que o gênero faz parte do cotidiano dos brasileiros desde a década de 1960, atravessando gerações e transformações sociais. A recorrência com que as novelas ocupam o horário nobre, sua presença nos lares, nas conversas familiares e nas redes sociais, fazem do gênero um elemento cultural compartilhado, que permite aos espectadores reconhecerem estruturas narrativas, arquétipos de personagens, tipos de conflitos e desfechos previsíveis, mesmo que reformulados em novos contextos.

Ao contrário de levar à passividade, a familiaridade pode ser o ponto de partida para a agência do espectador. Trata-se de uma competência cultural adquirida, uma habilidade de leitura construída ao longo do tempo, que permite ao público mobilizar expectativas, reconhecer padrões e identificar rupturas. Essa noção de “competência no gênero” sugere que o espectador adquira, por meio da repetição e da comparação entre produtos, uma habilidade interpretativa específica para lidar com determinados formatos (OROZCO GÓMEZ, 2005b).

O público conhece os códigos do melodrama, identifica os papéis dos personagens e antecipa conflitos, mesmo enquanto se envolve emocionalmente com a trama. Além disso, conforme argumenta Hall (2003), a recepção raramente é um ato de submissão total, pois não

há correspondência necessária entre a codificação e a decodificação, abrindo espaço para leituras negociadas e oposicionais, que intensificam a atividade do receptor.

Essa competência no gênero permite ao espectador estabelecer comparações entre versões, reconhecer alterações de tom, de tempo narrativo, de estrutura e de foco temático. No caso de *Pantanal*, esse processo se complexifica, pois o público se depara com uma obra que convoca a memória de uma versão anterior, marcante no imaginário popular. O *remake* ativa um campo de reconhecimento intertextual e intergeracional, em que as referências à novela original operam como gatilhos de memória e, também, como lugares de tensão com a nova proposta estética e narrativa.

Os modos de ler a televisão não podem ser reduzidos à lógica da fidelidade ao texto (MARTÍN-BARBERO, 1997), pois a competência no gênero se entrelaça com as mediações sociais e culturais que moldam o ato de assistir. Um mesmo espectador pode ativar diferentes estratégias de leitura conforme o momento histórico, seu contexto familiar ou seu estado emocional. É por isso que, mesmo diante de uma narrativa familiar, os sentidos se reatualizam e se deslocam, permitindo que velhos personagens ganhem novos significados.

Essa reconfiguração é visível, por exemplo, na forma como personagens femininas são lidas na versão de 2022. A trajetória de Maria Bruaca é percebida por muitos espectadores como uma reparação narrativa, um deslocamento de seu papel secundário e caricatural na versão de 1990 para uma posição de protagonismo. Essa leitura é possível justamente porque os espectadores já conhecem os caminhos possíveis do gênero, sabem o que esperar de uma personagem como ela, e identificam quando o roteiro subverte ou reforça essas expectativas.

Também é nesse espaço da experiência e da competência que se inscreve a reação à estética adotada no *remake*. A cadência mais lenta, os longos planos da paisagem, os silêncios narrativos e a valorização do tempo da natureza foram elementos frequentemente mencionados nos grupos focais como aspectos que diferenciavam *Pantanal* de outras produções contemporâneas. Essa percepção não decorre apenas da observação técnica, mas da experiência acumulada dos espectadores com outras telenovelas. Eles reconhecem que há algo ali que se afasta da norma e mobilizam essa diferença como critério de avaliação positivo ou negativo da obra.

Essa competência no gênero também se constitui a partir de processos pedagógicos informais: as conversas familiares, os comentários nas redes sociais, os resumos da novela exibidos nos programas de entretenimento, tudo isso contribui para formar um repertório coletivo de interpretação, “os sentidos atribuídos às narrativas midiáticas não se formam de

maneira isolada, mas circulam e se consolidam nas interações sociais e culturais cotidianas” (GOMES, 2007)

Pensar a recepção do *remake* de *Pantanal* implica considerar a trajetória dos espectadores com a mídia, suas memórias afetivas e seus saberes compartilhados. Trata-se de sujeitos que reconhecem o formato, que estabelecem comparações, que ativam memórias e que atualizam os sentidos da obra a partir de sua competência cultural. É essa densidade interpretativa que torna a recepção uma instância privilegiada de análise da cultura, e a telenovela, um espaço para compreender os deslocamentos e permanências no imaginário brasileiro.

3.2.1 A Experiência Midiática

No campo dos estudos de recepção, a noção de experiência midiática emerge como conceito-chave para compreender os modos como os sujeitos interagem com os produtos culturais, especialmente no contexto televisivo. Em contraste com a perspectiva instrumental da recepção, que se concentra na transmissão de mensagens e seus efeitos, a experiência midiática abrange o percurso vivenciado pelo espectador em sua relação com os meios, reconhecendo que o ato de assistir transcende a mera cognição, incorporando dimensões afetivas, sociais e sensoriais. Em outras palavras, os significados produzidos no contato com uma narrativa televisiva não são meramente decorrentes da mensagem emitida, mas resultam da articulação entre o texto e o repertório existencial do receptor.

Orozco Gómez (2005) enfatiza que "televidenciar" constitui uma atividade que vai além do ato de assistir, englobando processos de percepção, audição, sentir, apreciar, refletir, avaliar, reter, imaginar e interagir com a televisão. Essa definição expande a noção de recepção ao incorporar as múltiplas facetas da experiência midiática, que se manifesta em situações concretas e dinâmicas, permeadas por hábitos culturais, interações sociais, valores, afetos e memória. O espectador é, assim, concebido como um sujeito ativo, historicamente e culturalmente situado, que opera a partir de seu contexto para atribuir sentidos diversos à obra.

No cenário da televisão brasileira, essa experiência é caracterizada por um vínculo afetivo com a telenovela, formato que detém hegemonia na programação televisiva desde a década de 1970. A telenovela não apenas integra o cotidiano familiar, mas se entrelaça a ele, influenciando a organização do tempo doméstico, a mediação de conflitos geracionais, a

produção de afetos e a construção de repertórios culturais compartilhados. Conforme observado por Martín-Barbero (1997), a televisão configura-se como "um espaço de socialização estética e simbólica" (MARTÍN-BARBERO, 1997), capaz de estruturar a vida cotidiana por meio de formas narrativas que ressoam nas práticas e nos discursos sociais.

Nesse sentido, a experiência midiática é uma experiência de memória. O ato de assistir à telenovela frequentemente evoca lembranças: de uma fase da vida, de um local, de uma rotina, de pessoas significativas. No caso de um *remake*, como *Pantanal*, a da dimensão memória adquire uma relevância ainda maior, uma vez que a nova obra carrega consigo a intertextualidade com a versão anterior. O espectador é instigado não apenas a acompanhar uma nova narrativa, mas a revisitar, comparar, reexperimentar sensações e, por vezes, a confrontar o estranhamento.

Essa articulação entre presente e passado, ativada pelo *remake*, manifesta-se de forma patente nos relatos dos participantes dos grupos focais desta pesquisa. Muitos deles descreveram experiências vivenciadas na infância ou adolescência ao assistir à versão de 1990, frequentemente em companhia de familiares. A nova versão, portanto, não apenas atualiza a narrativa, mas também a própria experiência de assistir televisão como uma prática cultural compartilhada. Tal fenômeno foi analisado por Bressan Júnior (2017), que propôs o conceito de "memória teleafetiva", definida como a reativação de laços emocionais por meio da rememoração televisiva. Segundo o autor, "a televisão funciona como gatilho de afetos, ressignificando lembranças pessoais e coletivas ao conectar conteúdos do passado a novos contextos de recepção" (BRESSAN JÚNIOR, 2017).

Essa memória não se restringe à nostalgia. O reencontro com um conteúdo familiar não implica, necessariamente, adesão incondicional ou conforto. Ao contrário, observa-se em muitos depoimentos a ativação de uma memória crítica, que percebe as modificações na obra como reflexo das transformações sociais, estéticas e ideológicas do tempo presente. A paisagem pantaneira, a temporalidade dilatada da narrativa, as cenas sem diálogos e os planos longos foram apontados por alguns participantes como elementos que preservam a essência da obra original, enquanto outros os interpretaram como tentativas de diferenciação e renovação.

A experiência midiática, nesse contexto, configura-se como um campo de tensão entre afetos e rupturas, entre continuidade e estranhamento. Um mesmo elemento pode ser interpretado como fidelidade ou como distorção, a depender da perspectiva que o espectador mobiliza. Essa variabilidade decorre do fato de que a experiência midiática é profundamente

situada: ela é condicionada pelo tempo histórico, pela posição social do sujeito, por sua trajetória com o gênero e pelo modo como sua própria biografia se inscreve no ato de assistir.

Além da dimensão temporal, a experiência midiática possui um caráter coletivo. Conforme apontam Martín-Barbero (1997) e Orozco Gómez (2005), o consumo televisivo é estruturado em torno de mediações sociais, como a família, a vizinhança, o ambiente de trabalho, a religião, a escola, que influenciam a interpretação, o comentário e a resignificação do conteúdo. No caso da telenovela, essa dimensão coletiva é central: as tramas são discutidas em ambientes domésticos, no transporte público, em espaços sociais e, atualmente, nas redes sociais. Trata-se de uma experiência distribuída, na qual o sentido não se constrói apenas na relação entre texto e sujeito, mas também na inter-relação entre sujeitos mediada pelo texto.

Com o advento das plataformas digitais, essa experiência adquire novas configurações. A recepção, que já era compreendida como um processo aberto e dinâmico (OROZCO GÓMEZ, 2005), passa a se intensificar e a assumir formas mais fragmentadas e reeditadas, multiplicando-se em diferentes canais. A telenovela circula em memes, vídeos curtos, análises críticas, fan pages, paródias e fóruns de discussão. A experiência midiática expande-se e se prolonga, transcendendo os limites do episódio e do horário nobre. O mesmo conteúdo pode ser vivenciado de modos distintos por públicos diversos, em temporalidades e espacialidades não mais rigidamente definidas.

Essa multiplicidade de formatos, tempos e interações complexifica o trabalho do pesquisador em recepção. A compreensão de como o público constrói sentido em meio a esse ecossistema midiático exige uma escuta atenta às mediações subjetivas e coletivas que perpassam a experiência. Como afirma Orozco Gómez (2005), "a recepção é um processo aberto e dinâmico, onde o conteúdo se mistura com o contexto, com os afetos e com as práticas culturais".

A experiência midiática em torno do *remake* de *Pantanal* revela-se, portanto, densa, plural e multifacetada. A interação dos espectadores com a obra demonstra uma complexidade que não trata apenas do reconhecimento de elementos da versão original, mas também engloba reações variadas às modificações introduzidas, com diferentes graus de aceitação, estranhamento ou entusiasmo. Tais percepções, que variam do encantamento à desconexão, indicam que as posições do público não são estáticas, mas refletem a experiência midiática como um espaço dinâmico de negociação, onde a memória se entrelaça com o presente, e ambos são resignificados pela perspectiva do espectador.

3.2.2 Competência no Gênero

A competência no gênero refere-se à habilidade adquirida pelos espectadores de reconhecer, compreender e interpretar as convenções narrativas, estéticas e temáticas de um formato específico, resultado de um processo de aprendizagem cultural contínuo e situado (ALTMAN, 1999; ANG, 1985; OROZCO GÓMEZ, 2005). Essa habilidade se forma por meio da exposição repetida e comparativa a diferentes obras, o que constrói um repertório interpretativo que orienta a fruição e a avaliação de novos produtos. Tal repertório é composto por elementos como o reconhecimento de estruturas narrativas recorrentes, padrões de caracterização de personagens, estratégias dramáticas e recursos estilísticos, além da antecipação de possíveis reviravoltas e desfechos. Como destaca Martín-Barbero (1997), esse processo de apropriação é mediado por disposições históricas, valores culturais e práticas sociais, o que significa que a competência no gênero é sempre moldada por contextos específicos de recepção.

No caso da telenovela brasileira, tal competência envolve o reconhecimento de matrizes melodramáticas que estruturam o formato televisivo da telenovela e se consolidaram historicamente (BALOGH, 2002; LOPES, 2009). Entre essas matrizes, destacam-se a presença de arquétipos narrativos como a heroína, a vilã e o galã; a centralidade de conflitos morais e dilemas afetivos; o uso de recursos como *cliffhangers* e revelações dramáticas para manter o interesse; a alternância entre núcleos narrativos que equilibram drama e comédia; e a resolução final que, ainda que negociada, reafirma valores coletivos. Esse conjunto de elementos constitui um vocabulário narrativo reconhecido pelo público, que o utiliza como referência para interpretar novas produções, inclusive no momento em que o texto se afasta desses padrões.

Nos *remakes*, essa competência é acionada de forma intensificada, pois o espectador não apenas identifica convenções do formato e do gênero, mas também estabelece comparações entre diferentes versões de uma mesma narrativa. Em *Pantanal* (2022), isso implica avaliar mudanças no perfil e na trajetória de personagens, alterações no ritmo narrativo, transformações no tratamento visual e sonoro e atualizações temáticas voltadas ao diálogo com questões contemporâneas. Esse exercício de cotejo entre passado e presente exige do público uma leitura simultaneamente intertextual e crítica, na qual memórias afetivas e expectativas narrativas se entrelaçam.

A teoria da codificação/decodificação proposta por Hall (2003) contribui para compreender que a competência no gênero não garante a adesão automática ao sentido preferencial do texto. Ao contrário, ela possibilita interpretações dominantes-hegemônicas, negociadas ou oposicionais. No caso de *Pantanal*, essas posições de leitura emergem nas reações à cadência mais lenta da narrativa, ao tratamento contemplativo das paisagens e às mudanças no papel de personagens femininas. Para alguns, tais elementos representam atualizações coerentes com a essência da obra; para outros, configuram rupturas indesejadas em relação ao modelo consagrado.

No contexto contemporâneo, marcado pela cultura participativa (JENKINS, 2009), a competência no gênero extrapola a leitura individual e manifesta-se também na interação coletiva. Espectadores discutem a trama em redes sociais, produzem conteúdos derivados, formulam teorias e interpretações alternativas, e ampliam o universo narrativo por meio de práticas de fã e de crítica. Essa participação reforça o papel ativo do público na circulação e ressignificação dos sentidos da obra, deslocando-o de uma posição de consumidor para a de coautor. Compreender essa competência no gênero, no contexto de *Pantanal*, significa reconhecer que a audiência articula conhecimento acumulado, memória afetiva e práticas interpretativas para construir leituras que, ao mesmo tempo em que dialogam com a tradição, evidenciam transformações culturais e sociais mais amplas. Essa perspectiva será essencial para a análise das falas dos grupos focais, permitindo observar de que forma os receptores operam comparações, identificam continuidades e percebem rupturas entre a versão original de 1990 e o *remake* de 2022.

3.2.3 A Recepção de Telenovelas e a Interação com o Passado

A recepção das telenovelas, especialmente no contexto das reprises e *remakes*, não pode ser dissociada da dimensão temporal e da relação que o espectador estabelece com seu próprio passado. Trata-se de um processo em que memória e narrativa se conectam, gerando sentidos que emergem do texto televisivo e de sua relação com as experiências vividas. No caso dos *remakes*, como o de *Pantanal* (2022), essa relação se intensifica, pois a nova obra convoca lembranças e referências que já habitam o repertório cultural e afetivo do público, acionando um mecanismo de rememoração que combina memória individual e memória coletiva.

A teoria de Halbwachs (1990) é essencial para compreender esse fenômeno, ao afirmar que a memória individual é sempre socialmente moldada e reconstruída no interior de quadros coletivos de lembrança. A telenovela, ao integrar-se ao cotidiano de milhões de pessoas, faz parte de quadros coletivos, funcionando como um “marco” temporal e afetivo que se associa a rotinas, relações familiares e eventos históricos. Assim, ao assistir a um *remake*, o espectador além de reviver a trama, revive o contexto de sua primeira exibição: onde estava, com quem assistia, quais eram suas preocupações, expectativas e referências culturais naquele momento.

Pierre Nora (1993) amplia essa perspectiva ao introduzir o conceito de “lugares de memória”, lugares simbólicos que preservam e condensam significados do passado. As telenovelas, especialmente aquelas que marcam época, assumem essa função de lugar de memória no imaginário coletivo brasileiro. O *remake*, nesse sentido, atua como um dispositivo que reabre esse espaço simbólico, permitindo sua atualização e ressignificação com base no presente. A reapresentação de *Pantanal* constitui uma operação que, para além de seu caráter mercadológico e de programação televisiva, configura-se como uma oportunidade de revisitar um desses lugares de memória, confrontando-o com novas sensibilidades e valores.

O processo de rememoração mobilizado pelas telenovelas é intrinsecamente afetivo. Bressan Júnior (2017) cunha o conceito de “memória teleafetiva” para descrever o modo como a televisão reativa laços emocionais, conectando conteúdos passados a experiências presentes. Esse fenômeno é particularmente evidente nas reprises exibidas por canais como o Viva ou disponibilizadas em plataformas como o *Globoplay*, onde o reencontro com obras já vistas desperta um prazer vinculado à narrativa e à reconexão com laços sociais, rotinas domésticas e momentos biográficos específicos. Essa memória é dinâmica: o reencontro com a obra é também um reencontro com o próprio espectador, que, transformado pelo tempo, atribui novos significados àquilo que já conhecia.

A nostalgia, elemento central desse processo, pode assumir diferentes matizes. Svetlana Boym (2001) propõe a distinção entre nostalgia restauradora, que busca recuperar o passado de forma literal, e nostalgia reflexiva, que reconhece a impossibilidade de tal retorno e se engaja criticamente com as memórias, reinterpretando-as a partir das sensibilidades e contextos do presente. No contexto dos *remakes*, a nostalgia reflexiva é relevante, pois o espectador busca uma releitura que dialogue com as transformações culturais, sociais e estéticas ocorridas desde a primeira exibição, em vez de uma reprodução exata da obra

original. Assim, o prazer da rememoração se combina à curiosidade pelo novo, num movimento que alterna reconhecimento e estranhamento.

As pesquisas de recepção apontam que esse movimento de memória e atualização é mediado por múltiplos fatores. Martín-Barbero (1997) e Orozco Gómez (2005) destacam a importância das mediações sociais, culturais e institucionais que moldam a experiência de assistir. No caso de *Pantanal*, a recepção contemporânea é influenciada pelas lembranças da versão de 1990 e pelo atual ecossistema midiático, que inclui debates em redes sociais, críticas jornalísticas online, vídeos no YouTube e conteúdos derivados criados por fãs. Esse ambiente convergente (JENKINS, 2009), amplia a circulação das memórias e introduz novas camadas de interpretação.

Além disso, a competência no gênero, discutida anteriormente, desempenha um papel fundamental na forma como o público interage com o passado televisivo. Ao reconhecer convenções narrativas e padrões estéticos, o espectador é capaz de identificar continuidades e rupturas entre as versões, atribuindo-lhes significado. Por exemplo, mudanças no arco narrativo de personagens femininas, são percebidas por muitos como uma “correção” ou reparação narrativa, coerente com debates contemporâneos sobre gênero, enquanto outros a interpretam como afastamento excessivo da caracterização original.

As plataformas de *streaming* e os canais especializados em reprises têm reforçado essa articulação entre passado e presente, oferecendo acesso facilitado a acervos que antes estavam dispersos ou inacessíveis. Esse cenário altera a natureza da memória televisiva, permitindo que o espectador recorde de forma fragmentária e, ao mesmo tempo, revise a obra de maneira completa e comparativa, colocando diferentes versões lado a lado. No caso de *Pantanal*, essa possibilidade potencializa tanto a nostalgia restauradora (ao rever cenas idênticas) quanto a reflexiva (ao contrastar abordagens e interpretações).

O consumo de telenovelas, portanto, configura-se como uma prática cultural complexa que entrelaça memória, identidade e experiência midiática. Ao mesmo tempo em que funcionam como agentes de preservação da memória coletiva, as telenovelas oferecem ao espectador a possibilidade de visitar seu próprio passado, reinterpretando-o a partir do presente. Essa dimensão dialógica entre passado e presente é constitutiva da força do formato e ajuda a explicar sua centralidade na cultura brasileira.

A recepção das telenovelas não é linear nem unidirecional, sendo marcada por camadas de mediações e negociações de sentido. A competência no gênero e a experiência midiática operam de forma articulada para produzir interpretações que combinam

reconhecimento e inovação, afeto e crítica, tradição e atualização. No caso específico de *Pantanal*, o *remake* de 2022 reabre um lugar de memória que mobiliza tanto a nostalgia quanto a reflexão crítica, permitindo observar como a narrativa televisiva se reinscreve no imaginário cultural brasileiro em diferentes temporalidades.

No tópico seguinte, como parte do estudo de caso, serão apresentados os resultados da análise dos grupos focais realizados com participantes residentes em Campo Grande/MS, nos anos de 2024 e 2025. Com composições de até seis integrantes, buscou-se criar um ambiente propício para que memórias, afetos e percepções fossem compartilhados e discutidos coletivamente. A análise desses encontros, fundamentada nas mediações propostas por Jesús Martín-Barbero, permitirá compreender de que forma os espectadores articulam lembranças afetivas, referências culturais e transformações sociais para reinterpretar tanto a versão original de 1990 quanto o *remake* exibido pela Rede Globo em 2022.

3.3 Coleta de Dados: Grupo Focal

Para a presente pesquisa, adotou-se o grupo focal como método principal de coleta de dados qualitativos, considerando sua adequação para estudos que buscam compreender processos de construção coletiva de sentido, especialmente no campo da recepção midiática. De acordo com Morgan (1997), o grupo focal consiste em uma entrevista coletiva planejada, estruturada em torno de um conjunto de tópicos específicos, conduzida de modo a estimular a interação entre os participantes, de forma que a troca discursiva enriqueça as respostas e possibilite o acesso a significados compartilhados. Kitzinger (1995) reforça que o valor dessa técnica reside não apenas nas respostas individuais, mas na forma como os participantes reagem, complementam ou contestam as falas uns dos outros, permitindo observar a negociação e a circulação de sentidos.

No âmbito da pesquisa em comunicação, especialmente nos estudos de recepção, esse método é amplamente utilizado para compreender como o público interpreta, ressignifica e se apropria de conteúdos midiáticos (BAUER; GASKELL, 2002; GONDIM, 2002). Ao contrário de entrevistas individuais, o grupo focal cria um ambiente de rememoração coletiva, no qual as interações entre participantes reativam lembranças, articulam sentidos e promovem comparações de experiências, aspectos essenciais para investigar o modo como telenovelas, *remakes* e reprises se inscrevem na memória coletiva e no repertório cultural. Essa perspectiva

dialoga com a noção de mediações proposta por Martín-Barbero (1997), para quem a recepção é um processo social, cultural e histórico, e com a concepção de Orozco Gómez (2005) da televidência como prática coletiva e situada.

Considerando esses fundamentos, a técnica mostrou-se particularmente adequada para o objetivo desta pesquisa, que busca analisar a recepção do *remake* de *Pantanal* (Rede Globo, 2022) a partir de percepções sobre a narrativa, memórias afetivas associadas à versão original e práticas contemporâneas de consumo. Por meio da interação grupal, foi possível acessar discursos que, embora ancorados em experiências individuais, revelam-se mediados por referências sociais, culturais e históricas compartilhadas, permitindo observar como se articulam afetos, memórias e competências no gênero.

Foram realizados cinco grupos focais distintos, todos presenciais e conduzidos pela pesquisadora, com participação pontual da orientadora na etapa inicial. Os dois primeiros ocorreram na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), aos sábados pela manhã, em sala reservada no campus de Campo Grande (MS), garantindo privacidade e condições adequadas de registro audiovisual. O terceiro grupo foi realizado em um contexto distinto: uma sala de reuniões na sede da AVA Educação, empresa privada onde a pesquisadora atua, durante o intervalo de almoço em dia útil. O quarto grupo foi realizado na Praça Regina, no bairro Tiradentes, com participantes do grupo de atividades da UBS Tiradentes. Por fim, o quinto grupo também foi conduzido nas dependências da AVA Educação, em 24 de outubro de 2025, reunindo novos participantes para consolidar a análise comparativa entre diferentes contextos de recepção. A variação de contextos foi deliberada, buscando ampliar a diversidade de perfis socioculturais e experiências midiáticas, ao mesmo tempo em que se mantinha o foco na recepção da obra.

O primeiro grupo, realizado em 30 de novembro de 2024, teve duração aproximada de duas horas e reuniu quatro mulheres, entre 26 e 34 anos, com formação e atuação nas áreas de publicidade, jornalismo e arquitetura. Todas acompanharam o *remake* de *Pantanal* e uma participante também havia assistido à versão original exibida pela Rede Manchete em 1990. O segundo grupo, em 26 de abril de 2025, manteve o mesmo local e formato, porém com novos participantes, selecionados segundo critérios de afinidade temática, diversidade profissional e histórico de consumo midiático. O terceiro encontro, realizado em 10 de julho de 2025 com funcionários da AVA Educação, permitiu observar a recepção em um contexto corporativo, expandindo as possibilidades de análise comparativa. O quarto grupo, realizado na manhã do dia 11 de setembro de 2025, teve a duração de uma hora e meia, o foco foi o público mais

idoso, detentor da memória de longo prazo da versão original de *Pantanal* (1990), fundamental para acessar a experiência e o repertório de recepção da primeira versão da obra. O quinto encontro, realizado também nas dependências da AVA Educação em 24 de outubro de 2025, encerrou o ciclo de grupos focais, permitindo observar a consolidação de padrões de recepção e o modo como o fenômeno *Pantanal* permanece ressignificado nas conversas cotidianas e nas práticas de consumo midiático contemporâneas.

Em todos os encontros, utilizou-se o mesmo roteiro de discussão, elaborado a partir de eixos temáticos centrais à pesquisa: percepções gerais sobre *remakes* de telenovelas e comparações entre a primeira e a segunda versão de *Pantanal*. As questões buscaram provocar reflexões sobre práticas de consumo, relações intergeracionais, identificação com personagens, memória afetiva, avaliação estética e participação em debates nas redes sociais. A padronização do roteiro visou garantir a comparabilidade entre os grupos, sem restringir a espontaneidade das interações, seguindo a recomendação metodológica de Krueger e Casey (2014) para moderação flexível.

As sessões foram integralmente gravadas em áudio, com consentimento prévio e informado dos participantes, e posteriormente transcritas para análise. Todo o processo observou os princípios éticos da pesquisa com seres humanos, conforme aprovação do Comitê de Ética, incluindo a preservação do anonimato e a confidencialidade das informações. Dessa forma, a adoção do grupo focal nesta pesquisa não se limita a um recurso instrumental, mas se configura como estratégia metodológica alinhada ao objetivo de compreender a recepção como prática social, relacional e historicamente situada.

3.3.1 Planejamento e Organização do Grupo Focal

O planejamento metodológico dos grupos focais seguiu diretrizes fundamentadas em recomendações clássicas e contemporâneas sobre a técnica. Foram considerados três eixos principais: a definição dos critérios de seleção dos participantes, a escolha dos ambientes e horários mais adequados para favorecer a interação e a estruturação de um roteiro semi estruturado e flexível, capaz de assegurar comparabilidade entre os encontros e, ao mesmo tempo, abrir espaço para a emergência de novos temas a partir das falas dos participantes.

A composição dos grupos foi guiada pelo princípio da diversidade sociocultural e midiática, buscando contemplar diferentes idades, gêneros, formações acadêmicas e experiências profissionais, bem como distintos níveis de familiaridade com o universo das

telenovelas. Essa heterogeneidade é recomendada por Barbour (2009) como estratégia para potencializar o confronto de perspectivas e favorecer a construção coletiva de sentido.

Ao todo, participaram 26 indivíduos, distribuídos em cinco grupos focais distintos, com idades variando entre 21 e 63 anos. Foram incluídos tanto espectadores habituais quanto ocasionais do gênero, além de usuários ativos de plataformas digitais (como *Globoplay*, *YouTube*, *Instagram* e *X*, o antigo *Twitter*), o que possibilitou analisar as interações entre práticas tradicionais de consumo televisivo e novas dinâmicas de circulação e recepção em ambientes digitais.

A escolha dos locais de coleta foi estratégica, buscando a diversificação do contexto de fala dos participantes:

1. **Ambiente Acadêmico (UFMS):** Dois encontros ocorreram na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. O recrutamento concentrou-se em estudantes e jovens-adultos com alta escolaridade.
2. Dois encontros foram conduzidos na sede da **AVA Educação, empresa privada**. Este contexto foi escolhido por ser um ambiente onde a **telenovela é um produto cultural presente e comentado no cotidiano** de profissionais, o que acrescentou à pesquisa uma perspectiva sobre a circulação do tema fora do espaço doméstico.
3. **Ambiente Público (Praça Regina):** A inclusão de um grupo realizado na **Praça Regina, no Bairro Tiradentes, em Campo Grande/MS**, foi intencional para acessar um perfil de público mais diverso em termos de escolaridade e, fundamentalmente, garantir a participação de um contingente de participantes com mais de 60 anos, detentores da memória de longo prazo da versão original de *Pantanal* (1990).

A moderação foi conduzida de maneira semiestruturada, com perguntas-guia que estimulavam a memória, a argumentação e o compartilhamento de experiências pessoais. A postura da pesquisadora foi de escuta ativa e estímulo ao debate, intervindo pontualmente para aprofundar tópicos relevantes ou mediar turnos de fala.

Essa etapa da pesquisa, com a diversificação intencional dos contextos de coleta, permitiu captar não apenas conteúdos opinativos, mas também nuances emocionais e afetivas que compõem a relação dos participantes com *Pantanal*, evidenciando como a memória midiática, a nostalgia, a identidade cultural e as transformações do campo televisivo são apropriadas de forma dinâmica pelos receptores.

3.3.2 Perfis dos Participantes dos grupos focais

Tabela 2 - Perfil dos participantes dos grupos focais

Grupo A									
Identificação	Faixa Etária	Sexo	Profissão	Escolaridade	Assiste Telenovelas	Assistiu Pantanal	Com quem mora	Assiste novela sozinho ou acompanhado?	Se acompanhado com quem?
A-001	37 a 49	F	Jornalista	Graduação Completa	Sim	As duas versões	Mora sozinha	Acompanhada	Família - Pai
A-002	21 a 36	F	Arquiteta	Graduação Completa	Sim	Apenas a de 2022	Amigos	Sozinha	-
A-003	21 a 36	F	Universitária	Ensino médio Completo	Sim	Apenas a de 2022	Amigos	Sozinha	-
A-004	21 a 36	F	Redatora Publicitária	Graduação Completa	De vez enquanto	Apenas a de 2022	Mora sozinha	Sozinha	-

Grupo B									
Identificação	Faixa Etária	Sexo	Profissão	Escolaridade	Assiste Telenovelas	Assistiu Pantanal	Com quem mora	Assiste novela sozinho ou acompanhado?	Se acompanhado com quem?
B-001	21 a 36	M	Estudante de Jornalismo	Ensino médio Completo	Sim	Apenas a de 2022	Sozinho	Sozinho	
B-002	21 a 36	F	Copywriter	Graduação Completa	Sim	Apenas a de 2022	Sozinha	Sozinha	
B-003	50+	F	Pedagoga	Graduação Completa	Sim	As duas versões	Filhos	Acompanhada	Família
B-004	21 a 36	M	Universitária	Ensino médio Completo	De vez enquanto	Apenas a de 2022	Sozinho	Sozinho	Quando a novela passou, assistia com Familiares

Grupo C									
Identificação	Faixa Etária	Sexo	Profissão	Escolaridade	Assiste Telenovelas	Assistiu Pantanal	Com quem mora	Assiste novela sozinho ou acompanhado?	Se acompanhado com quem?
C-001	21 a 36	F	Analista de Customer Success	Graduação Completa	Sim	Apenas a de 2022	Sozinha	Sozinha	-
C-002	21 a 36	F	Social Media	Ensino médio Completo	Sim	Apenas a de 2022	Cônjuge	Acompanhada	Cônjuge
C-003	21 a 36	F	Advogada	Graduação Completa	Sim	As duas versões	Cônjuge	Acompanhada	Família e Amigos
C-004	21 a 36	M	Editor	Ensino médio Completo	De vez enquanto	Apenas a de 2022	Pais	Acompanhado	Família
C-005	21 a 36	M	Analista de Customer Success	Graduação Completa		Apenas a de 2022	Pais	Acompanhado	Família

Grupo D									
Identificação	Faixa Etária	Sexo	Profissão	Escolaridade	Assiste Telenovelas	Assistiu Pantanal	Com quem mora	Assiste novela sozinho ou acompanhado?	Se acompanhado com quem?
D-001	37 a 49	M	Educador Físico	Graduação Completa	Sim	As duas versões	Sozinho	Sozinho	-
D-002	50+	F	Professora	Graduação Completa	Sim	As duas versões	Sozinha	Sozinha	-
D-003	50+	F	Do lar	Graduação Completa	Sim	Apenas a Original	Cônjuge	Sozinho	-
D-004	50+	F	Administradora de Empresa	Graduação Completa	Sim	As duas versões	Cônjuge e Filhos	Acompanhada	Cônjuge
D-005	37 a 49	F	Autônoma	Ensino Médio Completo	Sim	Apenas a Original	Cônjuge e Filhos	Acompanhada	Cônjuge
D-006	50+	F	Professora Aposentada	Graduação Completa	Sim	Apenas a Original	Cônjuge	Sozinha	
D-007	50+	F	Aposentada	Ensino médio Completo	Sim	Apenas a Original	Sozinha	Sozinha	

Grupo E									
Identificação	Faixa Etária	Sexo	Profissão	Escolaridade	Assiste Telenovelas	Assistiu Pantanal	Com quem mora	Assiste novela sozinho ou acompanhado?	Se acompanhado com quem?
E-001	21 a 36	M	Publicitário	Graduação Completa	Sim	Apenas a de 2022	Cônjuge e Filho	Acompanhado	Cônjuge
E-002	21 a 36	M	Comercial	Ensino médio Completo	Sim	Apenas a de 2022	Pais	Sozinho	-
E-003	21 a 36	F	Analista de Customer Success	Graduação Completa	Sim	Apenas a de 2022	Pais	Acompanhada	Família
E-004	21 a 36	F	Analista de Customer Success	Ensino médio Completo	Sim	Apenas a de 2022	Cônjuge	Acompanhada	Cônjuge
E-005	37 a 49	F	Comercial	Ensino Médio Completo	Sim	As duas versões	Cônjuge	Sozinha	Versão 1990 com Família Versão 2022 sozinha
E-006	37 a 49	F	Autônoma	Graduação Completa	Sim	As duas versões	Cônjuge	Acompanhada	Cônjuge

Fonte: Elaborado pela autora

A Tabela 2 apresenta o perfil sociodemográfico e de consumo dos 26 participantes que integraram os quatro grupos focais, revelando um conjunto de características relevantes para a interpretação dos dados. O perfil é marcado pelo viés não probabilístico da amostra, justificado pela necessidade de acessar sujeitos específicos de memória e competência no gênero.

No geral, o perfil da amostra foi composto majoritariamente por indivíduos com alta escolaridade e grande familiaridade com o consumo televisivo, complementado pela

diversidade etária e sociocultural do último grupo. Tais características oferecem uma base sólida para a interpretação das falas, situando as percepções sobre o *remake* de *Pantanal* no contexto da televidência e da memória midiática contemporânea.

A amostra dos grupos, que totalizou 26 participantes, apresentou uma concentração significativa de jovens-adultos (57,7% na faixa de 21 a 36 anos). Essa composição indica que a maior parte dos participantes estava em fase de início ou consolidação de carreira profissional, o que, por sua vez, implica rotinas de consumo midiático mais adaptadas ao modelo *sob demanda*. Contudo, a amostra conta com um importante contingente de participantes na faixa etária de 50 anos ou mais (26,9% do total), incluindo indivíduos com mais de 60 anos, provenientes em grande parte do grupo realizado na Praça Regina. A presença desse grupo com memória de longa duração, que vivenciou o consumo televisivo em diferentes épocas, é crucial para a interpretação das falas, especialmente no que diz respeito à forma como *remakes* como *Pantanal* (2022) dialogam com a memória midiática em diferentes gerações.

Em relação ao sexo, observou-se uma forte predominância feminina (69,2%), enquanto os participantes do sexo masculino corresponderam a 30,8%. Essa composição reflete o perfil historicamente associado ao consumo de telenovelas, mais expressivo entre as mulheres. A sobre-representação feminina, embora reconhecida como uma limitação para a generalização, é interpretada como um fator que enriqueceu a análise qualitativa, sugerindo que parte das leituras e interpretações sobre a narrativa e as reconfigurações de gênero na obra (como a de Maria Bruaca) está atravessada por experiências específicas de identificação.

Outro aspecto que merece destaque é o nível de escolaridade. Uma parcela significativa dos participantes declarou possuir graduação completa (65,4%), reforçando a presença de indivíduos com capital cultural elevado (BOURDIEU, 2014). Esse perfil sugere um público mais habituado à análise e crítica dos conteúdos midiáticos, fator que influenciou a profundidade das falas e a mobilização de repertórios conceituais durante os encontros.

A análise do consumo televisivo demonstra que o interesse desse grupo pelas telenovelas permanece expressivo, com 95,0% dos participantes afirmando assistir ao formato com frequência. Especificamente em relação ao consumo de *Pantanal*, a amostra se dividiu: 53,8 assistiram apenas à versão de 2022, enquanto 26,9% assistiram às duas versões e 19,3% apenas à original. Essa distribuição revela que, embora a maior parte do grupo tenha tido contato com a obra na versão de 2022, 46,2% dos participantes possuem alguma memória direta ou indireta da versão de 1990 (somando os que viram a original ou as duas), o que é

fundamental para compreender como a recepção se articula com a cultura da nostalgia (HUYSEN, 2000).

Quanto ao contexto de moradia, 80,8% dos participantes vivem com familiares, o que é um dado relevante para a análise das mediações, uma vez que a telenovela é um produto cultural tipicamente consumido no espaço doméstico e em família. Contudo, a tendência a modos de recepção mais individualizados (mesmo entre aqueles que moram com familiares) foi notada, o que dialoga com as transformações contemporâneas na prática da televidência, fragmentada pelo uso de múltiplas plataformas digitais (JENKINS, 2009).

De maneira geral, a amostra dos grupos focais se constitui como um grupo heterogêneo em trajetórias, mas com uma forte presença de indivíduos com alta escolaridade e grande familiaridade com o consumo de telenovelas, com diversidade etária e sociocultural. Tais características oferecem uma base consistente para a análise qualitativa das falas, situando as interpretações sobre o *remake* de *Pantanal* no contexto da televidência e da memória midiática contemporânea.

3.4 Discussão dos Dados Coletados

A análise das transcrições dos cinco grupos focais realizados permitiu identificar padrões discursivos recorrentes e nuances interpretativas que revelam as múltiplas formas pelas quais os participantes se relacionam com o fenômeno dos *remakes* de telenovelas e, especificamente, com o caso de *Pantanal* (2022). As falas evidenciam que a recepção desse tipo de produção envolve dimensões estéticas, narrativas, afetivas e socioculturais, que se articulam de maneira complexa e interdependente. Esses elementos se integram em um processo contínuo de negociação de sentidos, no qual se combinam lembranças pessoais, repertórios midiáticos acumulados, expectativas de atualização e hábitos contemporâneos de consumo audiovisual. Compreender como o público interpreta e atribui valor a um *remake* requer, portanto, reconhecer que a experiência televisiva se desenvolve em um contexto histórico e tecnológico marcado pela convergência midiática (JENKINS, 2009), pela multiplicidade de plataformas e pela ampliação das possibilidades de interação entre espectadores.

A organização da discussão em três blocos temáticos: (1) percepções gerais sobre *remakes*, (2) comparações entre a primeira e a segunda versão de *Pantanal* e (3) memória

afetiva e relevância cultural deriva diretamente do roteiro de mediação utilizado nos grupos focais, mas não se limita a ele. Essa estrutura analítica possibilita mapear as recorrências discursivas e os contrastes entre diferentes perfis de espectadores, evidenciando como fatores geracionais, níveis de familiaridade com o formato, experiências prévias de consumo e inserção nas dinâmicas digitais moldam a forma como a obra é recebida. Ao mesmo tempo, essa divisão permite observar como a narrativa televisiva opera simultaneamente como produto de entretenimento, registro cultural e objeto de disputa, acionando memórias coletivas e gerando debates sobre autenticidade, fidelidade e inovação.

Os dados coletados demonstram que a recepção de *Pantanal* (2022) não pode ser compreendida como um processo uniforme ou puramente individual. Trata-se, antes, de uma prática social situada, na qual a interpretação se constrói a partir de interações, sejam elas presenciais, como no convívio familiar ou nas conversas com colegas de trabalho, sejam elas mediadas digitalmente, por meio de redes sociais e fóruns online. Assim, o *remake* se insere em um campo de mediações (MARTÍN-BARBERO, 1997) no qual a televisão, as memórias pessoais, as práticas culturais e as novas formas de circulação de conteúdo se complementam, produzindo leituras que combinam elementos de reconhecimento e de estranhamento, de preservação da tradição e de abertura à inovação. A partir dessa perspectiva, torna-se possível compreender que a recepção de *Pantanal* (2022) configura-se como um fenômeno cultural complexo, no qual o ato de assistir se insere em um processo contínuo de reatualização do texto televisivo, que é constantemente apropriado e ressignificado pelos espectadores.

3.4.1 Percepções Gerais sobre *Remakes* de Telenovelas

Os participantes demonstraram reconhecer o *remake* como prática consolidada na televisão brasileira, capaz de mobilizar afetos e expectativas mesmo entre aqueles que não assistiram à obra original. Essa predisposição dialoga com a noção de competência no gênero, entendida como a habilidade construída ao longo do tempo para identificar convenções narrativas, arquétipos e estratégias próprias de determinado formato, bem como situar novas produções no repertório acumulado (MARTÍN-BARBERO, 1997).

A escolha de elenco também apareceu como elemento de atração, ainda que de forma pontual, marcada pela relação pessoal que alguns espectadores estabelecem com trajetórias específicas de atores e atrizes. Nesse sentido, uma participante relatou que começou a assistir

ao *remake* exclusivamente por conta da presença de Karine Telles, atriz reconhecida por sua sólida carreira no cinema nacional, com atuações em produções como *O Lobo Atrás da Porta* (2013), *Que Horas Ela Volta?* (2015) e *Bacurau* (2019). Sua estreia no horário nobre da televisão foi interpretada pela espectadora como sinal de credibilidade artística e de sofisticação narrativa.

Eu comecei a assistir Pantanal por causa da Karine Telles. Eu amo aquela mulher. Tudo que ela já escreveu, produziu, atuou, tudo eu já vi. Eu amo tudo. E aí eu falei, meu Deus, ela chegou na TV. A TV vai ver essa mulher, vai ver na novela das nove, vai ver quão incrível ela é. [...] Aí eu falei, vou assistir. Ela ia aparecer na passagem de tempo, mas que ela ia morrer. Falei, ah, mas vale a pena, é ela, né? Eu vou assistir. Aí comecei a assistir Pantanal por isso, entendeu? Por causa dela.

A003.

Na trama, Telles interpretou Madeleine na segunda fase da narrativa. A morte precoce da personagem levou a participante a perder o interesse em continuar acompanhando a telenovela, evidenciando como sua adesão estava vinculada menos ao enredo e mais ao reconhecimento da atriz escalada. Esse caso ilustra como a recepção pode se constituir a partir de experiências intertextuais de caráter individual, em que a decisão de acompanhar uma telenovela se fundamenta na trajetória e na visibilidade previamente construídas por artistas em outros contextos midiáticos. Trata-se de um exemplo do que Orozco Gómez (2005) denomina televidência ampliada, na qual a fruição televisiva não se restringe ao texto em si, mas se articula a repertórios advindos do cinema, do teatro e de diferentes práticas culturais.

De igual modo, a sociabilidade em torno da telenovela foi apontada como fator de engajamento, reforçando o caráter coletivo da experiência.

Eu assisti porque teve todo esse burburinho e aí eu precisava fazer parte daquilo

A-002.

E aí também, uma coisa que foi muito interessante na época do Pantanal, ela foi uma novela muito falada, né? Também. Então, crendo ou não, isso influencia bastante a gente a acompanhar, porque como é uma tendência, um assunto que todo mundo fala sobre, também influencia a gente a assistir.

C-001

Eu comecei a acompanhar a novela já tinha algumas semanas, porque minha irmã tava assistindo e eu resolvi ver com ela, ela começou a usar figurinhas sobre a novela em nossas conversas do WhatsApp e isso me fez querer conhecer mais. E como a gente tinha saído de uma pandemia e eu e minha irmã nos aproximamos muito em casa, mais do que já somos, porque não podíamos sair de casa, era home office, e nessa época já estávamos voltando pro trabalho presencial, então só tinha a noite para ficarmos juntas.

E-003

A fala indica que o interesse não se restringe ao conteúdo da narrativa, mas também ao desejo de participar de uma conversa social mais ampla, em que assistir à telenovela se converte em um ponto de encontro para interagir com amigos, familiares e redes sociais. Esse movimento revela como o chamado *hype* (POWERS, 2012), entendido como a mobilização em torno de um produto cultural que ganha grande repercussão, atua como gatilho de pertencimento, fazendo com que o espectador busque integrar-se ao fluxo de comentários, debates e reações. Nessa lógica, a recepção televisiva vai além da dimensão individual e passa a funcionar como prática relacional, aproximando-se do que Martín-Barbero (1997) descreve como a inserção da televisão nas mediações sociais e culturais do cotidiano.

O *hype* além de ampliar a visibilidade da obra, produz um senso de comunidade, no qual os espectadores compartilham códigos, memes, opiniões e expectativas. O depoimento em questão ilustra essa dinâmica: assistir *Pantanal* significava, para ela, não ficar de fora do fenômeno coletivo, mas “estar dentro” de uma rede de conversações que reafirma a telenovela como evento cultural e social.

O consumo digital, mediado principalmente pelo serviço de *streaming* da Rede Globo, o *Globoplay*, surgiu como elemento que diferencia gerações de espectadores, oferecendo flexibilidade de horários e a possibilidade de conciliar a narrativa com outras atividades cotidianas. Essa nova forma de recepção rompe com a lógica fixa da grade televisiva, abrindo espaço para modos de assistir fragmentados, oportunistas e mediados pelas plataformas digitais.

Eu assistia pelo Globoplay enquanto fazia outras coisas, às vezes lavando a louça ou trabalhando. Era mais prático do que parar no horário da TV.

A-002

Eu assisti mais pelo TikTok, pela internet, do que de fato pela televisão [...] Mesmo pelo TikTok, você não assistindo todas as partes, você consegue ter uma noção do que tá acontecendo

B-002

“Eu também não gosto de assistir ao vivo, por conta dos intervalos, então eu espero sair pra assistir depois, que aí eu assisto direto. Sem corte”

C-002

Não vi a antiga, mas por só falarem da novela no Twitter eu resolvi acompanhar. Então via cortes no Tiktok, às vezes assistia enquanto passava ao vivo, acabava acompanhando sem precisar sentar na frente da TV todo dia, nas semanas finais não perdia nenhum capítulo e entrava nas redes para acompanhar também o que estavam falando.

E-002

Eu adoro ficar vendo cortes de novela, principalmente porque nem sempre eu consigo assistir. Então, por exemplo, Pantanal [...] eu não tenho tempo pra ficar chegando em casa e ficar vendo tudo. Então, tem um que chama EPTV, que eu fui ver no Facebook também. Eles sempre fazem uns cortezinhos e é muito bom.

C-001

As falas destacam práticas de recepção que se afastam do modelo convencional de televidência da televisão aberta, em que o espectador acompanhava o capítulo no mesmo horário todos os dias. A experiência atual mostra-se adaptável às demandas da rotina: assistir enquanto se realiza tarefas domésticas, recorrer a trechos curtos nas redes sociais como o *TikTok* para se manter atualizado ou evitar a transmissão ao vivo para escapar dos intervalos comerciais. Essas estratégias revelam que não há apenas a busca por conveniência, mas também uma mudança estrutural na forma como a telenovela é consumida.

Além disso, alguns espectadores demonstraram atenção às inserções publicitárias durante a exibição ao vivo, interpretando-as como parte integrante da experiência estética e narrativa.

Como sou publicitário, eu ficava reparando nas propagandas também, porque assistia ao vivo, gostava de ver como elas se encaixavam no contexto na novela, tipo, tinha aquela do carro Tiggo, que é o tigre né e fazia essa conexão com onça que a Juma virava. É legal ver como as propagandas se encaixam no contexto da novela, achei muito inteligente porque conecta a marca à história.

E-001

A fala aponta como a recepção se estende também ao campo econômico e comunicacional da televisão, revelando a percepção do público sobre o diálogo entre publicidade e narrativa ficcional.

O conceito de recepção não linear apresentado pelos depoimentos confirma que, no

cenário contemporâneo, a telenovela se ajusta aos ritmos do cotidiano, deslocando-se do consumo ritual fixo para um modelo fragmentado, intermitente e multiplataforma. Essa forma de assistir conecta-se ao que Orozco Gómez (2005) define como televidência ampliada, ou seja, a expansão da experiência televisiva para diferentes tempos, espaços e práticas sociais. Nessa perspectiva, a televisão deixa de estar restrita ao momento da exibição linear e passa a se articular a contextos múltiplos: o espectador pode assistir em horários alternativos, combinar o consumo com tarefas cotidianas, prolongar a experiência em redes sociais ou relacioná-la a outros repertórios culturais.

A mediação das redes sociais também foi descrita como parte integrante da experiência de assistir, mostrando como a circulação da narrativa em ambientes online prolonga e ressignifica a recepção televisiva. Após os episódios, principalmente os considerados mais impactantes, a busca por reações coletivas nas redes sociais foi apontada como prática recorrente:

Depois de uma cena forte, eu ia ver se o povo sentiu o mesmo que eu.

A-004

Tinha o hype de terminar de assistir o episódio e todo mundo no Twitter. E ali é bom que você vê a opinião de todo mundo, né?

C-005

Pra mim era sofá e televisão e celular na mão, comentando em tempo real no WhatsApp com as amigas sobre a novela.

A-004

Os depoimentos evidenciam que a experiência individual de assistir à telenovela ganha sentido quando articulada ao diálogo com outros espectadores, sobretudo nas redes sociais. Trata-se de um exemplo do processo de socialização da emoção televisiva (ANG, 1985), no qual a recepção se amplia ao ser compartilhada coletivamente. Assim, plataformas como *Twitter/X* e grupos de mensagens instantâneas como *WhatsApp* e *Telegram* funcionam como espaços de validação, troca imediata e construção de significados.

O consumo não se encerra com o término do capítulo: ele se prolonga em comentários, memes e discussões, que permitem ao espectador confirmar suas próprias interpretações ou confrontá-las com as percepções alheias. Esse movimento reafirma a dimensão comunitária da telenovela, intensificando seu impacto cultural ao transformar a

narrativa em evento conversacional. Além disso, as práticas descritas aproximam-se do que Jenkins (2009) define como cultura da convergência, em que as audiências participam do processo midiático, apropriando-se dos conteúdos para ressignificá-los em diferentes contextos e plataformas. A recepção de *Pantanal* em 2022 acabou por incorporar formas de engajamento coletivo que expandem a obra para além da televisão, convertendo-a em experiência compartilhada e socialmente mediada.

A dimensão estética da telenovela foi destacada como elemento central de apreciação e engajamento do público. Recursos como a fotografia, o uso de drones e a trilha sonora foram associados a uma experiência sensorial intensa, ampliando o alcance expressivo da narrativa e reafirmando o papel da telenovela como produto audiovisual que integra texto, imagem e som na construção de sentido (OROZCO GÓMEZ, 2005). A dimensão estética da produção também foi destacada, sobretudo no que diz respeito à atualização tecnológica.

Porque o remake trouxe o visual que a primeira versão não tinha. O fato da gente poder ver o Pantanal daquele jeito, com aquelas cenas, com aquela tecnologia [...] então, tipo assim, cara, olha isso, não se fala em outra coisa, a não ser do meu estado.

C-003

O depoimento além de atestar a qualidade técnica da produção, evidencia como a estética aprimorada atua como um reforço identitário. A excelência visual, possibilitada pela tecnologia atual (como os *drones* que capturam a paisagem), transforma o cenário em um objeto de orgulho regional. Evidencia essa articulação entre a valorização da inovação técnica e a identificação regional, visto que o *Pantanal*, enquanto cenário e símbolo geocultural, chega a patamar estético em que o público considera digno e à altura de sua importância. A experiência sensorial proporcionada pela nova fotografia e tecnologia se converte em um sentimento de validação e pertencimento cultural.

Outro aspecto recorrente nas falas foi a associação entre o *remake* e a credibilidade da emissora responsável por sua produção e exibição. Muitos participantes reconheceram na Rede Globo uma “garantia” de qualidade técnica e narrativa, o que revela o papel da marca televisiva como mediadora da expectativa e da recepção (LOPES, 2009). Essa confiança institucionalizada reflete um processo histórico de legitimação da emissora como principal produtora de teledramaturgia no país, capaz de transformar *remakes* em eventos midiáticos de grande repercussão.

As discussões também revelaram que, para alguns espectadores, o *remake* é visto

como oportunidade de “corrigir” ou “atualizar” elementos da narrativa original, seja pela inserção de novos debates sociais, seja pela reinterpretação de personagens e conflitos sob uma ótica mais contemporânea. Essa expectativa de atualização está diretamente relacionada às transformações culturais e às mudanças no debate público desde a exibição original, evidenciando como a obra televisiva, ao ser retomada, se insere em novos marcos de valores e sensibilidades coletivas.

Eu não assisti a antiga, mas eu queria ver como a Globo ia lidar com isso. Se eles iam, desculpa o palavreado, mas se eles iam realmente enfiar o pé na jaca e desandar a novela que foi muito boa nos anos 90, ou se eles iam honrar a novela dos anos 90, que foi muito boa, e dar uma continuidade nela sem perder a essência da novela

A-004

Uma tensão central identificada nos grupos focais foi a expectativa de que o *remake* dialogasse com as sensibilidades contemporâneas sem comprometer a essência da versão original. Esse movimento indica uma busca por equilíbrio entre inovação e preservação da relevância, dimensão que se ancora na memória cultural e, ao mesmo tempo, se projeta para o presente. Essa perspectiva revela como os espectadores depositam suas expectativas tanto na narrativa quanto na legitimidade institucional da emissora responsável por sua produção. Inserida em um contexto de circulação multiplataforma, essa postura reforça a natureza intergeracional da recepção, permitindo que a obra seja simultaneamente revivida, reinterpretada e reinscrita no imaginário televisivo brasileiro.

Além da preocupação com fidelidade e inovação, evidenciou-se também uma dimensão intergeracional da recepção, em que a memória da versão de 1990 circula entre diferentes gerações e reconfigura o interesse pela nova exibição:

Até que começou a me interessar muito o assunto, e minha mãe começou a trazer muito porque ela assistiu as duas versões. Então, me despertou a curiosidade de saber como que era a atual e como era a antiga. Porque ela falava que a antiga era muito boa. Então, eu falava, ah, mas... Passava uma cena da atual, eu falava, ah, mas aconteceu isso na antiga? Ela falava, aconteceu. Ai eu falava assim, ah, que legal! Eu falava, e o que vai acontecer

agora? Ela falava, ah, então pode ser que aconteça isso, se for igual à antiga. Então foi isso que foi despertando interesse em assistir Pantanal.

C-005

A interação entre mãe e filho evidencia como a experiência televisiva opera como elo de transmissão cultural, permitindo que o *remake* funcione como espaço de diálogo entre temporalidades distintas.

Nesse sentido, o *remake* de *Pantanal* se configura como experiência de redescoberta cultural, capaz de articular identidade regional, legitimidade institucional e memória intergeracional. Ao mesmo tempo em que preserva a relevância da versão de 1990, reinscreve-se no presente por meio de novas sensibilidades, debates e práticas de recepção, reforçando seu papel no imaginário televisivo brasileiro. As comparações entre a primeira e a segunda versão revelam um processo amplo de atualização da memória coletiva, no qual o passado é reapropriado, ressignificado e integrado às formas contemporâneas de fruição midiática.

3.4.2 Segundo Bloco: Comparação entre a Primeira e a Segunda Versão de *Pantanal*

As comparações entre a versão original de *Pantanal* (1990) e a versão exibida em 2022 constituíram um dos eixos de maior engajamento e diversidade de opiniões nos grupos focais. Mesmo participantes que não haviam acompanhado a exibição original demonstraram familiaridade com a narrativa, os personagens e a estética da primeira versão, construindo esse repertório a partir de conteúdos circulantes em plataformas digitais como *YouTube*, *TikTok* e *Twitter/X*. Esse fenômeno indica o papel de relevância das mediações tecnológicas e dos mecanismos algorítmicos na formação de referências culturais, pois tais ferramentas selecionam e reapresentam fragmentos considerados relevantes, oferecendo aos públicos contemporâneos um contato mediado com a obra original. Esse tipo de exposição, ainda que fragmentado, sustenta um conhecimento coletivo que conecta diferentes gerações por meio de uma memória social compartilhada e constantemente atualizada no ambiente digital (OROZCO GÓMEZ, 2005).

Entre os espectadores que acompanharam a primeira versão, a comparação esteve fortemente vinculada a lembranças pessoais e à relação com o território pantaneiro. Esse tipo de vínculo evidencia como a recepção se constrói em diálogo com experiências concretas, nas quais o texto televisivo se integra a memórias corporais, afetivas e espaciais

(MARTÍN-BARBERO, 1997). No caso da participante, a telenovela associa-se a uma história familiar e a práticas de reconhecimento regional:

Eu tenho uma questão afetiva. Eu sou daqui. [...] O Pantanal é a minha vida. Meu pai foi pescador há muitos anos. [...] a gente comprava revista Manchete pra poder ver Pantanal via revista, porque era uma forma de conexão nossa com o Mato Grosso do Sul. Era uma coisa extremamente afetiva; a gente olha o que tá passando, lembra disso, lembra daqui. Era uma questão até familiar mesmo.

A-001

A reexibição e, depois, o *remake* funcionaram como acionadores dessa memória, ativando tanto o desejo de reviver a narrativa quanto a curiosidade comparativa entre versões:

Quando teve o reprise no SBT, a gente assistiu, porque queria ver como é que era. Ficou um gostinho de querer assistir. E essa nova versão foi também por isso, e também pela questão de comparar.

A-001

Esse movimento indica a força da memória midiática, que ao mesmo tempo resgata experiências passadas e se reatualiza em novos contextos de consumo. Na versão de 2022, a memória familiar converteu-se em prática de recepção ritualizada e compartilhada:

Nessa última versão, sim, todo dia. A gente combinava... eu desmarcava coisas noturnas pra assistir com ele. Virou um programa de pai e filha. [...] Meu pai é noveleiro, e agora que ele é cadeirante, ficou mais noveleiro ainda; a gente é muito parceiro de novela.

A-001

Observa-se, nesse caso, a formação de um ritual doméstico que reforça vínculos afetivos e organiza a rotina do lar em torno da narrativa, uma modalidade de recepção que conjuga continuidade (memória familiar) e recontextualização (novo momento histórico e estético do *remake*).

Por fim, a persistência de marcas discursivas da telenovela no cotidiano regional indica sua inscrição na memória social compartilhada:

Eu até hoje fico impactada porque até hoje as pessoas ainda falam alguns jargões da novela... as pessoas que eu convivo, que são daqui, falam 'ara' ainda, falam do cavalo preto... a gente fala 'vira onça' e remete à Juma. Já

faz dois anos dessa novela.

A-001

Minha esposa me obrigou a assistir com ela, então como tava muita gente comentando, no trabalho só falavam disso, no outro dia todo mundo perguntava se a gente tinha visto o que aconteceu no dia anterior, então virou uma forma de se integrar ali, as piadas, o quero ir me embora da juma que a gente usava no trabalho nas horas finais do dia ali. Tinha muitas figurinhas no WhatsApp também que todo mundo usava. Hoje já passou, mas na época parecia que o Pantanal tava em todo lugar.

E-001

A permanência de expressões, referências a personagens e cenas no repertório linguístico local demonstra que *Pantanal* ultrapassa o tempo de exibição e se converte em repertório cultural vivo. A comparação entre versões revela um processo de reatualização da memória coletiva, no qual experiências familiares, identidades regionais e signos narrativos são continuamente recombinaados e ressignificados nas formas contemporâneas de recepção.

A atuação dos protagonistas surgiu como tema recorrente de análise. Participantes observaram que a relação entre Juma e Jovê carecia de intensidade, o que levou a questionamentos sobre a química do casal. Em alguns relatos, a percepção era de que Jesuíta Barbosa não conseguiu imprimir protagonismo suficiente a Jovê, ficando apagado diante de outros personagens masculinos. Em outros, a crítica recaía sobre a entrega da atriz, cuja força parecia mais evidente em interações com figuras femininas do que no romance central. Esses apontamentos deslocam o foco do casal principal para outras camadas da narrativa, abrindo espaço para interpretações que dialogam com representações de gênero, afetividade e dinâmicas interpessoais (ANG, 1985).

O irmão dele depois chegou, eu acho que teve um destaque muito forte foi quando o filho da prostituta, o que ele chama? O José Lucas... ele tomou ali, sabe, o Jovê ficou pra trás. Eu acho que ele foi um protagonista que não teve muitas partes, protagonismo ali.

B-004

...o público não comprou muito casal. O público comprou outros casais. E querendo dar uma novela feita disso, de comparar personagens, e eu acho que compraram muito mais os núcleos secundários da novela, do que... a Juma e o menino lá, que ficaram muito mais superficiais.

B-004

A internet tava o tempo todo falando quanto ela tinha química com mulheres [...] e ela acaba sempre tendo uma química maravilhosa com mulheres. E ela com o Jesuíta, ela se entregava um terço do que ela entrega com mulheres.
A-003

O casal da Juma era muito sem graça. Eu gostava mais das cenas do José Leônicio e até as do Tenório, porque dava risada do Murilo Benício interpretando alguém tão caricato, mas o casal mesmo não me pegava, não achava romântico, ficava esperando mais as cenas da Flló com o José Leônicio, que parecia aquele amor adolescente, do que o verdadeiro amor adolescente da novela.
E-004

As falas indicam que a construção do romance entre Juma e Jovê não atingiu a mesma potência percebida em outros núcleos ou relações da trama. Enquanto alguns destacam que a atuação de Jesuíta Barbosa carecia de protagonismo frente a personagens como José Lucas, outros enfatizam que a entrega de Alanis Guillen parecia mais convincente em interações com mulheres, reforçando uma leitura de química deslocada.

Esse conjunto de percepções problematiza o romance central como eixo estruturante da narrativa e sugere que parte da audiência buscou outras formas de identificação afetiva dentro da obra. A recepção, nesse sentido, desloca-se do esperado “casal principal” para múltiplas relações, demonstrando como as camadas de gênero e representatividade atravessam a experiência da telenovela contemporânea.

Uma das participantes, formada em Psicologia, interpretou a telenovela a partir de uma perspectiva analítica, destacando a complexidade das relações familiares retratadas na narrativa:

Eu fiz psicologia na faculdade e por ser da abordagem da psicanálise, achei que a novela é muito boa em abordar essas relações familiares, de pai, filho, você consegue observar nesse olhar mais analítico o que foi pretendido sabe? O filho que não é rural, os traumas que a Juma carrega, eu sempre tento analisar por esse viés os conteúdos que consumo e Pantanal foi muito bom para observar esse comportamento familiar dentro do aspecto rural, que querendo ou não, é algo familiar pra gente aqui em Campo Grande, ainda conhecemos pessoas que vivem como eles vivem.
E-003

A fala indica um tipo de recepção especializada, em que o espectador mobiliza saberes acadêmicos para interpretar a trama, identificando dimensões psicológicas e culturais da representação rural e das relações familiares. Esse olhar analítico, que reconhece na telenovela um espaço de projeção de afetos, conflitos e heranças familiares, aproxima-se de outro conjunto de leituras que valoriza a dimensão sensível e estética da obra. Assim como as relações interpessoais despertaram interpretações subjetivas e emocionais, os elementos formais da narrativa, especialmente a trilha sonora, também atuaram como mediadores de memória e pertencimento.

A trilha sonora foi apontada como um dos elementos mais significativos no processo comparativo entre a versão original e a versão de 2022 de *Pantanal*. Para participantes que viveram de perto a primeira exibição, as músicas funcionaram como um verdadeiro gatilho afetivo, conectando-os diretamente à paisagem e à identidade cultural do Mato Grosso do Sul. Uma participante, por exemplo, destacou que as canções, sobretudo aquelas ligadas à figura de Eugênio, personagem de Almir Sater, despertavam lembranças profundas e ativavam um sentimento de pertencimento quando ela estava morando distante da região:

As músicas [da versão original] [...] traziam a gente de volta pro Mato Grosso do Sul. [...] Isso, quando você tá longe, a música tem esse poder de trazer a gente de volta.

A-001

A fala aponta que a trilha sonora acompanha as imagens da narrativa ao mesmo tempo em que opera como mediadora cultural, ancorando-se em repertórios afetivos e territoriais que conferem densidade à recepção. A música aparece como dispositivo privilegiado de memória, capaz de transportar o espectador para um espaço afetivo que se prolonga para além da tela.

Essa dimensão de pertencimento não se manifestou apenas no plano individual, mas também na transmissão intergeracional da memória musical. Um participante relatou que assistir ao *remake* com sua mãe produziu uma inversão curiosa de papéis, na qual ele descobria músicas desconhecidas enquanto a mãe as reconhecia e cantava de cor:

[...] eu assistia com a minha mãe. Então, o que era legal, quando eu assisto filmes atuais, séries, essas coisas, passam muitas músicas do nosso atual. E são músicas que eu sei cantar, mas que minha mãe não sabe cantar. Então ela acha legal, mas ela não sabe cantar. E já em Pantanal, não, era diferente. Músicas que talvez eu não conhecia, mas quando eu começava a tocar, a minha mãe lavando uma louça, ou fazendo alguma coisa ali, tipo, na sala,

ela começava a cantar a música também, eu falava, olha que legal. Tipo, eu não conheço, mas minha mãe conhece, ela cantava a música toda. Então eu acho que é muito esse inverso, sabe? De trazer realmente a coisa antiga, sabe? Aquelas músicas mais antigas. E conectar com o público atual, que eu não conhecia, mas que minha mãe conhecia.

C-005.

Essa situação ilustra de modo exemplar a função intergeracional da trilha sonora: ela conecta temporalidades distintas, permitindo que a memória de uma geração seja reativada e, ao mesmo tempo, incorporada à experiência de outra. Trata-se de um processo em que a música não apenas evoca o passado, mas o reinscreve no presente por meio da prática cotidiana da recepção.

Entretanto, nem todos os espectadores atribuíram à trilha sonora o mesmo peso interpretativo. Para alguns, a música foi percebida sobretudo como recurso funcional, associado à ambientação das cenas, sem estabelecer um vínculo emocional mais profundo:

Eu não tava nem aí, assim. [...], se combinava com o ambiente, se tinha uma letra legal, ela tava ali, ok. Mas era música pelo ponto da cena. Era música como elemento da cena, sabe? Não era uma música que, a maioria delas eu nunca tinha ouvido antes ou não tinha decorado, sabe? Porque provavelmente te remete ao que você já conhece. Então, pra mim, não, sabe? Tipo, eu gostei das músicas que estavam tocando e elas eram legais e elas faziam sentido ali, mas não tenho nenhuma memória, porque eu não conheço elas. Conheço o Almir Sater. Mas conheço a figura, o Almir Sater, não conheço o trabalho dele.

A-003

Ao relatar a sua experiência, a participante explicita que a trilha foi apreendida sobretudo como elemento funcional da narrativa, associada à ambientação das cenas, sem a ativação de vínculos emocionais ou afetivos. A ausência de familiaridade com os artistas e com a sonoridade regional faz com que a música seja percebida como componente estético circunstancial, confirmando que a mediação musical só adquire densidade quando conectada a memórias sociais ou culturais preexistentes. Esse caso mostra como a recepção é mediada por disposições individuais, em consonância com a noção de competência no gênero, que envolve o domínio de repertórios específicos para a produção de sentido (MARTÍN-BARBERO, 1997).

Outro participante destacou que, embora a música não lhe causasse impacto emocional, a composição visual das cenas o impressionava, justamente por sua qualidade cinematográfica:

A trilha sonora pra mim era algo mais indiferente, eu me impressionava mais na hora que passavam as imagens lentas, sabe? Era diferente do que a gente vê nas outras novelas, parecia mais um filme do que uma novela.

E-002

Essa percepção reforça a dimensão estética do *remake*, cuja linguagem audiovisual se aproxima do cinema e contribui para a atualização do formato telenovela, em contraste, outros participantes atribuem à trilha sonora um valor estético e poético que ultrapassa a função de acompanhamento diegético. Uma participante, por exemplo, destacou a maneira como a combinação entre música, imagens e elementos culturais conferiu à telenovela um caráter lírico:

Eu gostei das músicas. [...], Pantanal pra mim foi uma novela muito mais poética pela música, pelo cultural, pelo folclore e tudo mais do que só pelo enredo ali, pelo roteiro e pelo que acontece no dia a dia. Eu lembro que o que hoje tem, por exemplo, de comparação com a Avenida Brasil e Pantanal, Pantanal entrega a música, entrega a imagem, um drone sobrevoando o rio, a chalana. E aí eu acho que, eu lembro até no último episódio, na última cena, assim, que acho que ela tem uma leitura de uma poesia, né? [...] Eu terminei a novela chorando e eu lembro que eu falei, eu gosto, gostei dessa poesia que existia na novela.

A-004

Nesse relato, a trilha sonora assume essa função de acompanhamento das imagens e se torna elemento estruturante da experiência estética, operando também como dispositivo de intensificação da narrativa audiovisual. A emoção descrita pela participante evidencia a capacidade da música de conferir densidade poética à obra, produzindo uma recepção marcada por afetos, memórias e sensibilidades que excedem a dimensão estritamente narrativa.

Do mesmo modo, emergiram interpretações que atribuem à trilha sonora um papel de introdução cultural, sobretudo entre espectadores sem contato prévio com o universo pantaneiro ou com sua musicalidade. Esse processo foi exemplificado por uma entrevistada

que relatou que seu primeiro contato com artistas e referências culturais da região ocorreu justamente por meio da telenovela, o que demonstra a potência pedagógica da trilha em expandir repertórios culturais e inserir novos elementos culturais no horizonte de reconhecimento do público.

Eu nem conhecia ele. Os dois. Nenhum dos dois [Almir Sater e Gabriel Sater]. Tipo assim, eu não conhecia nada de cultura sul-mato-grossense. Eu acho que a novela, ela trouxe um pouco disso de, tipo, entender essa cultura que existe do Pantanal e tudo mais. Porque, como eu não era daqui, eu era de São Paulo e eu morei fora também. Tipo assim, pra mim, Campo Grande não existia. Não querendo, eu não conhecia mesmo. Quando eu morava na Espanha, o único lugar que eu conhecia era São Paulo. Porque eu fui... As músicas, esse folclore do Cramulhão, o Véio do Rio e todas essas coisas. Eu acho que foi mais na novela mesmo que eu passei a conhecer.

A-003

A trilha sonora, então, desempenha função reflexiva, ampliando o horizonte cultural do público e introduzindo referências artísticas e folclóricas antes ausentes do repertório da participante. Esse tipo de recepção indica o potencial da telenovela como espaço de mediação cultural, em que elementos regionais passam a ser reconhecidos e assimilados por espectadores externos ao contexto local. A experiência descrita mostra que a música, ao lado da narrativa e das imagens, pode atuar como vetor de difusão, contribuindo para a valorização da diversidade cultural brasileira.

A trilha sonora de *Pantanal* configura-se como um campo polissêmico de significados. Para determinados segmentos da audiência, mobiliza memórias afetivas e regionais; para outros, constitui-se em ponte intergeracional; em alguns casos, é apreendida como recurso estético capaz de conferir lirismo à narrativa; enquanto, em situações distintas, é percebida em associação à ambientação das cenas. Essa pluralidade de leituras confirma o papel da trilha como mediadora cultural, cuja eficácia está relacionada aos repertórios culturais, sociais e midiáticos acionados pelos espectadores.

No plano estético-narrativo, as percepções revelam um contraste significativo entre as duas versões de *Pantanal*. Parte dos participantes associa a exibição de 1990 a um regime de contemplação bucólica, no qual a fotografia, a trilha sonora e a paisagem natural constituíam dispositivos de encantamento e de identificação cultural. Essa dimensão estética é lembrada

como experiência sensorial e afetiva, responsável por conferir ao texto televisivo uma aura poética que se prolongava para além da narrativa:

A primeira valorizou tudo: fotografia, música, imagens de rio; aquilo trazia paz.

D-006

Para esses receptores, o lirismo imagético e sonoro operava como mediador da relação com o Pantanal, funcionando como gatilho de memória midiática e de pertencimento territorial (OROZCO GÓMEZ, 2005).

Por outro lado, trouxeram leituras que situam o *remake* de 2022 em um regime de politização temática, percebido como excessivamente voltado para pautas sociais contemporâneas ou para a intensificação da sensualidade. Esse deslocamento é sintetizado em falas como:

A biodiversidade é lindíssima; agora focam numa sensualidade que não combina. Isso é uma mentira.

D-002

A primeira foi mais bucólica; a segunda tem essa pegada de hoje, focando em relacionamentos.

D-003

Aqui, a acusação de “mentira” ou de “excesso” não se refere apenas a discordâncias com a trama, mas a uma ruptura de contrato estético e moral. Como exemplifica Jauss (1982), trata-se de uma fratura no horizonte de expectativas: espectadores que haviam construído sua competência no gênero (MARTÍN-BARBERO, 1997) a partir de um modelo contemplativo e lírico encontram dificuldade em aceitar o deslocamento para uma narrativa marcada por debates atuais e por códigos de visibilidade mais explícitos.

Essa divergência evidencia como o *remake* ativa, simultaneamente, uma lógica de nostalgia reflexiva (BOYM, 2001), voltada à valorização do passado como experiência estética, e uma lógica de atualização cultural, que insere na narrativa pautas contemporâneas, mas sob o risco de ser percebida como imposição. Ao articular essas duas temporalidades, a memória da versão de 1990 e as sensibilidades de 2022, o *remake* torna-se espaço de tensão, no qual a audiência negocia sentidos a partir de repertórios afetivos, morais e culturais distintos.

Nesse ponto, a crítica à Rede Globo como condutora de uma agenda ideológica amplia

o debate para além do plano diegético, alcançando a dimensão institucional da mediação televisiva. Como afirmam os participantes:

A TV aberta está jogando o real contra o irreal. Deixa as pessoas dentro de casa.

D-002

Essa segunda versão foi muito mais política.

D-001

Essas falas explicitam uma recepção de caráter oposicional (HALL, 2003), na qual a obra é lida não apenas como produto cultural, mas como veículo de enquadramentos políticos e ideológicos. Aqui, a telenovela é reposicionada como marca televisiva, associada a hegemonia da Rede Globo como produtora de teledramaturgia (LOPES, 2009), mas simultaneamente criticada por sua capacidade de selecionar e hierarquizar temas, um processo próximo ao *agenda-setting* e ao *framing* (ENTMAN, 1993).

O debate sobre diversidade ilustra esse deslocamento. A crítica não se volta exatamente à presença de personagens gays, mas à forma de sua inserção na trama:

Cada um tem o direito de ser o que quiser, mas não precisa jogar na nossa cara; é uma questão de respeito.

D-007

A fala sugere que a questão central não está na representação em si, mas no estatuto da cena, percebida como exposição excessiva ou pedagogia explícita. Em termos analíticos, trata-se de um exemplo de negociação moral (SILVERSTONE, 2002), em que o público equilibra valores sociais de inclusão com seus próprios parâmetros de conveniência estética e cultural. Ao mesmo tempo, confirma o papel do melodrama como espaço de dramatização de moralidades (HAMBURGER, 2005), em que a recepção tensiona constantemente os limites entre o aceitável e o invasivo, entre o íntimo e o público.

Esse conjunto de percepções demonstra que a comparação entre as versões de *Pantanal* ativa duas matrizes de legitimidade cultural. De um lado, uma matriz estética-afetiva, que ancora a telenovela na contemplação bucólica, na poesia audiovisual e na memória midiática, funcionando como parte do repertório identitário para a região pantaneira. De outro, uma matriz cívico-temática, que avalia o *remake* como atualização de debates sociais, mas que também desperta críticas por sua suposta carga ideológica ou pela forma de

exposição de temas contemporâneos. A recepção se configura, assim, como campo polissêmico (ANG, 1985), no qual se entrecruzam leituras dominantes, negociadas e oposicionais (HALL, 2003).

A análise comparativa entre as duas versões de *Pantanal* evidencia que o *remake* mobiliza um amplo espectro de sentidos, sustentado pela diversidade de experiências, expectativas e repertórios dos espectadores. As falas destacaram desde a valorização estética e tecnológica da nova versão, que gerou orgulho regional e reforçou vínculos identitários, até a permanência de memórias familiares associadas à obra original, reativadas na recepção contemporânea. Também se observou a função intergeracional da narrativa, capaz de promover diálogos entre diferentes gerações, assim como sua dimensão formativa, ao apresentar elementos culturais e ambientais a públicos sem contato prévio com o universo pantaneiro. A multiplicidade de interpretações em torno da trilha sonora reforça esse caráter polissêmico, ora funcionando como gatilho afetivo e poético, ora sendo percebida de forma neutra, restrita à ambientação.

Nesse conjunto, o *remake* de *Pantanal* se consolida como espaço de convergência entre passado e presente, tradição e inovação, local e nacional. Ao mesmo tempo em que reatualiza a memória da versão de 1990, reinscrevendo-a nas sensibilidades contemporâneas, também amplia seu alcance cultural, introduzindo novos públicos às referências do Pantanal e fortalecendo sua posição no imaginário coletivo. Trata-se, portanto, de uma obra que confirma a vitalidade do formato telenovela como mediador de memória, identidade e cultura no Brasil.

3.4.3 Terceiro Bloco: Memória Afetiva e a Relevância Cultural dos *Remakes*

A telenovela *Pantanal* (2022) também como um potente dispositivo de ativação da memória afetiva e de reafirmação da identidade cultural, em níveis tanto regionais quanto nacionais. Entre os participantes de Mato Grosso do Sul, a obra foi percebida como uma forma de reconhecimento e respeito à cultura local, por retratar o modo de vida pantaneiro e dar visibilidade ao estado em rede nacional.

A valorização da estética e da sonoridade da produção esteve diretamente relacionada a esse sentimento.

Por eu ter essa paixão louca pela natureza, pelo meu estado e tudo mais, quando eu vi o teaser e quando eu soube que era Maria Bethânia que ia

cantar, eu falei, cara, ou isso vai dar muito ruim ou vai ficar muito perfeito, porque era um homem que cantava a primeira versão e já era maravilhoso. Cara, ficou perfeito [...] E a gente tem o Almir Sater, que é um ícone. É um ícone que trouxe... Que o cara é um ator, ele é um cantor, ele é tudo. E o filho dele também. Então, tipo assim, olha, é muita riqueza.

C-003

Essa fala evidencia como a dimensão estética, articulada à presença de artistas de forte legitimidade cultural, acionou sentimentos de orgulho regional e reforçou a percepção de que o *remake* conferiu prestígio à identidade sul-mato-grossense, ao mesmo tempo em que a projetou para o cenário nacional.

Esse reconhecimento está relacionado à representação e teve repercussões concretas, sobretudo no turismo. Uma participante relatou que, durante a exibição do *remake*, amigos de outras partes do Brasil e até do exterior passaram a demandar roteiros que incluíssem visitas ao Pantanal, motivados pelo que haviam visto na televisão:

Eu sou de Bonito, que é uma cidade turística daqui do estado. [...] Na época de Pantanal, eu tava ajudando a montar pacote com o Pantanal. Tipo, ah, vai passar por Bonito, mas a gente quer passar pelo Pantanal. Tudo por causa da novela, foi um negócio de, tipo assim, tem mesmo, dá pra ver onça? Dá, gente, mas não é assim, ela não tá ali, não é abundante assim, mas dá pra ver.

C-003

A narrativa televisiva, nesse caso, converteu-se em vetor de atração turística, moldando expectativas externas sobre a região e legitimando-a como destino cultural e natural. Esse fenômeno corrobora a noção de que produtos midiáticos atuam como mediadores culturais que reorganizam percepções territoriais e podem gerar efeitos tangíveis nas dinâmicas culturais e materiais de determinados espaços

A relevância cultural de *Pantanal* também se manifestou em processos de ressignificação transregionais. Um participante do norte do país associou elementos míticos da trama, como o Velho do Rio e a ideia de “virar onça”, às tradições de encantados e seres míticos de sua própria cultura:

Lá no Amazonas a gente tem bastante... O público todo do Amazonas abraçou. Porque faz parte do cotidiano lá, do imaginário local. [...] a gente gostou bastante da parte do misticismo. Foi algo muito semelhante com as

histórias amazonas que tem lá.

C-004

Esse paralelo demonstra como a narrativa pantaneira foi interpretada em diálogo com repertórios culturais locais, evidenciando a circulação de significados e a apropriação criativa que caracteriza o consumo midiático. Nesse sentido, o *remake* de *Pantanal* ampliou seu papel na valorização e consolidação da identidade regional, ao promover identificações em outros contextos socioculturais, nos quais a trama foi integrada a sistemas já existentes.

Essa circulação encontrou ainda formas performáticas de expressão. Um participante destacou que a figura do Velho do Rio alcançou tamanho impacto que passou a ser encenada em espaços públicos, chegando a inspirar cosplay e interações turísticas:

Eu percebi que Pantanal era algo muito louco quando eu via que pessoas vinham de fora e queriam tirar foto com ele, porque surgiu até cosplay do Velho do Rio de tão importante que era a novela e de tão legal que foi aqui pra gente.

C-003

Esse tipo de apropriação evidencia como a representação midiática ultrapassa o espaço televisivo e se inscreve nas práticas sociais concretas, configurando um exemplo de consumo cultural performativo (CANCLINI, 2008), no qual elementos da ficção são ressignificados no cotidiano e assumem novas funções no repertório cultural da audiência.



Figura 26 - Roberto fantasiado de Velho do Rio em eventos particulares em Campo Grande/MS. Reprodução: Campo Grande News. (Foto: Kísie Ainoã)

Entre os participantes que viveram a primeira exibição, a lembrança de *Pantanal* foi acionada por um regime de contemplação que articula fotografia, música e paisagem natural. O efeito sensorial dessa tríade sustenta um tipo de fruição em que o prazer estético se torna, ele mesmo, operador de pertencimento regional.

Na primeira versão, eles valorizaram tudo. O cuidado com a fotografia, esse cuidado com a música, com as imagens do rio... aquilo trazia muita paz e beleza.

D-006

A fala revela uma ancoragem da memória em elementos estéticos e sensoriais que moldam a experiência do texto televisivo como uma cena de mundo: a imagem do rio, a trilha como marcador de lugar, a cadência da montagem. Nesse arranjo, a memória midiática (GOMES; WEIS ALVES, 2023), funciona como ponte entre sensorialidade e identidade, convertendo a recepção em prática que combina emoção, reconhecimento territorial e repertório televisivo (MARTÍN-BARBERO, 1997). Há, ainda, um traço de nostalgia reflexiva (BOYM, 2001), na medida em que o passado é reinscrito como atmosfera e sensibilidade, um “modo de sentir” que o participante reatualiza ao narrar.

A mesma memória que celebra o lírico convive com fricções quando o foco recai sobre a representação da fala regional. Diversos participantes apontaram o “caipirês” como artificial ou deslocado face à experiência local, instaurando uma leitura crítica da autenticidade:

O linguajar que existia, o caipira, não tinha nada a ver com a nossa cidade, com o nosso Pantanal. Aquela forma deles falarem não tinha nada a ver com a gente.

D-003

No meu ponto de vista, o vocabulário peca. [...] ninguém na minha família fala ara, ninguém falava ara. Eles pecaram nesses detalhes que a gente, que é daqui, se ligava rapidamente. [...] e a gente não é tão caipira.

C-003

Alguns consideraram uma ofensa. [...] Sim, era muito forçado. Boa parte dos amigos que são daqui falam que não tem nada a ver esse sotaque aí.

B-001

Essas falas apontam para um desalinhamento indexical: traços de fala que sinalizam “ruralidade” foram percebidos, localmente, como caricatura. Em termos de mediação cultural, trata-se de uma disputa sobre quem pode nomear o real e com que recursos estilísticos. A enunciação do “caipira”, enquanto registro estilizado, pretende ancorar territorialidade; porém, quando seu repertório de marcas sonoras não coincide com a memória linguística do público local, instala-se o efeito de “não reconhecimento”.

No campo das representações de gênero, *Pantanal* (2022) promoveu uma das mudanças mais significativas em relação à versão original ao ressignificar a personagem Maria Bruaca. Se na exibição de 1990 ela foi marcada por submissão, estigmatização e julgamento moral, no *remake* consolidou-se como símbolo de emancipação feminina e de afirmação do prazer, em sintonia com as transformações contemporâneas nos discursos sociais sobre gênero e sexualidade.

Essa diferença foi percebida com clareza pelos participantes dos grupos focais. Um deles observou:

Da primeira versão? Eu acho que ela era um pouco mais... não vou falar que ela não era tão empoderada. É sim, é pouco empoderada mesmo. Isso é um fato, que ela não tinha toda essa liberdade. [...] Agora a gente reconhece que ela vivia um relacionamento abusivo, naquela época acho que não tinha esse entendimento de como era, de como ela passava, ela era como uma mulher.

C-003

A fala evidencia duas camadas importantes: a percepção da personagem como “pouco empoderada” e a mudança de enquadramento social. Enquanto em 1990 o contexto narrativo e social discutia sua submissão, em 2022 a trama foi relida a partir do vocabulário contemporâneo dos direitos das mulheres e do reconhecimento da violência de gênero.

Outro ponto recorrente foi a diferença na recepção pública da personagem.

Na original, ela foi apedrejada por estar fazendo isso. Agora, o remake, ela foi ovacionada. Então aconteceu essa evolução também, até do público que assistia a novela.

C-005

Essa comparação entre “apedrejamento” e “emoção” indica um deslocamento coletivo, em que a audiência passou a reconhecer a legitimidade de sua trajetória e a aplaudir sua emancipação. A mudança, portanto, não ocorreu apenas na escrita da personagem, mas na

recepção, que revela uma transformação cultural nas sensibilidades sociais.

As falas também destacam a introdução de novos debates no *remake*, especialmente no que se refere à sexualidade feminina.

Trazer um debate sobre o prazer da mulher que é mais velha e tudo mais era muita coisa. Na primeira versão, a atriz que fazia a Bruaca apanhava na rua. [...] Maria Bruaca criou um xingamento por conta do nome dela. E aí, no remake, a gente teve essa inversão. [...] A Bruaca, cara, foi um dos hits da novela.

C-003

A inversão mencionada é reveladora: aquilo que antes era insulto e violência social, tornou-se identificação do público, transformando a personagem em um dos motivos do sucesso do *remake*.

O contraste entre as duas épocas é reforçado por uma participante, que problematizou a naturalização da violência doméstica no contexto original:

Na antiga as pessoas não se importavam com a Bruaca, porque tava tudo bem você apanhar, tava tudo bem bater em mulher. [...] E aí, quando ela vem fazer essa personagem hoje, não tá tudo bem pra ninguém. Então, assim, você levantar a mão pra ela, não tá tudo bem, você bater nela, etc.

A-003

O depoimento mostra como a interpretação da personagem em 2022 se articula com um consenso sobre a intolerância à violência de gênero, incorporando transformações históricas que reposicionaram o tema no debate público.

A fala de uma participante acrescenta outra camada importante: o julgamento moral em torno do romance da personagem com um homem mais jovem, que ofuscava a percepção da violência sofrida:

Da Bruaca namorar um cara mais novo. [...] A violência que ela sofria foi abafada. Tipo, ela só não era biscate, mas, nas entrelinhas, muita gente pensava isso dela.

A-001

Esse depoimento indica aspectos da moralidade da época na condenação do “desvio” de conduta da personagem, uma mulher mais velha em relacionamento com um homem mais jovem, do que as agressões cometidas pelo marido. Já no *remake*, esse aspecto foi

reposicionado como parte do processo de autonomia da Maria Bruaca, sinalizando mudanças sociais mais amplas na forma como o público lida com gênero e sexualidade.

Nesse sentido, o redimensionamento do papel da personagem na versão de 2022 pode ser interpretado como uma reparação, ao revisitar uma figura cuja conduta foi historicamente estigmatizada e lhe atribuir um novo lugar na narrativa. A personagem passa de alvo de insultos e violências a símbolo de emancipação feminina, dialogando com valores como autonomia e prazer. Essa transformação reafirma o papel das telenovelas como espaço de negociação, em que memórias são reatualizadas em conformidade com as sensibilidades sociais (LOPES, 2009). Ao reelaborar Maria Bruaca, o *remake* atualizou a trama e estimulou debates sobre gênero, sexualidade e violência, evidenciando a potência cultural da telenovela como mediadora de discursos sociais.

Os hábitos de recepção observados revelam a coexistência de modelos tradicionais e contemporâneos de consumo televisivo. Parte do público mantém o ritual doméstico de assistir à telenovela no horário fixo de exibição, preservando o que Wolton (1996) identifica como dimensão comunitária da televisão. Em paralelo, outro segmento adota práticas de consumo fragmentadas, integrando a novela a rotinas multitarefa ou acessando trechos e comentários por meio de redes sociais.

Nesse contexto, as plataformas digitais funcionam como extensões do texto televisivo: o *Twitter/X* surge como espaço de reação imediata e espontânea, enquanto o Instagram se configura como ambiente de curadoria e autopresentação mais controlada. Essa diferenciação confirma que as formas de engajamento variam conforme as dinâmicas e normas culturais de cada meio, compondo um ecossistema híbrido de recepção que combina o fluxo televisivo tradicional com as lógicas interativas da cultura participativa (JENKINS, 2009).

Eu só assistia pela TV mesmo. Nem por conta de não ter aplicativo. Tem que ter a televisão, sabe? O equipamento. Tem essa coisa da rotina mesmo. De sentar, de ver. Daquela coisa da novela das nove mesmo.

A-001

A fala indica a força da televisão como espaço ritualístico, em que a experiência de assistir permanece vinculada à lógica da grade, ao ambiente doméstico e à sociabilidade familiar.

Essa dimensão familiar foi mencionada também por participantes que acompanharam ambas as versões, ressaltando como a prática de assistir à telenovela se transformou ao longo do tempo:

A primeira versão eu assistia com meus pais, porque tinha toda aquela coisa de se reunir pra ver novela e não tinha celular, né? Era o que tinha para fazer à noite, ficar na frente da TV. Essa versão eu vi sozinha, e é outra experiência. Agora sou só eu na sala, assisto no meu tempo também, se quiser ver depois dá, mas senti falta de quando via a primeira com a família, de comentar as cenas, de rir junto. Teve um dia que pensei muito nisso: como o mundo mudou, como as relações mudaram, cada um tem sua vida, e não é mais como quando eu era criança.

E-005

A fala traduz uma nostalgia reflexiva (BOYM, 2001), na qual o espectador reconhece as mudanças nas formas de sociabilidade e consumo televisivo, articulando memória afetiva e consciência histórica sobre as transformações do cotidiano.

O *remake* se constituiu como espaço de atualização técnica e estética, incorporando recursos tecnológicos como a computação gráfica na transformação da personagem Juma em onça. A qualidade de imagem e a fotografia reforçaram a dimensão imersiva, aproximando a produção dos padrões cinematográficos e reforçando seu apelo para públicos acostumados a outros formatos e mídias audiovisuais. A escolha de atores reconhecidos no cinema e em outras mídias acrescentou camadas de credibilidade e atratividade, gerando debates sobre estilos interpretativos, fidelidade ao original e adaptação aos tempos atuais.

Houve também uma tensão recorrente nas discussões: a fidelidade ao texto original versus a necessidade de inovação. Enquanto alguns percebem o *remake* como exemplar no equilíbrio entre preservação da essência e inserção de novidades, outros avaliam que determinadas atualizações poderiam ter explorado mais profundamente questões sociais, ambientais e culturais, como conflitos fundiários e a representação de comunidades indígenas. Essa tensão reflete o desafio inerente aos *remakes*: atender à expectativa de memória e reconhecimento dos públicos que vivenciaram a obra original e, simultaneamente, dialogar com sensibilidades e demandas contemporâneas.

Renascer é fiel a original. E isso incomoda demais, porque não é uma direção de autor. É uma cópia. Porque a gente só tá atualizando as cenas. Isso incomoda muito, e em Pantanal a gente vê que tem o quê de autoria ali.

Mesmo que seja a mínima, até onde ele poderia ir; ele foi.

A-001

"O conflito dessa vez apareceu menos, o conflito da primeira foi muito maior.

B-003

Mas o Velho Chico, ele era tão bem posicionado, tipo assim, ele não tinha medo de falar sobre nada. E o Pantanal tinha, né? Tinha. [...] Eu acho que também foi uma escolha de, tipo assim, claro que o bioma morreu, mas ele tinha como conduzir, entrar, falar sobre queimadas, sobre esses pontos. Mas ele não foi. Ele não se posicionou. Ele queria se isentar. E ele se isentou.

A-003

Eu acho que também tinha muito, da questão de, ai, eu não vou mostrar tanto, eu não vou tão além, porque eu não quero discutir; eu não quero, eu não quero ter que discutir esses temas, falar sobre queimadas, falar sobre esses pontos, etc. Sabe? Eu acho que também foi uma escolha de, tipo assim, claro que o bioma, o bioma morreu, mas ele, tinha como ele conduzir.

A-001

A relevância cultural de *Pantanal* (2022) se consolidou pela capacidade de ativar memórias afetivas, reforçar identidades regionais, ampliar o repertório do público e articular-se às lógicas híbridas de consumo midiático, configurando-se como um exemplo expressivo do papel das telenovelas na manutenção e renovação da cultura televisiva brasileira.

Essa articulação entre memória afetiva e práticas midiáticas evidencia que, no caso de *Pantanal* (2022), a experiência de recepção não se restringe à revisitação nostálgica de um produto televisivo consagrado. Ao contrário, a obra funciona como um elo de convergência entre, por um lado, um repertório cultural sedimentado que aciona lembranças, vínculos familiares e identidades regionais e por outro, as novas dinâmicas de interação e circulação próprias da cultura participativa (JENKINS, 2009). Além de atuarem na amplificação do alcance da narrativa, as redes sociais se tornaram um espaço de negociação, onde elementos da telenovela foram reinterpretados, apropriados e resignificados por diferentes públicos. Esse duplo movimento, ancorado simultaneamente no passado e no presente, reforça o potencial dos *remakes* de telenovelas como dispositivos culturais híbridos, capazes de preservar a continuidade de tradições narrativas enquanto se adaptam às sensibilidades e formas de engajamento de um ecossistema midiático em constante transformação.

Tabela 3 - Eixos de análise e dimensões observadas nos grupos focais

Eixo de análise	Dimensões observadas
Memória Afetiva	Reconhecimento regional e cultural
	Resgate de personagens pela audiência
	Incorporação performática
	Trilha sonora como elo entre passado e presente
	Continuidade intergeracional
Relevância Cultural	Representações de gênero atualizadas
	Hibridismo de hábitos de recepção
	Inovação técnica e estética
	Tensão entre fidelidade e inovação
	Ampliação da circulação cultural

A síntese das discussões sobre memória afetiva e relevância cultural de *Pantanal* (2022) permitiu identificar e sistematizar eixos centrais de análise, reunidos na Tabela 3. Esses eixos: memória afetiva e relevância cultural, evidenciam tanto elementos narrativos e contextuais mobilizados pela obra quanto formas concretas de engajamento do público, revelando um ecossistema de recepção híbrido no qual tradições televisivas coexistem com as dinâmicas interativas das plataformas digitais. Observa-se um equilíbrio entre continuidade e renovação: a memória afetiva ancora-se em experiências familiares, vínculos regionais e referências culturais profundamente enraizadas, reafirmando o papel da telenovela como guardiã de tradições e mediadora de identidades; já a relevância cultural projeta-se para o presente por meio da incorporação de recursos tecnológicos, da atualização de representações sociais e do aproveitamento das lógicas de circulação e interação próprias do ambiente digital. O *remake* não se limita à reprodução de uma narrativa consagrada, já que atua como espaço de reinvenção cultural, no qual diferentes gerações encontram lugares de reconhecimento e possibilidades de reinterpretação, preservando a tradição televisiva brasileira e adaptando-a às sensibilidades midiáticas contemporâneas.

3.5 Considerações Finais do Capítulo 3

As análises apresentadas neste capítulo permitiram compreender as múltiplas dimensões que envolvem a recepção do *remake* de *Pantanal* (2022), revelando como a memória midiática atua como mediadora entre passado e presente, tradição e inovação, afetividade e crítica social. A pesquisa empírica, conduzida por meio dos grupos focais, demonstrou que a telenovela permanece como um espaço privilegiado de reconstrução, no qual espectadores de diferentes gerações projetam experiências, identidades e afetos.

O primeiro eixo de discussão, voltado às percepções gerais sobre *remakes*, indicou que o público reconhece essa prática como parte consolidada da televisão brasileira. Os participantes associaram o *remake* à atualização de temas e representações, reforçando o potencial do formato como instrumento de continuidade cultural.

O segundo eixo, centrado na comparação entre as versões de 1990 e 2022, revelou um processo de negociação entre fidelidade e inovação. A nova versão foi percebida como tecnicamente aprimorada, com recursos audiovisuais e atuações ajustadas ao padrão contemporâneo da Rede Globo. Mesmo assim, o valor da obra original permanece como referência de autenticidade, ancorando o *remake* em uma memória afetiva coletiva.

O terceiro eixo, dedicado à memória afetiva e à relevância cultural dos *remakes*, evidenciou que *Pantanal* mobiliza lembranças familiares, referências regionais e uma forte identificação com o território sul-mato-grossense, configurando-se como narrativa que reatualiza tradições e reforça vínculos de pertencimento. A trilha sonora, as paisagens e os arquétipos dos personagens atuam como gatilhos de reconhecimento emocional e cultural.

De forma integrada, os resultados apontam que a recepção de *Pantanal* (2022) expressa um ecossistema midiático híbrido, em que coexistem práticas tradicionais de televidência e novas formas de consumo fragmentado em plataformas digitais. Essa combinação reafirma o papel da telenovela como formato dinâmico e adaptável, capaz de preservar vínculos afetivos e dialogar com as sensibilidades midiáticas contemporâneas.

O *remake* de *Pantanal* reafirma-se, assim, como mediador cultural entre gerações, reconfigurando memórias e destacando a centralidade da telenovela na cultura brasileira. Trata-se de um fenômeno de reinvenção que evidencia o poder da ficção televisiva de articular tempo, memória e identidade no imaginário coletivo.

CAPÍTULO 4: RECEPÇÃO E MEMÓRIA MIDIÁTICA DO *REMAKE* DE *PANTANAL*: ANÁLISE DOS RESULTADOS DA PESQUISA

Este capítulo apresenta os resultados da pesquisa empírica realizada a partir dos grupos focais, o objetivo deste estudo é compreender de que modo o público contemporâneo percebe e se relaciona com o *remake* de *Pantanal* (2022), explorando dimensões como: a transformação das práticas de televidência em um ecossistema multiplataforma, a ativação e a reconfiguração da memória midiática em diálogo com a versão original de 1990, e a relevância cultural do *remake* como espaço de atualização de debates sociais e de disputas de sentido na esfera pública.

A análise qualitativa das discussões coletadas nos grupos focais possibilitou a identificação de três eixos centrais que estruturam a recepção da obra. O primeiro eixo, (1) televidência Digital, evidencia a coexistência entre o ritual televisivo tradicional e as formas fragmentadas de consumo, marcadas pela plataformização da cultura e pela circulação de conteúdos em redes sociais. O segundo eixo, (2) memória midiática e reconfiguração Intergeracional, aponta para a maneira como lembranças da versão de 1990 foram reativadas, reinterpretadas e transmitidas entre gerações, funcionando como parâmetro para avaliar autenticidade, fidelidade e inovação. O terceiro eixo, (3) relevância cultural e disputas de sentido, trata da forma como a narrativa mobilizou debates sobre gênero, identidade regional, autenticidade linguística e usos sociais do texto televisivo, consolidando-se como espaço de apropriação cultural e performática.

Esses três eixos não se apresentam de forma isolada, mas se articulam em múltiplas conexões. A memória midiática influencia a avaliação das mudanças narrativas; a percepção de fidelidade e inovação orienta a recepção das escolhas autorais; e as práticas digitais intensificam a circulação e a resignificação coletiva da obra. O *remake*, assim, revela-se como narrativa em constante reconstrução, capaz de dialogar com diferentes gerações e de se integrar de forma orgânica ao ambiente midiático contemporâneo.

4.1 Experiência Midiática e Televidência Digital

A recepção de *Pantanal* (2022) revelou transformações significativas nas práticas de consumo televisivo, evidenciando a coexistência entre o ritual tradicional de assistir à telenovela em família e novas modalidades fragmentadas e mediadas por plataformas digitais.

Os participantes dos grupos focais relataram tanto o hábito de acompanhar a obra no horário de exibição da Rede Globo, preservando o caráter comunitário da televisão, quanto a preferência por acessar capítulos sob demanda no *Globoplay* ou por meio de cortes em redes como *TikTok* e *Facebook*. Essa multiplicidade de formas de acesso indica que a experiência da telenovela não se restringe à sala de estar, mas se expande em circuitos digitais nos quais a narrativa circula em diferentes tempos, formatos e interações.

Esse fenômeno pode ser compreendido a partir do conceito de televidência digital, que designa a ampliação do ato de assistir televisão para um ecossistema no qual plataformas, temporalidades e dispositivos diversos se articulam de maneira fluida. A categoria aproxima-se da noção de televidência ampliada proposta por Orozco Gómez (2005a), para quem o consumo televisivo não é uma prática estática, mas um processo em constante transformação, marcado pela integração de novas tecnologias e pela capacidade dos públicos de adaptar os conteúdos às suas rotinas. No caso de *Pantanal* (2022), essa ampliação foi expressa na simultaneidade de modalidades: havia quem não perdesse o capítulo noturno na televisão aberta e, ao mesmo tempo, quem preferisse acessar trechos em dispositivos móveis durante o dia.

A cultura da convergência (JENKINS, 2009) oferece outra chave de leitura fundamental. Segundo o autor, os conteúdos midiáticos contemporâneos não se limitam à transmissão por um canal, mas circulam em redes de participação, sendo fragmentados, remixados e reapropriados pelos públicos. As falas dos participantes confirmam esse movimento ao apontarem que muitas vezes “assistiram mais pelo *TikTok* do que pela televisão” ou que compartilhavam cenas em grupos de *WhatsApp* logo após a exibição. Ao circular em diferentes plataformas e formatos, a telenovela estimula formas de recepção participativa: os espectadores deixam de ser apenas consumidores para se tornarem produtores de sentidos, ao comentar, editar e ressignificar a narrativa em práticas de sociabilidade digital.

Essa reconfiguração altera dimensões da temporalidade e da sociabilidade televisiva, conforme propõe Lemos (2010) ao discutir a lógica da conectividade permanente. A temporalidade deixa de ser regida pela grade linear e passa a se ajustar às conveniências do espectador, que pode assistir aos capítulos completos em plataformas de assinatura de *streaming*, como o *Globoplay*, ou consumir trechos e resumos que circulam em redes sociais, formas de contato que não necessariamente implicam o acompanhamento integral da obra, mas participam da sua circulação cultural. A sociabilidade, por sua vez, desloca-se da centralidade da reunião doméstica para incluir os ambientes digitais, onde comentários,

memes e debates em tempo real constroem comunidades interpretativas intergeracionais. A recepção, assim, torna-se simultaneamente íntima e pública: uma prática que nasce no espaço privado, mas se expande em redes coletivas de compartilhamento e interação.

Os resultados apontam que a televidência digital não substitui integralmente a televisão linear, mas cria um modelo híbrido de recepção no qual diferentes práticas se complementam. Parte do público valorizou a ritualidade de sentar-se em frente à televisão para compartilhar o momento com familiares, enquanto outra parcela destacou a flexibilidade de acesso e a liberdade oferecidas pelas plataformas digitais. Essa hibridez revela que a experiência de assistir à telenovela se manifesta como um processo contínuo e socialmente construído, no qual os significados de *Pantanal* (2022) emergem da articulação entre a transmissão televisiva e a circulação em plataformas digitais. Trata-se de um movimento que reafirma a relevância da telenovela no imaginário brasileiro, ao mesmo tempo em que demonstra sua capacidade de adaptação às lógicas da convergência midiática.

4.1.1 Da Televidência Ritual à Televidência Fragmentada

A recepção de *Pantanal* (2022) revela a coexistência de dois regimes distintos de televidência: de um lado, a permanência da lógica ritualística de assistir à telenovela no horário fixo da grade televisiva; de outro, a consolidação de práticas fragmentadas a partir das plataformas digitais, que flexibilizam a disponibilidade dos produtos. Essa dualidade evidencia a transição de um modelo clássico de consumo televisivo para formas híbridas, nas quais o espectador articula hábitos tradicionais e novas dinâmicas digitais.

No plano da televidência ritual, os depoimentos dos participantes dos grupos focais evidenciam a força do ato de “sentar no sofá” no horário da telenovela, ainda associado a valores de convivência doméstica e de sociabilidade familiar. Para parte da audiência, a telenovela permanece ligada a uma dimensão ritualística (WOLTON, 1996), na qual a grade de programação organiza o tempo social e reforça a ideia de pertencimento comunitário. A televisão, nesse sentido, continua a atuar como espaço de encontro e de sincronização cultural, reiterando seu papel como mídia central na vida cotidiana.

Por outro lado, emergiram também práticas que desestabilizam a linearidade temporal da transmissão e inserem a telenovela em rotinas marcadas pela multitarefa, pela conveniência e pela circulação em plataformas digitais. Assistir enquanto se lava a louça, acompanhar

apenas trechos de impacto pelo *TikTok* ou evitar a transmissão ao vivo para fugir dos intervalos comerciais são exemplos recorrentes.

Essas formas de recepção fragmentada dialogam com a noção de televidência ampliada proposta por Orozco Gómez (2005.a), segundo a qual a experiência televisiva ultrapassa a materialidade do aparelho de TV e se inscreve em múltiplos tempos e espaços. O espectador contemporâneo não depende exclusivamente do fluxo linear da emissora; ele constrói seu próprio regime de consumo a partir da articulação entre dispositivos móveis, plataformas de *streaming* e redes sociais. Esse processo confirma que assistir a uma telenovela deixou de ser um ato fixo e passou a constituir-se como prática adaptável, moldada pela rotina e pela disponibilidade tecnológica.

A coexistência de televidência ritual e fragmentada também pode ser interpretada como uma forma experiência midiática híbrida (MARTÍN-BARBERO, 1997), no qual diferentes lógicas de consumo se sobrepõem e se complementam. Parte da audiência preserva a tradição da telenovela como ritual doméstico, enquanto outra parcela reorganiza sua fruição de acordo com os recursos digitais. Esse cenário indica que a televisão brasileira, longe de perder relevância, se reconfigura como plataforma múltipla, capaz de articular a ritualidade do “capítulo das nove” com a flexibilidade da experiência sob demanda.

Os grupos focais demonstraram que a recepção de *Pantanal* (2022) não pode ser interpretada apenas como continuidade de práticas televisivas tradicionais, tampouco como ruptura definitiva com elas. O que se observa é um campo de tensões e negociações no qual rituais de convivência e práticas fragmentadas coexistem, produzindo essa experiência midiática híbrida. Essa constatação reforça a pertinência de adotar o conceito de televidência digital, aqui compreendido como a modalidade contemporânea de recepção televisiva mediada por plataformas e dispositivos conectados, que articula tradição e inovação no ato de assistir.

4.1.2 A Televidência como Prática Social em Rede

A coexistência entre a ritualidade tradicional e a fragmentação do consumo revela uma expansão da experiência televisiva para além da tela, convertendo-a em prática social mediada por redes digitais. As discussões nos grupos focais evidenciam que assistir *Pantanal* (2022) foi uma experiência que se estendeu para além do acompanhamento da narrativa, manifestando-se em interações nas redes sociais, em conversas privadas por aplicativos de

mensagem e na circulação de memes, comentários e reações que coletivamente atribuíram novos sentidos à obra.

Essa recepção estendeu-se aos ambientes digitais de troca e validação, nos quais a audiência confirma ou confronta suas próprias leituras diante das interpretações de outros espectadores. Esse movimento aproxima-se do que Ang (1985) denomina *socialização da emoção televisiva*: o prazer de assistir ganha intensidade quando compartilhado coletivamente. No caso do *remake*, plataformas como *Twitter/X* e *WhatsApp* funcionaram como arenas de debate, catarse emocional e construção de sentidos. A busca por confirmação expressa um regime de recepção ancorado na validação coletiva, no qual as emoções ganham legitimidade ao serem inseridas em fluxos públicos de reação.

Essa prática também se articula com a cultura da convergência (JENKINS, 2009), em que a circulação midiática se estrutura a partir da participação ativa do público. Em *Pantanal*, memes, *hashtags*, *fanarts* e comentários tornaram-se formas de reapropriação cultural, expandindo a narrativa televisiva para ecossistemas interativos. A telenovela é constantemente resignificada pelas práticas dos espectadores, que atuam como coautores ao ampliar e reinterpretar o texto televisivo.

Os grupos focais indicaram, ainda, que as redes sociais funcionam como instâncias de pressão, atuando na forma como os participantes avaliam suas próprias percepções e comportamentos. Determinados temas ganharam visibilidade e tornaram-se centrais na experiência de recepção em virtude da repercussão online. O chamado *hype* de *Pantanal* funcionou como gatilho de pertencimento, levando parte do público a acompanhar a trama motivada pela necessidade de integrar-se a uma conversa social mais ampla.

Assistir à telenovela correspondia, assim, a ocupar uma posição dentro de uma comunidade discursiva, reafirmando o caráter relacional da televidência. As análises demonstram que a experiência televisiva deve ser compreendida como prática social em rede, na qual assistir implica compartilhar, comentar e reagir. Esse processo evidencia que a recepção contemporânea constitui um ato de participação cultural que reforça vínculos sociais, negocia sentidos e amplia a presença da telenovela no cotidiano. *Pantanal* (2022) consolidou-se, desse modo, como narrativa televisiva e, simultaneamente, como evento midiático expandido pelas lógicas interativas da cultura digital.

4.1.3 Plataformas Digitais e Competência Midiática

A análise das falas dos grupos focais evidencia que a experiência de recepção de *Pantanal* (2022) esteve mediada por plataformas digitais como *Globoplay*, *TikTok*, *Facebook* e *Twitter/X*. Esses ambientes não apenas funcionaram como suportes de acesso, mas também como estruturas de mediação que moldaram a forma como os espectadores se relacionaram com a narrativa.

O *Globoplay*, por exemplo, foi citado como alternativa prática à exibição linear, permitindo maior flexibilidade, o que ilustra uma mudança fundamental na lógica de consumo: a possibilidade de conciliar a telenovela com outras atividades cotidianas rompe com o modelo ritualístico da televisão e inaugura uma modalidade de recepção multitarefa. Essa prática confirma o que Orozco Gómez (2005) denomina de televidência ampliada, na qual o ato de assistir se distribui em múltiplos tempos e espaços, incorporando a narrativa às rotinas domésticas e profissionais.

As redes sociais de vídeos curtos, como o *TikTok*, configuram uma lógica de consumo fragmentado, em que trechos da obra circulam como resumos alternativos da narrativa. Nesses espaços, a competência midiática dos espectadores se manifesta na capacidade de reconstruir sentidos a partir de fragmentos, memes e cortes, dispensando a necessidade de acompanhar a linearidade integral do texto televisivo. Essa competência se conecta ao conceito de competência no gênero (Martín-Barbero, 1997), entendida como a habilidade de reconhecer convenções, arquétipos e estratégias narrativas que permitem compreender a trama mesmo a partir de experiências parciais.

No contexto contemporâneo, essa competência se amplia para o ambiente digital, onde o público articula repertórios prévios à leitura de conteúdos circulantes nas redes. O consumo da narrativa passa, assim, a ser mediado por uma curadoria algorítmica: páginas, perfis e plataformas selecionam trechos considerados mais relevantes e os entregam ao público em versões condensadas. Esse processo confirma a tese de Jenkins (2009), segundo a qual as audiências contemporâneas não apenas consomem, mas também navegam estrategicamente pelos fluxos midiáticos, apropriando-se de conteúdos em diferentes suportes para compor sua própria experiência cultural.

Esse processo evidencia uma dupla dimensão: por um lado, as plataformas digitais ampliam o alcance da telenovela, permitindo que públicos que não acompanham diariamente ainda se mantenham conectados ao enredo; por outro, introduzem uma lógica de consumo

marcada pela fragmentação, na qual o espectador pode se contentar com resumos, cortes ou comentários para “não ficar de fora da conversa social”. Nesse sentido, a recepção não se limita à obra televisiva em si, mas se articula a ecossistemas digitais que redistribuem e ressignificam a narrativa.

Esse conjunto de falas aponta para um resultado central: a experiência de assistir telenovelas hoje depende tanto da competência midiática dos espectadores quanto das infraestruturas digitais que mediam a circulação. O *remake* de *Pantanal* confirma que o ato de assistir não é mais sinônimo de acompanhar a novela na íntegra, mas pode ocorrer por meio de fragmentos, comentários ou até mesmo pela circulação de memes. Assim, a compreensão da recepção exige considerar não apenas o texto televisivo, mas também o papel ativo das plataformas e a capacidade interpretativa dos públicos em reconstruir sentidos a partir de fluxos fragmentados.

4.1.4 Hibridismo e Polifonia na Recepção

A recepção de *Pantanal* (2022) revela-se como fenômeno híbrido, no qual diferentes modos de consumo televisivo, tradicionais e contemporâneos, coexistem, sobrepõem-se e se ressignificam. Essa hibridização não é apenas tecnológica, marcada pela convergência a transmissão televisiva tradicional e plataformas digitais, mas também cultural e interpretativa, já que os espectadores acionam repertórios diversos para dar sentido à narrativa.

Os depoimentos dos grupos focais revelam que, mais do que uma questão de suporte, as formas de acompanhamento de *Pantanal* refletem diferentes modos de relação com a narrativa. Enquanto alguns espectadores associam o ato de assistir à telenovela a um momento de convivência e afeto familiar, outros a inserem em rotinas fragmentadas, nas quais o contato com a obra se dá por trechos, comentários ou conteúdos derivados nas redes. Essa multiplicidade sugere que a experiência televisiva se reconfigura sem perder sua dimensão social. Essa simultaneidade caracteriza o que Martín-Barbero (1997) entende como mediações culturais, isto é, processos nos quais o sentido não emana apenas do texto televisivo, mas da articulação entre rotinas, tecnologias e práticas sociais que configuram a experiência midiática.

As falas também revelam a polifonia da recepção, no sentido bakhtiniano do termo, uma vez que múltiplas vozes, interpretações e disputas se entrelaçam em torno da narrativa. O *remake* não produziu uma leitura unívoca: para alguns espectadores, a atualização estética

(uso de drones, fotografia de alta definição) reforçou o orgulho regional e deu nova legitimidade à obra; para outros, determinadas escolhas temáticas (ênfase em sensualidade ou debates políticos) representaram uma ruptura negativa com o “espírito” da versão original. Essa pluralidade confirma a ideia de Hall (2003) sobre a existência de leituras dominantes, negociadas e oposicionais: enquanto parte da audiência se alinha ao discurso preferencial da emissora, outros negociam sentidos a partir de suas próprias referências culturais e, em alguns casos, assumem posturas de rejeição ou crítica.

A polifonia é intensificada pelas redes sociais, que operam como arenas discursivas onde as interpretações circulam, se confrontam e se reformulam. Entre os temas mais debatidos, destacou-se a representação dos protagonistas Juma e Jovê, cuja relação gerou percepções distintas entre os espectadores. Alguns enfatizaram a falta de química entre o casal principal e demonstraram maior identificação com núcleos secundários, o que revela o deslocamento do interesse narrativo para outros eixos da trama. Essa divergência de percepções evidencia que o público exerce uma leitura ativa, reinterpretando a telenovela a partir de seus próprios critérios de coerência, afetividade e representatividade.

Esse processo confirma o caráter polissêmico da telenovela, conceito trabalhado por Ang (1985), no qual a audiência é entendida como heterogênea e produtora de múltiplos significados. No caso de *Pantanal*, essa polissemia foi intensificada pelas lógicas digitais, que potencializaram a visibilidade de vozes divergentes e ampliaram a circulação de leituras alternativas. A hibridez entre recepção linear e digital, individual e coletiva, contemplativa e fragmentada, resultou em um campo interpretativo marcado pela pluralidade e pela negociação constante de sentidos.

O eixo do hibridismo e da polifonia permite compreender que os grupos focais não apenas descreveram modos de assistir, mas revelaram a multiplicidade de leituras em disputa. A análise demonstra que a recepção contemporânea é atravessada por tensões entre tradição e inovação, fidelidade e atualização, adesão e resistência. O *remake* de *Pantanal* consolidou-se, assim, como espaço de convergência no qual diferentes gerações, práticas de consumo e sensibilidades culturais se encontram, mas não necessariamente em harmonia, produzindo, antes, uma constelação de leituras que confirmam a vitalidade da telenovela como objeto de mediação cultural e social.

4.2 Memória Midiática e Reconfiguração Intergeracional

A recepção de *Pantanal* (2022) evidenciou que a telenovela foi vivenciada como narrativa do presente e, simultaneamente, como atualização de um patrimônio televisivo consolidado desde 1990. A obra mobilizou lembranças, afetos e referências culturais que permanecem ativas na memória coletiva brasileira, ativando um processo de rememoração compartilhada em torno da história, dos personagens e das paisagens do Pantanal. Essa dimensão memorial revela o papel do *remake* como elo entre gerações, conectando espectadores que acompanharam a versão original e novos públicos que a descobriram pela releitura contemporânea.

As discussões dos grupos focais demonstraram que a experiência de assistir *Pantanal* envolve camadas de lembranças familiares e regionais, frequentemente evocadas em conversas entre pais e filhos ou entre avós e netos. A telenovela converte-se em espaço de reencontro com o passado televisivo, funcionando como catalisador de memórias compartilhadas. Esse movimento confirma que a recepção das telenovelas se desenvolve dentro de um horizonte de experiências midiáticas acumuladas, que orienta o olhar do presente a partir das marcas deixadas por outras obras e momentos de exibição. Ver novamente *Pantanal* significa revisitar uma narrativa inscrita na história afetiva dos espectadores e no imaginário coletivo sobre o Brasil rural.

Os depoimentos analisados confirmam o que Orozco Gómez (2005a) descreve como o caráter vivo e processual da memória midiática, que se reorganiza conforme os modos de circulação e recepção das narrativas. A memória da versão de 1990 funciona como eixo estruturante da leitura da nova obra, oferecendo parâmetros afetivos, narrativos e estéticos que orientam a interpretação do *remake*. Assistir à versão de 2022 torna-se, assim, um exercício de articulação entre passado e presente, no qual o telespectador ativa lembranças acumuladas e as reinscreve na experiência atual. Esse movimento reafirma a televisão como mediadora privilegiada das lembranças sociais, capaz de atualizar, reorganizar e dar continuidade a referências culturais compartilhadas.

Essa perspectiva reforça a definição de memória midiática como fenômeno coletivo e relacional, no qual os produtos audiovisuais atuam como arquivos vivos de uma cultura em movimento. A memória midiática constitui “um sistema em constante reativação, em que o passado televisivo é continuamente convocado para dialogar com as sensibilidades do presente, mediando vínculos afetivos e reconfigurando o sentimento de pertencimento cultural” (GOMES; WEIS ALVES, 2023). Essa formulação ajuda a compreender como o

remake de *Pantanal* reavivou o repertório emocional de espectadores mais velhos e, ao mesmo tempo, introduziu novos públicos nesse circuito de reconhecimento cultural.

A atualização promovida pela obra reforça a dimensão memorial e relacional da cultura televisiva. Ao retomar personagens, cenários e temas da versão original, a narrativa estabelece conexões entre gerações, permitindo que o público reinterprete o passado a partir das sensibilidades contemporâneas. Esse movimento dialoga com a concepção de Aleida Assmann (2011), que entende a memória cultural como um sistema dinâmico de conservação e ressignificação de fragmentos do passado segundo as demandas do presente. O *remake*, nesse contexto, funciona como dispositivo de atualização da memória, reafirmando a televisão como espaço de continuidade e reconstrução identitária.

A circulação intergeracional observada nos grupos também confirma o argumento de Halbwachs (1990), segundo o qual a memória é socialmente construída e sustentada por quadros coletivos de lembrança. Muitos participantes relataram ter conhecido *Pantanal* por intermédio de familiares que acompanharam a primeira versão, o que evidencia a presença da telenovela como herança compartilhada. Essa transmissão de lembranças reforça o caráter comunicativo da televisão, que mantém vivas narrativas capazes de atravessar décadas e articular experiências de diferentes gerações.

Essa reconfiguração memorial relaciona-se ao que Boym (2001) define como nostalgia reflexiva, uma forma de retorno crítico ao passado que combina reconhecimento afetivo e reelaboração. *Pantanal* mobiliza esse tipo de nostalgia ao reencenar temas e imagens que pertencem à memória coletiva, agora reinterpretados segundo novas sensibilidades, ambientais, sociais e de gênero. Essa combinação entre permanência e renovação confere à obra uma função complexa: a de preservar o legado de 1990 e, ao mesmo tempo, inseri-lo no contexto cultural e tecnológico do século XXI.

A força da memória midiática reside, portanto, na capacidade de articular o tempo vivido e o tempo lembrado, transformando o ato de assistir em exercício de reconstrução identitária. A televisão opera como arquivo cultural dinâmico, no qual o passado é constantemente reconfigurado pelas mediações familiares, regionais e afetivas. A retomada de *Pantanal* demonstra que a memória televisiva brasileira é um campo vivo de reinterpretação e transmissão cultural, onde as narrativas do passado permanecem presentes e adquirem novos significados à medida que são revisitadas por diferentes gerações.

4.2.1 Comparações entre versões: a memória como horizonte de expectativa

As comparações entre *Pantanal* (1990) e *Pantanal* (2022) operam como prática social estruturante e como mecanismo cognitivo que regula a recepção. Ao comparar as duas versões, os espectadores não apenas manifestam preferências estéticas ou técnicas, mas organizam juízos de valor a partir de critérios culturalmente partilhados. Os dados permitem identificar dois regimes complementares: i) aqueles que vivenciaram a exibição de 1990 mobilizam lembranças inscritas em experiências de época, em vínculos familiares e na territorialidade do Pantanal; ii) aqueles que não viveram a primeira exibição constroem uma memória de segunda ordem, mediada por reprises televisivas, cortes em plataformas digitais e relatos transmitidos por familiares ou pelo jornalismo cultural. Em ambos os casos, a comparação institui um horizonte de expectativas (JAUSS, 1982), instaurando balizas sobre o que é considerado verossímil, legítimo e fiel ao “espírito” da obra.

A memória familiar aparece como elo interpretativo, quando um participante relata que a mãe, ao revisitar as duas versões, despertou nele a curiosidade de estabelecer sua própria comparação entre passado e presente. A valorização estética também se manifesta, como na fala de outro integrante do grupo que destacou o “cuidado com a fotografia, com a música e com as imagens do rio”, associando esses elementos a sentimentos de paz e beleza. Esses exemplos revelam que a comparação desloca-se do plano técnico para a esfera das sensibilidades, sustentando-se tanto em memórias afetivas quanto em marcas estéticas. Esse processo corresponde ao que Boym (2001) identifica como nostalgia reflexiva: em vez de restaurar um passado idealizado, o público o reelabora criticamente a partir das referências culturais contemporâneas.

Esse movimento de comparação se intensifica em um contexto de televisão ampliada (OROZCO GÓMEZ, 2005a), no qual plataformas digitais como *YouTube*, *TikTok* e *Twitter/X* funcionam como repositórios de “resumos culturais”. Pequenos fragmentos circulam de forma descolada da linearidade original, mas adquirem força ao condensar ícones da teledramaturgia nacional, como a Juma, o Velho do Rio, a chalana, que se tornam pontos de ancoragem da memória midiática. Essa dinâmica evidencia a competência no gênero (MARTÍN-BARBERO, 1997), na medida em que os espectadores demonstram capacidade de reconstruir o sentido da trama a partir de convenções e arquétipos reconhecíveis. Configura-se, assim, um verdadeiro palimpsesto televisivo: a versão de 2022 reinscreve sentidos sobre as marcas da obra de 1990 sem apagá-las, ampliando-as no ambiente de

convergência (JENKINS, 2009).

Do ponto de vista metodológico, a comparação não deve ser interpretada como ruído nostálgico ou como obstáculo analítico. Ao contrário, emerge como método ordinário de recepção, por meio do qual o público negocia sentidos e avalia a legitimidade dos *remakes*. Categorias como fidelidade, atualização e autenticidade, não funcionam como limitações a descartar, mas como indicadores de como os espectadores constroem critérios de interpretação e julgamento. Nesse sentido, a prática comparativa revela-se como estratégia de consumo cultural e, ao mesmo tempo, como dispositivo crítico de apropriação da televisão (OROZCO GÓMEZ, 2005b).

4.2.2 Memória familiar e transmissão intergeracional

A análise dos grupos de recepção mostra que a memória ligada à telenovela vai além da lembrança individual: ela se torna um elemento de união dentro do espaço doméstico. Essa memória se expressa em hábitos cotidianos que dão um tom biográfico às obras televisivas, inserindo-as na rotina familiar. Assistir à novela não é apenas um ato de lazer, mas uma prática social compartilhada que reorganiza o tempo e a vivência do espaço das pessoas. Essa reorganização cria uma espécie de “sincronização do cotidiano” (WOLTON, 1996), em que o horário da exibição televisiva passa a marcar o ritmo da vida social.

A televisão transforma-se em um objeto de grande importância, capaz de fortalecer vínculos afetivos e familiares. O ato de assistir à telenovela deixa de ser apenas uma forma de entretenimento individual e representa um “fazer família”, uma atividade coletiva que se constrói em torno de histórias e personagens comuns. Essa observação dialoga com Silverstone (2002), que afirma que os objetos técnicos do lar têm papel central na criação e manutenção da coesão social e emocional, integrando a mídia ao conjunto das práticas privadas e relacionais.

Essas dinâmicas de recepção televisiva despertam dois tipos de memória: de um lado, a memória comunicativa (ASSMANN, 2011), que surge no diálogo vivo entre diferentes gerações; de outro, a memória cultural (ERLL, 2011; NORA, 1993), formada por canções e símbolos que fazem parte do patrimônio afetivo e histórico do país. Assim, a experiência televisiva remete ao passado ao mesmo tempo em que o reatualiza no presente, transformando o ato de recordar em uma forma sensível e compartilhada de pertencimento.

Esse processo de transmissão entre gerações também tem uma dimensão educativa. Comparar a versão original de *Pantanal* (1990) com a versão de 2022, muitas vezes a partir

da pergunta “como foi em 1990?”, funciona como uma forma de aprendizado afetivo. Esse exercício ensina modos de avaliar, comparar e julgar a narrativa, construindo o que Halbwachs (1990) chama de “quadro social da memória”. A telenovela atua como um elo entre gerações, conectando experiências distintas sem apagar as diferenças de tempo e contexto em que cada versão foi produzida e assistida.

4.2.3 Orgulho regional e pertencimento cultural

Entre o público sul-mato-grossense, o *remake* de *Pantanal* não se limita a ser um produto televisivo de entretenimento. Ele assume o papel de um lugar de memória (NORA, 1993), no qual se concentram sentimentos de pertencimento, identidade e reconhecimento cultural.

Para muitos entrevistados, assistir à telenovela representou um reencontro com a terra natal, reforçado pela presença de elementos estéticos e narrativos que remetem à paisagem local: o rio Paraguai, a chalana, o som da viola, os campos alagados e a presença de artistas regionais, como Almir e Gabriel Sater. Esses componentes funcionam como marcadores identitários, capazes de despertar orgulho coletivo e reafirmar o pertencimento cultural. A telenovela, nesse contexto, mostra o Pantanal de forma afetiva e representativa, transformando-o em um espaço reconhecível e valorizado no imaginário nacional.

Outro aspecto recorrente nas discussões dos grupos é a valorização técnica e estética do *remake*. O uso de câmeras de alta definição, drones e enquadramentos panorâmicos foi interpretado como gesto de respeito e cuidado com a representação da região, conferindo-lhe um status de destaque e prestígio. A região pantaneira, historicamente marginalizada na produção audiovisual brasileira, passa a ocupar um lugar de visibilidade e admiração, experimentando um retorno ao mapa da cultura nacional. Esse reconhecimento se expressa, inclusive, em efeitos concretos, como o aumento do interesse turístico e o fortalecimento do imaginário positivo sobre o Mato Grosso do Sul.

Essas percepções se alinham ao que Hall (2000) descreve como processos de representação cultural, nos quais a mídia atua como produtora de sentidos e identidades. A interpretação que o público faz de *Pantanal* evidencia a força das narrativas midiáticas na construção de um sentimento coletivo de pertencimento, articulando memória, espaço e reconhecimento social.

Contudo, o orgulho regional vem acompanhado de exigência por autenticidade. Diversos participantes manifestaram incômodo em relação ao modo de falar das personagens.

O “caipirês”, por vezes percebido como caricatural, foi apontado como um ponto de desconexão entre a ficção e a experiência linguística local. Essa crítica revela uma disputa sobre quem tem autoridade para representar o real pantaneiro. Ao questionar o sotaque e o vocabulário utilizados, os espectadores reivindicam o direito de validar o que consideram uma representação legítima da sua cultura.

Esse tipo de reação se aproxima do que Martín-Barbero (1997) define como disputa por regimes de verdade: diferentes grupos sociais buscam definir o que é verdadeiro ou autêntico dentro da narrativa midiática. No caso de *Pantanal*, essa disputa se expressa tanto na celebração do orgulho regional quanto na vigilância sobre a fidelidade da representação. O público, nesse sentido, não se mostra passivo; ele participa ativamente do processo de interpretação, observando, comparando e avaliando o texto com base em suas próprias referências culturais e afetivas.

Esses resultados reforçam a ideia de que a telenovela atua como mediadora entre o local e o nacional, articulando referências amplas com identidades específicas. *Pantanal* torna-se, assim, um espaço de negociação e reconhecimento, em que diferentes visões de mundo dialogam e se confrontam, reafirmando a potência da televisão como produtora de sentido social.

A partir dessas observações, é possível distinguir dois registros discursivos que emergem do mesmo sentimento de pertencimento:

- a) O registro da consagração e do orgulho, em que o público celebra a visibilidade da região e reconhece a telenovela como forma de valorização;
- b) O registro da correção e da vigilância, em que os espectadores exercem um controle coletivo sobre a autenticidade da obra, apontando incoerências e defendendo uma representação fiel à realidade pantaneira.

Compreender essa dualidade é essencial para interpretar o comportamento do público frente ao texto midiático. Enquanto o primeiro registro reforça o elo afetivo e identitário, o segundo demonstra autonomia interpretativa e competência crítica, evidências de que os espectadores participam ativamente da construção de sentido e da memória cultural.

Em síntese, a recepção de *Pantanal* entre os sul-mato-grossenses revela a telenovela como um instrumento de afirmação e debate identitário, consolidada como um lugar de memória e de disputa no imaginário coletivo.

4.2.4 Memória, nostalgia e disputas de autenticidade

As lembranças da versão original de *Pantanal* (1990) ocupam um papel estruturante na recepção do *remake* de 2022, funcionando como um contrato estético e moral que orienta o juízo crítico dos espectadores. A primeira versão é tomada como referência de beleza, simplicidade e verdade. O público mobiliza essas memórias como uma métrica afetiva e avaliativa, a partir da qual a nova produção é constantemente medida.

Quando o *remake* introduz novas temáticas e atualizações contemporâneas, como a ampliação das cenas de sensualidade, a presença de debates sociopolíticos e o aprofundamento psicológico de personagens femininas, parte dos participantes interpreta essas mudanças como uma quebra de horizonte de expectativas (JAUSS, 1982). Esse deslocamento gera percepções de “exagero” ou “distorção”, revelando o quanto a nostalgia opera como um critério de verdade: o passado idealizado é convertido em parâmetro para definir o que é “autêntico” ou “legítimo” dentro da narrativa.

A nostalgia, entretanto, não se manifesta de forma uniforme entre os entrevistados. Observa-se a coexistência de dois movimentos distintos. O primeiro corresponde à nostalgia reflexiva (BOYM, 2001), presente nas falas que reconhecem as diferenças entre as versões e aceitam as inovações técnicas e temáticas como parte do processo de atualização da obra. O segundo movimento se aproxima das leituras oposicionais (HALL, 2003), que interpretam as escolhas da nova versão como imposições ideológicas, questionando a fidelidade da adaptação.

Expressões como “*foi muito mais política*” (D-001) revelam essa resistência, em que a memória da obra original é usada para sustentar críticas e demarcar fronteiras do aceitável na reinterpretação de um clássico.

Essas leituras indicam que a memória funciona como um recurso argumentativo ativo, por meio do qual o público legitima suas preferências e projeta seus valores morais e estéticos. Esse movimento não se resume a um exercício de lembrança: trata-se de um processo de negociação entre o passado e o presente, em que o espectador se posiciona criticamente diante das transformações da obra.

A diversidade de respostas aparece também no modo como os participantes interpretam a trilha sonora, elemento recorrente de evocação afetiva. Para alguns, a música age como ponte entre gerações, capaz de conectar experiências familiares e reforçar a memória emocional. Para outros, contudo, ela é percebida apenas como um recurso de

ambientação, desprovido de densidade. Essa diferença de percepção evidencia que a memória cultural é sempre situada e relacional, dependendo do contexto social e do repertório compartilhado que permite atribuir sentido aos signos musicais e visuais (ERLL, 2011).

4.3 Relevância Cultural e Disputas de Sentido

A análise dos grupos focais indica que *Pantanal* (2022) assumiu a condição de obra cultural central no debate público brasileiro, funcionando como narrativa que mobiliza memórias, identidades e tensões sociais. A recepção evidenciou que a telenovela foi compreendida tanto em sua dimensão ficcional quanto em sua função como dispositivo de atualização, capaz de provocar discussões em torno de autenticidade, fidelidade ao original e legitimidade de representações sociais. Esse fenômeno confirma a relevância da teledramaturgia no Brasil como instância privilegiada de mediação cultural, em que tradição e inovação são constantemente negociadas (LOPES, 2009; MARTÍN-BARBERO, 1997).

Um dos aspectos centrais diz respeito às representações de gênero. As falas dos participantes destacaram a transformação da personagem Maria Bruaca, cuja trajetória foi reinterpretada no *remake* em direção a um percurso de emancipação e autonomia. A figura que antes era alvo de estigmatização foi valorizada em 2022 como símbolo de resistência feminina, alinhando-se a sensibilidades contemporâneas relacionadas ao combate à violência de gênero e à afirmação do prazer e da liberdade das mulheres. Esse processo ilustra o conceito de reparação narrativa, em que personagens anteriormente marginalizados são ressignificados e reinscritos no imaginário coletivo com novas funções de significados (HAMBURGER, 2005).

Outro ponto de destaque refere-se às comparações entre a versão original e o *remake*. Participantes reconheceram elementos que preservaram a estética e a atmosfera poética de 1990, ao mesmo tempo em que apontaram modificações que geraram debates sobre autenticidade. A leitura coletiva demonstrou que a memória midiática atua como parâmetro de avaliação: espectadores com experiência prévia da obra original tendem a valorizar a manutenção de determinadas características, enquanto aqueles que conheceram a narrativa em 2022 interpretam essas mesmas escolhas como novidades significativas. Essa diversidade interpretativa confirma a ideia de polissêmia (ANG, 1985), segundo a qual textos midiáticos geram sentidos múltiplos a partir dos repertórios culturais de cada público.

A presença da Rede Globo como produtora do *remake* foi outro elemento central nas falas. A emissora foi associada tanto à garantia de qualidade estética e narrativa quanto à

condição de instituição hegemônica, capaz de definir agendas e enquadramentos sociais. Essa percepção revela que a recepção envolve não apenas a narrativa em si, mas também a interpretação da obra enquanto produto institucional. A teoria das mediações (MARTÍN-BARBERO, 1997) contribui para compreender esse processo, pois mostra que a televisão opera como espaço em que discursos midiáticos se entrelaçam com valores, identidades e disputas sociais.

Além disso, os conceitos de *agenda-setting* e *framing* ajudam a entender a crítica dos participantes, que apontaram tanto confiança quanto desconfiança em relação à capacidade da emissora de orientar debates públicos.

A relevância cultural de *Pantanal* (2022) também se manifestou em práticas sociais concretas. O aumento do interesse turístico pela região, a presença de elementos da narrativa em interações cotidianas e a apropriação performática de personagens, como o Velho do Rio, revelam que a obra produziu efeitos materiais que se estenderam além da tela. Além disso, a circulação da novela em redes digitais favoreceu a criação de memes, comparações intergeracionais e comentários coletivos, ampliando sua presença na vida social. Esse movimento está em consonância com a cultura da convergência (JENKINS, 2009), na qual produtos midiáticos são constantemente apropriados e reinterpretados em ecossistemas participativos.

Pantanal (2022) consolidou-se como obra de relevância cultural, articulando memória, identidade regional e disputas em múltiplos níveis. Os grupos focais mostraram que a recepção mobilizou questões estéticas, sociais e políticas, reforçando o papel da teledramaturgia brasileira como espaço de negociação cultural. A narrativa reafirmou sua importância ao mesmo tempo em que se projetou para novas formas de consumo e interação, configurando-se como um exemplo significativo da vitalidade das telenovelas no cenário midiático contemporâneo.

4.3.1 Atualização de representações sociais e de gênero: a reparação narrativa como gramática cultural

A trajetória de Maria Bruaca constitui um ponto central para a compreensão das transformações nas representações de gênero e das sensibilidades sociais entre a versão original de *Pantanal* (1990) e o *remake* de 2022. As análises dos grupos focais identificam uma mudança clara no modo como a personagem é percebida: na década de 1990, Maria

Bruaca era alvo de julgamentos morais e estigmas; na leitura contemporânea, ela adequa-se a um símbolo de força, dignidade e agência.

Esse deslocamento expressa um processo de reconfiguração cultural das formas de interpretar o feminino, impulsionado pela emergência de novos vocabulários públicos que tornam visíveis e nomeáveis práticas antes naturalizadas, como a violência, o abuso doméstico e a falta de reconhecimento afetivo. A audiência contemporânea mobiliza categorias discursivas como “violência”, “autonomia”, “respeito” e “reconhecimento” para reinterpretar as relações de poder dramatizadas na trama. Nessa lógica, a telenovela opera como dispositivo de leitura social, mediando entre ficção e vivência cotidiana, e ofertando ao público um repertório cultural para compreender e ressignificar experiências do formato.

No *remake* de 2022, Maria Bruaca assume uma posição ampliada: ela deixa de ser configurada exclusivamente como vítima para ser reconhecida como sujeito de agência, de desejo e de transformação. Essa inversão constitui o que se pode entender como uma reparação narrativa: a personagem é inserida em uma nova gramática cultural na qual trajetórias femininas ganham densidade, legitimidade e protagonismo ético-dramático. A atualização dramática valoriza não apenas a mudança externa da personagem, mas sua interiorização enquanto agente de sua própria história, uma leitura que dialoga com a renovação das matrizes morais no melodrama (LOPES, 2009; HAMBURGER, 2005).

Essa releitura também se manifesta por meio de modificações no contexto diegético da personagem: Maria Bruaca, na versão de 2022, dirige sua narrativa com maior visibilidade, inclusive ao assumir um vínculo afetivo mais explícito com Alcides, personagem mais jovem e pertencente à esfera dos peões, o que contrasta com a lógica da submissão anterior. Esse relacionamento sinaliza que a personagem é capaz de estabelecer sua própria trajetória de desejo e reconhecimento, rompendo com a lógica tradicional que a limitava à posição de esposa maltratada. A relevância desse arco se intensifica pelo fato de que, na versão original, a intérprete feminina (Ângela Leal) era percebida dentro de um padrão estético-moral que carregava estigmas de idade, aparência e submissão, enquanto a nova intérprete (Isabel Teixeira) emerge num contexto de valorização maior dessa trajetória de superação, tanto da violência doméstica quanto do estigma social.

Mesmo diante desse avanço, a recepção evidencia tensões e resistências: persistem traços de moralidade tradicional que modulam parte das interpretações. Em particular, reações críticas ao romance de Maria Bruaca com um homem mais jovem apontam para a permanência de valores normativos que tensionam a legitimação plena de sua autonomia.

Esse tipo de resistência revela que, mesmo em contextos de avanço representativo, permanecem zonas de conflito cultural em que julgamentos estereotípicos continuam a operar.

Pantanal (2022) evidencia, assim, a capacidade da teledramaturgia de atuar como dispositivo social de reflexão. A força da trajetória de Maria Bruaca está no deslocamento de uma mulher silenciada para uma mulher consciente; de um papel periférico para uma centralidade narrativa; de um destino imposto para um caminho escolhido. Sua ascensão ao protagonismo não é apenas estética ou moral, mas representa uma atualização do próprio imaginário televisivo brasileiro, em que as mulheres passam a ocupar lugares de fala e poder dentro e fora da ficção.

Essa virada reafirma o papel da televisão como espelho das transformações culturais. Ao conceder a Maria Bruaca a história e o final que lhe haviam sido negados, o *remake* reinscreve *Pantanal* no presente, convertendo-a em símbolo de emancipação feminina e de reconstrução identitária. Sua trajetória sintetiza, de maneira poética e política, a passagem de um Brasil que naturalizava o sofrimento das mulheres para outro que reconhece suas dores, escolhas e potências.

4.3.2 Fidelidade e inovação: contratos estéticos, morais e a economia da expectativa

Os grupos de recepção revelam que o valor atribuído ao *remake* de *Pantanal* é estruturado a partir de uma economia de expectativas sustentada por dois vetores principais: de um lado, a fidelidade à “essência” da versão de 1990; de outro, o desejo de inovação temática e técnica na versão de 2022. Esses polos se articulam de forma dinâmica, constituindo um campo de negociação de sentidos, no qual o público busca equilibrar memória e atualização.

A fidelidade, categoria frequentemente destacada pelos participantes, está associada a um conjunto de elementos estético-afetivos que compõem o imaginário da obra original, a paisagem poética, a trilha sonora, a cadência narrativa e o tom contemplativo. Essa valorização remete ao que se pode compreender como um contrato estético de lembrança, no qual a experiência sensorial da natureza, da música e do tempo narrativo lento é tomada como índice de autenticidade. O público expressa, assim, o desejo de que a nova versão preserve a atmosfera emocional e o ritmo poético que marcaram o texto original, conferindo-lhe legitimidade enquanto continuação daquele universo.

Em paralelo, a análise mostra que um segmento significativo de espectadores valoriza a inovação como sinal de vitalidade cultural. Essa parcela reconhece avanços técnicos e

estilísticos, como a fotografia em alta definição, o uso de drones e a ampliação do território pantaneiro, além de apontar positivamente a inserção de debates contemporâneos sobre gênero, sexualidade e conflitos geracionais. A atualização, nesses casos, é vista como ampliação interpretativa da obra, desde que mantida a coerência interna do universo diegético e o vínculo afetivo com o passado televisivo.

O ponto de tensão emerge quando o vetor da inovação é percebido como excesso ou desvio. Parte da audiência considera que determinadas escolhas, como o aumento da sensualização das tramas ou a aceleração do ritmo narrativo, distanciam-se do caráter contemplativo da versão de 1990. Essa percepção evidencia o que Jauss (1982) denomina choque de horizontes de expectativa: o que para alguns representa modernização necessária, para outros configura ruptura com a memória estética e moral que ancorava a experiência original.

Essa ambivalência revela a coexistência de dois regimes de legitimidade que orientam a leitura do *remake*. O primeiro, de natureza estético-afetiva, fundamenta o valor da obra na harmonia entre som, imagem e paisagem, privilegiando o ritmo pausado e a emoção nostálgica como expressões de autenticidade. O segundo, de caráter cívico-temático, concentra-se na expectativa de atualização social e na incorporação de debates contemporâneos, como igualdade de gênero, consciência ambiental e diversidade sexual. Nesse regime, a telenovela é percebida como texto reflexivo, capaz de traduzir transformações sociais, ainda que ocasione resistência quando o público identifica um tom excessivamente didático ou moralizante.

Esses modos de leitura não se excluem, mas operam em tensão produtiva. Em muitos momentos, os próprios espectadores transitam entre o elogio à fidelidade e o reconhecimento da importância da inovação, demonstrando que a recepção ocorre em um campo de ambivalência afetiva e interpretativa. A adesão ou o distanciamento em relação à nova versão depende da execução narrativa, do ritmo, da composição dos personagens e do grau de alinhamento com as memórias familiares e regionais que moldam o repertório afetivo do público.

Pantanal, portanto, configura-se como texto de fronteira, situado entre a preservação de uma herança e a reinvenção de seus significados. A telenovela mobiliza a memória da versão original como parâmetro de reconhecimento, ao mesmo tempo em que a reinterpreta conforme as sensibilidades contemporâneas. O resultado é um processo de negociação contínua entre permanência e mudança, uma economia afetiva e estética que reflete a própria

dinâmica cultural da televisão brasileira, sempre marcada pela necessidade de conciliar tradição, modernidade e vínculo emocional com o público.

4.3.3 A Rede Globo como mediadora hegemônica: enquadramentos, confiança e recepção oposicional

A presença da Rede Globo na recepção de *Pantanal* (2022) foi marcada por percepções ambíguas que a posicionam como uma instituição de dupla natureza: símbolo de qualidade e profissionalismo, ao mesmo tempo em que é alvo de desconfianças e críticas. A emissora é reconhecida pela competência técnica, pela excelência estética e pela capacidade de construção narrativa, atributos considerados essenciais para que um *remake* da dimensão de *Pantanal* alcançasse o status de evento nacional. Paralelamente, emergem interpretações que associam suas escolhas temáticas a posições ideológicas, percebendo a emissora como agente ativo na definição de agendas e enquadramentos discursivos.

Essa tensão entre credibilidade e desconfiança pode ser compreendida a partir de dois referenciais centrais dos estudos da Comunicação. O primeiro é o modelo de agenda-setting (McCombs; Shaw, 1972), articulado ao conceito de framing (Entman, 1993). Ambos indicam que os meios de comunicação não dizem apenas *sobre o que pensar*, mas também *como pensar* os temas em circulação pública. A Rede Globo é percebida pelos espectadores como detentora de forte capacidade de enquadramento, responsável por selecionar quais assuntos ganham visibilidade e de que modo são apresentados. Essa percepção confere à emissora uma posição de autoridade na organização do debate público, ao mesmo tempo em que a torna alvo de vigilância e contestação.

O segundo referencial é o modelo de codificação e decodificação proposto por Hall (2003), que sustenta que as mensagens midiáticas são interpretadas a partir de distintos posicionamentos culturais e ideológicos, podendo gerar leituras dominantes, negociadas ou oposicionais. As reações à cobertura e ao estilo narrativo da Rede Globo durante o *remake* de *Pantanal* evidenciam esse processo. Parte da audiência reproduz uma leitura dominante, valorizando o rigor técnico e a qualidade estética; outra parcela adota uma leitura negociada, que reconhece esses méritos, mas expressa desconforto diante de determinadas escolhas temáticas; e há também posições oposicionais, que interpretam o conteúdo sob o prisma da desconfiança política.

Os dados dos grupos focais apontam que o chamado “padrão Globo de qualidade” permanece como métrica de excelência na televisão brasileira. Elementos como fotografia,

direção, trilha sonora e atuação continuam sendo associados à competência profissional e à credibilidade da emissora. Contudo, esse reconhecimento convive com uma percepção crítica, sobretudo quando a Globo incorpora temáticas sociais ou políticas consideradas excessivamente didáticas ou reiterativas. A questão, para muitos espectadores, não está na abordagem de temas progressistas, mas na intensidade com que são inseridos e na frequência de sua exposição, o que gera a sensação de uma agenda interpretada como prescritiva.

Essa ambivalência traduz um tipo de confiança crítica, em que o público reconhece a autoridade da emissora, mas se sente autorizado a avaliá-la, negociar sentidos e contestá-la. O nome “Globo” passa a funcionar como signo discursivo que sintetiza tanto a memória de excelência técnica quanto as tensões políticas e ideológicas projetadas sobre a televisão brasileira. Ao mencioná-la, os espectadores evocam não apenas uma empresa, mas o próprio sistema televisivo nacional, um espaço de poder e disputa que molda percepções, valores e sensibilidades culturais.

A recepção de *Pantanal* confirma, assim, a permanência da Rede Globo como mediadora hegemônica, embora reposicionada em um cenário de maior autonomia interpretativa por parte da audiência. O público continua a reconhecer a emissora como principal referência da teledramaturgia, mas a observa com olhar analítico e vigilante, consciente de sua influência na definição de temas e perspectivas. Essa relação de admiração e contestação revela o modo como os receptores contemporâneos lidam com a autoridade midiática: com respeito pela tradição e pela qualidade, mas com discernimento e disposição para questionar os enquadramentos que moldam o imaginário social.

4.3.4 Apropriações culturais e performáticas: da cena televisiva ao repertório social

A relevância cultural de *Pantanal* se manifesta de forma concreta no modo como a obra transborda os limites da tela e se inscreve na vida cotidiana. As falas dos participantes evidenciam que os signos da telenovela circularam intensamente fora do momento de exibição, tornando-se parte das práticas sociais e afetivas do público. Expressões incorporadas ao vocabulário local, como “*ara*” e “*vira onça*”, encenações inspiradas no Velho do Rio e até o interesse turístico pelo Pantanal são exemplos desse processo. Tais manifestações confirmam o que Canclini (2008) define como consumo cultural como forma de apropriação, na qual os produtos midiáticos são reconfigurados em repertórios de identidade, pertencimento e sociabilidade.

Essas apropriações são intensificadas pelo ecossistema digital, que amplia a vida

social da telenovela por meio de memes, fanarts e vídeos compartilhados. Conforme observa Jenkins (2009), o público contemporâneo atua de forma participativa, convertendo narrativas midiáticas em capital conversacional. No caso de *Pantanal*, essa participação se traduz na criação de conteúdos que expandem o universo da obra e reforçam o sentimento de comunidade entre os fãs. A figura do Velho do Rio, especialmente, adquire um estatuto quase mítico, presente em festas, encenações e registros fotográficos um ícone afetivo compartilhado por diferentes gerações e se transforma em símbolo de identidade regional.

A presença dessas performances e apropriações revela que a eficácia cultural da telenovela não está restrita aos índices de audiência, mas à sua capacidade de se tornar referência na memória coletiva. Quando um signo televisivo “pega” socialmente, isto é, passa a circular em expressões, gestos e práticas, ele se converte em marcador de pertencimento. Nesse sentido, *Pantanal* confirma a força das telenovelas enquanto infraestruturas culturais: sistemas de sentido que articulam memória, afetos e modos de vida.

Longe de ser apenas um produto de consumo, a telenovela se apresenta como um dispositivo de convivência, capaz de inspirar conversas, rituais e reencontros. O sucesso de *Pantanal* como fenômeno cultural se deve justamente a essa capacidade de gerar movimento social, de ser apropriada, ressignificada e reinscrita na experiência cotidiana. Esse transbordamento performático demonstra que o verdadeiro impacto da telenovela está em sua continuidade social, isto é, na forma como permanece ativa nas falas, nas memórias e nas práticas das pessoas, mesmo muito depois de o capítulo final ter ido ao ar.

4.4 Considerações finais do capítulo

O presente capítulo apresentou os resultados alcançados por meio da análise empírica dos grupos focais, articulados ao referencial teórico desenvolvido ao longo da pesquisa. O objetivo geral desta dissertação consistiu em investigar como o *remake* da telenovela *Pantanal* (2022) impactou a memória midiática dos telespectadores em comparação com a versão original de 1990, explorando as diferenças na recepção e no apelo do público entre as duas versões. A análise empreendida evidenciou que esse impacto se materializou em múltiplas dimensões, envolvendo desde a atualização temática e a ressignificação de personagens até a diversificação das práticas de recepção e a reconfiguração das memórias coletivas em um contexto marcado pela convergência midiática.

O primeiro objetivo específico, que buscava examinar os personagens e as transformações temáticas no *remake*, foi contemplado sobretudo pela trajetória da

personagem Maria Bruaca, ressignificada em 2022 como símbolo de emancipação feminina. A mudança em sua representação, de figura estigmatizada em 1990 para personagem valorizada e celebrada no *remake*, revelou um processo de reparação narrativa em sintonia com debates contemporâneos sobre gênero e violência. Esse resultado demonstrou que a telenovela funciona como mediadora de valores culturais, capaz de dramatizar tensões sociais e oferecer novas leituras sobre questões morais e identitárias.

O segundo objetivo específico, voltado a investigar as modalidades de envolvimento do público com a nova versão de *Pantanal*, revelou a coexistência entre práticas tradicionais de televisão e novas formas de consumo fragmentado e multiplataforma. Parte dos espectadores manteve o hábito de assistir diariamente no horário da exibição televisiva, reafirmando a dimensão ritualística da televisão aberta. Outro segmento optou por estratégias flexíveis, acompanhando a trama pelo *Globoplay*, *TikTok* ou cortes circulantes em redes sociais. Além disso, destacou-se a sociabilidade em torno da obra: assistir à novela significou integrar-se a conversas familiares, interações digitais e redes de pertencimento, reforçando a dimensão coletiva e cultural da recepção televisiva.

O terceiro objetivo específico, que buscava compreender as relações entre memória midiática e transformações tecnológicas no consumo da obra, mostrou que a versão de 1990 permanece como referência afetiva, acionada em registros familiares, regionais e intergeracionais. Essa memória, entretanto, foi reinterpretada nas condições de 2022, em um ambiente no qual plataformas digitais e redes sociais prolongam e reconfiguram a experiência de recepção. Assim, a memória não se limitou ao resgate nostálgico: tornou-se um elemento ativo de comparação, julgamento estético e legitimação cultural, sempre em diálogo com novas sensibilidades.

De forma integrada, os resultados apresentados neste capítulo demonstraram que *Pantanal* (2022) reafirmou o papel da telenovela como dispositivo de mediação cultural no Brasil. O *remake* articulou atualização temática, diversificação de práticas de recepção e reinterpretação da memória midiática, configurando-se como narrativa que simultaneamente preserva tradições e dialoga com as formas contemporâneas de consumo audiovisual. Essa síntese confirma a vitalidade das telenovelas no cenário midiático brasileiro, reforçando sua capacidade de mobilizar afetos, identidades e debates sociais em diferentes temporalidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo geral investigar a importância da memória midiática na recepção do *remake* da telenovela *Pantanal* (2022), analisando a relação e o apelo estabelecidos entre as duas versões, a original, de 1990, e o *remake* exibido pela Rede Globo em 2022. A pesquisa buscou compreender de que forma a memória televisiva atua como elemento de mediação entre o passado e o presente, articulando lembranças, comparações e afetos que orientam a leitura contemporânea da obra.

Os resultados obtidos confirmam que *Pantanal* (2022) consolidou-se como um fenômeno cultural capaz de articular a memória midiática sedimentada desde 1990 às práticas de recepção digital contemporâneas. A versão original permanece como referência afetiva e representativa, acionada pelos telespectadores na avaliação e na legitimação do *remake*. Essa operação comparativa evidencia que a memória televisiva é um instrumento ativo de julgamento estético e reconhecimento cultural, sustentando o vínculo emocional que a teledramaturgia mantém com diferentes gerações.

O primeiro objetivo específico, de examinar os personagens e as transformações temáticas no *remake* da telenovela, demonstrou que as atualizações realizadas nas obras audiovisuais expressam um processo de negociação entre tradição e mudança. As transformações de personagens emblemáticos, como Maria Bruaca, Juma Marruá e José Leôncio, revelaram o esforço de reelaboração dos papéis sociais e dos arquétipos melodramáticos reinterpretados a partir dos debates contemporâneos. A trajetória de Maria Bruaca, por exemplo, deixou de representar apenas a submissão e o sofrimento moral da mulher interiorana, passando a incorporar elementos de emancipação e autonomia. Essa reformulação pode ser compreendida como uma reparação narrativa, que responde às discussões atuais sobre gênero e violência, reforçando a capacidade da teledramaturgia de refletir e tensionar transformações sociais.

O segundo objetivo específico, voltado a investigar as modalidades de envolvimento do público com a nova versão e suas conexões emocionais com o formato e com a obra, mostrou que o consumo da telenovela é predominantemente individual, mas não isolado. A maioria dos participantes relatou assistir sozinha, o que reflete transformações nas dinâmicas familiares e nas rotinas urbanas. Contudo, a experiência televisiva se mantém coletiva em sua dimensão: os espectadores compartilham percepções, opiniões e lembranças em redes sociais, grupos de mensagens e conversas cotidianas. Assim, o ato de assistir configura-se como

prática de interlocução social, em que a fruição individual convive com o diálogo cultural e a troca de sentidos. A telenovela, mesmo diante das mudanças tecnológicas e de consumo, continua a funcionar como instância de mediação cultural, capaz de reunir repertórios afetivos e atualizá-los em novos contextos de sociabilidade.

O terceiro objetivo específico, que consistiu em analisar as relações entre a memória midiática e as mudanças tecnológicas no consumo da obra, indicou que as novas formas de televisão coexistem com práticas tradicionais de acompanhamento das tramas. A circulação de conteúdos derivados, como memes, vídeos e comentários online, amplia o espaço de fruição, permitindo que o público reinterprete o passado televisivo com as linguagens e os dispositivos do presente. Essa integração entre memória e inovação evidencia a plasticidade da teledramaturgia brasileira, que, ao adaptar-se às lógicas da convergência digital, mantém sua capacidade de produzir sentido, emoção e pertencimento.

A trajetória teórica e metodológica desta pesquisa permitiu compreender a telenovela como um formato que, historicamente, articula elementos melodramáticos a processos de construção identitária e de atualização de debates sociais. No entanto, *Pantanal* se diferencia desse padrão ao adotar um registro narrativo mais realista, no qual o conflito moral típico do melodrama se manifesta de forma sutil, entrelaçado a dimensões poéticas, ambientais e culturais. A obra desloca o foco da oposição entre o bem e o mal para a exploração das relações humanas com a natureza, com o território e com o próprio tempo, instaurando um tipo de drama que combina emoção e contemplação. Nessa perspectiva, *Pantanal* traduz experiências éticas e afetivas profundamente brasileiras, articulando tradições rurais, transformações sociais e modos de vida em constante negociação com a modernidade.

Em síntese, o estudo confirmou que a memória midiática opera como elo entre tradição e contemporaneidade, permitindo que o *remake* de *Pantanal* se estabeleça como espaço de reencontro entre diferentes gerações e de reinterpretação das identidades culturais brasileiras. A telenovela, como obra audiovisual e produto da indústria cultural, mantém-se como forma narrativa de grande alcance, sensível às transformações sociais e tecnológicas. Ao revisitar uma história consagrada sob novas condições de produção e recepção, *Pantanal* reafirma a vitalidade da teledramaturgia brasileira, demonstrando que a televisão, longe de perder sua relevância, continua a desempenhar papel decisivo na formação afetiva, cultural e imaginária do país.

Espera-se que este trabalho ofereça subsídios para futuras pesquisas sobre telenovelas, memória midiática e práticas de recepção, especialmente no que se refere à relação entre

remakes e políticas de identidade regional, aos impactos socioculturais das narrativas televisivas e às formas pelas quais públicos de diferentes gerações constroem sentidos compartilhados em torno de obras consagradas. As reflexões aqui desenvolvidas não pretendem encerrar o debate, mas abrir caminhos para novas investigações sobre a vitalidade da teledramaturgia brasileira e sua capacidade de articular memória, cultura e sociedade em um contexto midiático em permanente transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: Panorama da telenovela no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2004.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

ALVES, Vida. *Televisão brasileira: o primeiro beijo e outras curiosidades*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

ANG, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen, 1985.

ARAÚJO, Gilvan Ferreira de. *Telejornalismo: da história às técnicas*. Curitiba: InterSaberes, 2017.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Ressignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional*. In: BACCEGA, Maria Aparecida; OROFINO, Maria Isabel. (Org.). *Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos*. São Paulo: PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Intermeios, 2013, p. 27-48.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: EDUSP, 2002.

BALOGH, Anna Maria; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. *Adaptações e Remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Globo Universidade, 2009.

BALTAZAR, Andrea. Imagens Rurais na Telenovela Brasileira. Cadernos CERU, v. 7, n. 1, 1996.

BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. *Televisão Brasileira: uma (re)visão*. UFPR, 2007.

BARBOSA, Benedito Ruy. Entrevista concedida ao Programa *Roda Viva*. TV Cultura, São Paulo, 1997. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=v_Apn6Hc-BI. Acesso em: 12 fev. 2025.

BARBOSA, Benedito Ruy. In: AUTORES: histórias da teledramaturgia. Rio de Janeiro: Globo, 2008. p.186-248.

BARBOUR, Rosaline. *Grupos focais*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002.

BECKER, Beatriz; MACHADO, Arlindo. *Pantanal: A Reinvenção da Telenovela*. Natal - RN, 2008.

BENGO, Camila. “*Pantanal*”: por que a novela virou um fenômeno entre o público jovem? GZH, Porto Alegre, 21 jul. 2022. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2022/07/pantanal-por-que-a-novela-virou-um-fenomeno-entre-o-publico-jovem-cl5trxvek0049014s63yu7y8x.html>. Acesso em: 13 fev. 2025.

BERNASCONI, Analú Arab; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. *As práticas da Social TV dos fãs da telenovela Pantanal no Facebook: engajamento e possíveis espaços de convivência digital virtual*. Novos Olhares, v. 13, n. 2, p. 33–50, 2024.

BIGATÃO, Rosiney Isabel. *A construção da imagem do Peão Pantaneiro: A inscrição da TV e do Rádio na Cultura Mestiça do Pantanal de MS*. São Paulo, 2010.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2014.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

BRESSAN JÚNIOR, Mario Abel. *Memória teleafetiva: telenovela, lembrança e experiência televisiva no Brasil*. 2017. 232 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

BRESSAN JÚNIOR, Mario Abel. Um laço social revisitado na televisão: traços de uma memória teleafetiva. *Anais de Resumos Expandidos do Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais*, v. 1, n. 2, 2019.

BUCCI, Eugênio. A história na era de sua reprodutibilidade técnica. In: KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARDOSO, Luis Felipe. *A Telenovela Brasileira e a Audiência: Uma Análise de Segundo Sol*. UFJF. Juiz de Fora, 2018.

CARRASCOZA, João Anzanello; HOFF, Tânia; CASAQUI, Vander. *Significações do trabalho e do corpo nas “narrativas de superação”: um estudo dos depoimentos do Portal da superação em Viver a Vida*. In: BACCEGA, Maria Aparecida; OROFINO, Maria Isabel Rodrigues (Org.). *Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos*. São Paulo: PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Intermeios, 2013. p. 89- 105.

DELA-SILVA, Silmara Cristina. O telejornal e a telenovela: o discurso realidade-ficção. *Estudos em Mídia: Jornalismo*, v. 5, n. 11. Florianópolis: Editora Insular, 2008.

DUVANEL, Talita. Por que *Pantanal* fez tanto sucesso? Atores, autor e crítica refletem sobre pontos altos e baixos do remake. *O Globo*, 2022. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/noticia/2022/10/por-que-pantanal-fez-tanto-sucesso-atores-autor-e-critica-refletem-sobre-pontos-altos-e-baixos-do-remake.ghtml>. Acesso em: 15 set. 2024.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ENTMAN, Robert M. *Framing: Toward clarification of a fractured paradigm*. Journal of Communication, 1993.

ERLL, Astrid. *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

FARIA, Maria C. A Radicalização de *Beto Rockefeller*: o discurso contemporâneo da telenovela brasileira. In: *I Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação*, Santiago, 2007.

FARIAS, Mychaell Dantas de. *Homossexualidade nas telenovelas da TV Globo entre 2010 e 2020: Um estudo de recepção sobre a contribuição das novelas na inclusão social para a comunidade LGBTQIA+*. UFRN, 2021.

FERNANDES, Julio Cesar. *A memória televisiva como produto cultural: um estudo de caso das telenovelas no Canal Viva*. São Bernardo do Campo, 2013.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FOGOLARI, Élide Maria. *O Visível e o Invisível no Ver e no Olhar a Telenovela*. Paulinas, 2002.

FRANCFORT, Elmo. *Rede Manchete: aconteceu, virou história*. São Paulo: Imesp, 2008.

FREIRE FILHO, João. 'Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira'. *Galáxia*, 2004, número 7, p. 85-110.

GILL, Rosalind. *Gender and the Media*. Cambridge: Polity Press, 2007.

GILLESPIE, Tarleton. The Relevance of Algorithms. In: GILLESPIE, Tarleton; BOCZKOWSKI, Pablo; FOOT, Kirsten (orgs.). *Media Technologies*. Cambridge, MA: MIT Press, 2014.

GOMES, Márcia. *Telenovelas: Papéis Sociais, Identidade Cultural e Socialização*. Anais do INTERCOM NACIONAL, edição XXVI, Belo Horizonte - MG, 2003.

GOMES, Márcia.; WEIS ALVES, Gedy Brum. “*Memória e atualização na adaptação de Gabriela, cravo e canela*”. *Soletras*, n. 46, 2023.

GOMES, Márcia. Os personagens das telenovelas: Trajetórias típicas e projetos de identidade social. *Revista Comunicação Midiática*, v. 7, 2007.

GONDIM, Sônia Maria Guedes. *Grupos focais como técnica de investigação qualitativa: desafios metodológicos*. *Paideia*, v. 12, n. 24, p. 149-161, 2002.

GRECO ALVES, Clarice. *TV Cult no Brasil: memória e culto às ficções televisivas em tempos de mídias digitais*. 2016. 326 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GSHOW. *Bruno Luperi, autor do remake de Pantanal, comenta cenas da novela*. Rio de Janeiro: Globo, 2022. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/pantanal/noticia/bruno-luperi-autor-do-remake-de-pantanal-comenta-cenas-da-novela.ghtml>. Acesso em: 7 set. 2025.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALBWACHS, Maurice. A Memória nos idosos e a nostalgia do passado. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 7, n. 21, dez. 2008.

HALL, Stuart. “O trabalho da representação.” In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 97–103.

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 387-404.

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

HARTLEY, John. *Uses of Television*. London: Routledge, 1999.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMBEIRO, Othon Fernando. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: EDUFBA, 2002.

JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, François. *Compreender a televisão*. Tradução de Júlia da Costa Pinto. Porto Alegre: Sulina, 2004.

KANTAR IBOPE MEDIA. Audiência TV PNT TOP, referente a semana de 26/08/22 a 02/10/22, publicada em 04 de outubro de 2024. Disponível em: <https://kantaribobemedia.com/conteudo/dados-rankings/dados-de-audiencia-pnt-top-10-com-base-no-ranking-consolidado-26-09-a-02-10-2022/>. Acesso em: 15 out. 2024.

KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

KITZINGER, Jenny. Qualitative research: introducing focus groups. *BMJ – British Medical Journal*, v. 311, n. 7000, 1995.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.

KRUEGER, Richard A.; CASEY, Mary Anne. *Focus groups: a practical guide for applied research*. 5. ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2014.

LANG, Juliana. *Walcyr Carrasco (perfil)*. In: Autores - História da Teledramaturgia. Livro II. Memória Globo. São Paulo: Globo, 2008.

LE MOS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. 5ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2010

LIMA, Matheus Rodrigues de; CAPANEMA, Leticia Xavier de Lemos. *O discurso ambiental no remake de Pantanal (Globo, 2022): um estudo do personagem Velho do Rio*. Anais do Congresso Intercom Centro-Oeste, 2024.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. “Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira.” *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 82–93, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *A ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Loyola, 2004.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela como recurso comunicativo*. Comunicação & Educação, São Paulo, n. 34, p. 7–24, 2009

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Memória e identidade na telenovela brasileira*. In: Encontro anual da Compós, 23, 2014, Belém. Anais... Belém: 2014. p. 1-16.

LUPERI, Bruno. *A moderna telenovela rural e os desafios do remake*. [Entrevista concedida a] Maria Luísa Santos. *GI*, Rio de Janeiro, 20 mar. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/03/20/bruno-luperi-fala-sobre-os-desafios-de-adaptar-pantanal.ghtml>. Acesso em: 15 fev. 2025.

LUPERI, Bruno. *Da escrita à tela: os bastidores de Pantanal*. [Entrevista concedida a] Ana Clara Silva. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/04/bruno-luperi-fala-sobre-preparacao-de-pantanal.shtml>. Acesso em: 15 fev. 2025.

LUPERI, Bruno. *Entre o clássico e o contemporâneo*. [Entrevista concedida a] Ricardo Feltrin. *UOL*, São Paulo, 28 mar. 2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/03/28/bruno-luperi-entrevista-pantanal.htm>. Acesso em: 15 fev. 2025.

LUPERI, Bruno. “*Meu respeito absoluto é à dramaturgia*”. [Entrevista concedida a] *Meio & Mensagem*. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/entrevista-bruno-luperi-pantanal>. Acesso em: 7 set. 2025.

LUPERI, Bruno. *Pós-créditos conversa com BRUNO LUPERI, autor da novela Renascer (2024)*. [Entrevista concedida a] Álvaro Zeini Cruz. *Pós-Créditos*. YouTube, 1º mar. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Jz4afQ4l6A&t=3041s>. Acesso em: 5 abr. 2025.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre: PUC-RS, ed. 15, ago. 2001. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva.

MARCONDES FILHO, C. *Televisão*. São Paulo: Scipione, 1994.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. São Paulo: Editora Paulus, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MATTOS, Sérgio. *Um Perfil da TV Brasileira (40 anos de história: 1950-1990)*. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/ Capítulo Bahia: A TARDE, 1990.

MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira – Uma visão econômica, social e política*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MCCOMBS, Maxwell E.; SHAW, Donald L. *The agenda-setting function of mass media*. *Public Opinion Quarterly*, 1972.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX* (Vol. 1: Neurose). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

MORGADO, Fernando. *O pioneirismo do Rio de Janeiro nas transmissões experimentais da TV Tupi*. Faculdades Integradas Hélio Alonso. Alcar, 2020.

MORGAN, David L. *Focus Groups as Qualitative Research*. 2. ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 1997.

NABEIRO, Ana Lúcia Pinto da Silva. *O remake da telenovela Pantanal, de Bruno Luperi: releitura e atualização para o contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, 2025.

NATELINHA. *Foto descoberta muda a história sobre o primeiro beijo da TV brasileira*. 2020. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/televisao/2020/03/31/foto-descoberta-muda-a-historia-sobre-o-primeiro-beijo-da-tv-brasileira-142970.php>. Acesso em: 12 fev. 2025.

NATELINHA. *Autor de Pantanal sobre final da novela: “O público tem que aceitar”*. 2022. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/novelas/2022/09/16/autor-de-pantanal-sobre-final-da-novela-o-publico-tem-que-aceitar-187423.php>. Acesso em: 7. set. 2025.

NÉIA, Lucas Martins. *A ficção televisiva que moldou o país: telenovelas e sua influência na cultura brasileira*. ECA-USP. São Paulo, 2021.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NOTÍCIAS DA TV. *Pressionado por fãs, autor admite que faria Pantanal diferente: “Julgar é fácil”*. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/pressionado-por-fas-autor-admite-que-faria-pantanal-diferente-julgar-e-facil-90427>. Acesso em: 7. set. 2025.

O ANTAGONISTA. *Globo enfrenta crise de audiência nas novelas. O Antagonista*, 23 jun. 2023. Disponível em:

<https://oantagonista.com.br/entretenimento/globo-efrenta-crise-de-audiencia-nas-novelas/>.

Acesso em: 12 fev. 2025.

OGURI, Lúcia; CHAUVEL, Maria Agnes; SUAREZ, Maribel. *O Processo de Criação das Telenovelas*. UFRJ, 2008.

OLIVEIRA, Antonio Carlos. *Direção e autoria em Pantanal*. [Entrevista concedida a] Paula Mendes. *CartaCapital*, São Paulo, 22 set. 2022. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/pantanal-direcao-2022/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. *O livro do Boni*. Rio de Janeiro: Casa das Palavras, 2011.

OROZCO, Guillermo. *O telespectador frente à televisão: uma exploração do processo de recepção televisiva*. Comunicação: teorias e metodologias, v. 5, n. 1, 2005a.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. *Recepção televisiva: cruzamentos teóricos e empíricos*. São Paulo: Cortez, 2005b.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. *Televisão, audiências e educação*. São Paulo: Cortez, 2006.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. *Recepção midiática, aprendizagens e cidadania*. São Paulo: Paulinas, 2014.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia; RAMOS, José Mario Ortiz. *A telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAPACHARISSI, Zizi. *Affective Publics*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.

PEREIRA, Márcio Ferreira Rodrigues. *Telenovela brasileira e indústria cultural: um breve ensaio sobre o personagem de Reynaldo Gianecchini em Sete Pecados*. Estudos de Sociologia, Araraquara, n. 25, 2008.

PIRES DE SÁ, Fernanda. *Connected viewing: uma visão geral*. In: HOLT, Jennifer; SANSON, Kevin (Orgs.). *Connected viewing: selling, streaming, & sharing media in the digital era*. New York; London: Routledge, 2014. Matrizes, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 175–179, 2016.

POWERS, Devon. *Notes on Hype*. International Journal of Communication, v. 6, p. 857-873, 2012.

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lúcia Maria Alves (orgs.). *Mídia e Memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil. Do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

ROCHA, Simone Maria; RESENDE, Olívia Érika Alves. *A complexidade de personagens caipiras em imagens multiestáveis de telenovelas das seis*. E-Compós, Brasília, v. 23, 2020.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCOLARI, Carlos A. *Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding*. International Journal of Communication, v. 3, p. 586–606, 2009.

SHIFMAN, Limor. *Memes in Digital Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2014.

SILVA, Lourdes Ana Pereira. *Recepção de telenovela: a identidade em questão*. In: JACKS, Nilda et al. *Meios e audiências II: a consolidação dos estudos de recepção no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2002.

SMITH, Murray. *Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção*. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria Contemporânea de Cinema – Vol. I*. São Paulo: SENAC, 2005.

SVARTMAN, Rosane. *A telenovela e o futuro da televisão brasileira*. São Paulo: Cobogó; Boitempo, 2023.

TÁVOLA, Artur da. *A telenovela Brasileira: História, análise e conteúdo*. São Paulo: Editora Globo, 1996.

UOL UNIVERSA. *Autor de Pantanal: “É bonito ensinar Marias a deixarem de ser bruacas”*. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/09/01/autor-sobre-remake-de-pantanal-ensinando-maria-a-deixar-de-ser-bruaca.htm>. Acesso em: 7. set. 2025.

VIEIRA, Renan Milanez. *Rede Manchete – Um estudo de caso*. Bauru, SP: UNESP, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. London: Routledge, 2003.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Ática, 1996.

XAVIER, Nilson. *Provocativa e pretensiosa, “Babilônia” afastou-se do folhetim e fracassou*. Portal UOL / Teledramaturgia, 2015. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2015/08/28/provocativa-e-pretensiosa-babilonia-afastou-se-do-folhetim-e-fracassou/>. Acesso em: fev. 2025

XAVIER, Ricardo; SACCHI, Rogério. *Almanaque da TV: 50 anos de memória e informação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

APÊNDICES

Apêndice 1: Questionário de Coleta de Dados

Sobre você:

Primeiro Nome: _____

1. Qual sua faixa etária?

☐ 15 a 20

☐ 21 a 36

☐ 37 a 49

☐ +50

2. Qual é seu sexo? _____

3. Profissão\ocupação: _____

4. Indique sua escolaridade

☐ Ensino fundamental incompleto

☐ Ensino fundamental completo

☐ Ensino médio completo

☐ Graduação completa

Experiência com Telenovelas

1. Você assiste telenovelas?

☐ Sim

☐ Não

2. Você assistiu à telenovela *Pantanal*?

- ☐ Sim, assisti à versão original (1990)
- ☐ Assistí à reprise da versão de 1990
- ☐ Sim, assisti à versão de 2022
- ☐ Assistí às duas versões (original e 2022)
- ☐ Não assisti nenhuma versão

3. Com quem você vive atualmente?

(Marque todas as opções que correspondem às pessoas com quem você mora.)

- ☐ Pais
- ☐ Irmãos/Irmãs
- ☐ Parceiro(a)/Cônjuge
- ☐ Filhos
- ☐ Avós
- ☐ Amigos(as)
- ☐ Moro sozinho(a)
- ☐ Outros: _____

4. Você geralmente assiste a telenovelas sozinho(a) ou acompanhado(a)?

- ☐ Sozinho(a)
- ☐ Acompanhado(a)

5. Se você assiste acompanhado(a), com quem geralmente assiste?

- ☐ Familiares
- ☐ Amigos(as)
- ☐ Parceiro(a)/Cônjuge
- ☐ Outros: _____

Apêndice 2: Roteiro do Grupo Focal

Impacto do *Remake* de *Pantanal* (2022) na Memória Afetiva dos Telespectadores

Introdução

Recordar brevemente os motivos e o objetivo da entrevista:

Estou estudando essa novela, e o objetivo deste encontro é falar sobre o *remake* de *Pantanal* (2022), e entender como foi essa experiência, se a audiência tinha visto a novela anterior, se tinha lembranças dela e entender a experiência, o que lembram da novela (primeira e segunda versão)

{impactou vocês em comparação com a versão original da telenovela, explorando a memória afetiva, as emoções envolvidas e as diferenças na recepção das duas versões}

Apresentação dos entrevistados

Antes de começar a falar das telenovelas, vocês poderiam contar um pouco sobre vocês, a que se dedicam?

Quais são suas principais atividades e interesses?

Objetivo: *Reconstruir o perfil dos participantes e entender como suas rotinas e experiências de vida influenciam seu consumo de telenovelas e sua relação com o remake de Pantanal. Verificar se há uma conexão entre o contexto pessoal e o impacto emocional da telenovela.*

(Apresentar também um formulário para preencherem)

1. Objetos, contextos e práticas do consumo cultural

Antes de falarmos especificamente de *Pantanal*, quais outros meios de comunicação vocês costumam usar com frequência?

Vocês têm o hábito de assistir a outros tipos de programas ou consumir outros tipos de mídia? (como jornais, revistas, rádio, *streaming*, redes sociais, etc.)

Pensando no seu consumo recente de mídia, como foi o uso de meios de comunicação no dia de ontem ou no último final de semana?

Quanto tempo vocês costumam dedicar à televisão ou a outros meios?

Há algum programa ou gênero de mídia que vocês gostem particularmente? Alguma coisa que os atraia mais?

Objetivo: Explorar os hábitos de consumo cultural dos entrevistados além das telenovelas, identificando padrões e preferências, bem como a função dos meios de comunicação em suas vidas cotidianas.

2. Práticas e contexto de consumo de televisão e telenovelas

Falando agora sobre televisão, que papel ela ocupa na vida de vocês?

Quanta televisão vocês costumam assistir? E que tipos de programas ou canais preferem?

E sobre *Pantanal*, vocês assistiram a ambas as versões (original e atual)?

Com quem vocês assistem às novelas? Onde assistem (em casa, em qual lugar)?

Vocês assistiram *Pantanal* com quem? (A primeira e a segunda versão).

Vocês fazem outras atividades enquanto assistem?

Vocês sempre assistiram novelas com a mesma frequência? Se não, houve momentos em que assistiram mais ou menos novelas? O que influenciou essas mudanças?

Objetivo: Entender o contexto e as rotinas relacionadas ao consumo de televisão e, em particular, de novelas. Identificar possíveis mudanças no hábito de assistir a telenovelas, especialmente durante a exibição de *Pantanal*.

3. Experiência e memória afetiva relacionada a *Pantanal*

Vocês lembram de quando começaram a assistir a telenovelas?

E sobre *Pantanal*, quando assistiram pela primeira vez, foi na versão original ou na atual?

O que acharam da primeira versão “original” de *Pantanal*? Lembram de algo dessa primeira versão?

Houve algum personagem ou aspecto que marcou particularmente?

E quanto a versão de 2022? Ele evocou as mesmas emoções e memórias da versão original?

E sobre os personagens, cenas, trilha sonora ou cenários...? Algo digno de nota?

Lembram a versão “original”? O que foi melhor, a primeira ou a segunda, nesses quesitos?

Quais elementos (personagens, cenas, trilha sonora, cenários) do *remake* mais os conectaram com suas memórias da versão original?

Objetivo: Explorar a memória afetiva dos participantes em relação à telenovela *Pantanal*, comparando a experiência emocional das duas versões. Investigar o efeito da nostalgia e o impacto emocional do *remake*.

4. Diferenças estéticas e narrativas entre as versões

Falando sobre as diferenças entre as duas versões de *Pantanal*, como vocês perceberam a direção, fotografia e outros aspectos visuais no *remake* em comparação com a original?

E sobre o Pantanal, vocês conhecem? O que acharam de como foi retratado na novela? Acham que as imagens mostradas correspondem ao Pantanal? Conseguiram reconhecer as imagens que conhecem?

Lembram da trilha sonora? Gostaram mais da trilha da última ou da primeira? O que gostaram ou não gostaram?

Quanto aos personagens, vocês notaram mudanças entre as duas versões? Algum personagem foi retratado de forma diferente, o que influenciou sua percepção ou conexão com ele?

A estrutura da trama da versão atual os surpreendeu de alguma forma? Houve algo diferente na forma como os temas centrais foram desenvolvidos?

Objetivo: *Analisar as percepções dos participantes sobre os aspectos estéticos e narrativos do remake, comparando com a versão original. Explorar as possíveis mudanças na direção, fotografia, trilha sonora e construção dos personagens.*

5. Impacto social e contemporâneo do remake

Vocês sentiram que a versão atual abordou questões sociais de maneira diferente da versão original? Temas como o meio ambiente, conflitos agrários ou a cultura indígena foram tratados de forma distinta?

Esses temas tiveram mais ou menos impacto emocional em vocês ao assistir a versão atual em comparação com a versão original? Por que acham que isso aconteceu?

Vocês acham que a forma de consumir televisão e telenovelas mudou com as novas tecnologias (*streaming*, redes sociais)? Isso influenciou a maneira como vocês se conectaram com *Pantanal*?

Objetivo: *Compreender o impacto das mudanças sociais e tecnológicas no remake de Pantanal e como isso afetou a recepção do público. Explorar as novas formas de consumo de mídia e como elas influenciaram a experiência com a trama e os temas abordados.*

6. Encerramento

Para finalizar, se vocês tivessem que resumir a principal diferença entre a experiência de assistir à versão original de *Pantanal* e a versão atual, o que diriam?

Há mais alguma coisa que gostariam de compartilhar?

Objetivo: *Concluir com uma reflexão geral sobre as diferenças emocionais, estéticas e narrativas entre as duas versões, identificando possíveis pontos de impacto cultural e de memória afetiva.*

