

**O PROTAGONISMO NAS LINGUAGENS E O FLUXO GLOCAL EM “NADA SERÁ COMO ANTES”[[1]](#footnote-1)**

**Felipe Reis Gasparete[[2]](#footnote-2); Matheus Bertolini[[3]](#footnote-3)**

**Resumo**

As narrativas seriadas proporcionam a fragmentação episódica de produtos que constituem um elo de cumplicidade estabelecido entre emissor e receptor. Com o advento da internet instaurou-se uma nova dinâmica comunicativa híbrida que alterou a centralidade de enredos locais para um fluxo global. Nesse feito, a temporalidade sustenta parte do que está plausível para a arquitetura de preceitos históricos, emocionais, tecnológicos e culturais, que expandem-se em conexões e novos habitats comunicacionais. Vide isso o objeto de estudo desse presente trabalho, visa elucidar o protagonismo da emissora Globo dentro de uma obra de própria autoria, ressaltando a linguagem e feitos que a mesma construiu como instrumento de personificação de narrativas atreladas e complexas em uma trama ficcional.

**Introdução**

O preceito narrativo que aborda a centralidade desse trabalho, insurge de variações geográficas, temporais e sociais para a compreensão da crítica seriada. Inicialmente a contextualização sobre o consumo audiovisual brasileiro é necessária para servir de sustentação para o habitat que visamos descrever. A influência televisiva, como principal veículo disseminador de produtos comunicacionais, paira sobre a era da contemporaneidade frente a população que consome a referida menção narrativa em um ecossistema midiático comunicacional imersivo. Incluídos na lógica da Cultura da Convergência (JENKINS, 2009), as práticas televisivas somaram aos seus produtos um fluxo que permeia à TV Broadcast até as redes habitadas no Ciberespaço.

 Todavia, o território nacional é o primeiro fator que visamos inserir uma significação ao nosso objeto de estudo. Demograficamente, o impacto comunicacional que as redes televisivas exercem sobre a população do Brasil parte da premissa, também histórico-social, de ocupar um favoritismo diante a necessidade de se informar e entreter. A mais recente Pesquisa Brasileira de Mídia[[4]](#footnote-4), realizada em 2016, visa diagnosticar os hábitos de consumo de mídia pela nação. Foi encomendada pela Secretaria de Comunicação do Governo e computou que 89% da população brasileira se informa pela televisão e 63% tem desse meio como o protagonista no acesso aos conteúdos comunicacionais.

 Ainda nesta pesquisa, 77% dos entrevistados afirmaram que assistem TV todos os dias, número crescente em comparação aos demais resultados obtidos em pesquisas anteriores. A mesma pergunta computou em 2014, 73%; e em 2013, 65%; afirmando o hábito diário de assistirem televisão. Como maior emissora, mencionada por 73% dos entrevistados, a Rede Globo assume a liderança na difusão materializada de suas linguagens e textos. E nessa conjuntura, assumimos neste presente trabalho, a rede como a maior fonte de circulação e líder na distribuição seriada dramatúrgica em território nacional, e com proporções significativas no âmbito da exportação desses produtos comunicacionais.

 A historicidade da emissora provém da gênesis de sua transmissão radiofônica. A Rádio Globo, ainda atuante, requereu sua primeira concessão de televisão em 1951. Em 1957, pelo presidente Juscelino Kubitschek, foi cedido e decretado o canal 4 do Rio de Janeiro à TV Globo Ltda, mas oficialmente fundada em 26 de abril de 1965. Esses gaps entre as datas, foram resultados de investimentos e insucessos fiscais, legais e técnicos.

Após a regulamentação e reconhecimento local houve a ampliação à demais capitais próximas a cidade sede, abrangendo mais estados brasileiros como São Paulo e Minas Gerais. Nesse acréscimo influenciador territorial houve uma coincidência temporal nas políticas nacionais. A criação do Ministério das Comunicações no Brasil cedeu um linha de crédito ofertada pelo governo para a população dando prioridade ao desenvolvimento do sistema de telecomunicações, dessa forma, mais aparelhos passavam a circular nos lares e rotinas dos cidadãos. Com o advento do videoteipe e da modernização dos equipamentos, a programação da emissora foi impulsionada e expandiu-se para o território nacional introduzindo feitos na distribuição comunicacional em sua programação, como por exemplo, a circulação de narrativas seriadas no formato de telenovelas em sua grade no horário nobre.

Essa contextualização histórica remete-nos para o que a crítica desse presente estudo visa elucidar. Inseridos em uma sociedade de fluxos e redes hiperconectadas, nos deparamos com linguagens emergentes que ganham notoriedade ao espetacularizar a historicidade de uma memória social intrínseca da nação. Dessa forma, explicitamos que a Rede Globo, com todos os números e potência mundial, no quesito comunicacional e influenciador de identidades socioculturais, adjetivos para expandir seu protagonismo, porém dessa vez, em uma ficção que ambienta uma mescla histórica e temporal para a emissora.

Portanto, partimos da escolha de um objeto seriado nomeado como “Nada Será como Antes”, que nesse primeiro contato, resume-se em uma narrativa seriada televisiva ambientada na década de 1950. A trama é um paralelo entre a criação histórica e fictícia da primeira emissora de televisão brasileira, com o enredo romântico central de um casal que torna-se peça chave nesse marco nacional.

Partindo disso, indagamos os seguintes anseios para basear-nos diante a referida crítica seriada: Como memórias sociais conseguem criar apelo significativo à diferentes esferas por meio de um processo cognitivo representado por uma narrativa seriada? Por quais recursos estilísticos essa narrativa posiciona seu enredo histórico em paralelo à ficção romantizada? Como a Rede Globo assume um protagonismo institucional e visionário ao se tornar personagem na trama? E com esses anseios, buscamos o criticismo da menção histórica e dos recursos textuais aplicados à convergência midiática, e, dessa forma, a dicotomia de um tempo pretérito narrado, em contrapartida com a aceleração e instantaneidade das dinâmicas comunicativas instauradas na contemporaneidade e imersas nas distribuições dos produtos seriados.

**Contextualização da teledramaturgia seriada “Nada Será como Antes”**

Antes da consolidação da televisão como principal veículo de comunicação do país, o rádio era o responsável por levar informação e entretenimento aos brasileiros, tanto nos grandes centros quanto no interior. Com ele, as inigualáveis vozes dos (as) locutores (as) soavam tão familiar aos ouvintes nos lares brasileiros.

Esse é o ponto de partida da teledramaturgia “Nada Será como Antes”, que começa em 1946, no cenário em que o rádio comandava a programação de conteúdos e era carregado de significados históricos, políticos e sociais. Nesse contexto, somos apresentado a Saulo Ribeiro (Murilo Benício), um vendedor de rádio que se apaixona pela deslumbrante voz de Verônica Maia (Débora Falabella). Juntos, o casal decide sair do interior para ganhar a vida na capital federal, o Rio de Janeiro. Dez anos após a chegada na cidade, Verônica se torna a principal locutora da Rádio Copacabana, e ele, um experiente produtor do ramo radiofônico.

Com um espírito empreendedor, Saulo decide entrar em um negócio até então novo no Brasil: a inauguração de uma emissora de televisão. No caso da narrativa, a primeira emissora do país. A fim de dar continuidade ao plano, ele pede ajuda a um jovem rico e influente, Otaviano Azevedo Gomes (Daniel de Oliveira), o futuro mecenas da TV Guanabara.

Com o início do declínio do rádio no Brasil, e a crescente ascensão da televisão como principal veículo de informação, Saulo pede ajuda de Aristides (Bruno Garcia), seu amigo íntimo, que exerce as funções de produtor, roteirista e diretor, para coordenar a TV Guanabara.

Por problemas pessoais, Saulo decide pedir o divórcio a Verônica, o que, no entanto, não impede de convidá-la para protagonizar a novela “Anna Karenina”, a primeira teledramaturgia da TV Guanabara. Neste ínterim, surge a controversa figura de Beatriz (Bruna Marquezine), uma dançarina de boate que consegue um emprego na TV, integrando o elenco da telenovela. A atuação da atriz principiante encanta público e mídia, além do empresário Otaviano. Já Verônica, fica com ciúmes do sucesso da colega de trabalho.

 É nesse enredo que se desenvolve a teledramaturgia seriada “Nada Será como Antes”, que foi ao ar entre os dias 27 de setembro e 20 de dezembro de 2016, com um total de 12 episódios. A série foi criada por Guel Arraes e Jorge Furtado, e escrita em parceria com João Falcão. A direção geral ficou a cargo de Luisa Lima e a direção de fotografia com Walter Carvalho.

Após 66 anos nos lares brasileiros[[5]](#footnote-5), a telenovela é hoje reconhecimento de público tanto como produto cultural quanto artístico e ganha visibilidade como agente central no debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país (Lopes, 2017). Ainda de acordo com a autora, a televisão está presente maciçamente nas casas brasileiras, ligando o país de norte a sul, justamente por ter um repertório comum por meio do qual diversos fatores socioculturais se posicionam e se reconhecem uns aos outros. Nesse sentido, podemos dizer que

a televisão realiza a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe ou região. Ao fazê-lo, ela torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a igreja, o partido político, a agência estatal. A televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades. Nesse sentido, em nosso país, a televisão, e a telenovela em particular, são emblemáticas do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes, dos titulares dos postos de comando da sociedade (LOPES, 2017, p.3).

Massarolo e Mesquita (2017) afirmam que desde seu estabelecimento a televisão como mídia é organizado dentro da grade formatada em unidades de tempo que determinam a duração da apresentação e intervalos comerciais. Sendo assim, esse fluxo é a experiência contínua do espectador que assiste à exibição televisiva, desde que a grade crie coesão e dê ritmo à experiência.

**TV na Web ou Web na TV?**

 No Brasil, a TV está em 97% dos lares, de acordo com uma pesquisa do IBGE[[6]](#footnote-6). Mas o avanço de alternativas de circulação de produtos audiovisuais somadas ao adjunto da internet e das programações on demand estão alterando a fixidez de uma relação entre meio e mensagem que prende-se a estagnar-se frente à um único difusor de conteúdo.

O futuro da televisão ainda é incerto e muitos pesquisam o que há por vir, mas uma coisa mudou: a maneira de consumir narrativas já não é mais a mesma estabelecida pela radiodifusão, e também narrada na série em análise. A televisão, enquanto tecnologia, assume uma autonomia ao identificarmos que sua influência cultural, em projeção nacional e internacional, rompe os preceitos de um aparelho cujo uso resume-se ao espaço doméstico. Dessa forma, a ubiquidade da comunicação elimina as dicotomias que existem entre o que é real e o que é transmitido, o dentro e fora, o passado, presente e futuro; tudo assume a instantaneidade do consumo plurivalente e pluritelas.

O mercado está em evolução, de forma não linear, através de outros suportes. Há cada vez mais uma multiplicação de telas, aumentando e modificando a demanda. O que vem ocorrendo é uma evolução tecnológica da TV e sua distribuição de conteúdo. Além disso, ocorre também uma maior interação com a internet, de distintos formatos, como *Smart* TV, TV 3D, TV em 360º e a realidade virtual.

Além das características e da alta qualidade das imagens (4k e 8K), o que vem ocorrendo com a televisão é uma maior recepção em múltiplos aparelhos, celulares, *tablets* e computadores. Ou seja, uma maior acessibilidade.

A produção de gêneros *on demand* não se restringe apenas ao mundo virtual. A tendência é desenvolver uma interface única (entre TV e internet) em que poderá ser possível buscar o tema desejado. Uma se adequa a outra, se transfere de um modo a outro. O enredo é a peça central do ato de consumir televisão. E por isso vai sempre se renovando.

Plataformas que criam conteúdo *on demand* estão ganhando cada vez mais espaço. A Netflix, por exemplo, tem mais de 100 milhões de assinantes no mundo inteiro[[7]](#footnote-7). Esses dispositivos permitem que o usuário deixe de ser um espectador estático diante uma seriação fechada e se torne o controlador da programação. Tradicionalmente, no Brasil, o conteúdo sempre esteve muito ligado às grandes empresas de televisão, que são as detentoras dos canais abertos e que eram líderes de audiência. Mas com essa multiplicação de telas, a audiência se desloca para outros meios, o que gera uma maior competitividade, e consequentemente, força as tradicionais emissoras a se renovarem e criarem narrativas de maior qualidade e relevância.

Para fazer frente às empresas de programação digital que atuam no país, a Globo decidiu em 2015 lançar a sua própria plataforma digital, a fim de disponibilizar seus programas para o público nos mais variados suportes, como computadores, celulares, *tablets* e *Smart* TV. Assim como os concorrentes, Netflix, Amazon Video, Hulu, HBO GO, entre outros, o serviço é realizado via streaming e utiliza a internet para propagar sua grade.

Mas diferentemente das demais ferramentas que só liberam a grade mediante uma assinatura mensal, o Globo Play oferece acesso gratuito a partes e trechos de suas tramas, como novelas, séries e minisséries, e também às exibições jornalísticas e telejornais esportivos. Os que assinam o aplicativo ganham acesso ilimitado e irrestrito em todas as categorias de programas. Além disso, há um diferencial na programação ao vivo, que é disponível nas regiões metropolitanas do Rio e de São Paulo.

O Globo Play organiza os diferentes canais por gênero: Novelas e Séries; Humor; Variedades; Realities; Jornalismo; Esportes e Replay. Nele é possível deixar comentários, curtir vídeos e compartilhar nas redes sociais, *Facebook*, *Twitter* e Google Plus. Há um ícone de compartilhamento nos vídeos.

No quesito personalização, entretanto, o Globo Play declina-se para as outras suportes, pois não é possível a criação de *playlists* de vídeos, recomendações de conteúdos por perfil de usuário e a falta da reprodução em modo *offline*, sem consumo de dados, com a realização de um download prévio. De uma certa forma, isso acaba limitando tanto o serviço, como a essência prevista pela conceituação streaming de distribuição.

A plataforma é um híbrido de um modelo de negócio *freemium*, pois junta os serviços gratuitos (*free*) e pagos (*premium*). Ainda assim, tanto assinantes quanto não assinantes são obrigados a assistir vinhetas publicitárias antes dos programas, o que também não é encontrado em outros dispositivos.

Em se tratando de concorrência no Brasil, entre as TV’s de canal aberto, a Globo é a única que investiu e desenvolveu este tipo de tecnologia para seus usuários, a fim de expandir seus conteúdos para outros meios[[8]](#footnote-8). Sendo assim, é a pioneira em liberar seu catálogo na internet. Contudo, esse catálogo não é completo, pois alguns enredos foram excluídos desta grade, por motivos de licenças autorais, como eventos esportivos, séries, filmes internacionais, shows e programas jornalísticos e de variedades (Massarolo e Mesquita, 2017).

Gradualmente o Globo Play ampliou sua distribuição de narrativas e passou a desenvolver atrações próprias e exclusivas no software, o *digital only* (Massarolo e Mesquita, 2017). Um exemplo que os autores exemplificam é o capítulo zero da novela “Totalmente Demais”, que foi exibido com exclusividade no aplicativo antes da estreia da mesma na grade tradicional. O capítulo continha seis minutos de duração e contava com cenas exclusivas da vida das principais personagens.

 Outra estratégia adotada pelo Globo Play (Massarolo e Mesquita, 2017) é a liberação de conteúdo *digital first*, lançamento de parte na internet, antes de ir para a televisão. Os primeiros episódios são liberados virtualmente antes de sua estreia na grade televisiva, o que faz com que “a exibição na plataforma de programas em primeira mão ou exclusivos, representa uma porta de entrada para a inserção de conteúdos personalizados e conveniente no fluxo televisivo” (Massarolo e Mesquita, 2017, p. 12). Esta ação foi utilizada com a teledramaturgia seriada “Nada será como antes”, que teve seu primeiro episódio liberado virtualmente antes de ser lançado na TV.

**A teledramaturgia seriada brasileira e seu fluxo glocal**

Vide os mensurados avanços tecnológicos ambientados ao cotidiano cultural, é necessário elucidar o rompimento dessas barreiras que antes definiam a bifurcação entre a circulação e midiatização do produto televisivo local/global. De acordo com Lopes (2004), a expansão dos adventos comunicacionais alargam fenômenos de deslocamentos dessa dinâmica -conectiva e, ao mesmo tempo, subjetiva- que equacionam a circulação de ideias somadas à um cenário de universos simbólicos frente às identidades e momentos históricos narrados.

 Lopes (2004) empodera a teledramaturgia seriada através de uma força midiática frente aos processos que a obra incorpora em suas narrativas. Ela coloca em paralelo as flutuantes variações da serialidade televisiva e o consumo global. Para a mesma, essa incorporação audiovisual permeia-se entre esferas identitárias, seja na construção ou consolidação das mesmas, iniciando-se pela popularização e amplo alcance desse formato seriado em proporções imagéticas e centrais à narrativa de pertencimento da nação - brasileira.

 Ainda segundo a autora, as tecnologias acrescentaram aos produtos seriados televisivos a vocação transnacional, ou seja, a circulação de conteúdos, personagens, historicidades, enredos, temáticas e ambientações brasileiras (nosso objeto de estudo) em proporção global. Adquirindo dessa forma um significado cultural que configura e oferece insumos para narrar a temporalidade e espacialidade por meio de recursos textuais mundialmente consumidos.

Partindo disso, compreendemos que a amplitude na qual a teledramaturgia brasileira está inserida parte dos recursos comunicativos, temporais e sociais, que alcançam por meio dos complexos elos estabelecidos com o cenário contemporâneo, um preceito de identidade à nação. O termo Glocalização proposto por Roland Robertson (1995) parte da conjunção globalização-modernidade intrínseca à um resultado processual e temporal. O autor expõe a relação entre esse neologismo das palavras globa-local, compreendido como um modo de perspectiva entre uma polaridade conflitual sob a priorização desses emissores. Na centralidade desse pensamento, Robertson atribui o significado de local e localidade ao resultado das construções sociais e também de identidades. Essa dialética então entre global e local, compreende a interferência mútua que existe entre esses dois polos, e, portanto, as trocas e influências que o local exerce sobre o global e reciprocamente atuantes na simultaneidade dos fluxos.

Com isso, a produção da historicidade, de uma marco nacional e de um enredo que contempla a cultura brasileira, ganha proporções de circulação ao assumirmos que a memória atrelada à narrativa local, passa a ter significado ao processo de identidade global por carregar em si, fatores imagéticos de marcos midiáticos que prolongam os acessos comunicacionais disponíveis na contemporaneidade. Para Eugênio Trivinho (2005), glocal é

uma evidente invenção tecnocultural original da era das telecomunicações. Trata-se, como tal, de uma construção sociotécnica exclusivamente identitária a tecnologias capazes de tempo real, tempo técnico instantâneo de articulação simultânea de contextos locais socialmente fragmentários. De todos os elementos conformativos do fenômeno glocal, esse é o mais decisivo. Em sua ausência, do ponto de vista mediático, inexiste fenômeno glocal. Equipamento de base desligado ou desativado, interface morta, desconectada da rede, configura, a rigor, precedência exclusiva de um campo próprio local, esfera tradicional de processamento da existência não tecnologicamente mediada, lugar de esgotamento irrecorrível da relação inextricável entre corporalidade, subjetividade e linguagem tão antigo quanto a história da humanidade. Disso se depreende, em termos fenomenológicos, que, se o global mediático pressupõe, necessariamente, o vetor glocal, nem sempre um contexto local equivale, de fato, a um contexto glocal. A conversão de um em outro, com a conseqüente dissolução de ambos, é dada pela presença efetiva do elemento da rede e/ou pela vivência efetiva (individual, grupal ou coletiva) da mesma. A diferença – enfatize-se – é o tempo real. (TRIVINHO, 2005, pág. 64).

Para o autor, “O glocal é o vetor de articulação e modulação não somente de todas as instâncias e setores sociais, mas também de sua produção simbólica, imagética e material, nele se expressando ou por ele passando as manifestações e intervenções aí implicadas.” (TRIVINHO, 2005, pág 66). Ou seja, fatores que no micro ou macro campo comunicacional assumem relevância e merecimento nos múltiplos textos e leituras tecnossociais imersos na cultura da contemporaneidade e nas ligações entre emissores e receptores, aqui sem distinção de quem assume qual papel dessas correlações.

Tal esquema tecnocultural, estribado e articulado pelo mercado – o seu efetivo motor, tão aleatório quanto incontrolável –, é historicamente fomentado pelo desejo e pelo engajamento de milhões de consumidores (ouvintes, telespectadores, usuários) em todo o mundo. Não se trata, pois, de algo dado desde sempre. O glocal é, antes, relação social, de cujas injunções depende integralmente. (TRIVINHO, 2005, pág 66).

Nessa configuração, a série “Nada Será como Antes” permite-nos analisar um caráter de distinção entre o tempo e espaço nessa dimensão seriada, a partir da conceituação do glocal e da interferência transnacional que a produção brasileira adaptou-se. Por mais que imersos na cultura conectiva, inúmeras dicotomias vieram a tona, porém o espaço/tempo ainda são variáveis significativas para implicações da dinâmica comunicacional que não podemos negligenciar frente à sociedade de fluxos e em rede.

 O feito mensurado acima, se dá a partir do momento que as produções nacionais/locais/individuais ganham uma estrutura intrínseca que elevam os preceitos narrativos dessa obra para uma distribuição e interpretação transnacional/global/coletiva. Portanto as menções permitidas por meio dessas narrativas expandem a contextualização e os lugares de fala para uma nação imersa no consumo televisivo, seja pelo aparelho “televisão” ou pelos recursos disponíveis atrelados à web que alargam essas conexões.

A serialidade televisiva, em especial nosso objeto em questão, permite entendermos que a população brasileira sente-se representada e busca tal identidade nessas representações audiovisuais, em contra partida, porém não se opondo à isso, as tramas ganham contextos históricos para rememorarem feitos de interesse (inicialmente) nacionais, porém somam-se à isso contextos, enlaces e outros recursos da teledramaturgia, para alcançarem um impacto global.

Da mesma forma que já assumimos e criticamos que o consumo brasileiro atual não distingue mais a Web na TV, ou a TV na Web; firmamos que o local se consome em níveis globais e da mesma forma o adverso. Portanto a distinção parte de possíveis identidades, contextos históricos e memórias que ganham notoriedade ao se tornarem lugar comum para um globo, e não mais para a centralidade de uma obra. O mérito dessa ubiquidade, onipresença e hiperconectividade, parte de uma restituição crítica do consumo seriado e como aplicamos o contexto de pluralidade a inúmeros feitos a partir do avanço tecnológico, das narrativas e da maneira como tais produtos circulam e temos acesso.

**A convergência dos meios e memórias**

Os fenômenos que estão envoltos na televisão revelam que o cenário midiático é norteado pela hibridização dos meios de comunicação. O futuro aponta para a convergência de todas as mídias, sendo a internet o principal meio de exibição dos conteúdos. As narrativas ficcionais seriadas não ficam retidas somente na televisão, em um só meio.

As narrativas transmídias envolvem a criação de universos ficcionais compartilhados pelos diferentes meios, cabendo a cada um deles desenvolver programas narrativos próprios, mas de modo articulado e complementar com os demais. As histórias que começam a ser contadas na tela do cinema têm continuidade na tela da TV e, depois na do computador [...]. O procedimento também ocorre ao contrário (Fechine e Figueirôa, 2011, pag. 28).

Assim, os programas ficaram mais complexos, e de uma certa maneira, os recursos para entender esta complexidade se multiplicou (Jenkins, 2008). A transmidialidade é fundamental não só para dar sustentação à história, mas também para que o público conheça distintas perspectivas da atração, transpondo a que está sendo veiculada na TV. A narrativa transmídia surge da fluidez dos diferentes universos do ecossistema de convergência midiática. Uma história transmídia desenvolve-se através de múltiplas plataformas de mídia, cada uma contribuindo de maneira única para o todo.

Cabe destacar que a convergência, proposta por Jenkins (2008), não deve ser entendida somente em termos de dispositivos tecnológicos, mas também em termos culturais. Ele afirma que a convergência das mídias é capaz de alterar a lógica pela a qual a indústria midiática opera e como os consumidores processam a notícia e o entretenimento. Ainda dentro dessa lógica, a narrativa transmidiática é caracterizada por uma nova estética, que demanda novas exigências aos consumidores e depende da participação de comunidades de conhecimento (Jenkins, 2008).

Nessa nova interação, descarta-se o antigo modelo de comunicação baseado em emissor, mensagem e receptor. Nesta nova cadeia comunicativa, o papel participativo é caracterizado pelo dinamismo e multiplicidade em relação às plataformas e conteúdos, mas principalmente às práticas de circulação e consumo.

A transmidiação ancora-se, em termos de criação e desenvolvimento narrativo, numa matriz de conteúdo que é disseminado em múltiplas plataformas midiáticas e comunicacionais, com o consequente engajamento dos espectadores em práticas criativas e participativas igualmente em diferentes plataformas. Ao conjunto de todos esses processos é o que denominamos ficção televisiva transmidiática (BACCEGA, 2011. p.11).

De uma maneira geral, as séries televisivas representam o imaginário coletivo (Lopes, 2017), fazendo parte do cotidiano das pessoas. Essa relação, entre a narrativa ficcional e os telespectadores, depois de algum tempo, começa a integrar as memórias dos telespectadores, e acaba convertendo em parte de suas “experiências vividas”. Em um certo ponto, associa-se a memória do indivíduo à memória do grupo, e esta à memória coletiva de sua sociedade. As lembranças fazem parte de um arquivo, tanto no aspecto pessoal, quanto no coletivo, e dessa forma são assim representadas pela mídia a fim de eternizá-las e moldá-las.

Deste modo, além dos fatos históricos, documentais e das práticas culturais cotidianas, a memória pode surgir ou ser reativada pela televisão, que por participar ativamente do processo de construção e resgate de um momento específico, gera relação emocional e afetiva muito intensa. Essa afetividade, no caso da televisão, adquire proporções coletivas. (LOPES, 2017. p.2). [...] a telenovela brasileira vem conquistando, ao longo de sua existência, uma estratégia de comunicabilidade à base da junção da matriz melodramática com o tratamento realista como fundamento de verossimilhança. E é essa estratégia híbrida de ficção e realidade que é advertida com intensidade ao longo da narrativa. (LOPES, 2017. p 5).

A série “Nada Será como Antes” não foge à regra e serve como reconstrução da memória na implementação da primeira emissora de televisão no país. Ao criar uma série televisiva sobre o início da televisão no país, a Globo cria uma metalinguagem, ao rememorar a sua própria criação.

Esta é a capacidade e a autoridade da televisão (Lopes, 2017) de operar como agente da memória coletiva pelo fato de que as fronteiras se tornaram indivisíveis. “O afloramento do passado se combina com o processo presente da percepção, pois é do presente que partem os chamados aos quais as lembranças respondem” (Lopes, 2017, p.2). E nos principais meios de comunicação encontramos espaços preferenciais de propagação da memória de uma nação.

A televisão, e dentro deste canal, a telenovela, virou um modo de participar de uma nação imaginada, na qual os telespectadores se sentem como elementos das tramas e movimentam informações a seu respeito. Ainda segundo Lopes (2017), a novela serve como recurso comunicativo, no sentido em que trata seus temas com um viés naturalista, ou seja, o discurso é identificado como sendo a própria realidade/verdade, fazendo com que a narrativa ganhe verossimilhança, credibilidade e legitimidade.

Num amplo sentido, a relação entre ficção e realidade vai se tornando intrínseca, uma junção que pode provocar uma leitura documentarizante, uma “leitura capaz de tratar toda [ficção] como documento” (ODIN apud LOPES, 2017, p.5). Essa leitura documentarizante faz com que o telespectador trate todo filme, ou produto audiovisual, como documento, tanto ficção quanto obra documentária. Dentre os vários recursos utilizados para tal ação estão os meios estéticos aplicados no texto audiovisual, como a estilização dos créditos, manejo do foco, uso do som direto/indireto, imagens nítidas. Todo estes recursos ativam a leitura documentarizante.

Em adição a isto, podemos afirmar (Lopes, 2017), que o melodrama constitui-se como principal elemento narrativo e como articulador do imaginário coletivo.

[...] a telenovela brasileira vem conquistando, ao longo de sua existência, uma estratégia de comunicabilidade à base da junção da matriz melodramática com o tratamento realista como fundamento de verossimilhança. E é essa estratégia híbrida de ficção e realidade que é advertida com intensidade ao longo da narrativa. (LOPES, 2017. p 5).

“Nada Será como Antes” emerge numa sincronia entre ficção e realidade, moldando no imaginário coletivo como leitura documentarizante. É que ao trazer à memória do indivíduo, o nascimento da televisão no Brasil, a série associa ao coletivo, a memória da sociedade. A história é representada no passado, mas a construção da memória é sempre no presente, um fenômeno atual que renasce na coletividade.

As narrativas seriadas, além do intuito de entreter, trabalham no imaginário coletivo e nas memórias histórica e ficcional. A obra aqui analisada propõe exatamente criar uma narrativa ficcional, mas com toques de realidade, se apropriando de determinado acontecimento do passado para montar a sua memória no presente, através de personagens, história verídica, músicas e demais elementos, para assim, criar sua identidade. “A telenovela, com seus enredos, imagens e sons, nos transporta a um universo que é ao mesmo tempo ficção e espelho da realidade, em uma espécie de jogo subjetivo, possibilitando aos telespectadores diferentes experiências a partir de suas tramas ficcionais” (Lopes, 2017, p. 8).

Segundo a descrição da série pela própria Globo[[9]](#footnote-9), a trama mescla este momento histórico com a construção de uma memória coletiva, no caso, a primeira emissora de televisão do país. Para dar maior veracidade aos fatos, ela abusou de artefatos da época, como o figurino e caracterização dos atores[[10]](#footnote-10), além dos cenários e elementos sonoros.

Podemos então dizer, que as telenovelas são estratégias representacionais utilizadas para moldar um senso comum sobre o pertencimento ou sobre a identidade cultural.

[...] a telenovela dispõe de fortes elementos para que a identifiquemos como um romance familiar coletivo, em que estão inseridos elementos da tradição folhetinesca e melodramática com referências mitológicas, fragmentos de retórica literária culta e aspectos da atualidade jornalística que lhe dão crédito e elementos identitários. Em alguns momentos, a ficção entrelaça-se com fatos reais, numa fiel reprodução do noticiário da imprensa - um desafio para quem se aventura na busca de uma lógica para essa questão (BRANDÃO, 2008. p 54).

“Nada Será como Antes” se encarregou de contar de maneira ficcional a história das primeiras transmissões televisivas do Brasil. Ao contrário de outras minisséries de época, a série que era exibida uma vez por semana, sempre às terças-feiras, não utilizou de nenhuma personalidade histórica, ou figura real do período, apesar de fazer alusão a Assis Chateaubriand[[11]](#footnote-11).

As primeiras imagens apresentadas destacam o romance entre Saulo e Verônica. Ele, que vendia aparelhos de rádio, acabou por impulsionar a carreira da esposa e arriscou tudo pela TV Guanabara, a primeira estação de televisão brasileira. Nos anos de 1950, a televisão não era reconhecida pelos investidores e patrocinadores que, naquele período, tinham o domínio do rádio. As dificuldades técnicas eram das mais variadas, assim como os valores dos equipamentos. Além disso, contratar atores profissionais era uma tarefa árdua, já que a televisão ainda era um protagonista desconhecido e inexplorável, no qual os profissionais não estavam acostumados e muitos deles vinham do rádio, que possui uma linguagem completamente diferente. Na série, Otaviano, personagem de Daniel de Oliveira, veio representar a figura de patrocinador e se apaixona por Beatriz, sendo filho de um poderoso e influente empresário, tem uma relação muito íntima com a irmã Júlia (Letícia Colin) com quem compartilha até a amante.

Ao se separar de Verônica, Saulo decide focar no drama da telenovela. Quando perde o patrocínio do seu telejornal, resolve ir até a casa dos Azevedo Queiroz oferecer para eles a oportunidade de revolucionar o mercado brasileiro. “Uma novela, como as de rádio, mas na televisão. Uma história emocionante, uma grande história de amor, desejo, traição e morte, uma super produção com um suspense tão incrível no final de cada capítulo que os telespectadores ficarão todos os dias grudados na tela para saber como a história continua. E ela continua, amanhã, sempre com o patrocínio do Grupo Azevedo Queiroz”[[12]](#footnote-12), diz confiante no projeto. Pompeu (Osmar Prado), o chefe da família, no entanto, não se deixa levar de primeira: “Um aparelho de TV custa dez vezes mais que um rádio, uma televisão custa quase o preço de um carro. Ninguém pode comprar”, rebate. Mas Saulo, em uma conversa particular com os filhos de Pompeu, convence a família de que a televisão irá vender mais que o rádio, e que em pouco tempo, as pessoas terão mais de um aparelho de TV em casa. Com o acordo fechado, ele entrega para Aristides (Bruno Garcia), o roteirista, o livro “Anna Karenina”, o que se torna a primeira telenovela a ser exibida no Brasil. Para surpresa de Pompeu Azevedo Queiroz, todos seus funcionários ficam hipnotizados diante da TV.

Uma característica que marcou esta narrativa foi inclusive a inserção de temas controversos tanto para a época quanto para os dias atuais. Conteúdos como homossexualidade, lesbianismo, racismo e separação permearam a narrativa e trouxeram luz quanto ao questionamento destes assuntos. Exemplos que podemos destacar são as cenas que foram exibidas um beijo lésbico de Beatriz (Bruna Marquezine) com Júlia (Letícia Colin). Apesar de ter sido um beijo sutil, um selinho um pouco mais demorado, ambas as atrizes protagonizaram uma cena de sexo, que chamou a atenção da mídia e provocou as mais diversas reações no telespectador brasileiro. Depois, foi ao ar a controvérsia cena em que Beatriz aparece nua, numa sequência de sexo com Otaviano. A cena, aliás, já havia vazado e fora compartilhada em diversas redes sociais, obrigando a Globo a tomar medidas judiciais contra os responsáveis[[13]](#footnote-13).

A trama de Rodolfo (Alejandro Claveaux) não foi tão bem elaborada quanto a de outras personagens. Como ator e galã reconhecido, Rodolfo tinha a obrigação de esconder sua sexualidade, sendo forçado a fingir interesse por mulheres. A homossexualidade foi exposta de maneira rasa e superficial, ficando mais evidente no último episódio como forma de acelerar o desenredo. No desfecho da série, o galã preferiu ter uma carreira e um casamento aberto, a ter sua verdade revelada, a fim de manter seu trabalho e “reputação” para não perder papéis, já que estamos retratando uma década em que ser homossexual era considerado doença.

Outro assunto que merece destaque foi a discussão do beijo entre pessoas de etnias diversas. Numa das cenas é retratado a tentativa dos produtores de televisão de fazer uma novela realista, com personagens mais verdadeiros, mas há uma imposição do patrocinador que vetava um beijo entre personagens de raças diferentes. Na cena, Saulo contorna o veto, mas o mesmo serviu como reflexão para dois questionamentos. O primeiro é sobre como a própria televisão brasileira precisa evoluir e valorizar o trabalho de atores negros, trabalhando na representação de seus produtos, uma vez que a telenovela nasceu para ser um reflexo da sociedade, e no Brasil mais de 50% da população se considera negra[[14]](#footnote-14), além de ter uma enorme variedade étnica-cultural. A segunda reflexão é como que a TV está sujeita à interferência comercial. Os patrocinadores palpitam sobre os rumos da trama, algo ainda comum no meio, o que limita autores, atores e direção artística.

E por fim podemos falar sobre o papel da mulher na sociedade de 1950, e por que não, em 2018. Apesar de diferentes, Beatriz e Verônica lutam pelos direitos das mulheres e se viram vítimas de uma sociedade machista e hipócrita, que condena e subjuga mulheres fortes e independentes. Na série, Verônica foi retratada como uma mulher modelada para aquele tempo/contexto, mas que arriscava pensar à frente, representando o poder feminino pela conquista de direitos, enquanto que Beatriz buscava sua própria liberdade. Pode-se dizer que Verônica foi construída à imagem da mulher que é criticada por trabalhar fora, por ser uma atriz, já que naquele período a profissão não era vista com bons olhos, por ter gerado um filho extraconjugal, e por tentar ser independente financeiramente sem um homem. O final dos anos de 1950 deu início à transformação do que a própria série tratou de chamar em seu desfecho de “mulher no papel de destaque”[[15]](#footnote-15), e Verônica representou exatamente isso. Sonhadora porém ponderada, durante os episódios se modificou, amadureceu e conheceu seu potencial como diva do rádio e estrela da televisão. Sua fragilidade é reforçada no obstáculo em construir a tradicional família brasileira, composta por marido, mulher, e filhos, que era projetada naquele momento como conceito de felicidade.

Percebe-se, entretanto, que Beatriz é uma personagem franca, simpática, amável e muito desejada, mas que por trás da força da jovem mulher que se viu obrigada a ceder à vida de dançarina de cabaré a fim de realizar o sonho de ser atriz, habita em seu interior um desejo de justiça e perseverança. Durante anos Beatriz foi abusada pelo patrão de sua mãe, uma empregada doméstica que vive no interior do Rio de Janeiro. Ao conseguir se manter como atriz e abandonar de vez a vida de dançarina, a jovem leva para a capital sua mãe e para isso decide acertar as contas com o passado.

Saulo durante todo o tempo serviu como concepção do senso comum masculino machista, que é possível notar até nos dias hoje, que julga, se sente superior seja pelo sexo, seja pelo dinheiro, e faz da ex-esposa algo de sua propriedade. Egoísta, o personagem teve seu *happy ending* ao lado da amada, mas somente quando permitiu que ela assumisse o controle do relacionamento em busca daquilo o que ela sempre acreditou: igualdade, tanto profissional, quanto pessoal, e principalmente, na criação de seu filho.

O roteiro de “Nada Será Como Antes” é claro, simples e delicado. Em muitos diálogos encontramos jogos de palavras e um ritmo ágil para contar a história. Ainda que a trama esteja situada num passado não muito distante, a narrativa conseguiu manter o jeito atual de se contar o enredo. O diretor artístico José Luiz Villamarin serviu-se de movimentos de câmera constantes e câmera parada em ângulos abertos e mais dramáticos. Como o próprio diretor afirma em uma entrevista[[16]](#footnote-16), preferiu abusar de “planos com menos cortes, fazer mais planos sequências, (...) o que foi uma opção de conceito e ainda a época era muito fascinante”. A cenografia que conceituou os anos de 1946 e de 1956 priorizou objetos de cores cinza e marrom, reforçando a sobriedade em quase todas as cenas, tonificados pela iluminação dura até mesmo nas cenas externas. Além disso, a Globo retratou fielmente os estúdios de televisão da época.

Entretanto, em uma das cenas, antes mesmo da instalação do primeiro sinal de televisão, no quarto de Verônica e Saulo, já existia um aparelho de TV, sendo que para o período em questão, era comum o mesmo estar localizado na sala, e não no quarto. Inicialmente, a TV chegou e pegou o antigo lugar do rádio. Toda a década de 1950 foi representada pelos ideais e costumes que imperavam naquele momento.

O episódio final foi marcado pelos desfechos dos principais protagonistas, Saulo e Verônica e da família Azevedo Queiroz. Após a morte de Beatriz, houve um grande luto pela perda de uma estrela da telenovela, e o reconhecimento como profissão. Saulo acusou Pompeu publicamente pelo atentado à TV Guanabara e pela morte de Odete (Cássia Kiss), e motivado pela culpa de Júlia diante do falecimento de Beatriz, ambos expuseram os crimes do empresário.

A telenovela brasileira, pois, pode ser considerada como um exemplo particular de como um meio pode ser um dos fatores de construção de uma nova forma de representação da memória e identidade de uma nação.

**Considerações Finais**

Após esse percurso elucidamos que a proposta da crítica apresentada é uma reflexão acerca de uma narrativa brasileira que expande-se em sua linguagem e formato serializado referente a um padrão potencialmente comercializado. Com isso, reforçamos que a conceituação ecológica da comunicação proposta rompe as diferenciações estabelecidas por espectros imateriais, holísticos, sociais etc, para a integralidade dessas conexões e indiferenciações de meios. Portanto, as conexões e multipresença em espaços convergidos e ubíquos transportam nosso objeto para uma cronologia híbrida e personalizada.

Tendo em vista esse fator temporal, a crítica que construímos parte da não linearidade dos fatores narrados e da presença espacial simultânea proporcionada pelos habitats digitais. A primeira por sua vez, acrescenta um valor de memória, já que, a narrativa tem como alicerce um marco histórico nacional e, portanto, possibilita que seus espectadores tenham daquela história, um tempo presente ficcional. Para tanto, é importante ressaltarmos que esse feito memorialístico prende-se à fatores tecnológicos, sociais e culturais, já que a chegada da televisão em território brasileiro, representou para a nação da época, um avanço no âmbito comunicacional, sendo assim, tratada e historicizada como um momento de glória e ascensão da nação, e por fim, criando-se da “primeira transmissão televisiva brasileira” como um senso de valor e pertencimento de pessoas que têm da TV como principal elo comunicacional afetivo e informativo.

Nesse estudo concluímos que essas “memórias sociais” cruzam-se em semânticas coletivas por habitarem hibridamente as linguagens comunicacionais e, ao mesmo tempo, a sociabilidade humana e suas recordações, histórias etc. Tais recursos estilísticos, como metanarrativas fortemente definidas, criam uma teia complexa de histórias e personagens que usam-se de um marco histórico nacional como o surgimento da televisão em um país regido por tal tecnologia, atrelada à uma narrativa mundialmente comercializada e romantizada marcada por “início, meio e fim” de uma história de amor. Nesse sentido e na cronologia dos fatos narrados, a Globo assume uma dessas personagens, por estar ali sendo representada pelo aparelho televisivo que configura o cenário das cenas, mas é peça chave para toda a personificação da empresa. Dessa forma, a emissora real, coloca cenas verídicas na trama e mostra-se a frente do tempo com os aparelhos e até mesmo com a historicidade que narra nessa obra.

 A simultaneidade de tal produção possibilita que a mesma habite múltiplas esferas do consumo comunicacional. Dessa forma, assistir tal obra na televisão, ou posteriormente via internet, rompe a ideia da programação fechada, e configura a mesma como uma demanda latente da sociedade contemporânea. Nessa etapa, nosso objetivo é reafirmar que o tempo presente, seja ele narrado ou vivenciado, é uma crítica à instantaneidade e, consequentemente, ao que o público visa ter contato adequando-se aos diferentes presentes internalizados por cada sujeito e suas conexões.

Portanto, a Globo, coloca-se como interagente e presença permanente no cotidiano dos brasileiros, seja pela sua transmissão televisiva, seja pelos conteúdos distribuídos que circulam com o advento da internet. Dessa forma ela assume um protagonismo no território nacional, e na obra seriada proposta nesse estudo, a emissora eleva sua interferência cotidiana para referenciar sua fundação (mesmo que na trama seja uma emissora fictícia) e tornar disso um valor intrínseco à ela, carregando assim as benfeitorias propostas pela narrativa como: uma empresa visionária ao tempo, o compromisso desde a programação até o público aferido, entre outros.

Por fim, “Nada Será Como Antes” trás ao mesmo tempo diferentes contextos para metanarrativas que sustentam toda a trama. Seja pela Globo inserida enquanto personagem, seja pelo aparelho televisivo sendo intercalado no cotidiano das pessoas, ou mesmo, pela necessidade latente de adaptar as linguagens contemporâneas à proposta da narrativa pretérita construída e baseada no feito mensurado. Dessa forma, o “antes e depois” do produto constitui-se como parte da dinâmica instaurada na circulação dos fluxos e da memória nacional em amplas escalas, e portanto, reforçando que, para o Brasil, a chegada da televisão e da teledramaturgia seriada consolidou uma perspectiva e meio de expressão que marca uma identidade, configurando assim que realmente após a televisão “Nada foi como Antes”.

**Palavras-chave:**

Fluxo Digital; Linguagens Emergentes; Memória; Rede Globo; Televisão.

**Referências**

BACCEGA, Maria Aparecida. **Consumindo e Vivendo a Vida**. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Ficção Televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

BRANDÃO, Cristina. **Telenovela**: identidade calcada na verossimilhança da narrativa. In: LAHNI, Cláudia Regia; PINHEIRO, Marta de Araújo (Org.). Sociedade e Comunicação: perspectivas contemporâneas. Editora Mauad, Rio de Janeiro, 2008.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. **Transmidiação**: explorações conceituais a partir da telenovela brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Ficção Televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Telenovela e memória em tempos de transmídia**. São Paulo: [s.n.], 2017. 19 p. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos\_2017/trabalhos\_arquivo\_GTYF6DNXTXHPJOUCP6OV\_26\_5721\_22\_02\_2017\_14\_39\_24.pdf>. Acesso em: 07 maio 2018.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização**. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). Telenovela: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyoula, 2004.

MASSAROLO, João Carlos; MESQUITA, Dario. **Reflexões Teóricas e Metodológicas sobre as Narrativas Transmídia**. Belém: [s.n.], 2014. 17 p. Disponível em: <http://compos.org.br/encontro2014/anais/>. Acesso em: 07 maio 2018.

MASSAROLO, João Carlos; MESQUITA, Dario. **Fluxos sob demanda nas plataformas televisivas**: um estudo do Globo Play. São Paulo: [s.n.], 2017. 21 p. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos\_2017/trabalhos\_arquivo\_GTYF6DNXTXHPJOUCP6OV\_26\_5721\_22\_02\_2017\_14\_39\_24.pdf>. Acesso em: 07 maio 2018

ROBERTSON Roland, 1995, «**Glocalization**: Time-space and homogeneity-heterogeneity», in Mike Featherstone, Scott Lash e Roland Robertson (eds.), Global modernities. Londres, Sage Publications, pp. 25-44.

TRIVINHO, Eugênio. **Comunicação, glocal e cibercultura**. Bunkerização da existência no imaginário mediático contemporâneo. Revista Fronteiras – estudos midiáticos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, v. VII(1), p. 61-76, jan. 2005. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6385>. Acesso em: 20 maio 2018.

TRIVINHO, E. Glocal: **Para a renovação da crítica da civilização mediática**. In: FRAGA, D. e FRAGOSO, S. (Org.). Comunicação na cibercultura. São Leopoldo: Unisinos, 2001a.

**SITES**

GLOBO PLAY < https://globoplay.globo.com/>. Acesso em 10 mai. 2018.

GSHOW < https://gshow.globo.com/>. Acesso 11 jun. 2018.

MEMÓRIA GLOBO < http://memoriaglobo.globo.com/acusacoes-falsas/concessoes-de-canais.htm> Acesso em 12 mai. 2018.

PESQUISA DE MÍDIA http://pesquisademidia.gov.br/ Acesso em

**FILMOGRAFIA**

Nada será como antes [12 ep, 60 min] Dir. Luisa Lima, Isabella Teixeira. Rede Globo, Brasil, 2016.

1. Artigo apresentado ao Eixo Temático 9: Fluxos emergentes, linguagens expandidas no ecossistema digital, do XI Simpósio Nacional da ABCiber. [↑](#footnote-ref-1)
2. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF, participa do Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática. E-mail: felipe.r.gasparete@gmail.com. [↑](#footnote-ref-2)
3. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF, participa do Grupo de Pesquisa Conexões Expandidas. E-mail: matheus.bertolini@gmail.com. [↑](#footnote-ref-3)
4. Disponível em <http://pesquisademidia.gov.br/>. Acesso em 16 mai. 2018. [↑](#footnote-ref-4)
5. De acordo com Lopes (2017), a primeira telenovela estreou no dia 21/12/1951 na TV Tupi, *Sua Vida Me Pertence.* [↑](#footnote-ref-5)
6. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em < https://www.ibge.gov.br>. Acesso em 17 mai. 2018. [↑](#footnote-ref-6)
7. Disponível em < http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/01/1851185-netflix-se-aproxima-de-100-milhoes-de-assinantes-metade-fora-dos-eua.shtml>. Acesso em 17 mai. 2018. [↑](#footnote-ref-7)
8. Recentemente, o SBT anunciou que irá lançar uma plataforma para disputar com o Globo Play. Disponível em: https://natelinha.uol.com.br/colunas/coluna-do-sandro/2018/03/29/sbt-prepara-lancamento-de-plataforma-para-disputar-com-globo-play-e-netflix-115626.php. Acesso em 17 mai. 2018. [↑](#footnote-ref-8)
9. No auge dos anos 50, um período efervescente no Brasil e no mundo, um homem visionário decide arriscar suas fichas em um sonho que, aparentemente, parece loucura para muita gente: a inauguração da primeira emissora de televisão brasileira. É neste cenário novo e repleto de mudanças que a série Nada Será Como Antes apresenta histórias de amor, conquistas, desilusões e preconceitos. Disponível em <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/09/conheca-os-personagens-da-serie-nada-sera-como-antes.html>. Acesso em 30 mai. 2018. [↑](#footnote-ref-9)
10. O figurinista Cao Albuquerque buscou inspiração nos artistas dos anos 1950 e usou uma paleta de cores sóbrias. Saulo (Murilo Benício) vestia coletes e suspensórios em tons de cinza ou marrom. O figurino mais ousado era o de Beatriz (Bruna Marquezine). A personagem usava transparências, rendas e decotes. A caracterizadora Lu Moraes também buscou referências da mesma época. Verônica (Débora Falabella) tem cabelos curtos, com exceção de Beatriz que foi inspirada em Dita Von Teese. O figurino e a caracterização ganham destaque em três momentos da série: na novela Anna Karenina, no baile de carnaval e na festa de ano novo. A trama tinha uma alta produção e os eventos mostraram a exuberância da sociedade carioca da época. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/nada-sera-como-antes/nada-sera-como-antes-figurino-e-caracterizacao.htm>. Acesso em 30 mai. 2018. [↑](#footnote-ref-10)
11. “Em clara alusão a Assis Chateaubriand, Guel Arraes, criador da série, fez de Saulo um personagem mais carismático que o mecenas da vida real – colocou nele a origem humilde, batalhadora de um homem que cresce pelas próprias escolhas, com sonhos concretos tanto profissionais como pessoais. Ele é o personagem âncora que nos apresenta a todos os outros.” Disponível em: <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/programacao-da-tv/2016/10/nada-sera-como-antes>. Acesso em 11 jun. 2018 [↑](#footnote-ref-11)
12. Extraído de: <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/programacao-da-tv/2016/10/nada-sera-como-antes-a-telenovela>. Acesso em 11 jun. /2018. [↑](#footnote-ref-12)
13. Disponível em: <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2016/10/nada-sera-como-antes-exibe-beijo-lesbico-e-cena-em-que-bruna-marquezine-aparece-nua>. Acesso em 11 jun. 2018. [↑](#footnote-ref-13)
14. Dados do IBGE: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em 11 jun. 2018. [↑](#footnote-ref-14)
15. Disponível em <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/critica-de-tv/2016/12/nada-sera-como-antes-termina-como-uma-das-melhores-series-nacionais-de-2016>. Acessado em 11 jun. 2018. [↑](#footnote-ref-15)
16. Disponível em: <https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/jose-luiz-villamarim-explica-conceitos-de-nada-sera-como-antes.ghtml>. Acesso em 11 jun. 2018. [↑](#footnote-ref-16)