

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

GUSTAVO SOARES DE ALMEIDA OLIVEIRA

**RENOVAR E REPETIR: A INOVAÇÃO E A TRADIÇÃO MELODRAMÁTICA EM
“A FAVORITA” E “AVENIDA BRASIL”**

Niterói

2020

GUSTAVO SOARES DE ALMEIDA OLIVEIRA

**RENOVAR E REPETIR: A INOVAÇÃO E A TRADIÇÃO MELODRAMÁTICA EM
“A FAVORITA” E “AVENIDA BRASIL”**


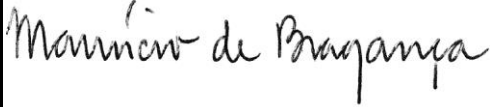

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual pelo curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana Baltar Freire

Niterói

2020

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Gustavo Soares de Almeida Oliveira		
Curso:	Cinema e Audiovisual - Bacharelado	Matrícula:	116057001
Título			
RENOVAR E REPETIR: A INOVAÇÃO E A TRADIÇÃO MELODRAMÁTICA EM "A FAVORITA" E "AVENIDA BRASIL"			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Mariana Baltar Freire		
	Maurício de Bragança		
	Lia Bahia Cesário		
Data de Apresentação: 09 de dezembro de 2020			
Parecer			
<p>A banca destaca a qualidade e maturidade da escrita e da pesquisa que demonstra a centralidade do lugar da telenovela na história da construção das imagens no país. Reitera ainda a importância de pesquisar telenovela dentro dos estudos de cinema e audiovisual, problematizando distinções do senso comum que ainda parecem se perpetuar no campo. Por fim, ressalta a segurança e domínio do tema constatado na defesa oral.</p>			
Nota Final 10,0 (dez)			
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador Mariana Baltar	 <small>Assinado de forma digital por MARIANA BALTAR FREIRE marianabaltar@id.uff.br:90499905415 Dados: 2020.12.09 12:13:16 -0300</small>		
Maurício de Bragança			
Lia Bahia			

AGRADECIMENTOS

À Mariana Baltar, pela orientação e crença nesse trabalho desde o começo, e pelos anos de parceria ao longo da graduação, que me mostraram que os caminhos da pesquisa e do cinema são muito mais interessantes e desafiadores do que eu poderia imaginar.

A minha mãe, pelo carinho, pelo apoio e por nunca desistir de mim, mesmo quando eu quis desistir de tudo. Nunca serei capaz de recompensá-la devidamente pela sua dedicação a mim.

A meu pai, pela compreensão e pelo genuíno interesse em mim, nas coisas que eu amo e nos sonhos que tenho; sua coragem e sua força, frente às tribulações constantes da vida, são meu exemplo e meu motor para seguir em frente.

À Tia Márcia e à Vó Diva, por apoiarem, constantemente, minha ideia maluca de fazer cinema no Rio de Janeiro. Prometo que terá valido a pena;

Ao corpo docente do Cinema UFF, por abrir meus olhos a um novo mundo de possibilidades, no audiovisual e fora dele.

À banca examinadora deste trabalho, pela disposição em tempos tão difíceis.

Aos meus colegas de Cinema UFF, pelas trocas de energia, pelas cervejas e bandejões que me ajudaram a ser uma pessoa melhor.

Ao meu terapeuta, que aprendeu mais sobre cinema e televisão do que ele poderia esperar.

E, por fim, a Vítor, meu parceiro de todas as horas, por me aguentar nos momentos mais difíceis e por crer em mim e nos nossos planos, sempre.

“Quando você crescer, você vai entender que ninguém é só bom ou só mau.”

Carminha

RESUMO

Esse trabalho se propõe a investigar a telenovela brasileira, em particular a “novela das nove” da TV Globo, no que diz respeito às inovações nessa faixa nos últimos anos e à fidelidade das obras à tradição melodramática de que são devotadas. Para isso, faremos uma análise de duas novelas que se destacaram, à época de sua exibição, por sua inovação: *A Favorita* (2008-2009) e *Avenida Brasil* (2019), ambas de João Emanuel Carneiro. Munidos de um arcabouço teórico sobre a história e as convenções da telenovela brasileira, analisaremos as estratégias narrativas e estéticas dessas duas obras para verificar até que ponto elas se distanciam do gênero, e o quanto elas o reafirmam.

Palavras-chave: telenovela, melodrama, Avenida Brasil, A Favorita

ABSTRACT

This essay intends to investigate the Brazilian *telenovela*, particularly the TV Globo's 9 p.m. timeslot, regarding the innovations in this slot in the last few years and the fidelity of such shows to the melodramatic tradition to which they are devoted. To achieve that, we make an analysis of two *novelas* that stood out while they were being exhibited, for their innovation: *A Favorita* (2008-2009) e *Avenida Brasil* (2019), both written by João Emanuel Carneiro. Equipped with a theoretical framework about the history and the Brazilian telenovela, we analyze the narrative and aesthetic strategies of both works, to verify how far they distance themselves from the genre, and how much they reaffirm it.

Key words: telenovela, melodrama, Avenida Brasil, A Favorita

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Cena inicial da novela <i>Amor de Mãe</i>	8
Imagem 2 – Os planos iniciais de <i>A Favorita</i>	28
Imagem 3 – Cena do capítulo 56 de <i>A Favorita</i>	29
Imagem 4 – Flora mata Gonçalo de susto no capítulo 167 de <i>A Favorita</i>	33
Imagem 5 – Donatela “aparece” para Flora através do espelho no capítulo 189.....	33
Imagem 6 – O lixão e a casa de Mãe Lucinda; cenas dos capítulos 2 e 3.....	45
Imagem 7 – Cenas do Capítulo 101, quando Carminha dopa Nina.....	46
Imagem 8 – O “enterro” de Nina no capítulo 102.....	47
Imagem 9 – Carminha humilha Nina “enterrada”.....	47
Imagem 10 – Nina sai da cova; no fim do plano seu corpo não aparece.....	48
Imagem 11 – Nina desperta e se levanta.....	48
Imagem 12 – Nina revela-se para Carminha na mansão escura no capítulo 103.....	49

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. O Que É A Novela?.....	12
1.1. Novela é Brasil.....	13
1.2. Novela é público.....	19
1.3. Novela é melodrama.....	21
2. A Favorita: Ambiguidade e Reconfiguração.....	26
2.1. Reversão de expectativas e a ambiguidade da vilania.....	27
2.2. Ousadia narrativa e estética: a violência em cena.....	32
2.3. Reconfigurações familiares e de gênero.....	34
3. Avenida Brasil: Sucesso e Inovação.....	37
3.1. Vilãs, mocinhas e zonas cinzentas.....	39
3.2. Os espaços e a trama.....	42
3.3. Inovações estéticas: coisa de cinema?.....	45
4. Considerações Finais.....	51
Referências Bibliográficas.....	53

INTRODUÇÃO

O primeiro capítulo de *Amor de Mãe*, novela de Manuela Dias cuja “primeira temporada” foi exibida entre novembro de 2019 e março de 2020¹, começa de uma forma peculiar: um plano de conjunto, com um corpo em cena, no fundo do cenário, fora de foco. Ouvimos uma voz, que, para um público familiarizado com as estrelas globais, é notadamente a da atriz Tais Araújo, dizer “oi, bom dia!”. Não a vemos. Em resposta ao chamado, a pessoa em cena se aproxima da câmera, e percebermos ser a atriz Regina Casé, que logo apresenta o nome de sua personagem: Lourdes do Santos Silva. Lourdes se senta em frente a câmera e sustenta um diálogo com a personagem de Tais Araújo, ainda sem nome, e que em nenhum momento é vista. A organização estética dessa cena antecipava a proposta estética geral da obra, e definia uma ruptura com certas convenções do gênero *telenovela*. Mas, que convenções são essas? E rupturas em que sentido? E o quanto isso é comum na história da telenovela?

Imagem 1 – Cena inicial da novela *Amor de Mãe*



Fonte: Globoplay/TV Globo

A telenovela é o objeto audiovisual com maior alcance no Brasil. A trama exibida pela Rede Globo na faixa das 21 horas, especificamente, é o produto de massa com maior alcance entre os brasileiros. O primeiro capítulo de *Amor de Mãe*, por exemplo, registrou uma média de 33 pontos no IBOPE da Grande São Paulo². Considerando o parâmetro de audiência da Kantar Ibope Media, empresa responsável pela aferição³, isso equivalia em 2019 a cerca de 8,5

¹ *Amor de Mãe* foi uma das novelas cuja exibição foi interrompida porque as gravações foram pausadas durante a pandemia do COVID-19. A TV Globo decidiu então dividir a novela em duas “temporadas”: a primeira, exibida até março de 2020, e a segunda com 4 semanas, a ser exibida em algum momento entre março e abril de 2021. Fonte: MARTHE, M. Final de ‘Amor de Mãe’ chega em 2021 e abordará pandemia, com máscaras. **Revista Veja**, 21 ago. 2020. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/cultura/final-de-amor-de-mae-chega-em-2021-e-abordara-pandemia-com-mascaras/>>. Acesso em 08 nov. 2020.

² AMOR de Mãe estreia melhor que A Dona do Pedaço e O Sétimo Guardião. **Observatório da TV**. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/audiencia-da-tv/amor-de-mae-estrela-melhor-que-a-dona-do-pedaco-e-o-setimo-guardiao-confirma-previa>. Acesso em 08 nov. 2020

³ IBOPE atualiza ponto de audiência para 2020. **Meio & Mensagem**, 20 dez. 2019. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/12/20/ibope-atualiza-valor-do-ponto-de-audiencia-para-2020.html#:~:text=A%20partir%20de%201%C2%BA%20de,no%20PNT%20representa%20254.892%20domic%C3%ADlios>. Acesso em 08 nov. 2020.

milhões de domicílios e 23,2 milhões de espectadores, só na praça da capital paulista. Pode-se arguir que tal registro foi uma exceção: as novelas anteriores não conseguiram o mesmo número na estreia e mesmo *Amor de Mãe* teve sua média puxada para baixo nas semanas seguintes. Ainda assim, esse número é muito mais expressivo do que qualquer outro objeto audiovisual nacional na sua primeira janela de exibição.

Talvez, por seu alcance ímpar, os estudos sobre a telenovela brasileira costumam privilegiar uma análise das obras a partir de seu aspecto industriais e de produto de massa: os estudos feitos no Brasil observam a novela como reflexo dos valores morais e éticos da sociedade brasileira, o pacto econômico-ideológico entre as forças envolvidas na produção e difusão da televisão no Brasil, o papel histórico da novela como ferramenta de integração nacional, a relação da novela com a publicidade e o consumo, etc.; por outro lado, os estudos estrangeiros observam a novela brasileira como a partir da autonomia da produção e da força do mercado nacional frente a concorrência internacional, da relação entre Estado e produtoras, da reversão do pacto colonial, com a antiga colônia exportando bens de consumo para as antigas potências metropolitanas (HAMBURGER, 2005, pp. 24-26). Nesse trabalho, vamos dar um outro destaque: buscaremos observar a novela em sua natureza audiovisual.

É claro que, por ser um fenômeno de massa, e por ser fruto de um modelo de produção industrial, além do fato de ser um produto serializado longo, com muitos capítulos, é no mínimo improdutiva uma análise puramente “textual” da telenovela. É preciso trazer à baila os contextos históricos, políticos, de produção e de recepção que envolvem a telenovela; o papel que ela ocupou e ocupa no tecido social brasileiro é indissociável da obra em si. No entanto, o que este trabalho propõe é um caminho analítico que não parte do princípio que as escolhas estéticas e narrativas dos agentes envolvidos na produção de uma novela são exclusivamente consequências de uma lógica de mercado, ou de um pacto ideológico, ou de uma tentativa de “refletir” a sociedade. Claro, esses fatores estão em jogo, mas eles não são os únicos: como em qualquer produto audiovisual, há, na telenovela, uma intenção criativa, ou, pode-se ousar dizer, uma pulsão artística, que em muitas análises fica subjugada a uma abordagem que se propõe a entender a novela “fenômeno de massa”, e não a novela, produto audiovisual.

Esse trabalho é uma tentativa introdutória dessa abordagem. Para começarmos, estabelecemos um recorte, de objeto e de perspectiva analítica: a telenovela das nove da Rede

Globo de Televisão⁴, num cenário contemporâneo. A ideia de contemporâneo aqui se aplica a um momento que os estudos canônicos sobre a telenovela ainda não deram conta de definir propriamente: as novelas produzidas e exibidas de forma digital, em alta definição, com uma audiência que reage em comunidade aos acontecimentos da trama via redes de interação *online*, e em concorrência direta com conteúdos audiovisuais distintos, produzidos por e para internet, além da já estabelecida concorrência com a TV a cabo.⁵

Para estreitar ainda mais o recorte, e, por conseguinte, tornar a análise mais frutífera, escolhemos duas obras em particular que, desde a sua primeira exibição, foram entendidas como novelas diferentes, que fugiam de um certo padrão senso comum do que é uma novela. Essas obras são *A Favorita*, exibida entre junho de 2008 e janeiro de 2009, e *Avenida Brasil*, exibida de março a outubro de 2012. Ambas foram escritas por João Emmanuel Carneiro, a primeira com direção geral de Ricardo Waddington, e a última com direção de Amora Mautner, José Luis Villamarim e Ricardo Waddington. *A Favorita* foi a primeira novela de João Emmanuel na faixa das nove, e a sua trama seguinte na faixa mais nobre foi *Avenida Brasil*. O fato dessas duas novelas terem gerado, no primeiro momento, uma percepção de novidade e, a médio prazo, terem recebido a alcunha de “clássicas”, despertou nossa atenção e motivou a escolha delas como objeto desse trabalho.

Particularmente, as duas novelas trouxeram inovações específicas e de fácil identificação já em uma primeira observação superficial. *A Favorita* apresentou o conhecido dispositivo do “quem matou?”, porém, a morte em questão se dá no primeiro episódio e a revelação da assassina ainda na primeira metade da trama. *Avenida Brasil* despertou a atenção de público e crítica já nas primeiras imagens de divulgação, com uma trama densa que se passava no subúrbio e trazia uma proposta estética diferente. A primeira pergunta que levantamos é: tais inovações tornaram as obras mais ou menos novelas? E, aprofundando, de que forma essas inovações são de fato inovações? A telenovela é um gênero fixo, que sofre irrupções momentâneas, mas mantém-se mais ou menos estável?

⁴ A Globo passou a utilizar o termo “novela das nove” apenas em 2011, com a alteração na grade da emissora para a estreia de *Insensato Coração*, com o Jornal Nacional começando efetivamente às 20h30 e novela começando necessariamente, com exceção das quartas-feiras, após as 21 horas. No entanto, para fins de clareza, aqui o termo vai ser aplicado também para as “novelas das oito”, como é o caso de *A Favorita*, salvo quando especificamente citado.

⁵ Para fins de esclarecimento, um recorte razoável analiticamente para esse período seria a exibição de *Duas Caras* (2007-2008), primeira novela a ser exibida em alta definição na TV Globo. Fonte: JIMENEZ, K. Band e Globo estreiam novelas em alta definição. **O Estado de S. Paulo**, 13 set. 2007. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,band-e-globo-estream-novelas-em-alta-definicao,51452>

Fazemos estas perguntas para efetivamente, a partir de novelas que, numa primeira leitura, se distinguem do “normal”, possamos entender com mais clareza o que são as novelas, quais seus caminhos e limites e, a partir de uma perspectiva polivalente de retrospectiva histórica, observação em contexto e efetiva análise do objeto audiovisual, entender a telenovela das nove da Rede Globo, em seu papel político, mas também em seu papel estético.

Para perseguirmos esse objetivo, a primeira ação do trabalho dessa monografia foi a criação de uma fortuna crítica: um pequeno arquivo, resultado de busca em fontes distintas, para que pudéssemos entender a reação de diferentes agentes formadores de opinião sobre as duas novelas, com ênfase, mas não se restringido, ao período entre as semanas anteriores à estreia da primeira exibição e as semanas seguintes ao último capítulo. Dessa forma, coletamos: reportagens de jornais e revistas de grande circulação, notícias sobre o progresso da novela, seu elenco e equipe, entrevistas, matérias da própria Globo durante a exibição, artigos acadêmicos, comunicações em congressos e eventos, material de bastidores, entre outros documentos.

Após fazermos uma organização sistemática desse panorama crítico, seguimos para a leitura de uma bibliografia direcionada para a compreensão da história da telenovela brasileira, de seu formato, seu contexto, suas causas e consequências, além de uma leitura mais ampla sobre os estudos de televisão como um todo. Dessa forma, unimos um entendimento teórico sobre a televisão, sobre a telenovela e o que a rodeia – por exemplo, a tradição melodramática do audiovisual – com observações específicas sobre as duas novelas em análise.

Munidos desse arcabouço teórico, partimos então para o visionamento das telenovelas, em particular de suas duas primeiras e duas últimas semanas, conforme a exibição original, além de capítulos chave definidos previamente após a observação da fortuna crítica. A ideia é, dessa forma, em uma segunda etapa do processo, providos de teoria e contexto, privilegiar uma leitura estética das duas novelas, e na conclusão, propor uma extensão das ideias apresentadas no trabalho para as demais obras do gênero.

A hipótese que levantamos, portanto, é a de que o que forma a novela, e o que a mantém como principal objeto audiovisual, em termos de público no Brasil, é, entre outras coisas, a sua capacidade de sempre se atualizar, de inovar, mas sem abandonar a estrutura familiar e consolidada historicamente que o público facilmente reconhece. É esse o caminho que trilharemos nesse trabalho.

1. O QUE É A NOVELA?

A pergunta que intitula esse capítulo parece uma de simples resposta. Em uma reflexão rápida, realmente não há necessidade de uma longa discussão sobre o conceito de *telenovela*; todo brasileiro consegue identificar uma novela quando a vê. No entanto, há algumas ponderações a serem feitas.

No texto “Telenovela Brasileira: Uma Narrativa Sobre a Nação”, um dos trabalhos seminiais dos estudos de telenovela nesse século, no campo da Comunicação, a professora Maria Immacolata Vassalo Lopes, coordenadora do Núcleo de Estudos da Telenovela da ECA-USP, acrescenta a seguinte nota de rodapé: “telenovela é o nome genérico dado à narrativa ficcional televisiva no Brasil, independentemente de seu formato ser telenovela *stricto sensu*, minissérie, caso especial, ou outro.” (LOPES, 2003, p. 17). Essa definição causa confusão porque, ao buscar as especificidades da telenovela, generaliza-se a ficção seriada brasileira e se afasta de uma análise que permita o entendimento de cada uma em sua particularidade. De toda forma, já há uma ideia importante que aqui fica clara: a telenovela é a ideia padrão da produção de teleficção seriada no Brasil.

O trabalho da professora Maria Lopes e do Núcleo de Estudos da Telenovela da ECA-USP é muito caro a um estudo da telenovela que, de alguma forma, privilegia um entendimento da telenovela como objeto audiovisual, para além de um produto de indústria de massa, e a partir desse pressuposto é que realiza suas análises. Dessa forma, olhar para esses estudos nos auxilia na resposta à nossa pergunta de partida. No mesmo texto, mais adiante, a professora Maria Lopes nos oferece uma outra definição que funciona como um bom ponto de partida: a novela como “narrativa nacional, popular e artística” (LOPES, 2003, p. 17). Ao procurarmos entender o que essa frase significa, estaremos um passo mais próximos do entendimento do que é de fato, a telenovela brasileira.

A telenovela é uma narrativa *nacional* porque historicamente se tornou quase sinônimo de ficção televisiva no Brasil. A telenovela foi o elemento narrativo/ficcional do projeto de integração nacional do governo militar, e ainda manteve relativa independência criativa durante esse processo, mesmo com as reiteradas censuras. Em uma investida bastante melodramática, a novela tratou e temas de temas da vida pública brasileira – a liberdade feminina, a desigualdade social, a corrupção na política, questões de saúde pública – no âmbito da vida privada dos seus personagens.

A questão de a novela ser uma narrativa *artística* pode ser uma questão polêmica. Alguns teóricos mais radicais, seguindo uma tradição frankfurtiana, podem crer que não haja valor artístico em um produto resultante de uma lógica industrial e de massa. No entanto, como já argumentamos, partimos aqui do princípio que a novela é fruto de uma intenção criativa, resultado do trabalho de seus autores – um elemento que é utilizado para legitimar outras manifestações artísticas é a “autoria” – e que se preza a um papel de expressão artística, mesmo que dentro de uma lógica industrial.

Dos três qualificativos que a professora Maria Lopes traz, o mais indiscutível é o *popular* – em duas acepções do termo. A novela é popular porque é o objeto audiovisual mais visto do país, e é popular porque, da sua concepção, apesar de, supostamente, ter um público-alvo primário definido - mulheres de classe média baixa – ela é pensada buscando uma ideia de público universal. Mesmo nos seus períodos de “fracasso”, as telenovelas ainda eram muito vistas, e muito discutidas, mantendo ainda papel importante na discussão social brasileira. Ainda pode arguir-se que a novela é popular porque ela é para “o povo”, em uma ideia rasa de povo como as classes populares, maioria da população.

Por ora, para não haver confusão, damos um passo atrás para uma definição mais enciclopédica do termo: telenovela é uma obra de ficção seriada televisiva, exibida sob a forma de capítulos diários⁶, por um determinado período. Mesmo essa definição é passível de discussão, mas para nos atermos ao que importa para este trabalho, vamos nos valer dela.

Historicamente, o conceito foi dividido conforme a faixa de horário em que a trama é exibida, pelo menos no que diz respeito à TV Globo: “segue-se a novela das seis, de temática geralmente histórica ou romântica; a novela das sete, de tema atual, em chave jovem e de comédia e a novela das oito, a principal, de tema social e adulto” (LOPES, 2003, p.23). Essa organização, a que a professora Maria Lopes chama de *palimpsesto* - uma vez que o formato do horário nobre da TV Globo não se altera, apenas as obras se substituem -, e que segue uma lógica de fixa de horário pensada para o anunciante quando da criação do padrão Globo de qualidade (RIBEIRO, SACRAMENTO, p. 123) e que hoje é parte fixa da cultura televisual do

⁶ Quando falamos das novelas da TV Globo, a exibição das tramas ocorre de segunda a sábado. As outras emissoras em geral adotam outros formatos, com exibições de capítulos inéditos de segunda a sexta, necessariamente, mas o sábado reservado para outro programa (no caso da RecordTV) ou para um resumo dos capítulos exibidos durante (modelo adotado em algumas situações pelo SBT). De toda forma, a ideia de capítulos que se seguem é perene em toda a história da novela brasileira.

Brasil, também é de certa forma uma definição de novela: é o que passa na Globo de noite, entre os jornais.⁷

Essas reflexões iniciais nos preparam para reflexões mais profundas e complexas, sobre o papel que a telenovela ocupa na televisão, na sociedade e, essencial para esse trabalho, a que convenções narrativas e estéticas obedece, e como elas se dispõem ao longo do tempo.

1.1. Novela é Brasil

De certa forma, contar a história do Brasil da segunda metade do século XX em diante é contar uma história que passa na televisão. Aliás, afirmar que contar a história da televisão brasileira é contar a história do Brasil não é nenhum delírio axiomático. O projeto de expansão da televisão brasileira foi parte de um direcionamento estatal, parte de uma política de integração nacional e de busca pela manutenção da integridade do território e da ideia do povo brasileiro como nação, de acordo com o regime ditatorial vigente à época (MATTOS, 2001), além da ideia de criar uma sociedade de consumo que se veria na “telinha”. A televisão passou a ser o principal veículo de informação, entretenimento, valores, e, de alguma forma, de representação das contradições entre a expressão artística e popular e a força censora do Estado (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, P. 125).

Com a redemocratização, a televisão passa a ser o principal veículo das discussões políticas e sociais que iriam determinar a “cara” do Brasil democrático, e atuou diretamente para alterar a direção dessa marcha a um novo país, como fica claro no infame episódio do debate do segundo turno das eleições de 1989, quando a TV Globo exibiu no Jornal Nacional do dia seguinte ao debate uma versão que desproporcionalmente privilegiava o candidato, e depois vencedor, Fernando Collor de Melo.⁸

A novela não passa alheia a tudo isso. Como o produto de maior prestígio da televisão, ao qual era reservado o horário mais caro e mais nobre, a novela, na verdade, é parte inseparável desse processo. Na verdade, “a história das novelas se confunde com a história da própria televisão brasileira” (HAMBURGER, 2005, p. 30). Um exemplo disso é a contradição de uma

⁷ O “palimpsesto” do horário nobre da Globo funciona, desde meados da década de 1970, da seguinte forma, com algumas pequenas variações: a novela das seis é seguida por um jornal regional, a que se segue a novela das sete, depois o Jornal Nacional e a novela das oito/nove. Alguns textos ainda acrescentam nessa fórmula a *Malhação*, *soap opera* de cunho jovem exibida antes da novela das seis (LOPES, 2003, p. 22), e o horário das 22h, geralmente reservado a um conteúdo mais “experimental” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 129).

⁸ A TV Globo passou a adotar a postura de não mais editar debates entre candidatos e, de certa forma, admitiu a postura de ter favorecido o candidato vencedor. Fonte: ELEIÇÕES 1989 e o debate Collor x Lula. **Memória Globo**. Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-nacional/reportagens-e-entrevistas/eleicoes-1989-e-o-debate-collor-x-lula/>. Acesso em 08/11/2020.

emissora que oferecia apoiava o regime militar incluir no seu rol de dramaturgos figuras alinhadas à esquerda e ao comunismo no Brasil, sendo a mais destacada delas Dias Gomes, figura oriunda do teatro que adaptou para a TV obras como *O Bem-Amado* (exibida entre janeiro e outubro de 1973, na faixa das 22h), primeira novela exibida a cores e referenciada na literatura por consolidar o processo de profissionalização da TV Globo, que culmina na criação do “padrão Globo de qualidade” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p.128). A tensão entre a proposta de Dias Gomes para uma arte nacional-popular, e a proposta industrial e ideológica da emissora que veiculava suas obras são só um exemplo de como a novela refletiu e influenciou na construção da sociedade brasileira.

A partir dos anos 70, com as tramas ficando mais “realistas” e contemporâneas, a novela também passou a ser uma vitrine. No âmbito da construção de uma sociedade de consumo, parte também da proposta econômica do regime vigente, a novela passou a ser também veiculadora de desejos de consumo, refletindo e ditando o que era mais “chique”, mais novo, mais interessante, na moda, na música, nos costumes, que acompanhavam o ímpeto modernizante. É uma situação complexa na medida em que essa modernização, como vista nas novelas, partia de um recorte de tramas que se passavam, em geral, com famílias ricas ou de classe média, nos dois maiores centros urbanos do país (HAMBURGER, 2005, p. 71).

Além disso, desde então, a novela também passou, através de seus personagens, a lidar com valores de certo e errado, bem e mal, e até ideias gerais de comportamento, em particular para as mulheres, como atestam alguns estudos de cunho antropológico nesse sentido (RONSINI, 2016). Talvez esse impacto a novela tenha perdido, com a difusão da audiência para novos veículos e mídias e a chamada “crise” da novela; no entanto, seu papel histórico na formação da sociedade brasileira nas últimas três décadas do século passado é inegável, e o papel reservado à novela no imaginário popular está muito calcado nessa relação.

Alguns estudiosos de comunicação vão recorrer ao conceito de comunidade imaginada, formulado por Benedict Anderson ao estudar a formação dos Estados modernos da Europa no século XIX, para entender o papel da novela na sociedade brasileira. Maria Immacolata Vassalo Lopes se aprofunda nessa questão:

Benedict Anderson (1991) cunhou a noção “comunidade nacional imaginada” para descrever a emergência dos Estados Nacionais na Europa do século XIX e associou a consolidação do sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginária ao surgimento da imprensa e das línguas nacionais (“print capitalism”). O ritual de leitura do jornal é apontado como exemplo de prática que contribuiu para a consolidação desse sentimento de comunidade nacional. A noção é útil para entender o significado das telenovelas no País. O ato de assistir a esses programas num determinado horário,

diariamente, ao longo de quase cinquenta anos, constitui um ritual compartilhado por pessoas em todo o território nacional. Pessoas que passam a dominar as convenções narrativas da telenovela e que tomam os padrões nela mostrados como referenciais com os quais passam a definir tipos ideais (no sentido weberiano) de família brasileira, mulher brasileira, homem brasileiro e também de corrupção brasileira, violência brasileira etc. Parece-me adequado usar a noção de “comunidade nacional imaginada” para indicar as representações sobre o Brasil veiculadas pelas novelas e as maneiras como produzem referenciais importantes para a reatualização do conceito de nação e de identidade nacional. No caso brasileiro, trata-se, como pretendo demonstrar, do fato paradoxal da telenovela, uma narrativa ficcional, ter-se convertido no Brasil «em narrativa da nação» e em um novo espaço público de debate da realidade do País (LOPES, 2009, p. 23)

Como vimos no trecho acima, o argumento dos estudiosos é de que assistir novela, por se tratar de ritual compartilhado nacionalmente, tem papel fundamental na formação de uma ideia de nação, como pretendia o governo militar e as redes de televisão, em particular a TV Globo, que via na expansão da rede uma forma de consolidar seu papel como maior veículo de comunicação do país. As consequências disso são a difusão de noções mais generalizadas do que é ser brasileiro e de quais valores nos pertencem, enquanto nação.

No entanto, essa constatação tem implicações que vão além de uma análise *a posteriori* da construção da nacionalidade brasileira. Como Maria Immacolata Vassalo Lopes reitera, a novela também tratou de se transformar numa narrativa da nação e num espaço de *debate público*. Por tratar-se de obra que é exibida diariamente, os assuntos tratados na telenovela viram objeto de debate entre as pessoas, e esse debate é que influencia não só a novela, por seu caráter de “obra aberta” – ou seja, que está em produção enquanto é exibida – mas influencia a sociedade como um todo (LOPES, 2009).

A literatura é abundante nesse tipo de análise, enfatizando a via de mão dupla. Esther Hamburger discorre sobre como a novela “*O Rei do Gado*” (escrita por Benedito Ruy Barbosa, exibida entre junho de 1996 e fevereiro de 1997), por exemplo, é emblemática na forma em que trata o Movimento Sem Terra, através da personagem Luana (Patrícia Pillar), que faz parte de um movimento que se assemelha profundamente ao MST. Outra personagem que traz esse aspecto de debate público à novela é o Senador Roberto Caxias (Carlos Vereza), que foi saudado pelo então senador da República Darcy Ribeiro no plenário do Senado Federal, e cujo funeral, na novela, teve a participação de dois senadores da República, Benedita da Silva e Eduardo Suplicy (HAMBURGER, 2005, pp. 136-137) Ainda em “*O Rei do Gado*”, estudos de recepção apresentam uma reação negativa de espectadoras à figura de Luana, uma vez que, mesmo tendo herdado uma farta fortuna, a personagem mantinha seus trajes, costumes e jeito de falar de mulher pobre campesina, colidindo com as expectativas dos valores da ascensão social. (RONSINI, et. al, 2017, p. 12) Aqui vemos que a obra não só atuou como interventora

e consolidadora do modelo político pós-ditadura, que se consolidava no período, mas também abordou – e provocou debate – sobre os costumes e os valores do que era ser mulher.

Esther Hamburger (2005) faz uma marcação temporal para distinguir a relação das novelas dos anos 1970 e 1980, que seriam essa “vitrine” de um país moderno, do futuro, em consonância com a pauta estatal e institucional, com as novelas dos anos 1990, a que ele chama de “novelas de intervenção”, que fazem referências claras a elementos externos à narrativa e pertencentes ao “mundo real”, como o caso do “*O Rei do Gado*”. Essa distinção é importante, mas ela não diz tudo: as novelas continuam sendo “vitrine”, não só do país moderno, de uma população “cidadã consumidora”, mas de valores, hábitos e costumes que variam e variaram ao longo do tempo. Outras tramas que podem ser interpretadas nessa chave de leitura são *Dancin’ Days* (escrita por Gilberto Braga e exibida entre julho de 1978 e janeiro de 1979), que tratou da modernização dos costumes, da cultura da discoteca e da independência feminina; e, já no fim desse período, *Vale Tudo* (escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, e exibida entre maio de 1988 e janeiro de 1989), que abordava a corrupção e o “jeitinho brasileiro”.

Ainda na lógica da intervenção, Hamburger chama a atenção para o que se chama de *merchandising social*⁹, quando a novela insere na trama, através de seus personagens, assuntos de relevância para a sociedade, em geral ligados à temas de saúde pública. Exemplos marcantes são o transplante de órgãos em *De Corpo e Alma* (escrita por Glória Perez e exibida entre agosto de 1992 e março de 1993), *Laços de Família* (escrita por Manoel Carlos e exibida entre junho de 2000 e fevereiro de 2001) e o tratamento contra câncer da personagem Camila (Carolina Dieckmann), e a Síndrome de Down em *Páginas Da Vida* (escrita por Manoel Carlos e exibida entre julho de 2006 e março de 2007), na qual todos os capítulos se encerravam com depoimentos de pessoas contando suas histórias de vida e superação. É comum que tais estratégias tenham repercussão direta no mundo real, como no caso de *De Corpo e Alma*, em que o Instituto do Coração de São Paulo, que estava há dois meses sem receber doações, recebeu nove órgãos apenas na semana de estreia da novela.¹⁰

Outras obras não tratam de temas que podem não afetar diretamente a vida das pessoas naquele momento, mas que fazem parte do noticiário e reverberam com o público que

⁹ Em geral, esse termo é atribuído às abordagens dos autores Glória Perez e Manoel Carlos sobre temas de saúde pública. No entanto, aqui expandimos um pouco a noção para outras abordagens, de outros autores, que se destacaram desde meados dos anos 1990.

¹⁰ DE CORPO e Alma. **Memória Globo**. Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/de-corpo-e-alma/>. Acesso em 08 nov. 2020.

acompanha as notícias, como foi o caso de *O Clone* (escrita por Glória Perez e exibida entre outubro de 2001 e junho de 2002), em relação às técnicas de clonagem e o desenvolvimento da genética na virada do século, e de *América* (escrita por Glória Perez e exibida de março a novembro de 2005) que tratou da imigração ilegal para os Estados Unidos

Recentemente, essas intervenções têm ficado mais sutis, mas ainda são muito presentes, reiterando o papel da novela na discussão pública do Brasil. Um caso curioso é o da novela *Cheias de Charme* (escrita por Filipe Miguez e Izabel de Oliveira e exibida entre abril e setembro de 2012, na faixa das 19h), que tinha como protagonistas três empregadas domésticas que ficavam famosas após o clipe de sua canção “Vida de Empreguete” viralizar na internet. *Cheias de Charme* foi exibida durante a tramitação da chamada “PEC das Domésticas” no Congresso Nacional; esse projeto assegurava aos trabalhadores domésticos direitos trabalhistas nos termos da lei. Outros exemplos de tramas recentes que trouxeram debates pertinentes ao espaço público foram *Amor à Vida* (escrita por Walcyr Carrasco e exibida entre maio de 2013 e janeiro de 2014), com a relação do personagem gay Félix (Mateus Solano) e seu pai homofóbico, trazendo para a trama o assunto da homossexualidade na família brasileira; a novela *A Força do Querer* (escrita por Glória Perez, e exibida entre abril e outubro de 2017), que debateu a relação entre o subúrbio, a favela e o tráfico de drogas no Rio de Janeiro através da personagem Bibi (Juliana Paes), em um momento em que o fracasso do plano de pacificação das comunidades cariocas se fazia latente; e a novela *A Dona do Pedaço* (escrita por Walcyr Carrasco, exibida entre maio e novembro de 2019), que discutia o empreendedorismo – ideia amplamente defendida pela TV Globo –, que promovia não só uma ascensão social mas uma independência completa da protagonista, Maria da Paz (Juliana Paes)

Essa ideia de que a novela proporciona uma criação de valores em comum e uma ideia de nacionalidade deve ser, no entanto, tomada com ressalvas. Claro, a novela cria-se a partir de um repertório comum e esse repertório reverbera na sociedade e se atualiza, conforme as tramas avançam e são substituídas. Esse repertório – um conjunto de ideias sobre o Brasil e o brasileiro – são, sim, debatidos, questionados, levados à mesa do jantar. No entanto, não é como se a televisão fosse uma ágora onde todos os participantes têm direito a falar. Os valores e ideias de Brasil veiculados na telenovela são aqueles resultantes das tensões produtivas inerentes ao processo da telenovela: tensões entre dramaturgos, diretores, pesquisadores de mercado, emissora, audiência, anunciantes, entre outros. E em geral, as escolhas são feitas de forma que o *status quo* não seja alterado profundamente, mas que novos elementos entrem na discussão.

Também não se deve excluir o público completamente da equação, como se esses valores viessem prontos, apenas para o consumo acrítico e alienado do espectador passivo. Como veremos a seguir, a forma que novela é produzido prevê a participação do público no seu processo.

1.2. Novela é público

Não é inusual ouvir, de uma certa parcela da crítica cultural, que novela “emburrece”. Mesmo em espaços de discussão privilegiadas como a universidade, é comum uma leitura frankfurtiana de que a novela é um objeto de massa, feito de cima para baixo, como forma de alienar a população. A relação entre Estado, ideologia e novela é discussão para um trabalho bastante diferente desse, ainda que tenhamos discutido brevemente o papel e a função da telenovela na sociedade brasileira. O que apontamos aqui é o erro de partida: pressupor que o público não tem papel ativo na produção das telenovelas é uma presunção incorreta.

Desde que as novelas abandonaram seu caráter de *soap opera*¹¹ no fim dos anos 1960, e com a conseqüente profissionalização do processo produtivo, em particular na TV Globo, via intervenção de Walter Clark, Jr. e Boni, o público passou a exercer papel definidor no andamento da telenovela. O exemplo mais óbvio disso é o registro da audiência: diariamente, setores especializados das emissoras em acompanhar os dados do IBOPE podem determinar os rumos de uma trama.

Não é à toa que a novela é conhecida por ser uma “obra aberta” – ou, como propõe Renata Palottini, uma “obra em aberto” (LOPES, 2003, p. 26). Essa noção vem do fato de que a novela, via de regra, não está completamente pronta quando estreia. Em geral, são produzidos trinta capítulos de “frente”, ou seja, quando a novela estreia, há mais trinta capítulos prontos. Isso ocorre para garantir algum controle à produção, ao mesmo que haja tempo hábil dos indicadores da emissora avaliarem o resultado da trama, e, se for o caso, conforme o tempo, alterar a proposta inicial do autor e propor intervenções em personagens, eventos e até reduzir ou estender o período que a novela fica no ar.

¹¹ A ideia de *soap opera* é uma telenovela que vai ao ar diariamente, cuja produção é patrocinada por uma marca de produtos domésticos. O intenso caráter melodramático e a ligação com marcas de produtos domésticos garantiram a importação da alcunha de “ópera do sabão”. No Brasil esse formato foi usado por um período nos anos 1960, com a Colgate-Palmolive sendo a empresa mais atrelada a esse *slot*. Hoje, *soap opera* virou sinônimo de novelas que permanecem no ar ininterruptamente, sem data para acabar, sendo *Malhação* o único exemplo vigente no ar.

A relação público-novela se complexifica quando colocamos em pauta os departamentos de pesquisa de mercado das emissoras, também frutos de processo de profissionalização da Globo nos anos 1970 e que hoje fazem parte do organograma da emissora. Esses departamentos, além dos números brutos de audiência verificados pelo IBOPE, trazem números qualificados através de estratégias de pesquisa oriundas, em geral, da publicidade, a mais conhecida delas talvez seja o *focus group*, no qual os pesquisadores selecionam uma amostra qualificada da audiência da novela e os colocam frente a frente, para uma conversa com um mediador supostamente neutro.

Felipe de Castro Muanis acrescenta a essa discussão ao trazer uma ideia de hermenêutica, na leitura de Gadamer, para o processo de assistir televisão. Essa ideia é, em linhas gerais, a de um *círculo hermenêutico*, na qual a interpretação influencia diretamente no texto. Muanis traz a ideia do pesquisador John Fiske de que há três textos televisivos:

Os primários são os textos em si, os textos dos programas. Todavia, existem outros dois textos que são essenciais a essa análise e que não devem ser esquecidos: os textos secundários, para Fiske, seriam aqueles que dão suporte ao texto primário, ou seja, toda a produção de anúncios, cartazes, divulgação e matérias jornalísticas que tratam do programa televisivo; já os textos terciários seriam os que são produzidos pelo público, no espaço do boca a boca, dos comentários e das cartas para a emissora. (MUANIS, 2015, p. 94)

Na ideia de círculo hermenêutico, Muanis propõe que a televisão é centrada numa estrutura da sua relação com o espectador; dessa forma, os textos terciários alteram constantemente os textos primários e secundários, que, modificados, alteram as discussões e reações do público, e assim sucessivamente, numa relação que sustenta a televisão enquanto meio de comunicação de massa.

Para a telenovela, isso fica mais evidente porque a mudança no texto primário se dá necessariamente na mesma obra, que é contínua, e é institucionalmente sujeita à reação do público. Um exemplo recente bastante claro dessa reação e da participação do público no andamento da trama foi a novela *Caminho das Índias* (escrita por Glória Perez e exibida entre janeiro e setembro de 2009). Inicialmente, Maya (Juliana Paes) viveria um amor proibido com Bahuan (Márcio Garcia), que, no sistema de castas da Índia emulada na novela, era um “intocável”. Maya foi prometida a Raj (Rodrigo Lombardi), filho de uma família de prestígio e cujo casamento garantiria a Maya uma ascensão social. O conflito da novela se daria ao redor desse triângulo, na medida em que Maya, casada com Raj, ainda nutriria uma paixão avassaladora por Bahuan. No entanto, em parte pela falta de química entre Juliana Paes e Márcio Garcia, em parte pelo conservadorismo da audiência, a novela tomou outros rumos e a

figura de Bahuan foi deixada de lado, com o conflito principal se dando entre Maya e a família tradicional de Raj – uma ideia com a qual o público rapidamente se acostumou.

Essa ideia pode ser traduzida na própria ideia de folhetim, usado por vezes como sinônimo de novela na imprensa, não só pelas reverberações estéticas do gênero literário na produção televisiva, mas por seu formato suscetível à reação do público, por ser veiculado enquanto é produzido.

1.3. Novela é melodrama

É bastante comum que estudos históricos da telenovela façam uma oposição entre o núcleo da cubana Glória Magadan, na TV Globo e a experiência bem sucedida da TV Tupi com a novela *Beto Rockefeller* (criada por Cassiano Gabus Mendes e escrita por Bráulio Pedrosa, exibida entre novembro de 1968 e novembro de 1969) (HAMBURGER, 2005, pp. 84-85). As produções da TV Globo, até 1969, eram “dramalhões” que se passavam em terras distantes, em geral fictícias, em tempos passados pouco determinados. muito fiéis a uma tradição melodramática, inclusive geralmente sendo adaptações de textos literários dentro dessa chave. Em geral, tais produções são metonimizadas em *O Sheik de Agadir* (escrita por Glória Magadan, exibida entre julho de 1966 e fevereiro de 1967), que teria sido um sucesso de audiência. Essa proposta é colocada em oposição a de *Beto Rockefeller*, uma trama que trouxe um enredo jovem contemporâneo “realista”, e que foi um sucesso de crítica e público, fazendo com que, nos anos seguintes a própria TV Globo alterasse o rumo das suas produções e “modernizasse” e tornasse suas tramas mais contemporâneas e realistas, uma ideia já presente em obras como *Irmãos Coragem* (escrita por Janete Clair e exibida entre junho de 1970 e julho de 1971) e *Selva de Pedra* (escrita por Janete Clair e exibida entre abril de 1972 e janeiro de 1973). É comum que defensores da telenovela usem esse argumento histórico de que o “realismo” proposto por *Beto Rockefeller* e adotado nos anos seguintes, em particular nas obras de Janete Clair seria um afastamento de uma novela de baixa qualidade, atrelada a um melodrama de pouco valor. Esther Hamburger nos lembra que apesar de se modernizarem e passarem a ser “vitrines privilegiadas do que significava ser ‘moderno’, estar sintonizado com a moda e com os comportamentos contemporâneos”, a novela não deixa de lado “sua vocação melodramática, o caráter de folhetim”, que “prepondera” (HAMBURGER, 2005, p. 86)

A narrativa folhetinesca, portanto, já configura um elo inseparável entre o melodrama e a telenovela. Não só por isso, mas por também herdar do folhetim – e do melodrama burguês – a narrativa que privilegia o suspense frente a estrutura narrativa e as emoções do leitor. Daniela

Zanetti faz uma análise retrospectiva do melodrama histórico, e verifica que muitas das convenções formais e estéticas desse gênero teatral são aplicáveis nas narrativas seriadas contemporâneas, em particular na telenovela (ZANETTI, 2009).

Uma primeira ideia de permanência do melodrama na telenovela é a combinação de sentimentalismo e o prazer visual. Zanetti traz a observação de Ismail Xavier sobre a atualização do melodrama tradicional às novas regras de organização do mundo, uma vez que o melodrama teria encontrado “novas tonalidades vítreo-metálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de uma incorporação do novo na repetição” (XAVIER apud ZANETTI, 2009, p. 189)

Aqui traz-se uma ideia bastante clara que se aplica a novela: mantém-se a matriz historicamente consolidada, mas se adapta e se inova, conforme as mudanças no mundo. Essa estratégia, que Zanetti relaciona à estética da repetição proposta por Omar Calabrese (1987), é o que garante que o melodrama – e a novela - tenha sobrevivido e mantido sua hegemonia ao longo do tempo. Mais do que isso, se espera de uma novela certos elementos, ao mesmo tempo que se espera novidade. Como comenta Sílvio de Abreu, em entrevista concedida no livro “A Seguir, Cenas do Próximo Capítulo”, “o público de novela é muito conservador e gosta de tramas e situações com as quais tenha familiaridade; não podem ser iguais sempre, mas não devem mudar demais.” (BERNARDO, LOPES, 2005, p. 212)

No entanto, isso não é suficiente para explicar o poder do melodrama. Essa continuidade que o espectador espera de uma obra está relacionada a instrumentalização das emoções e a capacidade do melodrama de provocar afetos e reações no público, a partir de seus personagens. Há, na novela, toda uma composição estética – de câmera, de trilha sonora, de roteiro – que direciona o espectador para um efeito sensorial: rir, chorar, sentir raiva, angústia etc. O investimento emocional da audiência na telenovela é facilitado, por sua vez, pela simplificação das tramas que reduzem os conflitos a uma “polaridade moral” (ZANETTI, 2009, p. 191). De certa forma, o público prevê que lhe será dito o que é certo e o errado, o que é o bem e o que é o mal.

Na telenovela, isso se intensifica pela inserção de questões públicas na vida privada e de questões privadas na vida pública. Isto é, como observamos anteriormente, as telenovelas costumam tratar de tópicos relevantes à sociedade naquele momento. No entanto, esse tratamento se dá dentro da trama, a partir dos personagens e do desenrolar de suas histórias, de modo que o tratamento desses temas também esteja ligado ao “império de emoções” que rege

a lógica melodramática. Por um outro lado, temas de cunho privado, como a vida sexual, a família, a amizade, são colocadas em debate público, através do alcance da telenovela (LOPES, 2009). Essas linhas turvas entre o público e o privado potencializam o caráter mobilizador da novela, na medida em que os valores sensórios e emocionais são ativados para a proposição desses debates.

Mais ainda, esses debates se dão em torno, em geral de um núcleo familiar bem distinguido, de forma que as emoções também ultrapassam o aspecto do subjetivo e se transbordam para o núcleo de convivência mais imediata dos personagens e dos espectadores. Isso atrelado à trama amorosa, que em geral, sustenta a narrativa, e discute, no âmbito público, questões privadas: o amor e a felicidade. E mais uma vez, se inebria o limite entre o público e o privado, em uma clássica investida melodramática, e potencializa a capacidade afetiva da narrativa.

Uma estratégia inerente à novela, e ao melodrama, que garante essa mobilização afetiva é o suspense¹²: cada bloco, entre um intervalo e outro, se direciona para um pequeno gancho no final, de forma que o espectador permaneça assistindo a novela no bloco seguinte. O capítulo, por sua vez, se direciona à cena final, onde um “gancho” para o capítulo do dia seguinte encerra a exibição. E, de forma geral, a trama está sempre trabalhando, com segredos e antecipações, clichês melodramáticos muito efetivos na mobilização de sentimentos e utilizados pela novela como instrumento de retenção de audiência.

Aliás, mesmo com todas as inovações estéticas e narrativas dos últimos anos, algumas importantes que discutiremos nos próximos capítulos, alguns desse clichês melodramáticos aparecem perenemente nas telenovelas. Por exemplo: os protagonistas sempre estão à busca de um ideal de felicidade, geralmente ligado a uma trama amorosa, e sofrem muitos reveses, vindos de distintas forças de oposição, para alcançá-lo; mas, no fim, chegam lá. Tropos melodramáticos históricos, como a mocinha/vítima, o herói/justiceiro, o traidor/vilão, e o bobo/bufão¹³ (RIBEIRO; SILVA, 2014, p. 11), se repetem em quase todas as tramas. O verdadeiro poder, do melodrama, e por conseguinte, da telenovela, é adaptar essa estrutura bicentenária às demandas de um mundo em rápida mudança, mas que, de alguma forma,

¹² Não se trata de “suspense” como gênero, do campo do medo ou horror, mas suspense como estado de suspensão frente a estrutura narrativa.

¹³ Aqui cabe um destaque: o “bobo” na novela brasileira, geralmente é interpretada por um grupo maior de personagens, muitas vezes chamado de núcleo cômico. Isso é uma distinção importante da novela brasileira para as tramas produzidas nos demais países da América Latina, nas quais geralmente o humor tem pouco ou nenhum espaço.

preserva a essência do gênero. Uma maneira com que o melodrama se apresenta na novela encontra-se evidenciado no trecho abaixo, da professora Maria Lopes:

As tramas das novelas são em geral movidas por oposições entre homens e mulheres; entre gerações; entre classes sociais; entre localidades rurais e urbanas, «arcaicas» e «modernas», representadas como tendências intrínsecas, simultâneas e ambivalentes da contemporaneidade brasileira. Outros recursos dramáticos como falsas identidades, trocas de filhos, pais desconhecidos, heranças inesperadas e ascensão social através do amor estão presentes de maneira recorrente e convivem em harmonia com as referências a temáticas e repertórios contemporâneos à época em que vão ao ar (LOPES, 2009, p. 26).

Do trecho acima, depreendemos um caráter melodramático muito importante sobre a novela: sua narrativa é baseada em oposição. Sistemáticamente, e parafraseando o trecho acima, identificamos na novela, em geral, quatro tipos de oposição principais: oposição de gênero (o homem/o masculino x a mulher/o feminino), oposição de classe (o rico x o pobre), oposição espacial (urbano x rural), e a oposição geracional e de costumes (tradicional/arcaico/velho x moderno/progressista/novo). Uma dessas tensões geralmente é o ponto de partida do arco narrativo que vai levar a novela adiante. Exemplos claros disso são novelas como *Guerra dos Sexos* (escrita por Sílvio de Abreu e exibida entre junho de 1983 e janeiro de 1984) – oposição de gênero -, e *Irmãos Coragem* – oposição espacial. O *incidente incitante*, evento que perturba a normalidade do mundo e encaminha o protagonista na sua jornada (MCKEE, 2006, p.183) é um conflito que nasce dessas ideias maiores, e historicamente consolidadas. Eventualmente, esses conflitos se sobrepõem ou se acumulam nas tramas paralelas e nos demais núcleos da novela, que não o principal.

Isso acontece por dois motivos. O primeiro é que foram essas as pautas que estavam em discussão quando a novela se tornou o produto mais consumido do audiovisual brasileiro. A liberalização da mulher e a modernização dos costumes, o êxodo rural, a desigualdade social: tudo isso acontecia no Brasil como parte do ímpeto modernizante dos anos 1970, e, com as problematizações públicas de algumas dessas questões nas décadas seguintes, a novela também acompanhou essas discussões. Dessa forma, a novela, com sua natureza melodramática, adapta esses conflitos à contemporaneidade (HAMBURGER, 2005, p. 105).

O segundo motivo é o próprio caráter melodramático da novela, no sentido de que traz essas discussões, em geral de cunho público, para o ambiente privado, onde se tornam mais potentes e com maior poder de mobilização. Esses conflitos, em geral, servem de pretexto para discussões maiores, que, em uma camada mais profunda, discutem a identidade brasileira a partir dos dramas privados dos personagens de novela: o que é o justo, o que é o bom o que é o

bom. E esses valores mudam conforme o tempo, às vezes mesmo durante a exibição de uma novela, que está aberta, como discutimos largamente, a essas alterações.

Para finalizar esse capítulo, é importante entender que a novela que vemos na TV todas as noites é resultado de um conjunto de tensões. Não só essas que estamos discutindo agora, mas tensões entre diferentes setores da sociedade brasileira, tensões dentro do próprio modelo produtivo entre os diferentes elos da cadeia, tensões que formam um multiálogo entre essas diferentes forças, que se apresenta na telenovela que vai ao ar todos os dias.

Concluídas essas reflexões iniciais sobre a telenovela, partimos para análise das duas obras selecionadas nesse trabalho, que se destacam de suas contemporâneas, no olhar geral do público, mas que, como veremos, preservam características intrínsecas da telenovela e colabaram para continuidade de sua produção e relevância no cenário audiovisual brasileiro.

2. A FAVORITA: AMBIGUIDADE E RECONFIGURAÇÃO

A *Favorita* foi a primeira novela de João Emanuel Carneiro na faixa das 21 horas. Depois do sucesso de suas tramas às 19 horas – *Da Cor do Pecado* (exibida entre janeiro e agosto de 2004) e *Cobras & Lagartos* (exibida entre abril e novembro de 2006) - a “promoção” do autor à faixa mais nobre da grade da TV Globo foi natural. A imprensa repercutiu muito a entrada de João Emanuel no rodízio de autores da faixa das 21 horas, em parte por seu histórico como “pupilo” de Sílvio de Abreu¹⁴, que viria a tornar-se chefe do departamento de dramaturgia da Globo alguns anos depois. A estreia da novela, em 02 de junho de 2008, também repercutiu na imprensa pelo baixo nível de audiência: o primeiro capítulo teve 35 pontos de média no IBOPE da Grande São Paulo, àquele momento o pior índice para uma estreia de novela das nove. A imprensa apresentou algumas explicações para esse resultado aquém do esperado: a competição direta com o último capítulo de *Caminhos do Coração* (escrita por Tiago Santiago e exibida na TV Record), que atraía um público mais jovem e de classes mais baixas¹⁵; a competição não direta com a reprise de *Pantanal* no SBT, que atraía um público mais velho¹⁶; a competição com a TV a cabo e a internet banda larga - que se expandia a passos largos no fim da década de 2010 - nas classes mais altas. De toda forma, esse começo complicado logo ficou para trás: a trama engatou com o público e chegou a marcar 46 pontos no capítulo 56, no qual há a grande revelação da trama e fechou com média de 39,5 pontos, um pouco abaixo da meta de 40 pontos esperada para o horário¹⁷. Hoje, a novela tem tratamento de clássico e suas duas protagonistas estão guardadas na memória popular. A trama foi um dos carros chefe, junto a *Tieta e Vale Tudo*, da ação da TV Globo de disponibilizar novelas na íntegra em seu serviço de streaming, o Globoplay.

A *Favorita*, com direção geral e de núcleo de Ricardo Waddington, conta a história de Flora (Patrícia Pillar) e Donatela (Cláudia Raia), duas melhores amigas, criadas como irmãs,

¹⁴ VILLALBA, P. O Aprendiz no horário nobre. **O Estado de S. Paulo**, 02 jun. 2008. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,o-aprendiz-no-horario-nobre,182341>. Acesso em 19 nov. 2020.

¹⁵ No dia 2 de junho de 2008, a trama da Record atingiu 23 pontos no IBOPE da Grande São Paulo. Inclusive, a imprensa explorou a relação entre os autores das duas novelas, que haviam sido parceiros na Globo; tentou-se criar uma narrativa de que Tiago Santiago estaria “ressentido” com a Globo por não ter sido promovido, como foi Carneiro, e que o sucesso da franquia “Os Mutantes” seria sua demonstração de independência. Fonte: NOVELISTAS lavam roupa suja, informa Daniel Castro. **Folha de S. Paulo**, 17 jun. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/06/413153-novelistas-lavam-roupa-suja-na-imprensa-informa-daniel-castro.shtml>. Acesso em 19 nov. 2020.

¹⁶ A competição era de fato não direta: o SBT estendia a exibição do telejornal SBT Brasil até o fim da exibição do capítulo de *A Favorita*, e chegou a veicular campanhas de divulgação que apelavam diretamente a essa demanda, com o slogan: "Quando acabar a novela da Globo, *A Favorita*, troque de canal e veja a novela *Pantanal*".

¹⁷ FELTRIN, R. "Salve Jorge" marca pior ibope da história da Globo às 21h. **UOL**, 12 fev. 2013. Disponível em: <http://celebridades.uol.com.br/oops/ultimas-noticias/2013/02/12/salve-jorge-marca-pior-ibope-da-historia-da-globo-as-21h.htm>. Acesso em 19 nov. 2020.

que formavam a dupla sertaneja Faísca & Espoleta. A amizade se abala quando Donatela decide abandonar a dupla para casar-se com Marcelo Fontini (Flávio Tolezani), jovem herdeiro de um grande complexo industrial de papel e celulose na cidade fictícia de Triunfo, no interior de São Paulo. Flora se casa com o melhor amigo de Marcelo, Dodi (Murilo Benício), mas se envolve com Marcelo e fica grávida dele. Marcelo acaba assassinado e Flora é condenada a dezoito anos de prisão pelo crime. Donatela se envolve com Dodi e passa a criar a filha de Flora, Lara (Mariana Ximenes), como se fosse sua, no rancho dos Fontini. Tudo isso, no entanto, ocorre num tempo anterior à narrativa. O primeiro capítulo começa cerca de 20 anos depois, no dia da libertação de Flora da cadeia, e essa já é uma inovação notável de *A Favorita*.

Em um *brunch* com jornalistas, João Emanuel Carneiro, em parte para justificar a relativa baixa audiência da novela até o momento, convocou a imprensa para explicar o formato de sua novela. Haveriam três atos: um em que nem público nem personagens saberiam quem era a assassina de Marcelo; um segundo, em que o público seria apresentado a uma trama maniqueísta mais tradicional, com vilã e mocinha bem definidas, e um terceiro, que seguiria a mocinha na sua busca por redenção.¹⁸ Ainda que essa seja a explicação do autor, uma leitura mais atenta dos capítulos verifica que a novela se desenvolveu de forma um pouco mais complexa.

2.1. Reversão de expectativas e a ambiguidade da vilania

O recurso do “quem matou?” é um dos mais clássicos da telenovela brasileira. Em alguns casos, chega até a ser utilizado como boia de salvação de novelas que derrapam na audiência.¹⁹ A novidade em *A Favorita* é que o assassinato de que se trata a pergunta aconteceu cerca de 20 anos do início do tempo narrativo, que começa com uma das duas suspeitas já condenada pelo crime, tendo cumprido sua pena na cadeia. No entanto, a novela nos coloca dúvidas de que a verdadeira culpada foi penalizada, e cria uma oposição entre Flora e Donatela que funciona como o motor narrativo do primeiro ato da trama.

Antes da estreia da novela, esse recurso já estava bastante evidente. O primeiro *teaser* divulgado pela TV Globo apresentava as duas atrizes, uma ao lado da outra, dizendo exatamente

¹⁸ JACINTHO, E. João Emanuel chama a imprensa para explicar 'A Favorita'. O Estado de S. Paulo, 06 ago. 2008. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/joao-emanuel-chama-a-imprensa-para-explicar-a-favorita,218713>. Acesso em 19 nov. 2020.

¹⁹ Bom exemplo disso é o assassinato de Murilo (Bruno Gagliasso) na novela Babilônia (escrita por Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga e exibida entre março e agosto de 2015).

o mesmo texto, no qual acusavam a outra de ser a verdadeira assassina.²⁰ Dessa forma, o público já começou a novela procurando pistas para saber qual das duas era “a verdadeira” vilã. A primeira sequência da novela já dá o primeiro passo nesse sentido, colocando as duas protagonistas acordando e começando o dia, em uma montagem paralela que enfatiza a distinção entre as duas: Donatela acorda numa cama enorme, com uma camisola de seda, lava o rosto com pedras de gelo: uma perua. Flora, por sua vez, acorda na prisão, onde há sequer água corrente para lavar o rosto: uma coitada (Imagem 2). Donatela maltrata os empregados, enquanto Flora agradece às agentes carcerárias e, enquanto sai da cadeia, recebe palmas de suas colegas detentas.

Imagem 2 – Os planos iniciais de *A Favorita*



Fonte: TV Globo/Globoplay

Essa distinção maniqueísta é abalada, porém, ao longo dos capítulos seguintes. Não apenas porque o público já estava esperando por essa ambiguidade, mas porque o texto se dirige narrativamente para questionar essa vilania preestabelecida: ainda que, a uma primeira leitura, Donatela se encaixe melhor no perfil de vilã de novela – é ambiciosa, “perua”, rica - as duas tomam atitudes moralmente questionáveis ao longo desse primeiro ato: Donatela coloca todo o arsenal de seguranças da família Fontini para perseguir Flora e impedi-la de ver Lara (Mariana Ximenes), sua filha biológica, enquanto Flora manipula e se aproveita da boa vontade de personagens como Dona Irene (Glória Menezes) e Silveirinha (Ary Fontoura) para comprovar que foi vítima de uma injustiça, além de chantagear Cilene (Elizângela), testemunha ocular do assassinato e que havia deposto contra Flora no julgamento, obrigando-a a mudar seu depoimento.²¹ Um bom exemplo dessa ambiguidade é no capítulo 29, exibido em 04 de julho

²⁰ Uma gravação amadora desse teaser foi disponibilizada no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=XA0419VGFBS>. Acesso em 19 nov. 2020.

²¹ É interessante notar que esses primeiros 50 capítulos da trama foram reduzidos pela Globo na versão que vendeu da novela ao mercado internacional, onde o público já sabia desde o começo que Flora era a verdadeira assassina. Isso se explicaria porque o público português e dos demais países americanos, principais mercado das novelas brasileiras no exterior, estão mais acostumados com tramas maniqueístas e a novidade poderia não ter retorno positivo. Fonte: JIMENEZ, K. Globo enxuga farsa. *O Estado de S. Paulo*, 07 set. 2009. Disponível <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,globo-enxuga-farsa,430559>. Acesso em 19 nov. 2020.

de 2008, quando Donatela, ao descobrir que Lara vem se encontrando com Flora escondida, arma para encontrar as duas e confrontar Flora na frente de Lara. As duas trocam acusações e ofensas – Flora afirma que Donatela casou-se com Marcelo por interesse, Donatela acusa Flora de ter aplicado o golpe da barriga em Marcelo, com Lara sendo o resultado disso - até que Flora, inconformado com a ofensa, parte para agressão. Lara, que, olhando em retrospecto, acaba agindo como fiel da balança na narrativa, nesse momento escolhe ficar ao lado de Donatela.²²

Essa tensão de vilania se encaminha até o capítulo 56, exibido em 05 de agosto de 2008, quando há a revelação de que Flora é a verdadeira assassina. Mesmo nesse capítulo, até o momento da revelação de fato qualquer uma das duas poderia ser a assassina de Marcelo, tal tensão permanece. Donatela é quem vai atrás de Flora, armada, e ameaça matá-la no final do capítulo anterior, o que dispara a sequência clássica do carro, em que Donatela obriga Flora a cantar “Beijinho Doce” com ela, com uma arma apontada para a cabeça da ex-companheira (Imagem 3).

Imagem 3 – Cena do capítulo 56 de *A Favorita*



Fonte: TV Globo/Globoplay

A *mise-en-scène* dessa cena é bastante representativa do que a novela apresenta para as duas personagens: Donatela surta enquanto aponta uma arma para aquela que já foi sua melhor amiga, enquanto Flora se mantém sisuda na direção do carro, sem reagir à pressão de ter uma arma em sua direção. Nenhuma dessas encenações é a de uma “mocinha/vítima”. Alguns minutos depois, com a discussão entre as duas que revela que Flora é a verdadeira assassina de Marcelo – revelação disparada pela incapacidade de Donatela de efetivamente atirar em Flora – a novela retoma a abordagem maniqueísta, com Flora, a vilã, disparando em alta velocidade pelas ruas de São Paulo ao som de uma canção de *rock* pesado, enquanto Donatela, abandonada no terreno baldio, se debulha em lágrimas enquanto cai uma tempestade, em uma abordagem

²² Outros personagens acabam fazendo o papel de facilitador entre a narrativa e o público no primeiro ato: Dona Irene, mãe de Marcelo, mais racional, acredita na narrativa de Flora já no terceiro capítulo. Seu Gonçalo (Mauro Mendonça), pai de Marcelo, mais emocional, não se convence de que Donatela não seja quem ela diz ser. Lara parece sempre pender para o lado de quem tem argumentos mais fortes naquele momento do enredo.

bastante melodramática. No fim do episódio, Flora mata o Dr. Salvatore (Walmor Chagas), a outra testemunha-chave do caso de Marcelo e que depunha contra Flora, coroando-se a nova vilã das nove da Globo.

Os capítulos seguintes intensificam essa distinção, com Flora se tornando cada vez mais uma vilã típica e Donatela sofrendo as consequências das atitudes de Flora, que consegue, finalmente, convencer a todos que Donatela é a verdadeira assassina de Marcelo. Donatela vai parar na cadeia pelo assassinato de Dr. Salvatore. No capítulo 65, exibido em 15 de agosto de 2008, esse maniqueísmo é cristalizado. Flora, que foi acolhida pelos Fontini e tem todos os membros da família na mão, visita Donatela na cadeia, vestindo as roupas da inimiga. O diálogo entre as duas – que é na maior parte do tempo um monólogo de Flora sobre ter conquistado tudo que era de Donatela e sobre a feiura do mundo – desperta uma sagacidade em Donatela, que, aos poucos, a afasta do tropo de vítima e faz com que ela tome decisões ativas na tarefa de condenar Flora pelos crimes que cometeu e retomar a sua vida. Enquanto isso, Flora manipula Lara, os Fontini, Silveirinha. O único personagem que não se deixa manipular é Zé Bob (Carmo Dalla Vecchia), jornalista mulhengo que havia engatado um romance com Donatela, depois de ter se envolvido com Flora. Quando Maíra (Juliana Paes), jornalista amiga de Zé Bob, chega perto de descobrir a verdade sobre Flora, ela é atropelada e Flora se infiltra no hospital para desligar os aparelhos.²³

As atitudes que Donatela toma nesse “segundo ato” não são totalmente íntegras: com a ajuda de Rosana/Diva (Giulia Gam), ela finge a própria morte e foge da cadeia. No “terceiro ato”, o de sua redenção, as estratégias de Donatela para se redimir implicam em manipular Flora, além de aos poucos reconquistar os personagens que haviam acreditado na narrativa de sua inimiga. O ápice desse comportamento se dá no capítulo 189, exibido em 07 de janeiro de 2009, quando ela cria uma armadilha para Flora, no teatro que elas se apresentaram em São Paulo pela primeira vez, fingindo ser um fantasma para arrancar uma confissão dela, enquanto Zé Bob filma tudo. Ela não consegue seu objetivo porque uma gota de água cai no rosto de Donatela e Flora descobre que ela está de fato viva. No entanto, o que Donatela descobre é que Flora a culpa por tudo que aconteceu, já que a decisão de desfazer a dupla, que era o motivo de viver de Flora, foi dela. Donatela usa isso a seu favor e dissimulada, afirma a Flora estar arrependida e que quer voltar com Faísca & Espoleta. Flora, já delirante nesse final de novela acredita, e Donatela arma uma nova armadilha para que Flora confesse tudo: nos capítulos 193

²³ A morte de Maíra também foi resultado de um evento exógeno: Juliana Paes havia sido escalada para protagonizar *Caminho das Índias*, novela que seguiria *A Favorita* na grade da TV Globo.

e 194, exibidos em 12 e 13 de janeiro de 2009, Donatela substitui as balas da pistola de Flora por balas de festim e, após mostrar entusiasmo e interesse no retorno da dupla, conta a Flora que não quer mais. Flora, desesperada por ser novamente abandonada atira em Donatela e confessa seus crimes à parceira “moribunda”, sem saber que na plateia do teatro estava toda a família Fontini e outros personagens diretamente implicados na história. O texto dessa sequência é bastante interessante:

FLORA: (com o “sangue” de Donatela nas mãos): O que foi que eu fiz? Donatela... Donatela, fala comigo... Fala comigo, pelo amor de Deus! Por que que você me obrigou a fazer isso... Por quê? A culpa foi sua! A culpa foi sua!

DONATELA: (agonizando) Flora, foi melhor assim... Eu cansei desse jogo, eu quero descansar...

FLORA: Por quê? Tava dando tudo certo... Eu não ia te entregar para a polícia...

(...)

FLORA: Não fala assim, você não vai morrer, você não pode morrer, não pode! Você tem que ser forte! Pelo amor de Deus, você não pode fazer isso, você não pode me deixar sozinha... Silveirinha! Chama a ambulância!

DONATELA: Não precisa... Eu sou só mais uma, uma a mais que você matou...

FLORA: Não... Você é diferente... Os outros, o Marcelo, o Dodi... o Gonçalo, o Salvatore, aqueles eram só uma pedra no nosso sapato. Mas você não vai morrer não, você tem muito o que viver... Você tem muito o que viver... Silveirinha, rápido! Rápido! (Chora de soluçar)

DONATELA: Adeus, Flora (“Morre”).

FLORA: Não! Você não pode fazer isso comigo, você não pode morrer! maldita! Sua caipirona! Tá vendo o que você fez? Por que que você fez isso? Por que que você me obrigou a fazer isso? Sua idiota! Cretina! Mais uma vez você acabou com a minha vida.... Sua idiota... A culpa é sua! A culpa de tudo isso é sua!

(Abrem-se as cortinas e a luz da ribalta acende)²⁴

Essa cena traz duas evidências importantes dessa ambiguidade: Donatela, que recorre à falsa morte pela segunda vez, para manipular Flora a confessar seus crimes, e Flora, que no ápice de seu delírio, cai na armadilha de Donatela e “comete” seu sexto homicídio. É claro que a vilã é Flora, que coleciona assassinatos, tentativas, truques e artimanhas para conseguir o que quer. Só que o que ela quer é que Donatela não a abandone, dando um motivo complexo para seus atos desesperados – os homens que ela matou são pedras no sapato da relação das duas. No entanto, Donatela também usa de artimanhas para atingir os seus objetivos, e isso significa dissimular e mentir com certa frequência e sem muito pesar. Ela tenta pela última vez manipular Flora, no último capítulo, exibido em 16 de janeiro de 2009, quando Flora invade a casa onde Donatela e Zé Bob passam a lua de mel. Dessa vez, ela não consegue, e quem acaba se tornando

²⁴ Transcrição feita para esse trabalho a partir do episódio disponível na plataforma Globoplay.

um pouco vilã, ao atirar em Flora para impedir o assassinato de Donatela, é Lara, cujas motivações são justas, mas não apagam o fato de que ela tentou assassinar uma pessoa.

João Emanuel afirmou que, quando a novela estreou, ainda não havia decidido qual das duas seria a verdadeira assassina. Dessa forma, “a favorita” não seria a favorita de Marcelo, mas sim a do público, que então seria a mocinha. A última cena do último capítulo é um *flashback* de Donatela, que lembra do tempo de infância em que convivia com a pequena Flora como irmãs. A pequena Donatela estimula Flora a cantar; esta, feliz pelo incentivo, declara: “você é a minha favorita”. No fim das contas, a relação de Flora e Donatela, e as tensões ali presentes, eram o guia narrativo da trama, e não o assassinato.

2.2. Ousadia narrativa e estética: a violência em cena

Uma das estratégias do texto para garantir a reiteração dessa ambiguidade da vilania é a criação de elementos múltiplos e constantes de tensão e violência. Assassinatos não são nenhuma novidade em novelas, mas *A Favorita* os manteve explícitos e, por vezes, um pouco mais realistas, fugindo de cenas ao estilo do assassinato de Odete Roitman em *Vale Tudo*, em que a vítima escorrega lentamente pela parede, sem sangue que escorre, até desfalecer. Isso sem contar com as múltiplas tentativas de homicídio, agressões físicas e verbais – o uso de palavras ofensivas é recorrente em todos os capítulos, por uma grande parcela dos personagens, eventualmente inclusive personagens de índole inquestionável como Cassiano (Thiago Rodrigues).

No entanto, é importante notar que essa tensão extrapola inequivocamente o texto de João Emanuel e transborda para a tela; se assim não o fosse, teria pouco impacto. Uma cena que se destacou nesse sentido é a da morte de Seu Gonçalo, no episódio 167, exibido em 12 de dezembro de 2008. O patriarca dos Fontini tem acesso, através de Dodi, a um DVD que registra o momento em que Flora matou o Dr. Salvatore. Ele a convida para jantar na casa principal do rancho da família e a confronta. Flora finge que não sabe do que ele está falando, e articula com Silveirinha – àquela altura ainda parceiro dela – a morte de Seu Gonçalo. Como ela já vinha trocando o remédio que ele tomava para seus problemas cardíacos por doces, ela decide matá-lo de susto. Pede ao segurança que cooptou para avisar a Gonçalo de que sua esposa e neta haviam voltado da viagem que fizeram e que estavam desesperadas. Flora pega uma camisola branca, suja de sangue de carne que Silveirinha pega da geladeira e monta um cenário sanguinolento no quarto de Irene para que Gonçalo creia que ela as matou, induzindo-o a um ataque cardíaco (Imagem 4).

Imagem 4 – Flora mata Gonçalo de susto no capítulo 167 de *A Favorita*



Fonte: TV Globo / Globoplay

A cena se destaca, nesse caso, não apenas pela inovação no âmbito do texto, até porque que é uma peripécia relativamente inverossímil, mas ela impacta pela construção audiovisual da cena, coreografada para dar no espectador, que sabe que Irene e Lara não morreram, uma sensação de pavor, o mesmo sentimento de Gonçalo. A convergência do figurino lambuzado de sangue, a fonte de luz principal partindo da lanterna que Flora carrega e a trilha sonora, de tons graves e ritmados, cujo volume é bastante maior que tradicionalmente nas novelas - que privilegiam o diálogo - criam essa atmosfera de violência e tensão.

No final do capítulo 193, quando Flora “mata” Donatela no teatro, o gancho do capítulo é Flora levantando os olhos, escondidos pelo chapéu que trajava para o falso show, e mirando a câmera com um olhar assustador. É possível perceber como essa foi uma escolha estética antes de narrativa quando, na retomada da cena no capítulo seguinte ela não é reexibida, e Flora se encontra desesperada por ter atirado em Donatela.

Imagem 5 – Donatela “aparece” para Flora através do espelho no capítulo 189



Fonte: TV Globo/Globoplay

No entanto, como não é só Flora que comete atos de “vilania” ao longo da trama, vemos também esse recurso aplicado a Donatela. No já referido capítulo 189, em que Donatela aparece

como “fantasma” para Flora, a tensão do confronto das protagonistas é acentuada por se passar num cenário de um teatro velho, abandonado. Donatela é vista por Flora através de um espelho, de modo que o reflexo de Flora ocupa o quadro junto com a presença fantasmagórica, com sombras duras, de Donatela (Imagem 5). Essa construção estética intensifica a importância narrativa da cena, que é a primeira vez em que Flora acusa Donatela de tê-la abandonado, o que teria causado sua vida criminosa e arruinado sua vida. Essa conjugação entre *mise-en-scène* e roteiro é fundamental no andamento de *A Favorita*. A própria abertura trabalhava essa tensão, com um tango elétrico – a canção *Pa’ Bailar* da banda Bajofondo - ilustrando uma animação bastante dinâmica, mostrando dois lados – o branco (bem) e o preto (mal) – que se confundiam, ao apresentar as protagonistas, o incidente principal e a história pregressa da trama.

2.3. Reconfigurações familiares e de gênero

Sandra Fischer (2015) argumenta que em *A Favorita* e *Avenida Brasil*, as duas primeiras novelas de João Emanuel Carneiro na faixa das 21 horas, há uma “corrosão do relato falocêntrico” na medida em que os personagens masculinos são relegados a um papel de passividade, enquanto o “fazer” reside nas protagonistas femininas, retomando estudos de Peñuela Canizal sobre esse aspecto da filmografia de Pedro Almodóvar. E não apenas isso, como elas não estão submetidas a um papel fixo na trama – no caso de *A Favorita*, nem a papéis de gênero, como mãe, filha, esposa, amante, nem a funções narrativas melodramáticas, como vilã e mocinha/vítima -, isso tornaria a narrativa valorosa do ponto de vista da representação da mulher e diminuiria o impacto da “narrativa falocêntrica”. Tomo, no entanto, essas observações com certo cuidado, pois, apesar do caráter mobilizador de afetos do melodrama, é difícil encontrar em um produto de massa, produzido dentro de uma lógica industrial, um caráter intrinsecamente revolucionário. Essa leitura pode ser feita *a posteriori*, mas certamente não foi a intenção dos agentes produtores.

De toda forma, é verdade que as protagonistas não se conformam a papéis preestabelecidos de gênero, em boa parte do tempo, até porque a própria narrativa é ambígua em relação aos papéis que essas personagens ocupam – elas são de fato pouco fixas, no geral. Flora usa sua maternidade como moeda de troca para atingir Donatela no primeiro ato, que por sua vez, casa com três homens diferentes ao longo da trama, e isso não é uma questão que as desmoralizem perante os demais personagens.

Para além das duas protagonistas, contudo, há uma apresentação curiosa de outros arranjos familiares que são dignos de nota. Em texto anterior, específico sobre *A Favorita*, Fischer argumenta que

“a família favorita da telenovela *A favorita* foi, assim, a família carnavalizada, flutuante, articulando-se em um permanente festival de cenas e quadros que delineiam um agrupamento reimaginado – familiar, de resto, a um considerável número de famílias existentes nas sociedades contemporâneas.” (FISCHER, 2009, p. 8)

Uma trama paralela que causa forte impressão, nesse sentido, é a de Catarina (Lília Cabral), que passou boa parte da vida casada com Léo (Jackson Antunes), que a violentava. Em certa altura, Catarina se apaixona por Vanderlei (Alexandre Nero), com quem tem o seu primeiro orgasmo – o texto da novela não usa essa palavra, mas é bastante claro no que indica. Catarina então se separa de Léo e se prepara para casar-se com Vanderlei. No entanto, na véspera do casamento, desiste, e, em um relato bastante emocionante, conta a Vanderlei que ele a apresentou um mundo que ela não conhecia, e que ela pretende explorá-lo. No fim, há a liberação da personagem feminina, mas ela está atrelada ao que o homem a fez sentir.

Outro arranjo curioso, que se espelha no fim da novela em outro núcleo, é o que envolve Shiva Lênin (Miguel Rômulo): sua mãe, Rosana (Giulia Gam) está na cadeia, e ele vive entre a casa de seus “dois pais”: Augusto César (José Mayer), um *rockstar hippie* aposentado e Elias (Leonardo Medeiros), um homem de negócios todo regrado, que eventualmente se torna prefeito de Triunfo. Não se sabe quem é o pai biológico de Shiva, que divide seu tempo entre os dois. Em dado momento, é revelado que o pai do rapaz é na verdade Pepe (Jean Pierre Noher), membro da banda de Augusto. Isso não vira um empecilho na relação entre os três, que terminam buscando Rosana na cadeia no dia de sua soltura. Shiva, por sua vez, acaba por criar o filho de Mariana (Clarice Falcão), cuja paternidade é desconhecida e não é revelada. A gravidez precoce da personagem não é tratada como o fim de sua vida, mas como uma dificuldade que será superada em conjunto por ela, sua família e o seu parceiro amoroso.

Estratégia parecida com a apresentada na figura de Shiva aparece no núcleo da personagem de Céu (Deborah Secco), que engravida de Halley (Cauã Reymond) – que na verdade se chama Bruno e é o filho roubado de Donatela e Marcelo -, mas é apaixonada por Orlandinho (Iran Malfitano); este, no começo da trama parecia ser apaixonado por Halley, mas depois fica com Céu. Halley participa do parto do bebê de Céu, e fica implícito, na cena, exibida no último capítulo, que aquela criança também terá dois pais.

A própria história de Halley é curiosa: sua mãe – adotiva -, Cilene, é manicure e cafetina. As meninas que trabalham para ela, em particular Manu (Emanuelle Araújo), têm uma relação

de confusa de irmã-namorada-confidente com Halley no começo da história, já que ele transa com todas, e Cilene age como uma espécie de mãe para elas. Depois que Halley é expulso de casa e vai morar com Orlandinho, eventualmente descobre ser filho de Marcelo Fontini e Donatela e é recebido na família como tal. Halley havia se apaixonado por Lara, de quem foi guarda-costas, e que naquele momento críamos ser filha de Flora e Marcelo, o que tornaria a relação deles incestuosa; depois descobrimos que Lara na verdade é filha de Dodi, desimpedindo a relação. Lara então deve escolher entre Halley/Bruno e seu primeiro amor, Cassiano, que é funcionário da empresa da família: cria-se aí, no âmbito da vida privada, uma tensão de classe. Por fim, Lara, que começou a novela como uma *punk* rebelde, militante das causas ambientais, se conforma às expectativas da família e fica com Halley.

Há ainda o caso de Copolla (Tarcísio Meira), que abandona sua esposa de muitos anos para ficar com Irene Fontini (Glória Menezes), que havia acabado de ficar viúva, um pequeno comentário sobre o amor na terceira idade. Todos esses arranjos, distintos do ideal do casamento duradouro e da família feliz, são mais próximos da maneira com a qual as famílias vivem na contemporaneidade, menos presas a papéis preestabelecidos e mais soltas, se movendo e se reaglutinando conforme as peripécias da vida. Contudo, isso não é uma irrupção completa com algumas formas consolidadas de pensar as relações de família e gênero: Donatela se encontra plenamente feliz casada com Zé Bob, e essa trama amorosa também faz parte do guia psicológico da personagem. Ainda que haja questionamentos ao modelo tradicional de família, não se abandona o ideal melodramático de que é o amor o objetivo final.

3. AVENIDA BRASIL: SUCESSO E INOVAÇÃO

Avenida Brasil foi a segunda novela do João Emanuel Carneiro na faixa das nove. Com direção geral de José Luiz Villamarim e Amora Mautner e direção de núcleo de Ricardo Waddington, a novela foi exibida entre março e outubro de 2012, e foi um dos maiores sucessos da história recente da televisão brasileira. A revista *Forbes* publicou artigo em que chama atenção para os valores altíssimos pagos pelas empresas para veicularem seus anúncios nos intervalos do último capítulo, e cravou: “Avenida Brasil” parece ter quebrado o recorde e é a telenovela mais bem sucedida comercialmente na história do Brasil”.²⁵ *Avenida Brasil* também se tornou a novela mais exportada da TV Globo, tendo sido licenciada para mais de 120 países²⁶.

A crítica especializada dos grandes jornais relacionou o sucesso da novela à ascensão da chamada nova classe média²⁷, à inovação estética e ao ritmo intensos dos acontecimentos dramáticos²⁸. A trama também foi um dos primeiros produtos televisivos a se articular bem e organicamente com a internet. A última cena dos capítulos terminava com o “congelamento”: os personagens eram decalcados da cena e ficavam em preto e branco, sobre um fundo de luzes de *led* brancas e vermelhas. O gancho dramático virou filtro e fez os avatares dos fãs pelas redes sociais. No Twitter, em particular, rede marcada pela espontaneidade das mensagens e pelo caráter instantâneo, a hashtag #OiOiOi – referência ao tema de abertura da trama - ficava entre os assuntos mais comentados do país durante a exibição da novela quase todos os dias. No capítulo 100, que foi altamente antecipado pelo autor, e no qual Carminha descobre o grande segredo de Nina, a hashtag #OiOiOi100 ficou entre os assuntos mais comentados do mundo na plataforma (BORTOLON; REGATIERI; MALINI, 2013).

No último capítulo, a novela teve audiência recorde de 51 pontos de média no IBOPE da Grande São Paulo, com cerca de 75% do *share* – ou seja, de cada quatro televisores ligados,

²⁵ No original: “‘Avenida Brasil’ just so happens to have broken a record of the most-commercially successful telenovela in Brazilian history”. ANTUNES, A. Brazilian Telenovela 'Avenida Brasil' Makes Billions By Mirroring Its Viewers' Lives. *Forbes*, 19 out. 2012. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/andersonantunes/2012/10/19/brazilian-telenovela-makes-billions-by-mirroring-its-viewers-lives/?sh=1640863044c0>. Acesso em 24 nov. 2020.

²⁶ GLOBO TV INTERNATIONAL. Fenómeno mundial, ‘Avenida Brasil’ supera su propio record de licenciamento. Disponível em <http://www.globotvinternational.com/newsDet.asp?newsId=351&random=1381768708310>. Acesso em 24 nov. 2020.

²⁷ CARNEIRO, J.D. 'Avenida Brasil' reflete 'uma classe C que quer se ver'. *O Estado de S. Paulo*, 19 out. 2012. Disponível em <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,avenida-brasil-reflete-uma-classe-c-que-quer-se-ver,948012>. Acesso em 24 nov. 2020.

²⁸ PADIGLIONE, C. 'Avenida Brasil': um thriller em busca do público. *O Estado de S. Paulo*, 28 mar. 2012. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,avenida-brasil-um-thriller-em-busca-do-publico-imp-854345>. Acesso em 24 nov. 2020.

três sintonizavam o encerramento da trama²⁹. O ONS – Operador Nacional do Sistema Elétrico – havia reforçado o sistema, antevendo um possível apagão na noite de exibição do último capítulo, “porque as pessoas deixam de abrir a geladeira, tomar banho ou ligar a luz durante a novela e decidem fazer isso logo depois que acaba, podendo ocasionar uma sobrecarga de energia.”³⁰

A novela foi exibida em período conturbado: boa parte de sua fase final coincidiu com as Olimpíadas de Londres - que foram exibidas pela concorrente TV Record -, com o período das eleições municipais de 2012 e com o julgamento do mensalão pelo Supremo Tribunal Federal. No entanto, o único estrago que essas situações causaram foram notas anedóticas sobre o fato do ex-presidente Lula estar mais interessado no desfecho da novela do que no julgamento de seus colegas de partido³¹, ou que Dilma e Haddad alteraram data de comício em que apareceriam juntos para não entrar em conflito com o último capítulo da novela.³²

A maior parte do enredo da novela se passa no Divino³³, um bairro fictício do subúrbio da zona norte da capital fluminense. A história começa no final do ano de 1999, quando Rita (Mel Maia) tem seis anos de idade. Ela vive com seu pai, Genésio (Tony Ramos) e Carminha (Adriana Esteves), sua madrasta que a maltrata e despreza. Carminha tem um caso com Max (Marcello Novaes) e com ele planeja roubar um dinheiro que Genésio ganharia com a venda da casa onde eles vivem. Rita ouve os dois conversando sobre o plano e avisa o pai, que, após confirmar a intenção da esposa, a segue e a desmascara. Abalado e desnorteado após ser humilhado pela mulher que amava, Genésio morre atropelado por Jorge “Tufão” (Murilo Benício) na avenida que nomeia a trama, e, antes de morrer, balbucia o nome completo da esposa. Tufão acredita que se tratava de um pedido para cuidar da esposa, e esse mal-entendido, no final do primeiro capítulo, dá início ao arco narrativo principal.

²⁹ PADGLIONE C.; DEODORO, J. Com maior audiência da TV no ano, final de ‘Avenida Brasil’ para a cidade. **O Estado de S. Paulo**, 19 out. 2012. Disponível em <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral.com-maior-audiencia-da-tv-no-ano-final-de-avenida-brasil-para-a-cidade,948144>. Acesso em 24 nov. 2020.

³⁰ MARTINS, R. ‘Avenida Brasil’: final pode causar apagão elétrico no Brasil, preocupa-se NOS. **O Estado de S. Paulo**, 19 out. 2012. Disponível em <https://brasil.estadao.com.br/blogs/radar-pop/avenida-brasil-final-pode-causa-apagao-eletrico-no-brasil-preocupa-se-ons/>. Acesso em 24 nov. 2020.

³¹ TOMAZELA, J. M. Em dia de mensalão, Lula vê 'a novela da Carminha'. **O Estado de S. Paulo**, 03 ago. 2012. Disponível em <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,em-dia-de-mensalao-lula-ve-a-novela-da-carminha,910658>. Acesso em 24 nov. 2020.

³² ÚLTIMO capítulo de Avenida Brasil faz Dilma mudar comício com Haddad. Yahoo, 15 out. 2012. Disponível em <https://bitlybr.com/0OGvs>. Acesso em 24 nov. 2020.

³³ De acordo com a versão da canção “Meu Lugar”, de Arlindo Cruz, feita especialmente para a trilha da novela, o Divino é “perto de Madureira”.

Rita, órfã de pai e mãe, é abandonada no lixão, onde passa a morar com Nilo (Zé de Abreu), um homem grosso que maltrata as crianças e as obriga a coletar lixo. Depois de conhecer Batata (Bernardo Simões), Rita foge para morar com Mãe Lucinda (Vera Holtz), uma mulher caridosa e compreensiva. Rita e Batata têm uma paixão infantil, com direito a casamento, que é interrompida quando Rita é adotada por um casal que vive na Argentina. Enquanto isso, Carminha arma para cima de Tufão, fazendo com que ele termine seu noivado com Monalisa (Heloisa Perissé) e se apaixone por ela, além de convencer Ivana (Letícia Isnard), irmã de Tufão, a casar-se com seu amante, para que eles vivessem juntos. A família vai morar na mansão que Tufão constrói para eles no bairro do Divino. Carminha adota Batata, a quem descobrimos ser filho biológico dela com Max, abandonado por eles no lixão quando bebê, e que passa a ser chamado de Jorginho.

Doze anos se passam, e Rita, que agora atende pelo nome Nina (Débora Fallabella) virou uma *chef de cuisine* na Argentina, mas nunca se esqueceu dos traumas do passado. Quando seu pai adotivo falece, em acontecimentos que se desenrolam entre os capítulos 7 e 9, exibidos entre 2 e 4 de abril, Nina decide voltar ao Brasil para executar seu plano contra Carminha, que, à essa altura, é conhecida publicamente como esposa de Tufão e pilar da família. Nina, que se aproximou de Ivana pela internet, se infiltra na mansão como cozinheira, e se torna amiga de todos, em especial de Carminha.

Apresentada dessa forma, *Avenida Brasil* pode ser analisada como um “novelão” tradicional. No entanto, há algumas questões que destacaram a novela, durante a sua exibição e depois, e que abordaremos nesse trabalho.

3.1. Vilãs, mocinhas e zonas cinzentas

A primeira – e talvez mais significativa – inovação está na construção da personagem de Nina e seu antagonismo com Carminha. A primeira chamada de divulgação da novela trazia a menina Rita, em preto e branco e no fundo de *leds* que caracterizaria o “congelamento” final de cada capítulo, contando: “ela levou minha família, tirou minha casa”. Enquanto a câmera gira 180 graus, Rita se transforma em Nina, em cores, que afirma: “mas isso não vai ficar assim, agora ela vai ter pagar pelo que fez”. O plano fecha no rosto de Nina, que conclui: “eu juro”. A inserção é encerrada pelo narrador, que questiona o espectador: “até onde você iria por justiça?”.³⁴

³⁴ Uma gravação desse teaser foi disponibilizada no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=mBU6WVT49M>. Acesso em 24 nov. 2020.

Essa pergunta do narrador é, de certa forma, uma pergunta que se entrelaça com o arco narrativo de Nina quase a novela toda. Apesar da inserção falar em “justiça” e “pagar pelo que fez”, muitas vezes a motivação dela é apresentada como uma vingança a qualquer custo. Uma personagem que reiteradamente questiona Nina de seus motivos, desde o tempo da pequena Rita, que foge do lixão e vai atrás de Tufão para avisá-lo da índole da ex-madrasta, é Mãe Lucinda. Já adulta, Nina desiste de seu amor verdadeiro, Jorginho (Cauã Reymond), abandona suas irmãs na Argentina e basicamente vive em função de seu projeto de vingança.

Mais do que isso, suas ações não são moralmente inquestionáveis: ela mente constantemente, dissimula, e chega a pôr pessoas queridas em risco. Nina convence Betânia (Bianca Comparato), sua amiga dos tempos de lixão, a fingir ser “Rita”, para que Carminha cresça ter se livrado da antiga enteada. Seus planos, no entanto, acabam com Betânia e seu namorado agredidos e perseguidos por Carminha e Max. Em uma situação ainda mais séria, que se desenrola no aproximar do fatídico capítulo 100, Jorginho, ao descobrir que Nina é Rita e que Carminha é sua mãe biológica, tenta cometer suicídio, se jogando do alto de uma pedra. A tentativa falha e o rapaz sobrevive, mas fica evidente que o plano de Nina, apesar de motivado, tem consequências que ela não é capaz de controlar - e isso não a impede de continuar.

Carminha, por um outro lado, é a vilã típica. No primeiro capítulo, antes mesmo da vinheta de abertura, Carminha grita, agride verbalmente a enteada, destrói a boneca de pano dela e arquiteta planos contra o marido com o amante. Ao longo da novela, sua lista de iniquidades só faz aumentar: ela finge o próprio sequestro, ofende reiteradamente a própria filha, trai o marido e a cunhada debaixo do próprio teto, suborna o padre, rouba dinheiro da caridade, e a lista segue. No entanto, Carminha nutre um amor devoto por seu filho, é expansiva, interessante, por vezes até uma personagem simpática; enquanto isso Nina, que vive em função de seu plano, se afunda em um amargor e no gozo do sofrimento de sua algoz, o que a tornaria, de certa forma, até antipática (FISCHER; NASCIMENTO, 2013, pp. 123-124).

Daniel de Barros Filho resume essa zona cinzenta em coluna no jornal O Estado de S. Paulo, intitulada “Avenida Brasil e a ambiguidade humana”: “A vilã é carola, e embora seja de péssimo caráter ama o filho com afeto genuíno. A mocinha é bondosa mas de uma frieza ímpar quando o que está em jogo é sua vingança, motivo pelo qual ela está disposta até mesmo a abrir mão do amor.” (BARROS FILHO, 2012, *on-line*).

Ao contrário da estratégia que escolheu no começo de *A Favorita*, em que a ambiguidade funciona como motor narrativo, e que os papéis de “vilã” e “mocinha/vítima” se revezavam entre as duas protagonistas, em *Avenida Brasil* João Emanuel define bem esses papéis no começo da narrativa; contudo, assim como na novela anterior, esses papéis adquirem gradações ao longo do tempo.

Já na reta final da novela, a partir do capítulo 169, exibido em 8 de outubro, em que Max, que havia tomado posse das fotos que revelavam o caso dele com Carminha, a vilã é expulsa da casa e humilhada publicamente, aos berros de “eu sou uma vítima!”. Nesse momento, começa uma espécie de redenção da vilã, em que descobrimos que seu pai, Santiago (Juca de Oliveira), é o “verdadeiro vilão” que assassinou a mãe de Carminha, cena que ela presenciou quando criança, e fez Lucinda pagar pelo crime, além de também tê-la abandonado no lixão – há até uma sugestão de abuso sexual. E, ao contrário de Nina, que foi adotada por uma família rica e carinhosa, Carminha cresceu no lixão. A Carminha das últimas semanas é quase pia: seu pai a obriga a agir para sequestrar Tufão e ficar com o dinheiro do resgate, o que ela faz a contragosto, repetindo que seu único desejo é ficar perto da filha. Ainda assim, ela usa Agatha (Ana Karolina Lannes) para descobrir informações que ajudem Santiago no plano do sequestro. Mesmo na redenção, ainda há algo moralmente borrado nessa personagem

No último capítulo, exibido em 19 de outubro, a redenção se completa quando ela impede fisicamente seu pai de atirar em Tufão e Nina e atira no pé dele para que ele não possa fugir. Depois, entrega a arma a Nina, para que ela “acabe com a vingança dela”. Nina recua, e Tufão apresenta a Carminha a possibilidade da fuga, ao que ela recusa:

Do lado de fora do hangar do aeroporto, Carminha se isola, quieta. Tufão se aproxima.

TUFÃO: Não vai tentar fugir, Carminha? Cê sabe que a gente não vai atirar em você.

CARMINHA: Eu disse que eu ia me entregar pra polícia. E eu vou.

TUFÃO: Eu acho que eu vou morrer sem te entender, Carminha.

CARMINHA: Eu sempre soube que eu não merecia a sorte de ser casada com um homem maravilhoso como você. Talvez por isso eu tenha feito todas as besteiras que eu fiz esses anos todos. Da minha maneira maluca, eu te amei. Eu gostava de ser sua esposa perfeita. Gostava de ter uma família. Gostava de te fazer feliz. Você me fazia feliz como eu nunca tinha sido antes. E como eu nunca vou ser nessa vida. Nunca mais. Brigada (em lágrimas). Cuida da Agatha pra mim?

TUFÃO: Cê sabe que eu amo a Agatha como se ela fosse minha filha.

Carminha repara em Nina, a uma pequena distância. Ela se aproxima. Um único plano captura as duas; Carminha tenta dizer algo, mas não consegue. A polícia e Jorginho chegam.³⁵

Nas cenas seguintes, descobrimos que Carminha matou Max para impedir que ele matasse Nina. Isso não exime Carminha de todos os seus crimes, muito menos a torna a “verdadeira vítima” da trama, mas acrescenta camadas de complexidade na narrativa e a torna mais interessante.

Além dessa tensão entre os papéis dramáticos das duas personagens principais, uma estratégia dramática que marca *Avenida Brasil* é o ritmo rápido das peripécias. Os acontecimentos, tanto da trama principal como das paralelas, se seguem rapidamente, e poucas vezes uma situação aberta em um episódio demora mais que alguns episódios para se desenvolver ou se encerrar. Isso ainda levando em conta a intensificação da reiteração do “gancho”, criando-se uma ferramenta visual para marcar o fim de cada capítulo e criar o suspense para o próximo. Ou seja, o sucesso do andamento da novela é o bom meio-termo entre agilidade e suspensão das expectativas.

3.2. Os espaços e a trama

Parte importante do diferencial de *Avenida Brasil* se dá através dos espaços onde a trama se desenvolve e da relação entre eles. O primeiro – e menos importante – é a Zona Sul. Espaço privilegiado na faixa das nove, a Zona Sul do Rio em *Avenida Brasil* é relegada, na maior parte da trama, ao lugar do cômico – espaço geralmente ocupado pelos personagens de classe média baixa. Na Zona Sul vive Cadinho (Alexandre Borges) e suas duas esposas: Verônica (Débora Bloch), uma madame fútil, que vive de compras e fitness, e Noêmia (Camila Morgado), uma “riponga” herdeira que nada faz da vida a não ser meditar e reclamar. Uma situação cômica desse núcleo que se destaca é o réveillon de 1999 para 2000, em que Cadinho tem que administrar as festas das duas esposas, além de interagir com Alexia (Carolina Ferraz), que tinha se envolvido com ele para que pudesse engravidar, mas não queria manter nenhum tipo de com tato. No entanto, ela cai nas graças do mulherengo e começa a namorá-lo, até descobrir que ele é “casado” com duas mulheres diferentes.

As idas e vindas do núcleo de Cadinho dariam uma análise completa em si, mas cabe destacar o desfecho dessa trama: Cadinho é traído por Jimmy (Felipe Abib), seu assistente invejoso, e fica pobre, indo morar no Divino. Jimmy convence as três esposas a ficarem com

³⁵ Transcrição feita para esse trabalho a partir do episódio disponível na plataforma Globoplay.

ele, na sua missão de ter tudo o que era do ex-chefe. A princípio, elas aceitam, mas percebem que viver uma relação poligâmica, mas com amor, é melhor do que viver uma vida de luxo. No fim, elas se integram totalmente à vida suburbana e aparecem na cena final comemorando a vitória do Divino Futebol Clube. A construção estética do “luxo” da Zona Sul, é pautada pelo cinza e pelo vazio em cena, em contraste com os outros cenários da novela, nos quais a tela é totalmente preenchida de conteúdo e cor.

O segundo espaço, no qual ocorre a maior parte da ação da novela, é a mansão da família de Tufão. Por si só, ela é uma aberração: é uma mansão construída no meio do subúrbio, o que se dá pelo fato de que Tufão quer dar uma condição melhor de vida à família, mas não quer sair do bairro Divino. A mansão é exagerada em todos os aspectos: repleta de peças de decoração hiperbólicas e de mau gosto, colorida por um amarelo ouro que representa o “novo rico”, ao que Verônica, no capítulo 7, ao visitar a casa para as bodas de Tufão e Carminha, chama de “circo dos horrores”. Na mansão, no entanto, a Zona Sul não tem vez: as tensões são entre o subúrbio, que está do lado de fora mas entra pelas portas da frente através de figuras como Leleco (Marcos Caruso), pai de Tufão, e Adauto (Juliano Cazarré), que em certa etapa da novela namora Muricy (Eliane Giardini), mãe de Tufão; eles entram em conflito com a vida de madame que Carminha leva – ou acha que leva. Ivana é uma personagem nesse interessante nesse sentido, pois apesar de ser uma mulher rica e bem sucedida nos negócios, ainda mantém traços de comportamento que remetem à “nova classe média” que habita as ruas do Divino.

Há ainda um aspecto sonoro importante em relação à família Tufão, em especial nas cenas que se passam na mansão: os personagens falam ao mesmo tempo, chegando às vezes a ser ininteligível o conteúdo dos diálogos. No fim das contas, é uma ferramenta efetiva na construção desse *espaço* tensionado entre o ambiente e os personagens que o ocupam.

O terceiro espaço é o do Divino em si. Os espaços de convivência dos personagens que ali habitam e compartilham seus sonhos e angústias. Espaços como o Bar do Silas, o salão de Monalisa, o centro de treinamento do Divino Futebol Clube, a Elegância Moda's, criam o caminho nos quais os personagens se cruzam. São espaços sempre cheios - de pessoas, objetos -, e que geralmente estão em movimento. João Emanuel Carneiro, ao ser perguntado se havia se inspirado em algum lugar em particular para criar o Divino, responde que o subúrbio da novela “é fabulado. É quase um subúrbio science fiction, digamos que é o subúrbio daqui a 20

anos, que deu certo.”³⁶ Dessa forma, o espaço de desejo, de consumo, o eixo geral dos valores que a telenovela traz convencionalmente passa a ser o do suburbano, ou de um ideal dele. Aqui também o aspecto sonora, da sobreposição de vozes, se apresenta, além da trilha sonora curada para a mistura de influências e ritmos que ocupavam o imaginário da “nova classe média” à época.

Vários são os personagens que passeiam por esses espaços e são dignos de nota³⁷, mas a mais relevante talvez seja Suellen (Isis Valverde), a “periguete”, alcunha que ela mesma se atribui. Suellen se veste com poucas e apertadas roupas, fala muito e namora mais ainda. Situação curiosa acontece por volta do capítulo 49, exibido em 21 de maio, quando Suellen some. Na verdade, ela está fugindo dos homens do Divino, que passam a procurá-la desesperadamente. Essa capacidade usar o seu corpo para mobilizar os homens a fazer o que quer, oferecendo “perigo” a eles – daí a alcunha – não é, no entanto, tratada de forma a ser considerado um traço negativo da personagem (LANA, 2014). No começo da novela, quando ela é empregada da Elegância Moda’s, para poder chantagear Diógenes (Otávio Augusto), dono da loja, ela os filma transando. Isso não é tratado como uma falha de caráter ou uma artimanha maldosa; Suellen está fazendo o que precisa para chegar aonde quer.

Quando descobrimos sua história pregressa – Suellen é boliviana e foi trazida ao Brasil como prostituta – a trama dá a ela uma outra camada que, de certa forma, ressignifica seu papel. Além disso, apesar de passar a trama inteira querendo ficar com um jogador rico e que jogasse na primeira divisão, ela de alguma forma se satisfaz com um meio termo. Primeiro, seduz Roni (Daniel Rocha), que despontava como talento no time do bairro, e que era gay. Para afastar os comentários sobre sua sexualidade Roni fica com Suellen. Depois, chega Leandro (Thiago Martins), contratado do interior e que acaba se destacando mais no time. Suellen parte para cima dele também. No final da trama, Suellen está grávida, e os três decidem não descobrir quem é o pai biológico. Suellen encontra a felicidade através de um arranjo familiar incomum e dois homens que a satisfazem em aspectos diferentes.

³⁶ DAUROIZ, A. 'As pessoas não têm mais interesse na vida de rico'. **O Estado de S. Paulo**, 21 mar. 2012. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,as-pessoas-nao-tem-mais-interesse-na-vida-de-rico,851587>. Acesso em 24 nov. 2020.

³⁷ Cabe destaque a Monalisa, paraibana, mãe adotiva solteira de Iran (Bruno Gissoni) e administradora de uma rede de salões que conquista a “peruada” da Zona Sul; Darkson (José Loreto), que trabalha na Elegância Moda’s e se veste com as roupas vendidas na loja para chamar a atenção da clientela; Adauto (Juliano Cazarré), ex-jogador do Divino Futebol Clube que vive com o trauma de ter errado o pênalti na final do jogo que levaria o time à primeira divisão, e, por seu caráter cômico, foi abraçado pelo público, garantindo a ele o protagonismo da cena final da trama.

Arnaldo Jabor vai além e afirma que

“essa novela é um buraco novo na teledramaturgia. Partiram para fazer uma novela ‘para’ a classe C e tudo acabou virando uma novela da classe C para o País todo. Não é uma trama feita ‘para’ o subúrbio; é o subúrbio e seus personagens que fizeram a novela, criando uma espécie de realismo crítico em que os heróis não são mais comandados pela ideologia dos autores, como objetos de um folhetim ‘social’, como fazia a velha ‘arte engajada’.”³⁸

É ousado afirmar que a representação do subúrbio na novela é fruto de um realismo crítico, em particular se confrontamos essa ideia com o “subúrbio fabulado” da intenção do autor. No entanto, é fato que o redirecionamento do eixo narrativo para esse lugar e, mais do que isso, a profundidade psicológica imputada aos personagens que ali habitam, tensiona visões estabelecidas de mundo em que a ascensão social até o topo é o desejo final.

Imagem 6 – O lixão e a casa de Mãe Lucinda; cenas dos capítulos 2 e 3



Fonte: TV Globo/Globoplay

O último ambiente que trataremos é o esteticamente mais desafiador: o lixão. O aterro sanitário, onde a trama de Rita começa tem um tratamento estético ousado, na medida em que as informações imagéticas se acumulam numa literal poluição da tela. O uso de luzes duras, somados à fumaça da combustão constante do material criam uma visão geral de dificuldade e penitência, intensificando as motivações de Nina no futuro, que foi largada nesse ambiente horrendo. No entanto, Rita, ao fugir com Batata para a casa de Mãe Lucinda, encontra um ambiente mais aconchegante. Uma estratégia de iluminação que cria esse aconchego é a difusão dessa luz, que fica mais branca e indica uma ponta de esperança nesse aterro de desespero (Imagem 6).

3.3. Inovações estéticas: coisa de cinema?

Avenida Brasil é lembrada, “audiovisualmente”, por suas grandes cenas nos momentos de reviravolta da trama. No entanto, é importante pontuar que havia na duração inteira da novela

³⁸ JABOR, A. 'Avenida Brasil' está acabando... *O Estado de S. Paulo*, 09 out. 2012. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral.avenida-brasil-esta-acabando.942905>. Acesso em 24. nov. 2020.

uma certa intenção criativa na direção que convergia com o caráter “funcional” que a produção de uma telenovela presume. Nas primeiras semanas, nas quais experimentações são relativamente comuns, a novela abusou dos planos abertos e das gruas para retratar o lixão, por exemplo. Contudo, conforme a novela avançava, quando em geral as novelas recorrem à estratégias “funcionais” como o plano-contraplano, os planos próximos e a luz difusa, de três pontos, que ilumina tudo, a direção de *Avenida Brasil* ainda utilizou-se, com certa recorrência de planos sequência, em locação, que poderiam facilmente serem substituídos por cenas mais decupadas; mas para fins estéticos e de construção de sentido, optou-se por uma outra forma de filmar. Isso não afetou, contudo, o ritmo da trama, tendo em vista que ainda havia muitos cortes e a agilidade das ações dos personagens e dos acontecimentos da narrativa garantiam o rápido andamento.

No entanto, se as “grandes cenas” são lembradas, é por algum motivo. De todas elas – aqui cabe menção à já citada expulsão de Carminha da mansão, ao primeiro dia de Rita catando lixo, no capítulo 2, e o sequestro de Tufão e Nina no lixão que termina com a morte de Max, no capítulo 172, exibido em 12 de outubro – a que mais se destaca certamente é a do “enterro” de Nina. No final do capítulo 101, exibido em 20 de julho de 2012, após descobrir que Nina é Rita, Carminha dopa a cozinheira e revela a ela que sabe a verdade. Já nesse momento, a construção da cena é particular, com poucos pontos de luz que não os que diretamente iluminam as duas personagens (Imagem 7). Isso é diegeticamente justificado quando Carminha afirma que prefere que Nina não abra as cortinas, pois teria acordado com dor de cabeça naquele dia

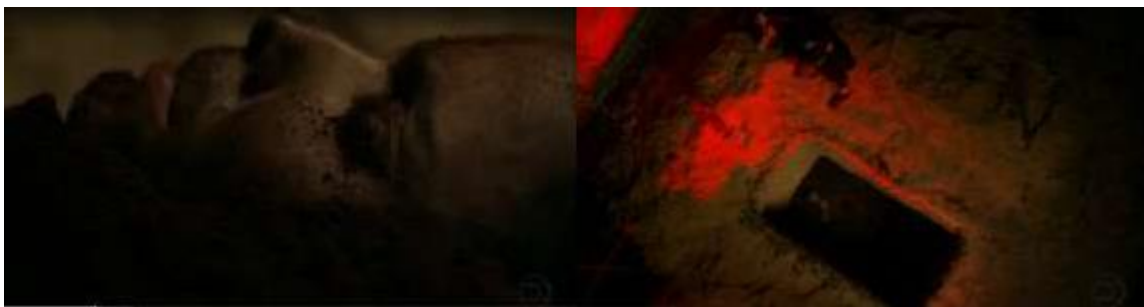
Imagem 7 – Cenas do Capítulo 101, quando Carminha dopa Nina



Fonte: TV Globo/Globoplay

No meio do capítulo 102, vemos Nina despertando, num plano lateral próximo. O plano seguinte dá o contexto da cena, em zenital, vemos Nina soterrada e, com o movimento da grua para trás, descobrimos que ela está enterrada numa cova rasa (Imagem 8)

Imagem 8 – O “enterro” de Nina no capítulo 102



Fonte: TV Globo/Globoplay

Carminha aparece, em contra-plongée – no que parece ser um plano ponto-de-vista de Nina - iluminada por uma luz vermelha de fonte indefinida (Imagem 9). Depois de humilhar a cozinheira, relatando tudo de mal que fez contra ela desde criança. Entre os cortes para o rosto de Nina, se sufocando com a terra, há um plano mais próximo de Carminha discursando. Carminha manda Lúcio, seu capanga, atirar em Nina, ainda enterrada. O corte para o comercial cria a suspensão de expectativas, e quando retornamos à cena, a arma não dispara – era uma ameaça vazia.

Imagem 9 – Carminha humilha Nina “enterrada”



Fonte: TV Globo/Globoplay

Carminha sai da cena, deixando Nina viva; esta escapa de sua “cova” num plano sequência de cerca de 50 segundos, em que a câmera não se mantém nos eixos; há ainda um movimento simbólico: o plano começa com a cruz do cemitério em plano, fora de foco, e termina com a cova vazia. Nem no começo nem no final do plano, o corpo de Nina é visível, mas a escutamos o tempo todo (Imagem 10).

Imagem 10 – Nina sai da cova; no fim do plano seu corpo não aparece



Fonte: TV Globo/Globoplay

Ela se arrasta pelas escadarias da igreja e desfalece, acordando só no dia seguinte. A cena segue, sem interrupções, com a chuva, mais um recurso narrativo que acentua o “fundo do poço” de Nina – ela literalmente abre os olhos no mesmo instante em que troveja. A cena em que ela desperta é composta de três planos: um super-close, que percorre o rosto machucado e sujo de terra dela; um zenital em que a vemos desperta de fato e um mais longo, de conjunto em que vemos sua dificuldade para levantar-se (Imagem 11)

Imagem 11 – Nina desperta e se levanta



Fonte: TV Globo/Globoplay

No entanto, o que Carminha acredita ser um ultimato, indo festejar com Max a sua vitória definitiva sobre Rita em uma casa de swing, é uma confusão entre Nina, a mocinha vingativa e bem planejada do presente e Rita, a menina petulante da primeira fase da novela, torna-se motivo para que Nina coloque seu plano em ação de uma vez por todas. A empregada se recupera e, mais motivada do que nunca, entra na mansão e chantageia Carminha, ao exibir para ela as fotos que tirou dela com seu amante e concunhado.

Nessa revelação, a luz assume caráter narrativo: no final do capítulo 103, exibido em 23 de julho, Carminha entra na mansão, que está toda apagada. Nina, que se livrou de Lúcio, se revela, acendendo um abajur, que a ilumina de baixo para cima, criando na mocinha projeção de sombras de filme de terror (Imagem 12). Depois disso, Nina acende as outras luzes da casa

e revela as fotos do casal espalhados nos porta-retratos, dando início efetivo a sua vingança, que transforma Carminha na empregada e ela na patroa insensível.³⁹

Imagem 12 – Nina revela-se para Carminha na mansão escura no capítulo 103



Fonte: TV Globo/Globoplay

Renato Luiz Pucci Jr. argumenta que há nas cenas do enterro, a citação a seriados americanos, como *American Horror Story* e a memória de alguns filmes, como *Dublê de Corpo*, de Brian de Palma (1984), *Diário de um Pároco de Aldeia*, de Robert Bresson (1951) Ele afirma que “Em Avenida Brasil foram experimentados esquemas estilísticos que, se não provieram diretamente do cinema, ao menos tinham nele a sua fonte remota.” (PUCCI JR, 2013, p. 598).

Ainda que essa leitura seja perfeitamente razoável, afinal profissionais, dispositivos e linguagens se articulam entre os diferentes meios, processo que tem de fato se intensificado nos últimos anos (BONA, 2014) ela nos afasta de outra que talvez seja tão importante quanto: tais esquemas também são muito “novelescas”, essencialmente, na medida em que recorrem o aparato sensorial do espectador para criar sentido – uma estratégia essencialmente melodramática.

Mais do que isso, ela ignora que a história da telenovela é repleta de experimentações de linguagem e tentativas de atualizar a imagem “novelesca”. A explosão de Dona Redonda em *Saramandaia* (Dias Gomes, 1976), os planos de coleta e cultivo do cacau, que tomavam longos minutos do tempo de tela em *Renascer* (1993, Benedito Ruy Barbosa), a relação cênica do corpo e a terra em *O Rei do Gado*, os planos contemplativos da natureza e o ritmo desacelerado

³⁹ Essa troca de papéis também foi muito repercutida na imprensa. A novela bateu seu recorde de audiência até aquele momento, 45 pontos de média na Grande São Paulo e 70% do *share*, e cenas como a que Nina grita “Me Serve, vadia, me serve!” ou a que ela derruba vinho no chão enquanto Carminha limpa, de joelhos, foram altamente impactantes. PADIGLIONE, C. Agora, sim, com Carminha no chão, veio o recorde no Ibope. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/blogs/cristina-padiglione/agora-sim-com-carminha-no-chao-veio-o-recorde-no-ibope/>. Acesso em 24 nov. 2020.

de *Pantanal* (1990, Benedito Ruy Barbosa), os 112 capítulos que contaram 24 horas de história em *O Rebu* (Bráulio Pedroso, 1974-1975), entre muitos outros exemplos, mostram que a história da telenovela já propôs, inúmeras vezes, desde sua gênese, na verdade, novas formas de narrar e novas lógicas de *mise-en-scène* que tensionavam com as convenções estabelecidas e que, conforme sua recepção, eram adicionadas ao paradigma, mantendo-o em constante atualização.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

De alguma forma, é senso-comum que a novela é um “gênero” dentro do portfólio de “programas” da televisão brasileira. Estudiosos da comunicação, ao falar sobre a telenovela enquanto gênero, costumam se pautar na ideia de gênero formulado por Bakhtin (RIBEIRO; SILVA, 2014). Ainda que essa metodologia possa render boas análises, aqui, pelo propósito desse trabalho em privilegiar a novela em seu aspecto audiovisual, utilizaremos uma outro: a de análise de gênero cinematográfico de Rick Altman (1999). Em especial, porque algumas especificidades do gênero cinematográfico podem se estender para outros objetos, que, mesmo seguindo outras chaves produtivas, se aproximam do cinema por sua natureza audiovisual.

A primeira ideia que emprestamos de Rick Altman é abordagem sintático-semântica de definição de gênero. A noção de que o gênero é resultado de uma conjunção de convenções de forma – narrativa, estética, produtiva – e de conteúdo se aplica muito bem à telenovela. A partir de uma lógica da repetição, espera-se de uma novela que mantenha, de alguma forma, o formato consolidado, mas que também traga inovação e se diferencie das obras anteriores; essa tensão entre a renovação e a repetição é, na verdade, o que sustenta a telenovela.

Em texto intitulado “Renovar ou Repetir”, publicado na Folha de S. Paulo quando do encerramento de *Salve Jorge* (escrita por Glória Perez e exibida entre outubro de 2012 e maio de 2013), o articulista Maurício Stycer apresenta o dilema da TV Globo em relação à novela das nove:

“Exibida logo depois de ‘Avenida Brasil’, ‘Salve Jorge’ passou a impressão de ser uma novela do século passado. Fiel ao estilo que a notabilizou a partir da década de 1990, Gloria Perez propôs, mais uma vez, o que a crítica Esther Hamburger chama de “novelas de intervenção” “histórias calcadas em situações reais, destinadas a mobilizar a população e prestar serviços” sem se dar conta de que isso já não é mais tão necessário nos dias de hoje.” (STYCER, 2013, *on-line*).

O que na verdade pode ser visto como uma contradição é o próprio elemento definidor da novela. A lógica folhetinesca das tramas não só abre brecha para que o público, um dos definidores do gênero para Altman, altere a obra que está em exibição, mas a própria ideia da novela está sujeita às demandas multialógicas de seu processo de produção e recepção. O produto que vemos na tela e resultado das tensões entre o “roteirista” – o dramaturgo, que empresta seu título do teatro e é quem recebe a autoria -, a emissora, preocupada em manter a renda dos anunciantes, a direção, que propõe soluções estéticas às propostas narrativas, e o público, que reage a tudo isso em tempo real. E, fiel à sua tradição melodramática, a telenovela

se atualiza para manter-se um agente de produção de sentido e mobilização de afetos na paisagem cultural brasileira.

A faixa das 21 horas da TV Globo é, e não parece que está deixando de ser, o espaço mais nobre do audiovisual brasileiro, em termos de alcance. Claro que, em um mercado cada vez mais diversificado, e com cada vez mais oferta de produtos audiovisuais, a novela pode não ter mais o impacto sociocultural que teve nos anos finais do século XX. No entanto, resta claro que a novela é um produto economicamente viável e culturalmente relevante, por causa dessa relação ímpar entre os agentes que compõem a experiência de assistir a uma telenovela.

O trabalho que aqui apresentamos tem caráter introdutório: cada uma dessas duas novelas é digna de trabalhos extensos sobre si. No entanto, a partir de nossas observações, a elas e as demais obras citadas nesse trabalho, percebemos que como todo gênero, a novela tem convenções formais, estéticas e de conteúdo, ao que o público já está familiarizado e que, de certa forma, espera ver quando assiste um capítulo. No entanto, faz parte, de alguma forma, de tais convenções a expectativa por novidade, por “inovação”. Dessa forma, reforça-se a ideia de que o melodrama fagocita elementos – de outras mídias, da sociedade, dos valores cambiantes da sociedade, da história - e os ressignifica na sua missão de mobilizar o espectador, se adequando às demandas deste. De modo que não é um dilema – repetir ou renovar. É um preceito: repetir *e* renovar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: BFI, 1999.

BARROS FILHO, Daniel. Avenida Brasil e a ambiguidade humana. **O Estado de S. Paulo**, 05 jun. 2012. Disponível em <https://emails.estadao.com.br/blogs/daniel-martins-de-barros/avenida-brasil-e-a-ambiguidade-humana/>. Acesso em 19 nov. 2020.

BERNARDO, André; LOPES, Cintia. **A Seguir, Cenas do Próximo Capítulo**. São Paulo: Panda Books, 2009.

BONA, Rafael José. Interfaces da Comunicação: influências do cinema na telenovela Avenida Brasil. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 16, n. 18, p. 91-108, jan./jun. de 2014.

BORTOLON, Bianca; REGATTIERI, Lorena Lucas; MALINI, Fábio Luiz de Lima. Avenida Brasil: Eu Assisti, Você Assistiu e a Rede Estava Lá. In: XVIII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, Bauru, 2013. **Anais...** Bauru, 2013.

FISCHER, Sandra. A corrosão do relato falocêntrico em “A favorita” e “Avenida Brasil”: vestígios de um certo Almodóvar? **Rumores**. São Paulo, n. 17, v. 9, p 65-92, jan./jun. 2015.

_____; NASCIMENTO, Geraldo Carlos. A favorita, entre o dramalhão e o lúdico: Experimentos na representação de gêneros, ousadia no retrato das relações familiares e descaso do verossímil. **E-Compós**. Brasília, v.12, n.3, set./dez. 2009

_____; _____. Avenida Brasil: estratégias narrativas e efeitos estéticos. **Interin**. Curitiba, v. 16, n. 2., p. 116-130, jul./dez. 2013.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado: A Sociedade da Novela**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

JABOR, Arnaldo. 'Avenida Brasil' está acabando... **O Estado de S. Paulo**, 09 out. 2012. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,avenida-brasil-esta-acabando,942905>. Acesso em 24. nov. 2020.

LANA, Ligia. A popularização da periguetete em telenovelas brasileiras recentes. **Rumores**. São Paulo, n. 15, v. 8, p 69-86, jan./jun. 2014.

LIMOLI, Loredana. As virtualidades do segredo na novela das oito. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 42, n. 3, p. 1440-1449, set-dez 2013.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela Brasileira: Uma Narrativa Sobre a Nação. **Comunicação e Educação**. São Paulo, n. 26, p. 17-34. jan./abr. 2003

_____. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: Uma visão econômica, social e política**. São Paulo: Vozes, 2010.

MELO, Max Milliano. Vingança da Empregadinha? Um ano-chave para a doméstica na Telenovela Brasileira. **Comunicologia**. Brasília: vol. 8, n. 1, p. 90-111, jan./jun. 2015.

MOGADOURO, Cláudia de Almeida. A Telenovela Brasileira: uma nação imaginada. **Eco-Pós**. Rio de Janeiro, v. 10, n. 2. p. 85-95, jul./dez. 2007

MUANIS, Felipe de Castro. A pior televisão é melhor que nenhuma televisão. **MATRIZES**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 87-101, jan./jun. 2015.

PUCCI JR., Renato Luiz; A lógica da composição estilística e narrativa de Avenida Brasil. In: XVII ENCONTRO SOCINE DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 2013, Palhoça, SC. Anais... Palhoça: UNISUL, p. 591-600, 2013.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **A História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

SIFUENTES, Lírian; SILVA, Renata Córdova da; WOTTRICH, Laura. As mediações do estudo de recepção da telenovela: caminhos teóricos para a pesquisa empírica. **Eco-Pós**. Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, 2010, p. 47-62.

RIBEIRO, Regiane Regina; SILVA, Anderson Lopes da. Autoria e Gêneros na telenovela “Cordel Encantado” (2011) – ou “A visita de Bakhtin a Seráfia e Brogodó” In: XII CONGRESSO LATINOAMERICANO DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN, 2014, Lima: PUCP. **Anais...** Lima, 2014.

RONSINI, Veneza Mayora. Telenovelas e a questão da feminilidade de classe. **MATRIZES**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 45-60, mai./ago. 2016.

_____; SILVA, Renata Córdova da. Mulheres e telenovela: a recepção pela perspectiva das relações de gênero. **E-Compós**. Brasília, v.14, n.1, jan./abr. 2011.

STYCER, Maurício. Renovar ou Repetir. **Folha de S. Paulo**, 02 jun. 2013. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/111794-renovar-ou-repetir.shtml?origin=folha#>.

Acesso em 19 nov. 2020.

ZANETTI, Daniela. Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama. **MATRIZES**, São Paulo ano 2, n. 2, p. 181-194, 2009.