

Avenida Brasil: estratégias narrativas e efeitos estéticos

Sandra Fischer¹ Geraldo Carlos do Nascimento²

Resumo

Este artigo discute estratégias e procedimentos narrativos responsáveis por inovações estéticas apresentadas pela telenovela *Avenida Brasil* (2012, João Emanuel Carneiro; Rede Globo de Televisão, Brasil). O estudo ocupa-se das inter-relações que permeiam a produção ficcional na televisão e o panorama cultural, político e socioeconômico em que se assenta a realidade do Brasil contemporâneo. A análise concentra-se em alterações de ritmo narrativo e transformações topológicas que promoveram destabilizações, subversões e consequentes modificações nos papéis tradicionais; e nas articulações diegéticas de uma multiplicidade de núcleos interconectados e representativos da ascensão de uma nova classe média no país.

Palavras-chave: Palavras chave: telenovela brasileira; narrativa e personagens; *Avenida Brasil*.

Abstract

This article discusses the narrative strategies and proceedings responsible for aesthetic innovations in the soap opera *Avenida Brasil* (2012, João Emanuel Carneiro; Rede Globo de Televisão, Brasil). The text focuses on fictional television production and Brazilian contemporary reality interrelationships – considering cultural, political, social and economical aspects. The analysis relies both on narrative rhythm alterations and topological modifications – which promote destabilizations, subversions and consequent transformations on traditional roles –, and on diegetic articulations of multiple interconnected nuclei – which are representative of the ascension of a new kind of Brazilian middle class.

Keywords: Brazilian soap opera; narrative and characters; *Avenida Brasil*.

1. Apresentação

O presente estudo³ propõe-se a discutir estratégias e procedimentos narrativos responsáveis por inovações estéticas apresentadas pela telenovela brasileira *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro, produzida pela Rede Globo de Televisão e veiculada pela mesma emissora entre 26 de março e 19 de outubro de 2012 no horário das 21h00⁴.

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); pós-doutora em Cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). [sandrafischer@uol.com.br]

² Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). [geraldo.carlos@uol.com.br]

³ Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no *Congresso Internacional IBERCOM 2013* (Santiago de Compostela, Espanha - maio 2013).

⁴ Telenovela escrita por João Emanuel Carneiro com a colaboração de Antonio Prata, Luciana Pessanha, Alessandro Marson, Márcia Prates e Thereza Falcão, com direção de Gustavo Fernandez, Thiago Teitelroit, Paulo Silvestrini, André Camara e Joana Jabace; direção geral de José Luiz Villamarim e Amora Mautner e direção de núcleo de Ricardo Waddington.

O texto – parte integrante de uma série de estudos que, desde 2007, temos desenvolvido sobre a teledramaturgia brasileira – ocupa-se das inter-relações que permeiam a produção ficcional na televisão e o panorama cultural, político e socioeconômico em que se assenta a realidade do Brasil contemporâneo. A análise concentra-se nas transformações topológicas do produto audiovisual mencionado, que contemplaram, de forma transversal e multifacetada, desestabilizações e subversões de lugares, com consequentes alterações nos respectivos papéis tradicionais, tematicamente manifestados na narrativa principalmente por migrações e configurações sociais emergentes. Alterações marcantes surgem também no modo de contar, que acentuam um ritmo acelerado, no qual os tradicionais ganchos – que nas telenovelas de antes costumavam sustentar toda a narrativa – agora são apresentados e resolvidos quase que imediatamente, conferindo à trama uma indefinição, uma abertura. Em meio a este processo, em que se debatem personagens em busca de funções identitárias, há inversões constantes de protagonismo, as quais estabelecem diálogos irônicos e/ou caricaturais com o repertório dos telespectadores, quase sempre habituados a maniqueísmos essencialistas e reviravoltas melodramáticas bem mais acomodadas, mesmo quando espalhafatosas. Articulado diegeticamente a partir de uma multiplicidade de núcleos interconectados, que representam e tematizam a ascensão de uma nova classe média no país, o folhetim revela-se como interessante objeto de investigação também na medida em que obteve audiências excepcionalmente elevadas e repercussão publicitária expressiva.

2. Considerações introdutórias e observações retrospectivas

Temos chamado à atenção em vários de nossos artigos para mudanças nas estratégias e procedimentos narrativos adotados na telenovela brasileira, cada vez mais acentuados e significativamente modificados em termos de construção de personagens, de ritmo, de desenvolvimento e opções estéticas propiciadas pela introdução de novos recursos tecnológicos. Lugares estereotipados, até muito pouco tempo atrás predominantemente fixos, estáveis e previsíveis, atualmente se instalam na narrativa de forma a privilegiar a emergência de espaços que comportam personagens desdobradas, cujos percursos são caracterizados por movimentações que se alternam, confundem e se fundem o tempo todo, posto que eles se articulam sobrepostos em deslizamentos e compartilhamentos.

Heróis e vilões, não mais meramente maniqueístas, entrelaçam traços, misturam tonalidades e criam/revelam imagens, multifocadas e plurais, da contemporaneidade líquida e cambiante em que – na ficção e na dita realidade, na produção e na recepção – estamos todos de alguma forma inseridos enquanto protagonistas e/ou coadjuvantes.

Na mesma direção, diversos conflitos e nós que costumavam estabelecer-se de forma a serem mantidos arrastando-se por todo o percurso da narrativa, agora tendem

a ser rapidamente desatados, resolvidos e substituídos por outros. A velha fórmula de preservar segredos, reservando desvelamentos e revelações surpreendentes para os capítulos finais – ou mesmo exclusivamente para o último deles – tem se mostrado, senão esgotada, ao menos nem sempre eficiente em tempos de um mundo plural que articula realidades cambiantes, evanescentes, cada vez mais permeadas por deslocamentos de todo tipo e por mudanças e reviravoltas – tecnológicas, físicas, geográficas, biológicas, conceituais, filosóficas – vertiginosas e altamente desestabilizadoras.

É considerando tal perspectiva que o presente trabalho se propõe a problematizar e discutir a construção de lugares e de figuras atribuídos às personagens no universo narrativo de *Avenida Brasil*, telenovela que em 2012 sucedeu *Fina estampa*⁵ e foi sucedida por *Salve Jorge*⁶. Este estudo vem na esteira de um percurso de investigações inaugurado com a telenovela *Belíssima*⁷, o qual prosseguiu com as análises de *Duas caras*⁸, de *A favorita*⁹ e, posteriormente, de *Insensato coração*¹⁰. Ao nos ocuparmos agora de *Avenida Brasil*, nosso intuito básico tem o mesmo propósito, qual seja: apurar dados e precisar recortes para aprofundar análises e reflexões concernentes às transformações narrativas que reiteradamente vêm acontecendo nas produções teleficcionais, particularmente nas telenovelas apresentadas pela Rede Globo na faixa horária das 21h00, no chamado horário nobre.

Se já se constatou que entre os anos 1970 e 1990 a teleficção no Brasil passou por acentuada modernização – avaliada por especialistas como relacionada a novos modelos de telenovelas cuja característica primeira foi o abandono da fórmula radiofônica então vigente nos melodramas inspirados nas produções cubanas e mexicanas¹¹ – nossos estudos vêm indicando que as décadas 1990/2000 revelam tendências especialmente marcadas pela ênfase em tais mudanças e por certa extensão da referida modernização¹². Até certo ponto, dentro dos limites impostos pelo gênero, as telenovelas do horário adotam procedimentos que podem ser considerados ao mesmo tempo mais realistas

⁵ Telenovela de Aguinaldo Silva, produzida pela Rede Globo de Televisão; exibida entre agosto de 2011 e março de 2012.

⁶ Telenovela de Glória Perez, produzida pela Rede Globo e exibida a partir de outubro de 2012; ainda no ar quando da realização do presente trabalho.

⁷ Telenovela de Sílvio de Abreu, produzida pela Rede Globo; exibida entre novembro de 2005 e julho de 2006. [Ver texto intitulado “AAA”, publicado na revista *BBB* (AUTORES, 2007).]

⁸ Telenovela de Aguinaldo Silva, produzida pela Rede Globo; exibida entre outubro de 2007 e maio de 2008. [Ver texto intitulado “CCC”, publicado na *DDD*, inicialmente apresentado no GT XXX, Encontro 2008 da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação-COMPÓS (AUTORES, 2008).]

⁹ Telenovela de João Emanuel Carneiro, produzida pela Rede Globo; exibida entre junho de 2008 e janeiro de 2009. [Ver texto publicado na Revista *EEE* sob o título “FFF” (AUTORES, 2009).]

¹⁰ Telenovela de Gilberto Braga e Roberto Linhares, produzida pela Rede Globo; exibida entre janeiro e agosto de 2011. [Ver texto intitulado “GGG”, publicado na revista *HHH* preliminarmente apresentado no I Congresso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (RED INAV) - III Encuentro Iberoamericano de Narrativas Audiovisuales, 2012, Málaga-Sevilha (AUTORES, 2012).]

¹¹ Ver: XAVIER, I. (2004); BORELLI, S. H., ORTIZ, R. e RAMOS, J. M. (1989); COSTA, I. S. e KHEL, M. R. (1986).

¹² Há estudiosos, como LOPES, M. I. V. (2003), que atentam para as mudanças ocorridas a partir de 1990 atribuindo-as a uma crise vivenciada pela Globo com o fim do regime militar e a introdução da TV a cabo; época em que a emissora viu-se obrigada a enfrentar de modo particularmente acentuado também a concorrência da Rede Manchete e do SBT.

e um tanto mais ousados do que aqueles que costumavam adotar anteriormente. Muito embora transformações semelhantes possam estar sendo adotadas em outros horários, nossa pesquisa concentra-se particularmente nas telenovelas apresentadas às 21 horas uma vez que estas se caracterizam, no âmbito da emissora em questão, pela configuração de formatos telenovelisticos mais próximos do tradicional gênero folhetinesco, ou seja: formatos que tendem a serem mais conservadores, apresentando soluções e encaminhamentos narrativos mais ortodoxos ou sisudos, comprometidos com temáticas consideradas sérias, polêmicas e adultas. Nossa hipótese, já frisada e discutida em trabalhos anteriores, é de que não obstante a presença do mencionado traço tradicional/conservador, são justamente as telenovelas produzidas para essa faixa horária aquelas que acabam acentuando – em maior ou menor proporção – significativas rupturas com a chamada tradição.

Em meio à diversidade temática apresentada, um eixo estrutural mais ou menos amplo tem se reiterado no horário: a exploração narrativa do que se pode considerar como ambiguidade, obtida por uma duplicidade ou certa instabilidade conferida às personagens, particularmente à personagem do “herói”. Tal instabilidade é responsável, em função da escala de valores implicada, por oscilações e oposições entre o bem e o mal, o certo e o errado, o sublime e o grotesco, o cômico e o dramático, o júbilo e o horror. Essa labilidade encontrada nas figuras de personagens e protagonistas produz reflexos diretos na circulação de efeitos de sentido e consequente identificação/repulsa da audiência em relação a tais figuras – além de favorecer, por outro lado, um modo de produção não-linear e incorporar outras alterações formais.

Se é fato que vilões e heróis, em tal contexto, perdem boa parte da univocidade e rigidez de suas características originais, é também notável que seus traços e contornos esmaecidos e flexibilizados conferem à narrativa como um todo, em consequência, um desenho final móbil e cambiante, outra configuração. Nesse movimento, os velhos tipos cedem espaço a personagens de alguma forma mais convincentes, mesmo quando idealizados ou caricaturalizados. Algo equivalente ocorre com os procedimentos narrativos corriqueiros, que dão lugar a estratégias reformuladas. Multifacetadas e complexas, tais estratégias articulam-se de modo a facultar figurações que agitam e remexem estabilidades e certezas que compõem o universo estratificado das relações sociais – pano de fundo da maioria das narrativas ficcionais da TV – com seus papéis, posturas e lugares pré-definidos.

No caso de *A favorita*, por exemplo, nos moldes do que já aparece em *Duas caras*, deparamo-nos com a indistinção de fronteiras que definem a marcação do território estabelecido para o lugar do herói e para o do vilão: zonas de sombra permeiam os espaços de bons e maus e a ambiguidade policromatiza o jogo que se estabelece entre duas protagonistas relativamente desprovidas de idealizações e simplificações maniqueístas típicas do formato narrativo tradicional. Ao lado delas, as demais personagens debatem-

se com entraves característicos da fragilidade humana, com questionamentos e incertezas enfrentadas, em geral, pelas ditas pessoas comuns. Tal recurso tende, ao mesmo tempo, a fortalecer mecanismos crítico-solidários de identificação do público com a história narrada – em lugar da pura e simples adesão contemplativa suscetível de resultar em suspensão do juízo crítico – e a incentivar o desenvolvimento de posturas compatíveis com atitudes de compartilhamento, tolerância ou crítica solidário-constructiva. No que tange à telenovela *Insensato coração*, outro exemplo, vale enfatizar a peculiar característica de a trama passar ao largo de qualquer protagonismo estanque e explicitamente definido. As personagens, distribuídas em diversos núcleos, alternam-se em posições que se revestem de destaque temporário, sendo substituídas umas pelas outras ao sabor das reviravoltas narrativas. Em face de tais peculiaridades, lugares e configurações são consideravelmente remexidos e modificados – o que acaba promovendo visibilidades que enfatizam possibilidades de subversão de valores tradicionais.

Avenida Brasil, por seu turno, destacou-se consideravelmente tanto no quesito construção de personagens quanto no tratamento emprestado à representação de uma classe ascendente, que vem adquirindo espaço e visibilidade no tecido social do Brasil contemporâneo. Na esteira do que já se verifica em *Fina estampa*, trama em que uma *socialite* divide o protagonismo com uma trabalhadora (a qual acaba tomando conta da cena no decorrer dos capítulos), a telenovela de João Emanuel Carneiro coloca em primeiro plano o subúrbio da cidade do Rio de Janeiro – reservando lugar menos favorecido ao privilegiado reduto da Zona Sul carioca.

3. Avenida Brasil e Avenida Brasil: contextos

Para que seja possível discorrer de forma inteligível a respeito de *Avenida Brasil*, cumpre apresentar breve resumo dos principais pontos que perfazem a trama da telenovela, que se articula em três fases tumultuadas e marcadamente distintas tanto em termos estéticos quanto contedúísticos. A primeira fase da história transcorre em 1999, época em que o solitário Genésio, um viúvo de classe média baixa e pai da pequena Rita, contraiu novas núpcias com a jovem e ambiciosa Carminha. De origem humilde e suburbana, Carminha é a maldade personificada. Determinada e obstinada, totalmente desprovida de escrúpulos, não mede esforços para enriquecer e ascender socialmente. Com a ajuda de Max, seu amante, aplica um golpe em Genésio, que acaba morrendo atropelado acidentalmente em plena *Avenida Brasil*, na Zona Norte do Rio de Janeiro, por um famoso ex-jogador de futebol conhecido como Tufão. Para ficar como única herdeira da casa e das economias do marido, Carminha – sempre com o auxílio de Max – abandona a enteada em um depósito de lixo, ambiente em que eles mesmos haviam vivido na infância. No local, designado por “Lixão” e povoado por diversos catadores de lixo, a menina encontra o malvado Nilo, o simpático menino de rua

conhecido como Batata e a bondosa Lucinda, que passara anos na prisão por conta de um crime que lhe fora injustamente imputado. A menina, inicialmente explorada por Nilo, trava amizade com Batata e é acolhida por “Mãe Lucinda”, a qual em seu barraco no Lixão oferece abrigo, proteção e afeto a diversas crianças abandonadas. Batata e Rita tornam-se inseparáveis, estabelecendo um inocente “namoro” infantil. O garoto, que tem talento para futebol, acaba descoberto pelo craque Tufão, sendo adotado pela família do jogador e recebendo o nome de Jorginho – tudo graças à Carminha, que a essa altura está casada com o riquíssimo ex-atleta (o segredo na história consiste no fato de o menino ser o filho que ela e Max haviam, anos atrás, também abandonado no Lixão). Rita, que na ocasião perde o companheiro, posteriormente é adotada por uma abastada família estrangeira; recebendo o nome de Nina, ela deixa o Brasil e passa a residir na Argentina, na cidade de Mendoza. Mesmo tendo a oportunidade de viver em condições melhores e mais favoráveis, a garota não esquece o passado e almeja vingar-se da mulher perversa que destruiu a vida de seu pai e prejudicou a sua para se apossar da casa e das economias da família.

Na segunda fase da telenovela, no tempo presente situado em 2012, Nina já está crescida. Estudada e culta, tornou-se uma competente *chef de cuisine*. Perdendo os pais adotivos, resolve retornar ao Brasil para iniciar seu plano de vingança. Por meio da internet, a jovem conhece Ivana, irmã de Tufão – assim conseguindo ser contratada pela família, como cozinheira, e aproximar-se de Carminha. Sua perversa madrastra transformara-se na esposa exemplar de Tufão, a quem conseguira separar da cabeleireira Monalisa, o verdadeiro amor do jogador. Monalisa é uma mulher decidida e trabalhadora, que dirige um salão de beleza no Divino, bairro fictício do subúrbio carioca no qual reside. Tufão e a irmã Ivana, que também residem com a família no Divino em uma enorme e extravagante mansão, são sócios da cabelereira no salão. Ivana é casada com Max, ignorando completamente que o marido mantém um antigo caso com a cunhada. O bairro que a todos congrega abriga a sede de um cultuado time de futebol, o Divino Futebol Clube – outrora famoso e bem posicionado no ranking futebolístico do país. Carminha é uma pseudo respeitável mãe de família, aparentando honestidade e idoneidade inatacáveis. É querida por todos, menos por Monalisa, que a abomina; e por Jorginho, que desaprova a forma como Carminha trata a filha Ágata, garota que devido à sua condição obesa é obrigada a suportar as humilhações inflingidas pela mãe, a quem tanto admira. Carminha devota sincera afeição a Jorginho e se ressentido por não ser amada pelo rapaz – o qual, tal como Tufão, nem sequer suspeita ser filho biológico da mulher que desaprova. Rita, agora como Nina, convivendo com a família de Tufão acaba descobrindo que Jorginho e Batata são a mesma pessoa: seu namoradinho de infância a quem nunca esquecerá. Fica dividida, então, entre o amor e os planos de vingança contra a ex-madrastra. Jorginho é noivo de Débora, moça rica e bem intencionada que reside na Zona Sul e é filha de Cadinho, um executivo que vive

maritalmente com com três mulheres: a fútil e dominadora Verônica, mãe de Débora; Noêmia, culta e moderna, mãe de Tomás; e a independente e determinada Aléxia, mãe da adolescente Paloma, fruto de uma inseminação artificial com Cadinho, o homem por quem tanto esperava. Aléxia, mulher rica que ao longo dos capítulos se torna pobre, é a primeira a inteirar-se da poligamia do companheiro. Até certo ponto da trama, as três mulheres nem sonham que compartilham um mesmo homem.

A terceira e última parte da trama acontece como desfecho de uma rocambolesca história cujo enredo foi atribuladamente pontuado e movimentado por inúmeras aventuras e reviravoltas narrativas que envolvem a todas as personagens e se desenvolvem em uma espécie de trânsito frenético e ininterrupto pela *Avenida Brasil* – ligando fortemente a Zona Norte e a Zona Sul da cidade, espaços que são também enfaticamente conectados ao Lixão. Nesta fase, em que Carminha e Max se desentendem, rompem e acabam sendo desmascarados, acentua-se a presença antes pouco relevante da personagem Santiago. Tido até então como um bom e prestativo artesão, agora se revela pai de Carminha e ex-amante de Lucinda, além de perigoso bandido e traficante travestido de pacato restaurador de brinquedos antigos. Jorginho por sua vez, descobre ser filho de Max e Carminha e, conseqüentemente, neto tanto de Santiago quanto de Lucinda, cujo segredo mantido durante bom tempo era ser mãe de Max e ex-mulher de Nilo.

Após Nilo e Max terem sido ambos assassinados, nos capítulos derradeiros Santiago obriga a filha a ajudar-lhe no sequestro de Tufão – com o intuito de extorquir dinheiro a título de resgate. Nina consegue localizar o ex-jogador e tenta libertá-lo, mas é feita refém pelos comparsas de Santiago, que ameaça atirar em Tufão e nela. Carminha salva os dois e implora por perdão a Tufão, afirmando que no fundo sempre almejava ter sido uma esposa perfeita; entrega a arma do pai para Nina, pedindo-lhe que atire. Surpresos e comovidos com a inesperada atitude de Carminha, Tufão e Nina incitam-na a fugir. Ela se recusa e aguarda a chegada da polícia para entregar-se. Carminha é presa após confessar ter matado o ex-amante, para evitar o assassinato de Nina, a qual no momento do crime era por ele ameaçada. Uma vez cumprida a pena, ao deixar a prisão a ex-megera retorna ao Lixão, passando a viver no barraco de Lucinda; Nina e Jorginho casam-se, têm um filho e, instados por Lucinda, admitem tentar reatar as relações com Carminha – renunciando um futuro de tolerância e paz entre todos. Tufão e Monalisa, que retomam o relacionamento amoroso, passam a viver na mansão; também no bairro do Divino, Cadinho organiza uma cerimônia de casamento em que desposa suas três mulheres e assim oficializa a reunião de suas três famílias. O Divino Futebol Clube retoma seu lugar na primeira divisão do futebol carioca.

A história reconstituída esquemática e linearmente, porém, não faz justiça à telenovela, que explorou outros recursos além do narrativo. Há diversos pontos marcantes que facultam a possibilidade de se efetuar recortes interessantes a partir

dos quais se poderia abordar a conturbada *Avenida Brasil* – principalmente em virtude de a trama, como já ressaltamos, ter conferido visibilidade e estatura à dita classe C, econômica e socialmente ascendente no panorama do Brasil contemporâneo.

Dentre as diversas personagens que transitam pela *Avenida Brasil* de João Emanuel Carneiro – quase todas dignas de nota, mérito que se pode atribuir também à direção e aos atores, vários deles premiados – optamos aqui por destacar no contexto das estratégias narrativas da telenovela pontos da construção do perfil e do desenvolvimento da trajetória de Carminha e de Nina

O percurso dessas personagens, integrantes do núcleo principal do folhetim, articula-se na trama em estreita conexão com o desenrolar transversal da ação de outras personagens que ali se agrupam ou daquelas que são pertencentes a núcleos que, embora secundários, de modo algum são desprovidos de importância. Ao longo da análise, algumas facetas dessas figuras serão também examinadas.

4. Intercâmbios topológicos, figuras em trânsito

A *Avenida Brasil*, movimentada via de acesso que conecta a Zona Norte e a Zona Sul da cidade, é para os habitantes do Rio de Janeiro ponto urbano familiar e largamente utilizado. Principal canal de acesso ao aeroporto mais importante da região, trata-se de um espaço urbano frequentemente mencionado em noticiários da mídia impressa e televisiva, razão pela qual é referência conhecida para boa parte da população do país. Todo tipo de gente transita pela *Avenida Brasil*. Ali, deslocamentos cotidianos e corriqueiros convivem com o extraordinário e o excepcional, articulando e conectando o previsível e o inusitado. Diversos acidentes de trânsito envolvendo pedestres, ciclistas, passageiros, carrinheiros e motoristas costumam complicar o fluxo do tráfego. Motocicletas e utilitários, automóveis de luxo e carros populares, coletivos urbanos e ônibus partindo em viagem para outras localidades, caminhões, caminhonetes e que tais têm lugar no cinza quase sempre incandescente da via expressa – que serve também de palco para todo tipo de crime: pequenos e grandes assaltos, sequestros relâmpagos e não relâmpagos, tráfico e comércio de entorpecentes, e por aí afora.

Metonímica e metaforicamente, a *Avenida Brasil* é hoje um retrato do Brasil. Funciona como, configura, *diz* algo do Brasil que hoje temos, considerando o cenário sócio-político- econômico em que se assenta o país na atualidade. Tal funcionamento, por sua vez, alinha-se com a questão eminentemente contemporânea de as narrativas abrirem múltiplas e simultâneas perspectivas, facultando a pluralização e o intercâmbio de papéis e de lugares sociais. De forma atrelada às consequentes e sucessivas variações da máscara ou modo de se dar a ver das personagens nos diferentes formatos ficcionais, o múltiplo e o cambiante revelam-se como constituintes do foco narrativo privilegiado na ficção televisiva que se exhibe nas telas, telinhas e telonas dos aparelhos de baixa ou alta definição encontráveis, se não em todos, na grande maioria dos mais e dos

menos abastados lares brasileiros. E não só dos lares, diga-se: cada vez mais ônibus e automóveis, bares e restaurantes, salas de espera e estabelecimentos comerciais os mais variados contam com televisores sempre ligados (isso para não falar das telas de computadores, telefones celulares, *netbooks*, *tablets* e outras invenções congêneres), fundando, definindo e formatando o cotidiano das pessoas.

Não obstante as peculiaridades de intensidade, coloração e encaminhamento de como isso tudo se dá nos variados formatos telefisionais, nos diferentes universos diegéticos vilões e heróis se alternam, indiscriminadamente, como facetas de uma mesma personagem que vêm à tona ao sabor das circunstâncias. Orientada nessa direção, *Avenida Brasil* apresenta uma trama que se articula por entre uma pluralidade de histórias mais ou menos conectadas ou pulverizadas, interligadas pela icônica avenida carioca. Na trama pontifica uma extensa gama de personagens em trânsito, caracterizadas de formas as mais diversificadas possíveis.

Do início até um ponto consideravelmente avançado no percurso de *Avenida Brasil* Carminha se configura e se dá a ver, indubitavelmente, como a vilã-mor da telenovela: a personagem se desenvolve de maneira a revelar, progressivamente, uma malvada inveterada e destemida, cada vez mais arguta e inteligente, fortemente determinada a conseguir seus intentos a qualquer custo. O circo de horrores por ela dirigido e protagonizado corre solto no picadeiro, oferecendo à plateia atônita – e algo incrédula? – riquíssimo programa de números diversificados que incluem abandonar criancinhas (inclusive o próprio filho) em depósitos de lixo, ensandecer o marido simplório ao ponto de provocar-lhe a morte para depois livrar-se da enteada órfã e tomar-lhe a herança; arruinar o noivado alheio, tornar a casar por interesse fingindo amor verdadeiro, trair o segundo marido – extremoso e dedicado – com o marido da cunhada, mentir sobre a paternidade dos filhos, humilhar e maltratar a filha pequena, enganar o amante fixo com amantes temporários, fingir ser mãe adotiva do filho biológico; subornar o padre da paróquia do bairro, desviar em proveito próprio dinheiro angariado para obras assistenciais inexistentes, destratar os mais velhos, humilhar subalternos; espancar e mandar espancar pessoas, forjar o próprio sequestro para arrancar do marido o dinheiro do resgate, enterrar pessoas vivas, armar ciladas para que incautos inocentes sejam levados à prisão (inclusive o próprio filho) por delitos que não cometeram, planejar o assassinato do amor de sua vida (a quem acaba assassinando mesmo); roubar, chantagear, extorquir; promover assaltos à própria casa, enganar a família, a vizinhança e mais o resto do mundo. Isso tudo com a cara mais santa do universo, emoldurada por longos cabelos dourados, sempre toda linda e muito disposta, amparada na fama de mulher virtuosa de moral ilibada, religiosa e caridosa, mãe de família amantíssima.

O desfile de iniquidades protagonizado por Carminha é tão extenso, a coisa é levada a tal extremo que acaba, em certos momentos peculiares, se tornando cômica.

Carminha, pasme-se, é simpática. Efusiva, expansiva: gestos largos, fala solta e desabrida. Estimulante quase sempre, engraçada às vezes. Carminha diverte e entretém. É possível, pelo avesso ou pelo direito, torcer por ela (ou *não torcer contra ela*). O figurino, quase sempre branco, ornamentado com o amarelo ouro de jóias extravagantes combinadas a tradicionais correntes que exibem, penduradas ao pescoço, as enormes iniciais do marido acompanhadas de delicadas miniaturas, bonequinhos representando a prole. Predomínio de cores claras, sapatos de saltos médios, grandes bolsas maternais.

No extremo oposto de Carminha, Nina se posiciona claramente como a vítima-mor. Culta e preparada, impelida pelo nobre intento de desmacarar os maus e salvar os bons, submete-se voluntariamente ao sacrifício de suportar o cotidiano de um emprego subalterno, aturando calada as injustiças que lhe são inflingidas pela patroa perversa e atendendo aos caprichos de uma família endinheirada mas desprovida de educação e refinamento. Distribui bondades de toda sorte: esmera-se no preparo de refeições sofisticadas, apoia as companheiras de trabalho, levanta o ânimo dos fracos e oprimidos, socorre o próximo e o necessitado, ampara velhinhos e criancinhas. Empenha-se em fazer justiça a qualquer preço, luta para recolocar as coisas em seus devidos lugares.

O desfile de amargura e ressentimento protagonizado por Nina é tão intenso, a coisa é tão densa e pesada que acaba, em determinados momentos críticos, se tornando trágica além da conta. Nina, pasme-se, é uma chata. Introspectiva, retraída, reservada: gestos contidos, fala suave e comedida. Intrigante quase sempre, irritante às vezes. Nina cansa e exaspera. É possível, pelo avesso ou pelo direito, torcer contra ela (ou não torcer por ela). Discreta, quase triste, a gentil e prestativa cozinheira exhibe figurino simples e despojado, oscilando entre jovial e esportivo. Poucos adornos: penduradas ao pescoço, delicadas miniaturas de garfo e colher aludem à profissão da portadora. Tênis nos pés, jaquetas de couro bolsas médias, as alças atravessadas no peito. Cores em tons sóbrios ou escuros. Cabelos castanhos, curtos.

Ocorre que, coisa pouco usual em telenovelas, ao espectador de *Avenida Brasil* é dado a ver também a mocinha agindo de forma descaradamente dissimulada, arquitetando armadilhas e ciladas, enganando, trapaceando e chantageando – e até mesmo recorrendo à violência física e psicológica para exercer pressão sobre a “vilã”.

Ocorre que no decorrer dos capítulos vê-se *vilã* sofrendo nas mãos da “mocinha”. Ocorre que o espectador fica sabendo que a mocinha teve a sorte de ter sido adotada por uma família decente e amorosa; teve a oportunidade de adquirir educação refinada herdou uma soma de dinheiro considerável tem mais apreço por seus planos de vingança do que pelo amor sincero do homem por quem sempre esteve apaixonada e pelo afeto da mulher que a acolheu quando fora abandonada na infância. Ocorre que é notável que a vilã nutre pelo filho – que a rejeita – um amor sincero e devotado. Carminha, personagem paradoxal e controversa, não tem o perfil psicopata que caracteriza a Flora de *A favorita*. Perdeu a mãe na mais tenra idade, tal qual a

mocinha – mas com o acréscimo de ter sido explorada pelo pai (há insinuações de que teria sido sexualmente abusada por ele, na infância ; vem, acompanhada de seu amante Max , de uma infância efetivamente vivida no lixo. Ocorre que à medida que a história avança, e o embate instalado entre Carminha e Nina se intensifica, já não se sabe mais quem é melhor ou quem é pior, nem qual partido tomar: o da malvada pérfida e divertida – ou o da mocinha amarga e vingativa?

A narrativa vai sendo estruturada de modo a evidenciar que a doce e refinada Nina arrisca-se permanentemente a passar de injustiçada a justiceira: no decorrer do longo percurso em que vive a trabalhosa, penosa empreitada de por em prática e levar a cabo seu plano de vingança, de forma paulatina e implacável ela vai derrubando barreiras e perdendo escrúpulos. Transpondo todos os seus limites, há determinadas cenas em que ela transfigura-se completamente: de vítima indefesa transforma-se em vingadora impiedosa – talvez tão dissimulada e mentirosa quanto a envolvente e sedutora Carminha. Em dados momentos, enquanto as fraquezas de caráter de uma se revelam, se não aceitáveis, pelo menos compreensíveis, as virtudes de outra não parecem ser suficientemente atraentes para conquistar a simpatia irrestrita do público: de acordo com pesquisas realizadas na época de exibição da telenovela, na maior parte do tempo foi Carminha a personagem mais bem recebida por boa parte dos seguidores da trama, não obstante suas maldades e ter sido fortemente caracterizada como a “vilã”.

Algo parecido se dá com a construção do perfil do simpático Cadinho, composto de forma que o personagem que não poderia ser puro e simplesmente taxado como um mulherengo incorrigível, posto que se mostrava igualmente devotado a seus três amores e conseqüentes três famílias. À vontade, desembaraçadamente ocupando na trama os diferentes espaços que lhe são facultados, ele circula com desenvoltura entre a Zona Sul e o Divino, de onde viera, seja na condição de executivo abastado ou como trabalhador desempregado e obstinado em arranjar pequenos “bicos” que lhe garantam algum dinheiro para contribuir no sustento de seus numerosos dependentes.

A construção do perfil das demais personagens também se equilibra, em maior ou menor extensão, em curiosas oscilações comportamentais. Ao longo da narrativa, até mesmo no limite dos instantes finais, em diversas e sucessivas oportunidades, posições aparentemente estabelecidas ameaçam inverter-se: as alternâncias revezam-se na diegese de modo que perspectivas e pontos de vista são modificados e alterados o tempo todo. O perfil de cada uma das figuras adquire nuances e sutilezas e, em alguma medida, faz com que todas escapem do enredamento simplista, frequente em telenovelas tradicionais que rotulam umas como plenamente virtuosas e outras como radicalmente corrompidas. Por mais inverossímeis ou absurdas que se revelem muitas das peripécias e situações apresentadas no folhetim, artificialismos e excessos são suavizados por uma aragem algo inovadora, cujos efeitos oscilatórios e ambivalentes podem ser percebidos no decorrer dos capítulos. A duplicidade da situação das personagens, a pluralidade de

pontos de vista e o dinamismo das oposições entrecortadas que pontuam a tessitura da trama orientam o desenvolvimento dramático e incorporam, até por conta do exagero no andamento de determinadas situações, significativa dose de ironia.

5. Papéis, personagens, situações: diversidade e ambiguidade

É a visada pela ambiguidade, o ponto de vista inicial da narrativa – essa nossa hipótese –, que conforma de diferentes maneiras as figuras de *Avenida Brasil* e define as características dos lugares que ocupam. Ambiguidade que se estende diretamente, ainda que não na mesma intensidade e proporção, à boa parte das demais personagens da trama. A estrutura multifacetada e plural que constitui as referidas personagens e as relações de permuta que se estabelecem entre os lugares que ocupam e os papéis que desempenham sistematizam-se e articulam-se em redes ondulantes que se desdobram e acabam envolvendo todos os participantes na ampla diversidade de situações em que se inserem na narrativa.

As relações de gênero que se verificam, em conseqüência, são frequentemente orientadas para direções e abordagens pouco convencionais ou mesmo atípicas – ao menos em termos daquilo que se costuma ver em telenovelas. Relações amorosas triádicas ou múltiplas articulam-se em relativa placidez e muitas vezes com o conhecimento e aquiescência dos envolvidos – sem que esses sejam encaixados na categoria dos devassos e desajustados sexuais, pelo contrário: são apresentados como pessoas sensíveis, afetivas, conscientes de suas escolhas (Suellen, Roni e Leandro; Cadinho e suas três mulheres). Homens jovens são envolvidos em relacionamentos com mulheres maduras (Adauto e Murici), machões inveterados revelam-se frágeis (Silas, Diógenes), casais maduros e consolidados abdicam da estabilidade conjugal para arriscar a labilidade da troca de parceiros, maridos e esposas acomodados passam a ser fogosos amantes clandestinos e depois voltam a formar casais tradicionais (Leleco e Murici).

Na mesma perspectiva em que se apresentam as relações de gênero delineiam-se novas configurações familiares. A narrativa encontra-se pontilhada de grupamentos familiares compostos de forma atípica: dois pais e uma mãe (Roni e Leandro, Suellen), filhos criados por mães solitárias (Monalisa) ou pais solteiros (Silas e Diógenes), mães postizas que se revelam mais maternas do que mães biológicas (Lucinda), filhos adolescentes que tomam conta de pais desorientados ou imaturos, irmãos que não têm a mesma filiação (filhos de Cadinho), pais que preferem filhos adotivos a filhos do próprio sangue, cunhados que se transformam em amantes de cunhadas (Carminha-Max-Ivana), avós que ocupam o lugar de pais (Lucinda), pais que enganam a prole e filhos que rejeitam os progenitores (Carminha-Max-Jorginho-Santiago), senhoras bem casadas que se aventuram em busca de sexo descompromissado, garotas de programa que se transmudam em esposas compromissadas, parentes tido como verdadeiros que se revelam postizos, entre outras variações.

A família carnalizada, estabelecida e articulada em redes de relacionamentos intercambiáveis que se interpenetram e se fazem/desfazem conforme circunstâncias e conveniências afetivas, psicológicas, espaço-temporais, tem sido personagem significativa em diversas telenovelas surgidas a partir de 1990. Misturam-se, assim, complexos e inusitados modelos de relacionamentos que permitem uma diversidade de preferências sexuais e originam uma gama variada de conjuntos e agrupamentos afetivo-amorosos que se desdobram em reproduções inusitadas. O estabelecimento de lugares, então, acaba sendo destituído da fixidez típica do gênero em prol da formação de uma rede de relações topológicas, flexível, ondulante, ágil. Os papéis correspondentes a tais relações relativizam-se e deles emergem novos valores.

Essa trama complexa só foi possível graças à estratégias diegéticas eficientes e à adoção de recursos estéticos pertinentes. Gravada com uma iluminação surpreendente, capaz de ir além da mera função prática e construir efeitos de sentido, *Avenida Brasil* apresenta um ritmo bem mais acelerado no desenvolvimento da história, fato em parte decorrente da constante comutação de lugares e, também, responsável pelo surgimento de novos nós, atados e desatados quase vertiginosamente quando se considera as telenovelas de tempos remotos e mesmo as do passado recente. O espectador, situado diante de tal proposta – peculiarmente caracterizada por uma ousadia que nunca perdeu de vista a questão da comunicabilidade – parece ter aceitado bem, a se considerar os números da audiência, experimentar, ficcionalmente, situações inusitadas que, ao mesmo tempo em que questionam valores arraigados, revelam a abertura de uma diversidade de avenidas interconectadas que conduzem a novas possibilidades vivenciais. Possibilidades transformadoras, que delineiam configurações de uma multiplicidade de mundos intercambiantes, inesperados, inéditos.

Referências

- AGAMBEN, G. (2009) *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- AUGÉ, M. (2010): *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Campinas: Papirus.
- BACHELARD, G. (2000): *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BALOGH, A. M. (2002): *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: EDUSP.
- BARTHES, R. (2003): *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes.
- BHABHA, H. K. (2001): *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- FISCHER, S; NASCIMENTO, G. C. (2012): “*Vilões, heróis e lugares na telenovela brasileira contemporânea: A favorita e Insensato coração*”. (In: *Comunicación*, v. 1, p. 743-754.) Sevilla: Universidad de Sevilla.
- FISCHER, S; NASCIMENTO, G. C. (2009): “*A favorita: entre o dramalhão e o lúdico – experimentos na representação de gêneros, ousadia no retrato das relações familiares e descaso do verossímil*”. (In: *Revista E-compós* vol. 12, nº3.) COMPOS.
- FISCHER, S.; NASCIMENTO, G. C. (2008): “*As múltiplas faces de Duas caras: telenovela e contemporaneidade*” (In: *Significação – Revista de Comunicação Audiovisual*, nº 30). São Paulo: Annablume.
- FISCHER, S.(2008): “*Os bons e os maus vestidos: figurino e estereótipo na novela das oito*” (In: *INTERIN – revista online PPGOM-UTP*, v. 01. artigo 1). Curitiba: UTP.
- FISCHER, S.; NASCIMENTO, G. C. (2007): “*Belíssima: a um passo da ambigüidade – considerações sobre conservadorismo e mudança na novela das oito*” (In: *Revista Comunicação Midiática*, nº 7). Bauru: Unesp.
- FISCHER, S. (2003): “*Festen: jogo, figuração e família*”. (In: *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, nº 19). São Paulo: Annablume.
- FILHO, D. (2003): *O circo eletrônico – Fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FLOCH, J. M. (2001): “*Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral*”. (In: *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, 1.) São Paulo: Martins Fontes.
- FREUD, S. (1996): “*O estranho*” (In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*). Rio de Janeiro: Imago.
- HAMBURGUER, E. (2005): *O Brasil antenado – a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, J. (1987): *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LANDOWSKI, E. (2002): *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva.

LOPES, M. I. V. (Org.), (2004): *Telenovela – internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola.

LOPES, M. I. V. (2003): “Narrativas televisuais e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira” (In: LOPES, M. I. V.; BUONNAMMO, M.). INTERCOM.

LOPES, M. I. V. (Org.), (2011): *Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais*. Coleção Teledramaturgia. Vol. 2. Porto Alegre: Sulina.

MACHADO, A. (2007): *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MARTÍN-BARBERO, J. (2004): “Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela” (In: LOPES, M. I. V. [Org.] *Telenovela – internacionalização e interculturalidade*). São Paulo: Edições Loyola.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. (1999): *Los ejercicios del ver – Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.

MOISÉS, M. (1999): *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.

ROUDINESCO, E. (2003): *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TODOROV, T.; DUCROT, O. (1997): *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.

XAVIER, I. (2004): “Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira”. (In: LOPES, M. I. V. [Org.] *Telenovela – internacionalização e interculturalidade*). São Paulo: Edições Loyola.