

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

LINHA DE PESQUISA 1 – COMUNICAÇÃO, REDES E LINGUAGENS: OBJETOS
TEÓRICOS E EMPÍRICOS

**PRESENÇA DE ELECTRA EM *AVENIDA BRASIL*: DA TRAGÉDIA GREGA À
TELENOVELA ÉPICA**

DISSERTAÇÃO

LEONARDO DE SÁ FERNANDES

*Sob orientação da Profa. Dra.
Maria Immacolata Vassallo de Lopes*

SÃO PAULO
JUNHO - 2023

LEONARDO DE SÁ FERNANDES

PRESENÇA DE ELECTRA EM *AVENIDA BRASIL*: DA TRAGÉDIA GREGA À
TELENOVELA ÉPICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração: Ciências da Comunicação, Linha: Comunicação, Redes e Linguagens: objetos teóricos e empíricos, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência prévia para a obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob orientação da Profa. Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes

SÃO PAULO
JUNHO - 2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Fernandes, Leonardo de Sá

Presença de Electra em Avenida Brasil: da tragédia grega à telenovela épica / Leonardo de Sá Fernandes; orientadora, Maria Immacolata Vassallo de Lopes . - São Paulo, 2023.

265 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. telenovela. 2. narrativa. 3. tragédia. 4. dramaturgia. 5. heroínas. I. Vassallo de Lopes, Maria Immacolata. II. Título.

CDD 21.ed. -

302.23

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Dedico esta dissertação:

A meus pais, Carlos Fernandes da Silva e Suely Farias de Sá, que sempre me deram suporte, apoio e condições para perseguir os caminhos da curiosidade e da investigação, que sempre foram e ainda são meus maiores incentivadores. A minhas irmãs, Yasmin e Melissa de Sá Fernandes, que na escuta ativa e nas conversas e desabafos foram figuras fundamentais para dialetizar meu pensamento.

A minha orientadora, professora Maria Immacolata Vassallo de Lopes, exemplo de seriedade, compromisso e rigor, por todas as trocas e estímulos que me fizeram aprender a paixão pela pesquisa acadêmica.

Aos colegas do Centro de Estudos da Telenovela (CETVN), por todas as conversas, referências, pesquisas e aprendizados coletivos.

A todas e todos os amantes da arte de contar histórias.

Resumo

A presente pesquisa tem como objetivo promover um estudo narratológico da telenovela *Avenida Brasil*, a fim de identificar os modos como esta se relaciona com as tragédias gregas a partir daquilo que chamamos de *presença de Electra* - isto é, uma multiplicidade de narrativas contemporâneas na qual se apresenta uma jornada da heroína em busca de vingança contra a morte do pai, cujo alvo é, via de regra, a figura materna. Em seu desenvolvimento, a pesquisa também destaca elementos éticos e estéticos da narrativa de *Avenida Brasil* a fim de compará-los ao teatro épico de Bertolt Brecht, caracterizando-a assim como um exemplo do que seria uma *telenovela épica*.

Palavras-chave: telenovela, narrativa, tragédia, dramaturgia, heroínas, épico

Abstract

This research aims to promote a narratological study of the telenovela *Avenida Brasil*, in order to identify the ways in which it relates to Greek tragedies based on what we call the *presence of Electre* - that is, a multiplicity of contemporary narratives in which presents a journey of the heroine in search of revenge against the death of her father, whose target is, oftenly, the mother figure. In its development, the research also highlights ethical and aesthetic elements of *Avenida Brasil*'s narrative in order to compare them to the epic theater of Bertolt Brecht, thus characterizing it as an example of what an epic telenovela would be.

Keywords: telenovela, narrative, tragedy, dramaturgy, heroines, epic

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Lista de figuras

Figura 1 - Figura 1 - Tufão (Murilo Benício) atropela Genésio (Tony Ramos).
Fonte: Globo (divulgação) (p. 21)

Figura 2 - Figura 2 - O beijo no asfalto (Bruno Barreto, 1980). Fonte: Adoro Cinema (divulgação) (p. 21)

Figura 3 - Tatuagem no braço de Jorginho (Cauã Reymond). Fonte: Globo (divulgação) (p.33)

Figura 4 - Castelo Manguinhos, sede do Instituto Fiocruz. Fonte: Fiocruz (divulgação) (p. 38)

Figura 5 - Mansão da família Tufão. Fonte: Globo (divulgação) (p. 39)

Figura 6 - Montagem com “memes” de Avenida Brasil.
Fonte: Museus dos memes (site/divulgação) (p.53)

Figura 7 - Imagem de divulgação do álbum Electra (2019), de Alice Caymmi (I).
Fonte: Alice Caymmi (site/divulgação) (p. 59)

Figura 8 - Imagem de divulgação do álbum Electra (2019), de Alice Caymmi (II).
Fonte: Alice Caymmi (site/divulgação) (p.59)

Figura 9 - A atriz Glauce Rocha como Electra na montagem do Grupo Decisão (1965). Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (p. 72)

Figura 10 - A atriz Rafaela Amado como Electra, na montagem de 2015.
Foto: Renato Mangolin (p. 73)

Figura 11 - A atriz Camilla Amado (dir.) como Clitemnestra e sua filha, Rafaela Amado (esq.) como Electra. Foto: Renato Mangolin (p. 74)

Figura 12 – Electra, a vingadora (Michel Cacoyannis, 1962) com a atriz Irene Pappás
Fonte: AdoroCinema (site/divulgação) (p.74)

Figura 13 - Elektra Natchios, em Demolidor. Fonte: MundoHQ (p. 75)

Figura 14 - Cartaz do seriado Revenge (2011, ABC). Fonte: Rotten Tomatoes (site/divulgação) (p. 76)

Figura 15 - Cena da série Copenhagen Cowboy: mulheres cortam o cabelo de Miu (Angela Bundalovic). Fonte: Netflix (p. 79)

Figura 16 – Lara (Marina Ximenes) e Donatela (Cláudia Raia). Fonte: Observatório da TV (p.81)

Figura 17 – Nina (Débora Fallabela) e Lara (Mariana Ximenez). Fonte: Observatório da TV (p.81)

Figura 18 - Zoé (Regina Casé) e Maíra (Sophie Charlotte). Fonte: Globoplay (p. 82)

Figura 19 – Capa do álbum Electra Heart (2012) da cantora Mariana Diamondis. Fonte: LastFM. (p.83)

Figura 20 - Print screen do clipe da canção Electra Heart. Fonte: YouTube (p. 84)

Figura 21 – Mulher iraniana corta o próprio cabelo em protesto. Fonte: BBC Brasil (p. 85)

Figura 22 - Modelo metodológico: níveis e fases (p.109)

Figura 23 - Rascunho do mapa (Linhas de força do capítulo 1) (p. 120)

Figura 24 - Rascunho do mapa (Línhas de força do capítulo 1) (p. 120)

Figura 25 - Nina (Débora Fallabela) pilota sua scooter retrô LON-V 135 na saída do Divino. Fonte: Globoplay (p.142)

Figura 26 – Nina (Débora Fallabela) vestida de femme fatale para seduzir Max (Marcelo Novaes). Fonte: Globoplay (p.153)

Figura 27 - Quadro comparativo entre o drama e o épico. (p.179)

Figura 28 - A inspiração de São Mateus (1602), do pintor barroco e italiano Caravaggio (1571-1610) (p.181)

Figura 29 – Genésio (Tony Ramos) conversa com Rita (Mel Maia). Fonte: Globoplay (p. 182)

Figura 30 – Tufão (Murilo Benício). Fonte: Globoplay (p. 182)

Figura 31 - Nina (Débora Fallabela) fala com Jorginho (Cauã Reymond). Fonte: Globoplay (p. 183)

Figura 32 – Betânia (Bianca Comparato) é banhada por Carminha. Fonte: Globoplay (p. 184)

Figura 33 – Tufão (Murilo Benício) reflete sobre a traição de Carminha. Fonte: Globoplay (p. 184)

Figura 34 – Carminha (Adriana Esteves) enterra Nina viva. Fonte: Globoplay (p. 185)

Figura 35 – Nina, no capítulo 22, resolve voltar para a mansão e desiste de Jorginho. Fonte: Globoplay (p. 185)

Figura 36 – No capítulo 67, Nilo (Zé de Abreu) se prepara para comemorar após fechar acordo com Nina. Fonte: Globoplay (p. 186)

Figura 37 – No capítulo 177, Santiago (Juca de Oliveira) trama o sequestro de Tufão. Fonte: Globoplay (p. 186)

Figura 38 – No capítulo 178, Mãe Lucinda (Vera Holtz) assume a culpa pela morte de seu filho, Max. Fonte: Globoplay (p. 186)

Figura 39 – No capítulo 25, Nina (Débora Falabella) assume o posto de empregada na mansão da família Tufão. Fonte: Globoplay (p. 187)

Figura 40 - Cartela de abertura de *A favorita* (2012). Fonte: Globoplay (p.190)

Figura 41 – Cartela de abertura de *A Regra do Jogo* (2016). Fonte: Globoplay (p.191)

Lista de mapas

Mapa 1 - Linhas de força do primeiro capítulo de *Avenida Brasil* (p.27)

Mapa 2 - Relações oficiais e extraoficiais (família Tufão) (p. 31)

Mapa 3 - Localização hipotética do Divino (p.39)

Mapa 4 - Árvore das narrativas de *Avenida Brasil* (p.48)

Mapa 5 – A jornada da heroína na obra de Maureen Murdock (p. 90)

Mapa 6 - A jornada de Electra em Sófocles, Eurípedes e Ésquilo (p. 91)

Mapa 7 - Representação do platô como arena (p. 111)

Mapa 8 – Eixo (fases): linhas de força e linhas de fuga. (p. 112)

Mapa 9 - Releitura do modelo de níveis (ressonâncias) e fases (linhas de força/fuga) (p.113)

Mapa 10 - Representação livre da pesquisa em platôs (p.115)

Mapa 11 - Trajetória percorrida por Nina de moto (Copacabana ao Divino) (p. 143)

Mapa 12 - A jornada da heroína (Maureen Murdock) (p. 156)

Mapa 13 - A jornada de Nina (p. 156)

Sumário

NOTA: SOBRE OS PLATÔS	11
INTRODUÇÃO	14
1 AVENIDA BRASIL (2012-2022): UMA NARRATIVA DA NAÇÃO	18
O fenômeno Avenida Brasil.....	19
1.1 Matrizes culturais	20
O ethos do subúrbio brasileiro.....	20
A vingança e a malandragem.....	24
A cidade partida: zona norte, zona sul.....	29
O lixão e o não lugar	33
A família: relações oficiais e extraoficiais	34
A sogra, a madrasta e a viúva: alianças e concorrências	39
A mansão: a casa como ícone do ethos	41
O bairro: o futebol, o baile charme e a economia local	44
O tango: leitmotiv de Carminha	49
Das narrativas: centrais, paralelas e periféricas	52
1.2 Lógicas de produção.....	54
Telenovela: a dramaturgia enquanto formato industrial	54
Audiências, interatividade digital e competências da recepção.....	56
A telenovela como media event.....	59
A telenovela como narrativa da nação.....	60
2 PRESENÇA DE ELECTRA: A TRAGÉDIA GREGA E A JORNADA DA HEROÍNA 64	
2.1 A tragédia de Electra	70
As Coéforas (Ésquilo).....	71
Electra (Eurípedes)	71
Electra (Sófocles).....	73
2.2 Versões contemporâneas	74
Dramaturgia: O'Neil, Sartre e Heiner Müller	74
Electra no teatro brasileiro.....	77
Cinema: a Electra de Cacoyannis	78
Quadrinhos: a personagem Elektra Natchios em Demolidor	79
Séries: Revenge, Pose, Onisciente e Copenhagen Cowboy	81
Novelas: presença de Electra na poética de João Emanuel Carneiro	85
Música: a Electra heart de Marina Diamondis	88
2.3 A jornada da heroína	90
2.4 O século de Electra.....	97
3 EM BUSCA DE UMA METODOLOGIA CANIBAL	99
3.1 A biblioteca do Globoplay e os protocolos de leitura	100
3.2 Autoetnografia da recepção.....	106

O caderno virtual de campo.....	109
3.3 Cartografia da narrativa.....	110
Linhas de fuga, linhas de força e ressonâncias.....	113
3.4 Por uma metodologia canibal.....	120
Postura ética.....	124
Postura estética.....	125
Resumo dos procedimentos.....	126
4 ELECTRA NO SUBÚRBIO CARIOCA: A JORNADA DE NINA.....	128
4.1 Os arquétipos de Nina e suas funções narrativas.....	132
Rita/Nina, a filha de três pais.....	134
A criança de rua. O lixão, a fada madrinha e a gata borralheira.....	135
A chef de cozinha: o gosto. Da artesã-artista à artesã-ordinária.....	140
A chegada da estrangeira.....	143
Motogirl na Avenida Brasil: as funções da moto e a urgência de tudo.....	145
A empregada doméstica, a herança do amor colonial e a farsa.....	149
Nina versus Carminha: vingança e malandragem.....	151
Complexo de Electra na família Tufão: o caso de Ágata e sua mãe narcisista.....	153
Pacto com os diabos: a filha arrependida e a femme fatale.....	155
A jornada de Nina: a vingança da heroína em prol dos oprimidos.....	158
5 UMA TELENOVELA ÉPICA: A VINGANÇA E AS POLÍTICAS DA NARRATIVA.....	163
O conceito de épico na dramaturgia.....	165
O épico e as políticas da narrativa.....	169
A vingança como um tema épico.....	172
Aspectos estéticos do épico.....	181
O épico na poética de João Emmanuel Carneiro.....	194
Avenida Brasil: uma telenovela épica!.....	197
CONCLUSÃO.....	200
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	208
ANEXOS.....	214

NOTA: SOBRE OS PLATÔS

Optamos por construir a presente dissertação, *Presença de Electra em Avenida Brasil*, empregando como suporte, em vez de capítulos, o conceito de *platôs*. Não se trata de um capricho estético ou de uma mera mudança formal. O platô constitui uma escolha consciente alinhada com nossa metodologia de pesquisa – aqui descrita como uma *metodologia canibal* - e com as epistemologias com as quais dialogamos neste trabalho – a rigor, a influência do pensamento pós-estruturalista nas teorias da narrativa, e, em especial, a obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari intitulada *Mil platôs*, publicada originalmente em 1980, em cinco volumes. Neste trabalho, filósofo e psicanalista franceses apresentam os conceitos operacionais com os quais se pode acessar o seu livro anterior, *O anti-Édipo*, lançado em 1972. O conjunto da obra, intitulada pelos autores de *Capitalismo e Esquizofrenia*, parece oferecer um interessante exemplo da relação entre objeto e aparato metodológico: enquanto *O anti-Édipo* apresenta novas hipóteses para o funcionamento do inconsciente e propõe uma nova teoria para o desejo, em *Mil platôs* temos acesso aos instrumentos necessários para a compreensão da obra anterior – é aqui que são desmontadas as categorias e os conceitos através dos quais os autores constituem seu objeto.

Uma vez que a crítica desses autores opõe *representação (mimese)* à *produção (devir)*, e *filiação (árvore)* à *aliança (rizoma)*, o próprio modo de apresentação do conhecimento empregado sugere, em sua estética, a subversão de uma determinada lógica narrativa *filiativa*, na qual um capítulo segue-se ao outro sem intervalos, pressupondo necessariamente a leitura do anterior para a compreensão do seguinte (o que, por sua vez, responde a uma estrutura narrativa aristotélica, replicada não só pelas obras de ficção, mas também, em nosso entendimento, através dos trabalhos acadêmicos). Em oposição aos capítulos, o platô seria, portanto, "uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior" (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 32). No platô, os conceitos apresentados circulam em um plano imanente, sem que seja necessário pressupor, para sua compreensão, a transcendência para um platô anterior (começo) ou próximo (fim). Neste sentido é que a relação que se estabelece entre os platôs é de *aliança*, e não de *filiação* – o que, para todos os efeitos, aponta para duas perspectivas críticas de construção do conhecimento

que nos interessam em nossa pesquisa: a primeira delas é a possibilidade de expandi-la, acrescentando novos platôs e estabelecendo novas alianças com o objeto inicial – afinal, a presença de Electra da qual falaremos nesta dissertação não se restringe somente à *Avenida Brasil*, e nosso intuito é identificá-la, futura e oportunamente, em um *corpus* maior de obras de ficção e até mesmo em narrativas pessoais. A segunda encontra-se no diálogo possível desta perspectiva com a ideia de *montagem*, presente na concepção do teatro épico de Bertolt Brecht (autor também presente em nosso quadro de referência) em prol de uma crítica à dramaturgia aristotélica:

"Ao contrário da cena a ser feita, a dramaturgia “não aristotélica” proposta por Brecht antecipa a cena a ser desfeita (...) Fragmentada, difratada através do drama pelo viés dos diferentes elementos narrativos e técnicas de escrita a serviço do distanciamento, a serviço agora de uma lógica do descontínuo e da decupagem e não mais de uma lógica do encadeamento e da continuidade, ela é o indicador de uma defasagem manifesta do drama burguês" (SARRAZAC, 2012, p. 37)

Em Brecht, essa lógica do *descontínuo* e da *decupagem* tem, por sua vez, um intuito objetivo: desnaturalizar a identificação do espectador com a narrativa apresentada, evidenciando, através da montagem, os dispositivos de autoria que se presentificam – isto é, a *presença de um autor* - e eliminando, por sua vez, qualquer efeito de ilusão. Trata-se, em outras palavras, de um incentivo à postura crítica e uma recusa ao didatismo dogmático da tragédia aristotélica que previa a catarse de seu espectador. Em nosso entendimento, de modo semelhante funcionam também os platôs, que, convidam o leitor a uma compreensão transversal através do empenho de um determinado esforço cognitivo – ao reconhecer as fissuras entre um platô e outro, será preciso preencher as lacunas existentes.

O termo platô vem do francês, *plateau*, que, curiosamente, de acordo com o dicionário Larousse, também faz referência ao campo das artes cênicas e do audiovisual: "Cena de um teatro; em um estúdio de cinema ou de televisão, lugar onde são colocados os cenários e onde transitam os atores". Ainda dentro dessa coincidência semântica, o emprego do platô parece também conveniente ao dialogar com o universo de nosso objeto: a telenovela brasileira, especialmente *Avenida Brasil*, e as relações com a dramaturgia clássica a partir da tragédia de Electra. Nossa escolha pelos platôs como um método de construção do conhecimento ressoa também as conexões propostas por Lopes (2018) entre o modelo rizomático de Deleuze e Guattari e os mapas teórico-

concentuais de Jesús Martín-Barbero, naquilo que a autora intitulou de *teoria barberiana da comunicação*.

Sendo assim, no presente trabalho, além de empregar o platô no lugar dos capítulos, proporemos mais adiante também um modelo teórico para a constituição do platô, estabelecido a partir de uma releitura do *modelo de níveis e fases* de Lopes descrito em sua obra *Pesquisa em Comunicação* (2003). Por fim, destacamos aos leitores deste trabalho que a presente dissertação é constituída também de uma introdução, uma conclusão e de anexos que, por sua vez, *não são platôs*. Sugerimos que a introdução seja lida em primeiro lugar, e que a conclusão seja lida por último. Já os platôs, foram redigidos na expectativa de garantir a possibilidade de uma leitura transversal e desordenada – ainda que estejam dispostos em uma determinada ordem nas páginas a seguir, não estão numerados. A compreensão integral das hipóteses sobre nosso objeto, da metodologia empregada e dos resultados obtidos deve surgir através da totalidade dos platôs.

INTRODUÇÃO

Há uma *presença de Electra* na narrativa de *Avenida Brasil*, telenovela que, por sua vez, guarda características que a distanciam da matriz melodramática e a aproximam dos expedientes épicos da dramaturgia de Bertolt Brecht. Esta é a hipótese central da presente dissertação, intitulada *Presença de Electra em Avenida Brasil: da tragédia grega à telenovela épica*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. Desde o início, a força motriz deste trabalho era estabelecer um estudo narratológico da telenovela *Avenida Brasil*, de João Emmanuel Carneiro, exibida na Globo entre 26 de março e 19 de outubro de 2012, comparando sua narrativa central à tragédia grega da personagem Electra, tomando como *corpus* os textos clássicos de Eurípedes, Ésquilo e Sófocles. Parte de seu estímulo inicial deve-se à outra hipótese secundária, isto é, de que há uma *presença de Electra* na produção ficcional contemporânea como um todo - uma observável recorrência das narrativas de vingança protagonizadas por figuras femininas, heroínas cuja iconografia desmonta a *performance de gênero* (BUTLER, 2019) ao empregar um *corpo violento* (SILVA DE SOUSA, 2007), e cuja saga tem como objetivo honrar a morte do pai, envolvendo, via de regra, a destruição do arquétipo da rainha-mãe.

Se o foco do presente projeto era vislumbrar especialmente a *presença de Electra* na telenovela *Avenida Brasil*, tão logo iniciamos a pesquisa, nos deparamos com uma dificuldade e uma oportunidade. A oportunidade surge da compreensão de que, ao alçar o subúrbio ao posto de protagonista, através do fictício bairro do Divino, *Avenida Brasil* tornou-se também um farto e interessante *corpus* de pesquisa histórica sobre a representação do Brasil de 2012 – em que pese o paralelo entre o surgimento de uma “nova classe média”¹ e as políticas de inclusão social vigentes à época. A dificuldade, por sua vez, surgia do incômodo de tratar a *presença de Electra* em

¹ O fenômeno do surgimento de uma nova classe média entre os anos 2000 e 2010 no Brasil é objeto de um interessante estudo do Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro intitulado *A nova classe média* (Coord. Marcelo Cortes Neri, 2008) disponível em: <https://www.cps.fgv.br/ibrecps/M3/M3_ANovaClasseMedia_Port_2.pdf>. Esse fenômeno parece ter recebido inclusive reconhecimento internacional: na mesma época, encontramos o termo em uma reportagem do jornal francês *Les Echos*, publicada em 2012, intitulada “No Brasil, o frágil estrondo da nova classe média” (Au Brésil, le fragile essor de la classe moyenne), segundo o qual “(...) é impossível abrir um jornal brasileiro nesses dias de hoje sem que se fale dela: a “nova classe média” está em todo lugar. Ela dita as tendências, preenche os aeroportos, insufla os lucros da L'Oréal, da Unilever ou de outras empresas” (Fonte: *Les Echos*, disponível em: <<https://www.lesechos.fr/2012/04/au-bresil-le-fragile-essor-de-la-nouvelle-classe-moyenne-1093204>>. Acesso em: 02/04/2022.

Avenida Brasil como um mero caso de intertextualidade: algo na abordagem parecia fazer escapar o mais importante, que era entender se havia, na história da órfã vingativa que se torna empregada da própria madrasta, alguma pista para entender porque esta telenovela tornou-se um marco histórico para o Brasil de então.

De modo que, inicialmente, a investigação a que nos propusemos almejava correr em paralelo: por um caminho, centralizava-se sobre uma análise dos discursos presentes nas narrativas de *Avenida Brasil*. De outro, buscava compreender as releituras de Electra e quais efeitos de sentido sua tragédia oferecia para a elaboração de uma mitopoética das cidades e consequente construção do *ethos* humano (PATRÍCIO, 2019). Portanto, nosso objetivo central era encontrar o ponto de contato entre um caminho e outro, e a hipótese que nos movia era que parte do sucesso da telenovela surgia da identificação das audiências do Brasil de 2012 com a narrativa da vingança – uma vingança especialmente dirigida às elites, que, em *Avenida Brasil*, longe de serem almeçadas, eram criticadas e até mesmo ridicularizadas pelos moradores do Divino.

Nossa principal referência epistemológica neste percurso foi a *teoria barberiana da comunicação*, tal qual enunciada por Lopes (2018), em que pese sua aproximação com os conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (1995a). Interessava-nos, portanto, à luz da teoria do rizoma e dos enunciados de Jesús Martín-Barbero, pensar a partir das brechas, das frestas, e implicar um modo de construção da pesquisa que seguisse o modelo dos platôs. Também tomávamos a teoria barberiana da comunicação em seu aspecto metodológico, a fim de pensar a relação entre as matrizes culturais e os formatos industriais e empregar, como método de representação do conhecimento, mapas teórico-conceituais. Em uma perspectiva teórica, as obras de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Roland Barthes (2011) constavam como pano de fundo para pensar em questões referentes à linguagem, às narrativas e os afetos e afetações da ficção.

O plano inicial de trabalho previa uma revisão bibliográfica, bem como uma reflexividade continuada sobre o objeto, tendo em vista a análise do *corpus*. Carecia, entretanto, de uma metodologia mais aprofundada que pensasse o modo de promover essa análise, isto é: como aproximar-se da telenovela *Avenida Brasil* doze anos após sua exibição, e como levantar e identificar elementos em sua narrativa que corroborassem

uma compreensão mais aprofundada da *presença de Electra* nas ficções contemporâneas. Ao longo de nosso percurso, auxiliados pelas disciplinas percorridas tanto dentro quanto fora do Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação, bem como pelo trabalho de pesquisa desenvolvido junto ao Centro de Estudos da Telenovela (CETVN), pudemos ampliar nossos horizontes metodológicos a fim de estabelecer uma abordagem mais criativa para nossa aproximação do objeto, bem como percorrer novos critérios de análise a respeito dos resultados obtidos e que constituem a presente dissertação.

Nas próximas páginas, apresentaremos o conjunto de platôs que compõe este trabalho, à revelia de capítulos, seguidos de uma conclusão e de seus anexos, compostos por sua vez de um *caderno virtual de campo* e um *caderno de cartografias da narrativa de Avenida Brasil*. No platô *Avenida Brasil (2012-2022): uma narrativa da nação*, apresentamos os principais elementos que compõe a narrativa desta telenovela, embasados, sobretudo, pela análise das funções narrativas (BARTHES, 2011) de determinados aspectos, a fim de pensar os modos como *Avenida Brasil* reflete o *ethos* de certo tempo e espaço e corrobora o conceito de *narrativa da nação* (LOPES, 2009). Em *Presença de Electra: a tragédia grega e a jornada da heroína*, nós partimos da releitura que Maureen Murdock faz da *jornada do herói* de Joseph Campbell para estabelecer os marcos daquilo que intitulamos de *presença de Electra*, isto é, quais expedientes compõe esta intertextualidade entre a protagonista das tragédias homônimas e as heroínas contemporâneas.

Já no platô *Em busca de uma metodologia canibal*, buscamos descrever os elementos centrais de nossa metodologia de pesquisa, em que pesem as aproximações entre a teoria barberiana da comunicação e os elementos possíveis para uma *análise pós-estrutural da narrativa*, cujo intuito final é estabelecer uma proposta que possa ser usada para o estudo de obras de ficção seriada disponíveis nos serviços de *streaming*. Em *Electra no subúrbio carioca: a jornada de Nina*, apresentamos uma análise centrada na composição da personagem Rita/Nina, em *Avenida Brasil*, buscando ressaltar os aspectos de sua jornada que coincidem com a presença de *Electra*, mobilizando a categoria da *diferença* para pensar os discursos que esta presença ressalta em um cenário suburbano e contemporâneo no sul global. Em *Uma telenovela épica: a vingança e as políticas da narrativa*, destacamos as singularidades da dramaturgia de

Avenida Brasil que a distanciam da matriz melodramática das telenovelas e convergem com a crítica brechtiana ao drama burguês, pensando, sobretudo, de que modo a trajetória da vingança corrobora a criação de um protagonista necessariamente crítico aos heróis tradicionais na observação dos modos como a justiça e a legalidade não se aplicam integralmente a todos os cidadãos de um determinado microcosmos.

Através dos presentes platôs, nossa expectativa é que esta dissertação se apresente como um estudo pormenorizado da influência de uma determinada tragédia grega em uma das telenovelas contemporâneas de maior sucesso, a fim de cartografar os modos como a jornada das heroínas atuais resgata similaridades com a matriz trágica, mas também quais discursos configuram suas diferenças – sobretudo em um corte interseccional, no qual tais diferenças apresentam novas vontades de verdade e novos olhares sobre as necessidades do mundo contemporâneo a respeito de temas como gênero, poder e política.

AVENIDA BRASIL (2012-2022): UMA NARRATIVA DA NAÇÃO

“O subúrbio é o refúgio dos infelizes”
(Lima Barreto, *Clara dos Anjos*)

No dia 8 de julho de 2014, mais de seis mil argentinos se dirigiram ao estádio Luna Park, em Buenos Aires, para um evento que tinha “clima de Copa do Mundo”², mas que não se tratava de futebol. Apesar do ambiente esportivo, esses seis mil argentinos na verdade iriam acompanhar a exibição do último capítulo de uma telenovela, que, por sua vez, apesar de ter o futebol como universo vivido por seus personagens, não era argentina, mas sim brasileira. Baixava-se a mítica rivalidade entre os dois países vizinhos, e o que entrava em campo eram os afetos do público pela ficção. Somente pela via dos afetos, afinal, seria possível explicar por quais motivos um produto exportado pelo Brasil, que carrega o próprio país no nome, e que afirma um *ethos* (PATRÍCIO, 2019) tipicamente brasileiro em sua trama, fez tanto sucesso com os argentinos. É irônico pensar que este *ethos* que se afirmava talvez fosse, no Brasil do passado, motivo de certa vergonha, já que se constituía a partir de uma identidade suburbana, malandra, vingativa. Se, como nos ensina Jerôme Bruner (2004), “as narrativas imitam a vida, e a vida imita as narrativas” (p. 696) é possível dizer que a afirmação orgulhosa deste *ethos* suburbano, que comoveu até mesmo as audiências argentinas, estava condicionada a um processo histórico de mudanças sociais em andamento. Afinal, em 26 de março de 2012, quando *Avenida Brasil* foi originalmente exibida pela Globo, os jornais anunciavam a ascensão de uma nova classe consumidora. Como ressalta Mauro (2019):

“É pertinente abordar o contexto brasileiro na época da transmissão de *Avenida Brasil*. O país vivenciava a ascensão de uma nova classe consumidora, conhecida como 'nova classe C'. De acordo com o projeto Vozes da Classe Média (2012) tratava-se de um movimento iniciado no ano de 2002. Essa ascensão teve um reflexo na mídia como um todo e nas teleficções em especial. Foram muitas as reportagens que relacionaram as personagens de *Avenida Brasil* com a classe emergente, assim como ocorreu com a novela *Cheias de Charme* (2012), de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, transmitida às 19 horas na mesma emissora”. (MAURO, 2019, p.31)

Sendo assim, é possível afirmar que *Avenida Brasil* tornou-se responsável por consolidar uma imagem não só de um determinado lugar – o país que a intitulava – como de um determinado tempo – esse *movimento*, iniciado em 2002 cujo ápice

² Fonte: “Final de Avenida Brasil na Argentina tem clima de Copa do Mundo”, Portal G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2014/07/final-de-avenida-brasil-na-argentina-tem-clima-de-copa-do-mundo.html>>. Acesso em 10/12/2021

aconteceu em 2012. O sucesso da sua reexibição dois anos depois, no país vizinho, também nos faz compreender que algo de sua narrativa foi capaz de transcender a realidade brasileira e gerar identificação análoga com outras audiências, o que, por sua vez, qualifica-a como uma obra expoente do gênero, sua existência e sucesso como efeitos além de um sintoma local, circunscrito. Neste sentido, o nosso objetivo no presente platô é promover uma análise das *funções narrativas* (BARTHES, 2011) de *Avenida Brasil* e verificar de que modo esta telenovela corrobora o conceito de *narrativa da nação* (LOPES, 2003). E, na esteira dessa análise, compreender o que em sua releitura, em 2022 – 10 anos após sua exibição original – tanto nos revela sobre o país de outrora como nos oferta elementos críticos para vislumbrar o Brasil de hoje.

O fenômeno Avenida Brasil

A narrativa de *Avenida Brasil* está centralizada na trajetória de vingança de Rita/Nina (Débora Falabella), que busca fazer justiça pela morte do pai, Genésio (Tony Ramos) e tem como alvo sua madrasta, Carminha (Adriana Esteves). Largada por Carminha em um lixão ainda criança, a órfã jura se vingar daquela que deveria ter se ocupado em substituir sua mãe. No exílio, Rita muda de identidade – torna-se Nina - e retorna adulta ao cenário da trama – o bairro do Divino – onde agora Carminha é a primeira-dama, casada com o ex-craque de futebol Tufão (Murilo Benício). Nina, que na Argentina era uma chef de cozinha em ascensão, adentra a mansão do jogador e de sua mulher sob o pretexto de trabalhar como empregada doméstica, especialmente como cozinheira, e, oferecendo noções de erudição e se aproveitando de seu capital cultural (BOURDIEU, 1986), conquista a confiança de todos enquanto angaria provas para executar sua vingança contra Carminha. O embate entre as rivais – assim como boa parte das relações de poder expressas dentro da trama – reproduz o tensionamento e as ambivalências entre ostentação, erudição e relações de poder que atravessam o protagonismo dessa nova classe média.

Se *Avenida Brasil* oferece riqueza para o estudo das obras de ficção, certamente é pelo caráter histórico de sua narrativa, que a torna um espelho de seu tempo. Sua trajetória comercial, entretanto, também está acompanhada de números grandiosos: assinada por João Emanuel Carneiro, desde sua estreia tornou-se um fenômeno de

audiência na historiografia recente do gênero, ao atingir média de 38.71 pontos segundo o IBOPE, alcançando o posto de segunda telenovela na história, na faixa das 21 horas, a chegar neste índice (FISCHER; NASCIMENTO, 2013). Também foi uma das telenovelas de maior exportação, sendo vendida posteriormente para mais de 130³ países. Parte de seu sucesso e inovação também se relaciona à recepção e discussão da telenovela na internet e ao *culto dos fãs online* (GRECO, 2016), tornando-a um dos principais exemplos de apropriação narrativa pelas audiências digitais na televisão brasileira. E, como é exemplar na trajetória de telenovelas bem sucedidas, a exibição de seu último capítulo também parou o Brasil, levando inclusive a presidenta Dilma Rousseff a cancelar um comício que realizaria na ocasião com Fernando Haddad⁴ em apoio ao candidato do PT à prefeitura de São Paulo, para evitar que o fim da telenovela esvaziasse o evento.

Matrizes culturais

O ethos do subúrbio brasileiro

São muitas as possibilidades de entrada e saída de *Avenida Brasil*. Optamos por, à luz da *teoria barberiana da comunicação* (LOPES, 2018), nos aproximar pensando a pregnância da telenovela por meio de suas *mediações*, isto é, sua relação com as *matrizes culturais* nas quais se insere e com as *competências da recepção* que mobiliza, sem deixar de lado suas *lógicas de produção*, uma vez que é de um *formato industrial* que se trata. Começaremos nossa investigação pelas matrizes culturais e, oportunamente, gostaríamos de partir do próprio título que, se por um lado pode ser apreendido metaforicamente – isto é, uma *avenida do país*, uma *avenida por onde passa o país* – por outro, faz referência literal à avenida homônima carioca:

"Maior avenida em extensão do Brasil e mais importante via expressa da cidade do Rio de Janeiro, a Avenida Brasil atravessa 27 bairros, permitindo o fluxo diário pendular de trabalhadores da Baixada Fluminense e das zonas Norte e Oeste com o Centro. Desde 1946, quando foi inaugurada, o eixo viário tornou-se um ícone da expansão da cidade em direção ao subúrbio e um importante possibilitador do crescimento econômico da região a partir dos anos JK, com a circulação de mercadorias, a escoação da produção do

³ Fonte: Memória Globo. Disponível em:

[< https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/avenida-brasil/>](https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/avenida-brasil/). Acesso em 10/07/2021.

⁴ Fonte: “Dilma cancela comício com Haddad por causa do último capítulo de Avenida Brasil”, Portal Padom. Disponível em: [<https://portaldom.com.br/dilma-cancela-comicio-com-haddad-por-causa-do-ultimo-capitulo-de-avenida-brasil/>](https://portaldom.com.br/dilma-cancela-comicio-com-haddad-por-causa-do-ultimo-capitulo-de-avenida-brasil/). Acesso em 11/12/2021.

crescente parque industrial e a presença de entrepostos e hortifrutigranjeiros. O intenso, lento e pesado tráfego, a vizinhança das favelas, a crescente onda de insegurança, a falta de conservação da via e a construção das linhas alternativas mais modernas e velozes nas últimas décadas determinaram o abandono por parte de muitas empresas da Avenida Brasil, causando ainda mais desvalorização à região. Recentemente, com o programa de pacificação de favelas e o esforço de repaginar 'cenograficamente' a cidade para que satisfaça às exigências dos organizadores internacionais dos grandes eventos esportivos que serão sediados no Rio de Janeiro em 2014 e 2016, a avenida, bem como o seu entorno, vem sendo beneficiada. Tem sido contemplada não só com obras físicas, mas com campanhas midiáticas de todo tipo destinadas a convencer a população (e os turistas) de que o Rio é um canteiro de obras, de que as favelas estão pacificadas e de que as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) não só acabaram com a violência e o tráfico como promoveram a inclusão social através da integração morro-asfalto" (IORIO, 2012, p. 4).

A avenida, portanto, é uma espécie de síntese das tensões sociais que marcam a história e a geografia da cidade do Rio de Janeiro, que, por sua vez, através de um intenso e constante processo de inserção no imaginário brasileiro, tornou-se também uma representação síntese do próprio Brasil (IORIO, 2012). A relação entre a cidade, as telenovelas e o imaginário popular do país tornou a capital carioca uma metonímia do Brasil e, sendo assim, a avenida que dá nome ao título da novela – que, na realidade, corta o Rio de Janeiro da zona norte à zona sul – acaba por atravessar, metaforicamente, o próprio país.

"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" (FISCHER; NASCIMENTO, 2013, p. 123).

Este retrato do Brasil apresentado pela telenovela se configura, sobretudo, pela agência de seus personagens dentro de seu território – levando à cena, como dissemos no início, um determinado *ethos*. Mas quais seriam, afinal, suas características? Como alegam Fischer e Nascimento (2012), somos apresentados a um grupo de papéis cambiantes, guiados por atitudes moralmente duvidosas que se espriam, por sua vez, a todos os núcleos de personagens. É válido observar que no nível da ação dramática, a escolha por esse tipo de construção de personagens parece ser uma investigação criativa contínua na poética desenvolvida por João Emanuel Carneiro em suas obras, nas quais a

questão das *mediações* entre o bem e o mal, o certo e o errado, o crime e o castigo, se destacam. Ao falarmos em poética, nos valem da seguinte definição:

"(...) De acordo com Ricoeur (1983, p. 69), Aristóteles define a poética como a "colocação em intriga", ou "a arte de compor intrigas" por meio de um processo ativo de "agenciamento dos fatos dentro de um sistema" (no caso, a tragédia), levando a uma organização dinâmica e temporal da composição das partes preconizadas pelo filósofo grego como constituintes da tragédia. Ricoeur (1983) afirma ainda que Aristóteles coloca acima de tudo em termos de hierarquização das partes constituintes da construção poética, a ação sobrepondo-a mesmo à construção das personagens e das ideias que subjazem à obra" (GRAY; LOTZ, 2012, p. 114).

Ou seja: nesta “arte de compor intrigas” por meio de um “agenciamento dos fatos dentro de um sistema”, Carneiro busca sua tônica narrativa através da elaboração de sujeitos moralmente questionáveis, cambiantes entre o certo e errado. Em *Cobras e Lagartos* (2006), o personagem Foguinho (Lázaro Ramos) se aproveita da coincidência de ter o mesmo nome de batismo de Duda (Daniel de Oliveira) para tomar a herança deste; em *A Favorita* (2010), a dúvida sobre quem era a verdadeira assassina – Flora (Patrícia Pillar) ou Donatela (Cláudia Raia)? - basicamente movia a trama da telenovela. De um modo inverso, em *A Regra Do Jogo* (2016), o protagonista Romero Rômulo (Alexandre Nero) inicia como vilão, líder de uma ONG de fachada e membro de uma facção criminosa, para se arrepender de seus crimes e tornar-se bom na medida em que se move à narrativa. Mesmo em *Segundo Sol* (2018), o fracassado cantor de axé Beto Falcão (Emílio Dantas), ao ser dado como morto, escolhe não desmentir o engano, a fim de ganhar notoriedade e dinheiro com o sucesso póstumo. Ou seja: em seus personagens, Carneiro trabalha com recorrência uma temática crítica ao melodrama, pois desinveste nos exageros de personalidade para trazer a cena sujeitos “equilibrados”, isto é, igualmente bons e maus. É claro que permanecem alguns acentos, mas uma maior estabilidade crítica entre bem e mal, neste sentido, de algum modo subverte a lógica melodramática excessiva, cujos personagens encarnam personificações maniqueístas dos valores morais. Segundo Williams (2012), uma das principais características do melodrama é estabelecer, ao longo de suas dramaturgias, a seguinte questão:

“Quem merece viver, quem merece morrer? Há a necessidade de localizar a bondade, que merece viver, em um espaço de inocência. O melodrama precisa deste espaço para sustentar a crença de que a bondade moral é possível. Mais frequentemente de que o bem se encontra em uma infância distante, ou ainda em um imaginário “passado antigo”. Mas, é importante

para forjar a legibilidade moral, que ao menos pareça possível, o excesso” (WILLIAMS, 2012, p. 231)⁵

Este *excesso* apontado por Williams caracteriza essencialmente a dialética exterior entre aqueles que sofrem e aqueles que causam sofrimento, estabelecendo as relações usuais entre vilões e mocinhos. Na medida em que os personagens de Carneiro equilibram este excesso, acabam também por *interiorizar essa dialética*: tornam-se igualmente capazes de sofrer e causar sofrimento, sendo vítimas e algozes, fazendo o bem e o mal ao mesmo tempo. Personagens que se vingam, que mentem, que fingem, malandros e justiceiros, mas cujas narrativas expõem os motivos, as trajetórias que os trouxeram até ali. Isto é, perfis que se distanciam dos exageradamente bons ou maus da tradição melodramática. Essa característica transforma os efeitos de sentido da recepção, fazendo surgir fenômenos como a popularidade de Carminha – a vilã – entre as audiências⁶, ou a insanidade de Nina que, movida por seu desejo de vingança, torna-se eventualmente dissimulada, até mesmo cruel.

Neste sentido, nossa hipótese é que o *ethos* do subúrbio brasileiro representado em *Avenida Brasil* deva ser lido em relação direta com uma poética do próprio autor, no que diz respeito ao seu projeto estético de constituir uma cena *menos melodramática*, com personagens moralmente duvidosos, expostos à constante tensão entre o bem e o mal, o certo e o errado. Essa hipótese não só busca evidenciar os discursos que constituem a representação da *nova classe média* empreendida pela narrativa de *Avenida Brasil*, como sustenta a argumentação de que tal representação é concebida sob um caráter essencialmente suburbano, vingativo e malandro, como veremos a seguir.

⁵ Tradução livre do original: “Who deserves to live, who to die?’ The need to locate the goodness that deserves to live in a home ‘space of innocence’. Melodrama needs this space in order to support the belief that moral good is possible. Most often that good is located in a distante childhood, or even an imagined ‘back in the day’, but it is important to the forging of moral legibility that it at least seem possible; the excesso” (WILLIAMS, 2012, p. 231)

⁶ Neste sentido, o artigo de Mauro e Trindade, *O Estereótipo da Vilã Emergente na Construção das Identidades Discursivas de Carminha em Avenida Brasil* (2012) traz uma interessante observação, ao relacionar a construção da personagem Carminha com uma multiplicidade de *ethos* (a vilã, a santa, a mãe de família), e vincular sua popularidade com as audiências a um desejo de consumo de alguns itens de seu figurino. Segundo os autores: “Se formos mais longe, podemos relacionar os dois estereótipos assumidos por Carminha, a vilã (individualidade patológica) e a da santa (moral e tradição dissimuladas), com a pós-modernidade em seu aspecto pernicioso, antiquado, tradicional e fora de moda. Desse modo, o *ethos* emergente arrogante da personagem é engolido por sua vilania, e o *ethos* moderado é engolido por sua santidade dissimulada no espaço discursivo. Mesmo assim, circulando entre dois estereótipos negativos, os adereços de Carminha não deixam de ser um atrativo para as telespectadoras, o que revela os aspectos complexos que configuram o diálogo entre ficção e realidade em nossa sociedade calcada pelo consumo” (p. 10).

A vingança e a malandragem

Ao nos aproximar essencialmente das ações dramáticas que atravessam a narrativa de *Avenida Brasil*, torna-se evidente que a vingança não é só de Nina, bem como a malandragem não é só a característica de Carminha. A essência desses dois perfis – o malandro e o vingativo - permeia a narrativa como elemento de agência: há, nas relações da maioria dos personagens entre si, uma tendência a tirar vantagem, a dar o troco, a se dar bem, ao mesmo tempo em que os atravessa um profundo sentimento de extorsão, de lesão prévia, e de desejo de revanche. São relações baseadas em interesses e jogos de poder: Carminha passa boa parte da narrativa traindo Tufão com Max (Marcelo Novaes), mas admite, no tardio capítulo 179, que no fundo amava Tufão, e só o traía por saber que o amor não era recíproco. Ivana (Letícia Isnard), por sua vez, é casada com Max, amante de Carminha, e na relação de ambos a dependência financeira do marido constitui sua segurança de que não será abandonada: em muitos momentos ela “compra” Max, dando presentes e fazendo suas vontades, ainda que todos ao redor destaquem o fato de que Max não trabalha. O casal de patriarcas, Muricy (Eliane Giardini) e Leleco (Marcos Caruso), está às turras desde o início da novela e, no capítulo 15, decide se separar: Muricy passa a se relacionar com Adalto (Juliano Cazarré), 20 anos mais jovem, em revanche a Leleco, que, por sua vez, começara anteriormente a namorar Tessália (Débora Nascimento), 40 anos mais jovem. Apesar dos novos cônjuges, o ex-casal continua a se encontrar às escondidas, traindo os seus pares atuais, e assim continuarão por toda a narrativa, até serem descobertos por Tessália (capítulo 145) e assumirem que continuam se amando (capítulo 178). A mesma tônica de mentira e revanche acomete o relacionamento de Silas (Ailton Graça) e Monalisa (Heloísa Perissé). Assombrado pelo fantasma de Tufão, ex-noivo de Monalisa, Silas inventa uma doença terminal para convencê-la a se casar (capítulo 38); mas, após ter sua farsa descoberta e ser reiteradamente rejeitado por ela (capítulo 68) passa a ter um caso com Olenka (Fabíula Nascimento), melhor amiga e sócia de Monalisa (capítulo 72).

No único núcleo da zona sul presente na narrativa, aliás, essa dinâmica de traições e revanches constitui a própria trama, em tom de humor: no capítulo 1, Cadinho (Alexandre Borges) luta para conciliar suas duas esposas, Verônica (Débora Bloch) e Noêmia (Camila Morgado) em uma festa de *réveillon* no mesmo prédio, porém em

apartamentos diferentes; no capítulo 3, ele conhece Alexia (Carolina Ferraz) que se tornará sua terceira amante. O personagem bígamo manterá seus dois casamentos, bem como sua amante, até o capítulo 62, no qual Verônica e Noêmia, que haviam se conhecido em um hospital e se tornado amigas (capítulo 35) descobrem, através de Alexia, que “Dudu” e “Cadinho” são a mesma pessoa. Dali em diante, será a vez das três mulheres: vão extorquir Cadinho, submetendo-o a um vingativo jogo de manipulação que envolverá o rodízio de sua presença em suas casas, bem como a exigência de presentes cada vez mais caros e luxuosos.

É claro que, dentro deste coletivo de personagens vingativas e manipuladoras, o destaque na manutenção e perpetuação deste sentimento vai para Nina, cuja subjetividade se constitui basicamente pela sensação de perda e desejo de reparação. Mas paradoxalmente, diferente da maioria dos personagens, a vingança de Nina, que por um lado busca aplacar sua sede irrefreável de justiça pelo que lhe foi tirado na infância, por outro, não se configura como vantagem para si, mas muito pelo contrário: são muitas as perdas materiais, financeiras e emocionais a que Nina se submete para dar cabo de seu plano ao longo da narrativa. Reiteradamente, em seu discurso, se institui a noção de que ela deve se vingar de Carminha para salvar Tufão e sua família, e impedir que o ex-jogador tenha o mesmo fim que seu pai, Genésio, uma das primeiras vítimas do golpe da vilã.

Em outras palavras, Nina vê a si mesma como *justiceira*. Já em Tufão, por sua vez, sendo um dos poucos personagens essencialmente honestos, que se salvam da tendência à malandragem, encontramos a agonia da culpa. Afinal, foi ele o responsável pela morte de Genésio, em um atropelamento na Avenida Brasil (figura 1) logo no primeiro capítulo – que ecoa o *locus* central da peça *O beijo no asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues, posteriormente adaptada para o cinema, em 1980, por Bruno Barreto (figura 2). Não há em si um beijo de Tufão no moribundo – pelo contrário, em vez de prestar socorro imediatamente, ele foge, temendo por sua carreira de jogador de futebol em franca ascensão. Mas na narrativa de Tufão, a culpa pelo atropelamento torna-se força motriz do principal agenciamento em jogo no primeiro capítulo: ele se dispõe a ajudar a viúva Carmem Lúcia, implicando indiretamente na condenação da pequena Rita ao lixão. Essa culpa que Tufão carrega também espelha certo critério socioeconômico: afinal, dos moradores do Divino, ele foi “o que deu certo”, o “ídolo”,

o que “enriqueceu”. Não obstante, Tufão, ao contrário do que se esperaria, não abandona o bairro do subúrbio, mas tenta, na medida do possível, ampliar as possibilidades de ascensão de todos ao seu redor, tornando-se, além de ídolo do bairro por sua carreira no futebol, uma espécie de benfeitor do Divino.



Figura 1 - Tufão (Murilo Benício) atropela Genésio (Tony Ramos). Fonte: Globo (divulgação)



Figura 2 - O beijo no asfalto (Bruno Barreto, 1980). Fonte: Adoro Cinema (divulgação)

Vingança, malandragem, culpa e manipulação. De fato, não são sentimentos nobres que mobilizam as figuras de *Avenida Brasil*, como a tragédia clássica esperava de seus heróis (ROSENFELD, 1985). Somadas estas e todas as outras subtramas que, muito embora se sustentem qual o drama clássico pela presença constante da intriga, o que acompanhamos em todos os núcleos desta telenovela é, na verdade, uma instabilidade em relação às matrizes tradicionalmente maniqueístas:

"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". (FISCHER; NASCIMENTO, 2013, p. 119).

É precisamente sobre estas alterações formais que gostaríamos de centralizar nossa análise. Isto porque, se por um lado, a personalidade cambiante de seus personagens surge como elemento de novidade, e, eventualmente, de inovação e crítica aos pressupostos do melodrama, outro traço narrativo também se destaca em *Avenida Brasil* por fazer parte dos expedientes de seu autor: a criação de *territórios mitopoéticos ficcionais* inseridos em cidades reais. A esse tipo de expediente narrativo, tomamos a caracterização de *cronotopo*, tal qual formulada por Bakhtin, uma vez que ele se constitui não somente de um mero cenário para a trama, mas oferece agenciamentos espaço-temporais específicos em diálogo com a circulação de seus personagens:

"O cronotopo (Bakhtin, 1993), como todos os conceitos desenvolvidos pelo pensador russo, constitui-se de maneira orgânica no mundo concreto construído pela enunciação e pelo discurso. Do ponto de vista da produção de sentido, as relações espaço-temporais da obra literária e artística, de um modo geral, configuram-se como uma espécie de denominador comum onde se aglutinam, se debatem e, enfim, de onde emergem as particularidades dos seres construídos por meio das interações sociais" (MUNGIOLI, 2013, p.3).

Também podemos caracterizar como um *ethos* tais particularidades dos seres construídos por meio das interações sociais, dentro de um determinado cronotopo, uma vez que também constituem uma relação de subjetivação estabelecida em diálogo com a mitopoética do território social (PATRÍCIO, 2016). Portanto, a relação intensiva entre o *ethos* e o cronotopo – ou ainda: entre personagens e territórios – constitui também um dos traços da poética de João Emanuel Carneiro. Afinal, ele fez isso com a cidade de

Triunfo, teoricamente localizada na Grande São Paulo, em *A favorita* (2010) e repetirá o feito com o carioca Morro da Macaca de *A Regra de Jogo* (2016). Em *Segundo Sol* (2018), a fictícia ilha baiana de Boiporã se alterna com a cidade de Salvador como cenário central da trama. Entretanto, é sem dúvida em *Avenida Brasil* que tal relação se expressa com maior densidade: o Divino, o bairro síntese do *ethos* suburbano levado ao protagonismo, é tão protagonista quanto os personagens principais – apesar de não existir. Ou melhor, ele *existe*, em um plano imaginário de reconstrução cartográfica do Rio de Janeiro a partir da ficção televisiva, como indica Patrícia Iório em seu artigo “*Avenida Brasil e o Subúrbio Carioca: apontamentos para um estudo sobre a telerrealidade na narrativa ficcional televisiva*” (2012). Iório argumenta, a partir da canção-tema de Arlindo Cruz cujo verso diz “bem perto de Oswaldo Cruz”, que o Divino constitui aquilo que Muniz Sodré chama de *bios virtual*, um “(...) ecossistema televisivo e manifestado em dimensão midiática, que ganha fisionomia e vida, uma ambiência, uma comunidade e uma prática sociocultural identificadas com o subúrbio carioca” (p. 9). É interessante notar o modo como, a partir da canção-tema de Arlindo Cruz, este *bios virtual* se estabelece agenciando uma espécie de *acoplagem* com uma referência real – já que, em sua versão original, a canção de Cruz (denominada *Meu lugar*) citava o bairro real de Madureira, e não o fictício Divino, como se apresenta a versão da canção presente na trilha sonora da telenovela:

“Arlindo Cruz afirma cheio de ginga que 'Madureira não deixa de ser Divino. Essa música fala em respeito e carinho com o povo. Eu brinco que o Divino é pertinho de Madureira, é só saltar na estação e sair sambando!'. Trata-se da expressão de uma narrativa que enquadra simbolicamente o bairro para além dos objetos urbanos, que ressignifica a realidade compartilhada pelos moradores do subúrbio para que possa ser enquadrada no bairro criado para a novela. E que terá se desmanchado no ar ao final de *Avenida Brasil*” (IORIO 2012, p. 10)

O expediente narrativo que constitui o *bios virtual* para afirmar um *ethos* suburbano parece criar um paradoxo: como pode uma novela falar tanto sobre o Brasil construindo um cenário que não reproduz a realidade, mas a altera? Ao lado de seus personagens de moral cambiante, a invenção de um território metafórico acaba por oferecer ao brasileiro um olhar *distanciado* sobre o Brasil – isto é, ele passa a enxergar o Brasil à distância, em perspectiva, e compreende o Divino, justamente for ser fictício, por meio de um regime de identificações e afastamentos com o seu próprio bairro. A singularidade deste procedimento será trabalhada oportunamente como parte dos

expedientes narrativos que aproximam *Avenida Brasil* de uma dramaturgia épica, em outro platô que constitui este trabalho, intitulado *Uma telenovela épica: a vingança e as políticas da narrativa*. Por hora, a este respeito, cabe pontuar que, se a telenovela no Brasil constitui, enquanto gênero, uma *narrativa da nação* (LOPES, 2003), a perspectiva de João Emanuel Carneiro em *Avenida Brasil* parecer ser a de constituir uma narrativa *crítica* desta nação, demonstrando, através da invenção de um *bios virtual*, um modelo de *ethos* que, dentro da própria narrativa, evidencia a cisão cultural entre classes e suas respectivas territorialidades inscritas na cartografia do Rio de Janeiro – e, por metonímia, do Brasil como um todo.

A cidade partida: zona norte, zona sul

Do ponto de vista dos territórios, é possível compreender em *Avenida Brasil*, através dos discursos de seus personagens, a figura de uma cidade partida ao meio: de um lado, há o Divino, com seu *ethos* e regime de subjetivação próprio ao subúrbio, e do outro, há a zona sul carioca, cujos bairros estão próximos à praia e comportam um regime mitopoético de associação à cultura, erudição e bom gosto. Na realidade, são inúmeras e recorrentes as representações da zona sul do Rio de Janeiro no imaginário brasileiro que corroboram o apagamento das tensões sociais e construção de um cenário idílico, tipicamente tropical e cosmopolita. Em certa medida, tais representações tradicionais do Rio constituem a ideia de que a zona sul é a *totalidade* da cidade, escamoteando as dinâmicas de violência e exclusão que se agravam no subúrbio, bem como nas comunidades e nos morros presentes na região.

"Cidade maravilhosa, caixa de ressonância do Brasil, cartão-postal do país, destino número um de viajantes nacionais e estrangeiros, paraíso tropical do turismo LGBT, capital do Carnaval, berço do samba, do futebol e da moda, o Rio de Janeiro é, nas palavras de Muniz Sodré e Raquel Paiva, uma “base imagística’ poderosa” (PAIVA; SODRÉ, 2004, p. 85). Sua face solar, no entanto, é incapaz de disfarçar os contornos dramáticos de uma “cidade partida”, um cenário manchado pela favelização e pela violência, reflexos de um espaço social marcado pela exclusão territorial acentuada (...). Se a beleza natural da cidade encravada entre o mar e a montanha sempre foi admirada como cenário, a realidade experimentada por sua gente sempre pareceu carecer de maquiagem: ora para corrigir a ocupação desordenada da área urbana, que “infestava” de moléstias, becos e cortiços seu coração financeiro; ora para “limpar” da vista da elite a presença de escravos e alforriados; ora para emprestar-lhe aparência moderna e franquear-lhe o ingresso no capitalismo internacional. Por trás de cada retoque cenográfico, um plano oficial para garantir o embelezamento ou a eficácia da cidade, estratégias sucessivas de gerenciamento e modernização de fachada que resultariam

sempre na marginalização dos mais pobres e na consequente cultura da violência" (IORIO, 2012, p.8).

De certo modo, é como se a própria cidade estivesse sendo paulatinamente submetida a um sucessivo regime de reinvenção de si, seja em aspectos discursivos, seja em aspectos urbanísticos, mas sempre em busca de uma “modernização de fachada” que, por sua vez, “resulta na marginalização dos mais pobres”. Essa perspectiva nos oferece a hipótese de que, na história do Rio de Janeiro, uma dinâmica de cisão de classes se sobrepõe a uma divisão dos territórios. Em *Avenida Brasil*, essa mesma dinâmica de representação da “cidade partida” se apresenta, porém dessa vez em outra perspectiva: se outrora ela se configurava pela oposição abstrata e coexistência geográfica entre morro e asfalto, e, portanto, miséria e riqueza, agora ela congrega mais contradições, porque, ao opor geograficamente zona norte e zona sul, não só evidencia a distância entre a nova classe média e a elite, como também opõe, respectivamente, capital econômico e capital cultural (BOURDIEU, 1986).

Em outras palavras, a novidade que *Avenida Brasil* traz à cena é o fato de que o dinheiro desta vez está na zona norte, e não na zona sul – que ainda detém, por sua vez, a erudição e o bom gosto. No capítulo 7, o personagem Cadinho (Alexandre Borges), investidor no mercado de ações e típico morador da zona sul, afirma: “Viva o subúrbio, é lá que está o futuro!”. Cadinho é um personagem-chave para compreender essa dinâmica de estranhamento proposta por João Emanuel Carneiro na representação da cisão do Rio. Em sua trajetória, é possível identificar claramente duas fases: a primeira em que, apesar de rico, divide-se entre suas três mulheres e mal consegue aproveitar a vida em Ipanema, e a segunda em que, falido, passa a morar de favor no Divino e começa a gozar a vida no subúrbio (concretizando, de certo modo, a sua profecia no primeiro capítulo). Somente na zona norte, isto é, no Divino, dada as singularidades do *ethos* desta região, ele pode viver em paz e assumidamente com suas três mulheres, sem precisar sustentar seus luxos, nem se dividir entre elas.

Antes deste controverso final feliz, cabe pontuar que a interação entre a família de Cadinho e o Divino, através do namoro de sua filha Débora (Natália Dill) e Jorginho (Cauã Reymond), herdeiro de Tufão, marcam esse contato instável e controverso entre a zona norte e a zona sul ao longo da telenovela. Com efeito, no discurso de Verônica, encontramos uma série de evidências de seu desprezo pelo “mau gosto” dos habitantes

do Divino. Em suas falas, há uma recorrência de expressões que denotam seu ódio de classe, bem como as particularidades que ela reconhece neste *ethos* divinense como cafonice (no capítulo 91: "Eu tenho horror a vôo doméstico. Aquela classe média toda apertadinha, toda feliz porque ganhou amendoim de graça"⁷). Mais adiante na narrativa, quando Cadinho assume sua falência, Verônica passa a tentar comercializar seu capital cultural, oferecendo serviços de acompanhamento e erudição para Monalisa (Heloísa Perissé) que, por sua vez, depois de uma vida inteira de trabalho no Divino, decide comprar um apartamento em Ipanema.

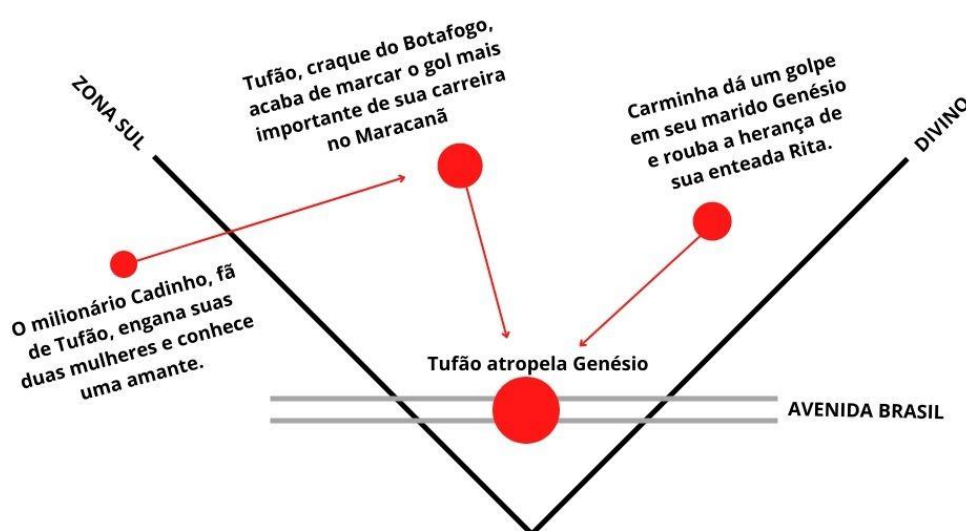
A relação de Verônica e Monalisa é marcada por uma ambivalência farsesca: enquanto Verônica tenta extorquir Monalisa, cobrando por passeios a restaurante caros no Leblon ou tentando lhe vender pratarias e obras de arte, Monalisa se mostra consciente da extorsão a que está sendo submetida e recusa, reiteradamente, os valores de gosto da zona sul. No capítulo 138, Verônica diz: "Você sabe que lá em casa a gente adora o Divino, né? Porque eu acho que o Divino é o Rio de Janeiro de verdade. A tradição, aquela coisa de raiz, o samba no meio da rua, a capoeira, é o realejo no meio da tarde" e Monalisa responde: "Não, não é assim não, isso é estereótipo, né, que falam". Em seu discurso, a personagem não só se recusa a legitimar o olhar preconceituoso de Verônica, como revela a estereotipia contida neste. Sua postura de recusa à cultura da zona sul é também uma afirmação do seu orgulho divinense, reiterando um determinado discurso que atravessa *Avenida Brasil* como um todo: este subúrbio, até então marginalizado, agora está disposto a lutar por seu protagonismo diante de seu recente acúmulo de capital econômico como nova classe C.

Nos valemos dessa imagem da cidade partida como disparador para a nossa tentativa de *cartografar a narrativa* de *Avenida Brasil*. A adoção de mapas teórico-conceituais como método de representação e estudo de suas narrativas, elaborados a partir de uma cartografia de seus capítulos, realizada através de uma autoetnografia da leitura, consiste em nossa metodologia de pesquisa, descrita com mais acuidade no platô *Em busca de uma metodologia canibal*. Em nosso primeiro mapa (mapa 1),

⁷ A fala da personagem Verônica soa análoga à declaração do ministro da economia do governo Bolsonaro, Paulo Guedes, cerca de 10 anos depois, segundo o qual: "Não tem negócio de câmbio a R\$ 1,80. Todo mundo indo para a Disneylândia, empregada doméstica indo para a Disneylândia, uma festa danada". Fonte: <<https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2022/12/27/paulo-guedes-ministro-da-economia-declaracoes-polemicas.htm>>. Acesso em: 10/02/2023

estabelecemos, portanto, dois territórios de ação: a zona sul e o Divino, cada uma com seu respectivo núcleo. Neste sentido, retornamos ao nosso *caderno virtual de campo*⁸ a fim de estabelecer um mapeamento inicial do primeiro capítulo. Como aponta Renata Pallottini, "a telenovela brasileira apresenta já no seu primeiro capítulo, a história principal e várias histórias secundárias que correrão ao lado da principal, ligando-se a ela" (1998, p. 75). A essas histórias chamamos aqui de *linhas de força* e, no primeiro capítulo de *Avenida Brasil*, reconhecemos três delas: a primeira, sendo a história de Rita, sua madrasta Carminha e a tentativa de roubo de sua herança; a segunda, sendo a história do jogador de futebol Tufão, craque do Botafogo que saiu do Divino Futebol Clube e acaba de marcar, no Maracanã, o gol mais importante de sua carreira; por fim, a terceira, sendo de Cadinho, um corretor de ações que possui duas mulheres e, contrariando as expectativas sobre os ricos, é afeito aos prazeres e belezas do subúrbio - entre elas, a própria amizade com Tufão e o bairro do Divino. Deste modo, buscamos iniciar nosso mapeamento a partir do primeiro capítulo, estabelecendo o território da cidade partida e as ações/linhas de força que de saída, em certo modo, representam o tensionamento que atravessará *Avenida Brasil* até o fim: o rancor/vingança (Nina); a culpa (Tufão); a ambiguidade (Cadinho).

Mapa 1 - Linhas de força do primeiro capítulo de *Avenida Brasil*



⁸ Disponível na íntegra no anexo 9 desta dissertação

O lixão e o não lugar

Nessa geografia da cidade partida, há ainda um território essencial para a narrativa de *Avenida Brasil* que, por sua vez, em momento nenhum é localizado geograficamente seja pelo discurso dos personagens, seja por quaisquer outros elementos narrativos na história: trata-se do lixão. Terreno de segredos do passado, mistérios ocultos, crimes sobre os quais pouco se fala, é no mínimo curioso que em uma narrativa tão urbana e tão centrada na geografia do Rio de Janeiro, não seja dada ao espectador, do primeiro ao último capítulo, nenhuma informação sobre sua localização precisa. É para lá que Rita é levada por Max, a mando de Carminha, configurando assim essa espécie de perda do lugar social da pequena órfã que, de uma criança de classe média do subúrbio, torna-se catadora de lixo (no capítulo 3, Rita diz para Betânia: "Eu não sou daqui. Eu tenho casa", e Betânia lhe responde: "Ninguém é daqui, boba. Mas a gente se acostuma"). É também de lá que vem a própria Carminha e seu comparsa Max, cuja origem e vínculo com o lixão configuram um dos principais segredos da trama. Por fim, é no lixão que Max será morto por Carminha, no capítulo 172, e para o lixão que Carminha retorna, após sair da prisão ("Eu sou daqui, eu sou do lixo!", afirma Carminha no capítulo 112).

Internamente, o lixão também parece reproduzir essa ambivalência da "cidade partida", a partir de suas duas figuras de poder: de um lado, Mãe Lucinda (Vera Holtz), que representa uma possibilidade de afeto neste cenário hostil, bem como a potência da descoberta do idílico e do lúdico em meio ao lixo. Do outro, Nilo (José de Abreu), tipicamente um personagem *trickster*⁹, perverso, alcóolatra, suspeito, disposto a escravizar as crianças que, por sua vez, configuram esse grupo social que oscila entre um pólo e outro em busca de afeto e condições básicas de existência. Neste sentido, Mãe Lucinda também tem a sua parte de personagem mítico, ao encarnar a possibilidade de transmutação da miséria em nobreza, da tristeza em alegria. É uma das poucas personagens conciliadoras da narrativa e, por conta disso, é frequentemente

⁹ Sobre este tipo de personagem, citamos o artigo *O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster* (QUEIROS, 1991), segundo o qual: "Em geral, o trickster é o personagem embusteiro, arditoso, cômico, pregador de peças, protagonista de façanhas que se situam, dependendo da narrativa, num passado mítico ou no tempo presente. A trajetória deste personagem é pautada pela sucessão de boas e más ações, ora atuando em benefício dos homens, ora prejudicando-os, despertando-lhes, por consequência, sentimentos de admiração e respeito por um lado, e de indignação e temor, por outro" (p. 94).

acusada de ser responsável por manipular os destinos daqueles que orbitam ao seu redor a fim de impedir os conflitos – ou as tragédias, em sua visão da história. Afinal, Lucinda ela própria é na verdade uma figura atormentada pelo crime cometido no passado em nome de uma vingança: acredita ser a responsável pela morte da mãe de Carminha após aquela ter matado Clara, sua filha com Nilo. De certo modo, a presença constante de Mãe Lucinda no lixão – do qual promete jamais sair - configura uma espécie de autoexílio imposto em um território à parte da cidade oficial.

Neste sentido, nos valem da definição de *não lugares* (AUGÉ, 1994) para caracterizar o lixão de *Avenida Brasil*. Segundo o antropólogo Marc Augé, o não lugar é um território típico da *supermodernidade* em que as atividades desenvolvidas não configuram em si uma utilização antropológica do território, isto é, não acumulam história e cultura humana – e, por conta disso, respondem a uma lógica alternativa de inserção no tempo e no espaço. Os exemplos de Augé são mais nobres – supermercados, aeroportos, rodovias – mas tomando concretamente a existência de lixões e aterros sanitários, nos soa pertinente também enxergar nestes territórios esse caráter de exceção. No caso do lixão de *Avenida Brasil*, entretanto, há certamente uma controvérsia: porque, apesar de ser um não lugar, concentra em si o ponto de convergência de uma série de ações e trajetórias essenciais para a trama da telenovela.

Simbolicamente, a casa de Mãe Lucinda, vivamente decorada por sua utilização criativa dos descartes, revestida por uma bricolagem de elementos díspares, parece apontar para a possibilidade de reinvenção das narrativas, superação dos ressentimentos e ressignificação das tragédias, tal qual ela sempre apresenta em seu discurso, nas suas tentativas de convencer Nina a abandonar sua vingança. Ela é também uma espécie de fada-madrinha, de conselheira, de avó. Por fim, cabe pontuar que esteticamente, na relação que estabelece entre o lixo e a arte, o lixão de *Avenida Brasil* parece ecoar alguns elementos do Jardim Gramacho, aterro sanitário real, localizado na cidade de Duque de Caxias, e que se tornou conhecido do grande público após as intervenções e propostas realizadas pelo artista visual Vik Muniz, retratadas no documentário *Lixo Extraordinário*, de 2012.

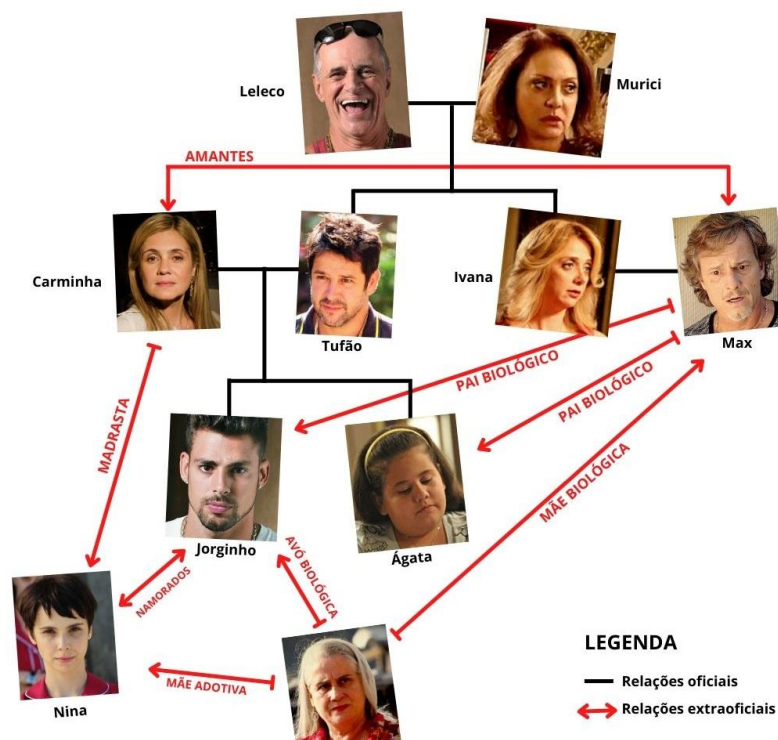
A família: relações oficiais e extraoficiais

Em sua análise sobre a cotidianidade como uma das mediações que ocorrem nos processos de recepção, Jesús Martín-Barbero afirma: “Se a televisão na América Latina tem a família como unidade básica de audiência é porque ela representa para a maioria das pessoas a situação primordial de reconhecimento” (1987, p. 295). Em nossa análise, portanto, gostaríamos de tomar a família¹⁰ como um dos pontos de partida para a compreensão dos efeitos de sentido que circulam internamente à ficção e que constituem, por sua vez, os canais de representação, transmissão e afirmação do *ethos*, já que, sendo um “âmbito de conflitos e fortes tensões”, a cotidianidade familiar “é ao mesmo tempo um dos poucos lugares onde os indivíduos se confrontam como pessoas e onde encontram alguma possibilidade de manifestar suas ânsias e frustrações” (p. 295). Neste sentido, é possível dizer que a ação dramática central de *Avenida Brasil* envolve substancialmente o encontro de uma órfã (Nina) com uma família – e a repercussão que sua presença causa na vida de todos os moradores daquela casa. Em certa medida, ao reivindicar sua vingança contra Carminha e justificá-la como uma tentativa de salvar Tufão e seus parentes dos planos de Carminha e Max, é como se Nina reconhecesse naquela família a sua própria. A personagem afirma esse sentimento no capítulo 56 para Mãe Lucinda, ao justificar sua dificuldade de ir embora (“Eu me afeiçoei à família da Carminha. O Tufão é como se fosse um pai pra mim, a Ivana como uma prima, a Ágatha como uma irmãzinha. Eles são a família que eu não tive”, diz Nina).

Com efeito, naquele microcosmo, a presença de Nina transforma a ordem das coisas e perturba uma determinada organização que há tempos se repetia, isto é, o empreendimento de Carminha para, ao longo dos doze anos que separam a primeira da segunda fase da telenovela, desviar clandestinamente os recursos de Tufão e constituir para si uma fortuna própria. Neste momento, ao adentrar a mansão inicialmente como cozinheira, vinda diretamente da Argentina, Nina representa esta figura estrangeira, um *anjo vingador* que, do mesmo modo como no filme *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini, torna-se responsável por revelar as incongruências escamoteadas e as insatisfações adormecidas dos membros da família burguesa, mobilizando seus desejos

¹⁰ “Minha característica é misturar drama e comédia. E tem a questão da família de eleição. Em *Da Cor do Pecado* o neto não era neto. Em *A Favorita* a mãe que criou não era mãe de sangue da Lara (Mariana Ximenes), e agora nessa tem a questão sanguínea da Carminha (Adriana Esteves) com o Jorginho (Cauã Raymond). Como sou uma pessoa com pouquíssima família, sou neto único, não tenho irmãos nem filho, a ideia de família me é fascinante”, comenta João Emanuel Carneiro em entrevista à Folha de S. Paulo. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/1056919-joao-emanuel-carneiro-cria-mocinha-anti-heroína-em-nova-novela.shtml>>. Acesso em 22/04/2022.

e desestabilizando as estruturas. Ao longo de sua trajetória dentro da mansão, Nina não só articula sua vingança contra Carminha, mas também faz nascer no resto da família, e especialmente em Tufão, determinados indícios de erudição e noções de gastronomia, além de certo prazer pela vida que, no discurso deste personagem, há muito tempo ele havia perdido (cabe notar que, em sua trajetória pessoal, Tufão já inicia a narrativa no auge – isto é, no capítulo 1, já era um craque de futebol consolidado). A intervenção de Nina busca revelar as relações extraoficiais que se escondem por trás do aparente manto das relações oficiais. A personagem, de algum modo, desconstrói uma determinada ordem a fim de trazer à tona a verdade. Buscamos representar a coexistência destas duas camadas de relações no mapa 2, a seguir:



Mapa 2 - Relações oficiais e extraoficiais (família Tufão)

Ainda sobre a presença da *estrangeira* na família, Nina também se torna uma irmã mais velha para Ágata (Karol Lanes), a filha mais nova de Carminha e Tufão que, para todos os efeitos, na verdade é filha biológica de Genésio, o ex-marido falecido de Carminha – e pai de Rita/Nina. Neste sentido, há mesmo uma desconfiança, por parte de Nina, de que Ágata possa ser sua irmã biológica. Esta desconfiança não se confirma, já que nós, enquanto espectadores, sabemos desde o início que Ágata é filha de Carminha com Max, seu amante – a quem ela trouxe para dentro da família, sob o pretexto de ser

um pretendente para Ivana, sua cunhada, irmã de Tufão. Além disso, é claro, cabe também citar o envolvimento amoroso de Nina com Jorginho, o herdeiro adotivo da família Tufão – que, assim como Rita/Nina, também possui um nome duplo, Batata, resquício da infância no lixão. Lá, onde por sua vez também se constitui uma família – não à toa, sua líder é a *Mãe* Lucinda – foi o local onde conheceu e se apaixonou por Rita, que também fora deixada no lixão por Carminha, sua madrasta, após a morte de Genésio. O amor de Rita/Batata e, posteriormente, Nina/Jorginho, consagra-se através de um duplo: por um lado, são irmãos do lixo, partilham uma infância em comum, e foram ambos largados lá pela *mesma mãe* – Carminha, mãe biológica de Batata e madrasta de Rita. Por outro lado, na vida adulta, seu amor configura um impasse para Nina – que, desconhecendo a informação de que Batata fora adotado por Carminha, após o casamento com Tufão, se vê diante da necessidade de vingar-se da sua *própria sogra*.

O conflito central de *Avenida Brasil* é basicamente familiar. Trata-se de um drama sobre uma família, cuja figura intocada – a mãe – é na verdade a principal vilã. À heroína desta narrativa cabe, portanto, uma função destrutiva, desestabilizadora, isto é: Nina sabe que, para tirar o véu da “santa”¹¹, precisa causar alguma dor à família. Além disso, ao se dar conta da relação atual entre seu amor de infância – Batata/Jorginho – com sua principal inimiga – Carminha – ela decide renunciar a este sentimento em prol da consolidação de sua vingança. Em certo sentido, ela renuncia à sua própria tentativa de viver um final feliz em razão de destruir aquela que a traumatizou. O rancor é um dos afetos principais de Nina em boa parte de sua saga – afinal, sua trajetória replica a trajetória da heroína clássica Electra, tópico sobre o qual nos aprofundamos nos platôs *Presença de Electra: a tragédia grega e a jornada da heroína* e *Electra no subúrbio carioca: a jornada de Nina*.

Por hora, cabe apontar que, no que tange sua relação com o âmbito familiar, sendo ela uma órfã, é possível vislumbrar também o seu desejo de participar do clã de Tufão porque, de certo modo, sente-se incapaz de reaver a sua própria. Mais: enxerga nele uma espécie de pai. A paternidade, aliás, é uma característica essencial de Tufão: ele é o exemplo de Jorginho e Ágata, seus filhos adotivos, e, por que não dizer, de todo

¹¹ No artigo de Trindade e Mauro, *O Estereótipo da Vilã Emergente na Construção das Identidades Discursivas de Carminha em Avenida Brasil* (2012) a “santa” é um dos ethos que compõe Carminha.

o bairro? Jorginho, por sua vez, tendo sido resgatado do lixão pela mãe biológica Carminha – a quem ele crê ser adotiva – sente-se, porém, incapaz de amá-la. É também à Tufão que dedica seu amor, cujo nome, aliás, ele carrega na tatuagem do antebraço que o personagem recebeu em sua caracterização (figura 3).



Figura 3 - Tatuagem no braço de Jorginho (Cauã Reymond). Fonte: Globo (divulgação)

Do outro lado da cidade, na zona sul, a questão da família como palco da coexistência entre relações oficiais e extraoficiais também pode ser situada, mas sob outro aspecto. Lá, é Cadinho quem unifica essas relações na medida em que, no início da narrativa, já possui duas famílias em paralelo – oriundas de seus relacionamentos com Verônica e Noêmia. Logo no primeiro capítulo, sua trajetória se inicia ao conhecer Alexia, que passa a ser sua amante para, ao longo da narrativa, tornar-se sua terceira esposa. Cercada de elementos farsescos – como a amizade inesperada de Noêmia e Verônica, para quem “Dudu” e “Cadinho”, seus maridos, são pessoas diferentes - esta grande família só passa a coexistir e se reconhecer enquanto tal diante de duas situações limítrofes: a primeira, é a necessidade de barrar um possível incesto, quando Tomás (Ronny Kriwat), filho de Cadinho com Verônica, avança um interesse amoroso por Débora, que ele não sabe ser sua irmã. Neste momento da narrativa, Cadinho se vê obrigado a confessar para o filho a sua bigamia. A segunda situação se instaura quando Cadinho declara falência (capítulo 137) e leva suas três mulheres para morar na mesma casa. A transição da zona sul para o Divino, neste sentido, que por um lado marca a primeira vez em que tais personagens de elite começam a passar necessidades

econômicas, configura uma espécie de cenário ideal para o desenvolvimento da fraternidade e afloramento dos afetos mútuos.

Nestas duas famílias centrais em *Avenida Brasil*, identificamos um aspecto intrínseco ao melodrama, que segundo Martin-Barbero é acima de tudo um “drama do reconhecimento”.

“Podemos agora retornar ao melodrama, ao que nele está em jogo, que é o drama do reconhecimento. Do filho pelo pai ou da mãe pelo filho, o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma luta por se fazer reconhecer. Não estará aí a secreta conexão entre o melodrama e a história deste subcontinente?” (BARBERO, 1987, p. 306).

De um modo bastante singular, em *Avenida Brasil* o “drama do reconhecimento” parece ganhar um acento desestabilizador, já que não se trata exatamente de um reconhecimento apaziguador ou em busca de um vínculo biológico. De fato, Nina não busca o seus pais verdadeiros: o que deseja é ser reconhecida por Carminha, que, ao abandoná-la no lixão, praticamente a apagou da história oficial de sua viuvez. Não obstante, Carminha nunca contou para Tufão que Genésio, seu ex-marido, tinha uma filha. As famílias de Cadinho, por sua vez, tensionam inconscientemente um campo de aproximações para que se conheçam – suas esposas se tornam amigas e seus filhos (que não sabem ser irmãos) se aproximam afetivamente - mas não se sentem imediatamente felizes ou realizadas quando a verdade vem à tona – pelo contrário, é a partir daí que começam a brigar entre si para, em seguida, perder seu lugar cativo na elite da zona sul e migrar para o Divino.

A sogra, a madrasta e a viúva: alianças e concorrências

Se como afirma Martin-Barbero (1987), “a família é um ambiente de conflitos e tensões” (p. 295), certamente ela é também um ambiente propício a – senão essencialmente originário de - determinadas alianças. No caso de *Avenida Brasil*, compreendemos que uma das intrigas centrais que mobilizam a trama, e se encontra essencialmente entre os capítulos 1 e 5, é o estabelecimento de uma aliança entre a madrasta (Carminha) e a sogra (Muricy). No momento em que atropela Genésio, Tufão está de casamento marcado com Monalisa, a quem Muricy se refere como “cangaceira” dada sua origem paraibana. Essa nomenclatura empregada em tom pejorativo denota

que há uma tensão típica das relações de poder nesta tríade, em que pese uma espécie de concorrência que opõe sogra à nora: Muricy não gosta de Monalisa, pois acredita que ela não está à altura do filho e, no modo como a rejeita, expressa nitidamente sua xenofobia. Monalisa, por sua vez, também não gosta de Muricy, apesar de tolerar a sogra em respeito à Tufão. Quando este atropela Genésio, logo no capítulo 1, Monalisa lhe oferece apoio para que ele procure a viúva, cujo nome – Carmem Lúcia Pereira de Souza – o falecido havia balbuciado para Tufão pouco antes de morrer. Esse episódio marca um engano central na narrativa de *Avenida Brasil*, já que Genésio, em seu último suspiro de vida, tenta na verdade contar a Tufão que Carminha lhe aplicara um golpe – mas este, mobilizado pela culpa do atropelamento, compreende que o pedido final de Genésio era para que cuidasse de Carminha.

Após a morte de Genésio, Carminha entrega Rita à Max para que seja abandonada no lixão. Quando Tufão procura Carminha e passa a lhe oferecer apoio emocional e financeiro, sem, contudo, explicar os motivos que o fizeram procurá-la, Carminha já não é mais a madrasta de Rita. Agora ela encarna, essencialmente, a figura da viúva¹² e, à medida que compreende, nas entrelinhas, que Tufão é o culpado pela morte de Genésio, percebe ter às mãos uma nova oportunidade para um golpe ainda maior. Carminha vislumbra em Tufão *um lance de sorte*. A sorte, aliás, é um elemento importantíssimo em sua narrativa – são muitas as ocasiões, nesta primeira fase, em que ela se encontra na hora certa e no lugar certo. Em seu discurso, a personagem reitera para seu amante Max que as oportunidades precisam ser aproveitadas, e passa a enxergar em Monalisa uma concorrente na disputa por Tufão. Neste sentido, Carminha expressa uma razão essencialmente neoliberal, já que a "primazia da concorrência sobre a solidariedade, a capacidade de aproveitar as oportunidades para ser bem-sucedido e responsabilidade individual são vistas aqui como os fundamentos da justiça social do neoliberalismo" (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 238).

Na esteira da sorte, Carminha não sabia que, em seu plano de conquistar Tufão, ela contava com uma aliada completamente imprevista: Muricy, ao saber da existência

¹² É interessante notar como, na segunda fase de *Avenida Brasil*, Carminha será caracterizada essencialmente com figurinos brancos ou em cores muito claras, opondo-se radicalmente à caracterização em preto que ela utiliza enquanto viúva, na primeira fase. É como se a personagem representasse (ou quisesse representar), a partir da chegada de Tufão em sua vida, uma transição radical do luto para a santidade/castidade.

da viúva, passa a incentivar Tufão a se aproximar dela – já que também enxerga em Carminha uma oportunidade de se livrar de Monalisa. No capítulo 6, a sogra faz uma visita surpresa à Carminha no apartamento em Guadalupe, emprestado provisoriamente por Tufão, e a presenteia com uma compota de mamão. Muricy elogia Carminha e diz reconhecê-la de um cartaz publicitário, e Carminha se lisonjeia, alegando ter trabalhado como modelo fotográfica há muito tempo. Ali, nesta cena, se estabelece uma aliança responsável por sustentar as armações de Carminha pelos 12 anos seguintes e, conseqüentemente, por toda a narrativa da segunda fase de *Avenida Brasil*.

Muricy não só se torna uma das grandes aliadas de Carminha dentro da mansão, mas também uma das mais resistentes à presença de Nina, como se intuísse que, de algum modo, a cozinheira estava presente para desestabilizar essa estrutura familiar que ela própria fora responsável por articular. Em outras palavras, apesar de equivocada, Muricy de certo modo é cúmplice dos agenciamentos bem sucedidos de Carminha. Essa relação chega ao paroxismo quando Carminha começa a ter suas mentiras reveladas e, em pedido de apoio, chama Muricy de “mãezinha” (capítulo 67), e vai encontrar o seu ocaso definitivo quando Carminha é desmascarada e, ao ser confrontada por Muricy (capítulo 170), traz à tona, de maneira sarcástica, a compota de mamão com que a sogra lhe presenteara no capítulo 6 (“Velha idiota! Sempre te achei uma idiota desde que você apareceu lá em casa com aquela merda daquela compota de mamão. Mamão! Dez anos fazendo compota de mamão e dez anos eu jogando o mamão no lixo!”, diz Carminha).

A mansão: a casa como ícone do ethos

A mansão da família Tufão é um importante elemento estético para a compreensão da representação do *ethos* da nova classe média em *Avenida Brasil*. Não à toa, acompanhamos, no capítulo 7, a construção paulatina da mansão em obras, isto é, *a narrativa de sua edificação* entre as duas fases da novela. Se, na dinâmica social, “a casa se exprime em uma rede complexa e fascinante de símbolos que são parte da cosmologia brasileira, isto é, parte de sua ordem mais profunda e perene” (DAMATTA, 1985, p. 27), a morada da família Tufão congrega elementos muitos singulares que unificam uma construção simbólica sobre o *ethos* da nova classe média.

"Na mansão da família Tufão, além dos marcadores estéticos que apontam para o kitsch e para o 'luxo sem requinte', sublinho a apropriação simbólica do espaço da casa como marca de distinção social. Nessa medida, a exuberância da fachada possui um valor informativo que ultrapassa o âmbito familiar, alcançando um sentido compartilhado por toda a vizinhança, constantemente reafirmado pela imponência de uma construção arquitetônica radicalmente diferente de todas as demais habitações do bairro" (DRUMMOND, 2014, p. 166).

Além de se impor no resto do Divino como uma espécie de palácio real, a mansão congrega referências visuais e estéticas próprias ao *kitsch*¹³ e ao acúmulo e sobreposição de elementos aparentemente desiguais, que ora apelam ao brilho, ora à escuridão.

"Essa densidade visual do interior da mansão torna-se, assim, sintomática e indiciadora da dramaticidade das relações desenvolvidas em nível doméstico, tendo em vista a disfuncionalidade das relações entre os membros da família Tufão e a sobrecarga emocional típica ao melodrama parental. Nesse sentido, a obscuridade do interior da casa de Carminha – espaço sombrio e íntimo governado pela vilania da personagem – confronta-se com a majestade solar do palacete de Jorge Tufão (Murilo Benício), taça dourada erguida pelo jogador de futebol diante de sua comunidade natal" (DRUMMOND, 2014, p. 167).

É como se a mansão representasse a ostentação desarticulada do bom gosto: são muitos os elementos de cena díspares, como as estátuas, os bibelôs, os retratos de família. No capítulo 13, Leleco (Marcos Caruso) chega a falar com certo orgulho, para Cadinho e Verônica, durante a visita do casal à mansão, que um dos objetos de decoração fora comprado de um bicheiro. Também é possível perceber uma utilização de estampas semelhantes na decoração do sofá e da parede, que de certo modo denotam uma perspectiva particular para a decoração de ambientes: ao tentar combinar elementos, acaba por poluir visualmente o cenário. Um aspecto interessante a se destacar na mansão da família Tufão é o fato de que a piscina fica em frente da casa, e não nos fundos, como é habitual em construções elitizadas. À vista do público do bairro, através de portões com grades vazadas, a família toma seus banhos de piscina cotidianos ao longo dos capítulos a fim de ser vista pela comunidade:

"Logo, ao contrário dos prédios uniformizantes da Zona Sul, ou de suas mansões superprotegidas, quando não camufladas, a riqueza da família Tufão é ostentada sem qualquer resquício de pudor, conforme indicado por uma

¹³ Em seu livro *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista* (2015), os filósofos Gilles Lipovestky e Jean Serroy identificam, curiosamente, uma afirmação do kitsch como valor estético próprio ao capitalismo neoliberal: "Por que então essa voga do kitsch? Como explicá-la? Nas sociedades hiperconsumistas dominam os valores hedonistas e individualistas: o influxo do kitsch é a expressão direta disso (...) É isso que possibilita o kitsch: objeto sem pretensão, sua única finalidade não é mais do que fazer rir, delirar, sem se levar a sério, sem ambição cultural" (p. 309)

ausência de muros que confere ampla visão frontal da edificação (a casa-monumento conta apenas com grades)” (DRUMMOND, 2014, p. 166).

Há um elemento de ostentação importante nessa dinâmica, que, de certo modo, também caracteriza esse *ethos* da nova classe média: é como se houvesse uma necessidade eminente de expor, aos olhos do público do bairro, o sucesso, o luxo e o conforto com que vivem. Com efeito, parte das atividades beneficentes de Carminha, em conluio com o Padre Solano (Márcio Lima), envolve abrir os portões da mansão para o público do Divino, em uma espécie de ação de caridade – que esconde, por sua vez, uma iniciativa narcísica de afirmação do seu poder e soberania sobre o resto do bairro.

Em sua concepção arquitetônica, a mansão da família Tufão parece recuperar elementos estéticos do Castelo de Manginhos (figura 4), sede do Instituto Fiocruz, localizado em Bangú, na zona norte carioca, curiosamente numa travessa da mesma Avenida Brasil que intitula a novela. A utilização de duas torres paralelas ao eixo central, com abóbadas redondas, os batentes arredondados e a utilização dos coqueiros em frente recuperam “elementos de uma estética clássica (colunas colossais e cúpulas) que integram uma composição tão simétrica quanto eclética, sugestiva de uma arquitetura *kitsch* de influência sacra” (DRUMMOND, 2014, p. 165).



Figura 4 - Castelo Manginhos, sede do Instituto Fiocruz. Fonte: Fiocruz (divulgação)



Figura 5 - Mansão da família Tufão. Fonte: Globo (divulgação)

O bairro: o futebol, o baile charme e a economia local

Em *Avenida Brasil*, o bairro e seus agenciamentos particulares é um elemento central da narrativa. Para compreender o Divino enquanto território metafórico e metonímico é preciso inicialmente localizá-lo dentro da geografia urbana imaginária do Rio de Janeiro. Alguns elementos nos dão pistas de sua localização – da canção-tema de Arlindo Cruz (*Meu lugar*), que alega ser “bem perto de Oswaldo Cruz”, às imagens de cobertura que mostram a estação de trem de Madureira, passando pelo discurso de alguns personagens que citam sua proximidade com Guadalupe. Podemos afirmar que o Divino se encontra no coração do subúrbio, em plena zona norte, em uma saída à esquerda da Avenida Brasil, para quem vem do centro da cidade.



Mapa 3- Localização hipotética do Divino

Trata-se, portanto, de um bairro concebido a partir de sua distância da praia e dos pontos turísticos da capital. Essa disparidade eminentemente geográfica que, de um modo quase literal, separa a cidade entre zona sul e zona norte transforma o subúrbio carioca no “refúgio dos infelizes”, como disse o escritor Lima Barreto em seu romance *Clara dos Anjos* (1948). Por sinal, a representação do subúrbio como um lugar de exclusão e infelicidade remonta a uma tradição na literatura brasileira, muito presente na obra de Barreto, e também no teatro de Nelson Rodrigues¹⁴ – aqui com notado acento trágico. As *tragédias cariocas* de Rodrigues são os relatos da infelicidade da família tijuca por excelência, às voltas com traições, incestos e crimes. O Divino, portanto, se insere em uma tradição já existente de representação do subúrbio carioca nas obras brasileiras, mas ao contrário do regime de exclusão e infelicidade que constituem tradicionalmente essa representação, compreendemos que há uma subversão em parte dessa lógica: traços do modo como Rodrigues representa a família suburbana se mantêm (como apresentamos anteriormente a respeito da coexistência entre relações oficiais e extraoficiais), porém, ao contrário de uma situação de inferioridade e infelicidade, o que encontramos no Divino é uma afirmação dessa identidade suburbana.

É válido notar que a própria utilização da palavra subúrbio para caracterizar uma região periférica da cidade revela essa relação de disparidade, de diferença, entre lá e o que seria a região realmente urbana. E de fato, os diferentes planos de expansão e habitação do Rio de Janeiro conferem uma visualização histórica dos discursos que atravessam essa nomenclatura:

"Quem se der ao trabalho de revolver a história em busca dos primeiros planos de zoneamento da cidade do Rio de Janeiro será surpreendido com a informação de que apenas em 1918, através do Decreto 1.185, a então capital da República foi dividida em zonas urbana, suburbana e rural (FERNANDES, 195, p. 37). Diferentemente do que se concebe hoje, a terminologia 'urbana' configurava um território povoado, de ocupação densa. Nesse sentido, eram consideradas zonas suburbanas tanto o descampado litoral da Baía de Guanabara como as partes montanhosas da Gávea e da Tijuca. Entretanto, bairros que ainda tinham feição suburbana por sua baixa densidade populacional, mas que viriam mais tarde a compor a zona sul carioca, como Copacabana, por exemplo, eram identificados como 'arrabalde', como se houvesse um veto à utilização da palavra subúrbio para

¹⁴ “É uma fabulação, um universo suburbano com um pouco de Nelson Rodrigues. Sou carioca do Leblon, minha mãe era antropóloga, volta e meia eu ia com ela fazer pesquisa nos subúrbios, mas certamente não sou uma pessoa do subúrbio”, alega João Emanuel Carneiro em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1675453-tv-erra-em-nao-contemplar-mais-a-elite-diz-joao-emanuel-carneiro.shtml>. Acesso em 22/04/2022.

se referir aos bairros da zona sul, mesmo quando eles ainda tinham características de subúrbios” (IORIO, 2012, p. 4).

Em outras palavras, é possível afirmar que a definição de “subúrbio” não faz jus exatamente à geografia em seus aspectos objetivos, mas corresponde também a uma formulação discursiva sobre um determinado imaginário que compõe a cidade, em um regime que segrega aquilo que é o oficial (o urbano) e o extraoficial (suburbano). Essa relação de diferenciação entre duas regiões de uma mesma cidade nos interessa aqui na compreensão dos impactos culturais que dela surgem, isto é, porque é a partir dela que é possível compreender o *ethos* do subúrbio que *Avenida Brasil* pretende representar. Ademais, outro aspecto específico em relação a essa caracterização é a dinâmica de diferenciação que também se estabelece entre a oposição do centro e do bairro. Como argumenta Martin-Barbero:

"O bairro aparece definido a partir de duas coordenadas: o movimento de deslocamento espacial e social da cidade por força do 'aluvião migratório' e o movimento de fermentação cultural e política de uma nova identidade popular. Recosturando solidariedades de origem nacional ou de trabalho, o bairro inicia e entretece novas redes que têm como campos sociais a quadra, o café, o clube, a sociedade de fomento e o comitê político. A partir deles, vai se forjando uma 'cultura específica dos setores populares, diferente da cultura dos trabalhadores heroicos do princípio do século, e também distinta da cultura do 'centro', com relação à qual ela era frequentemente definida. Acha-se em sua base uma cultura política que já não é a dos trabalhadores, aquela visão de mundo frontalmente questionadora dos anarquistas e dos socialistas, e sim outra mais reformista, que via a sociedade como algo que poderia ser aperfeiçoado, uma sociedade que, sem ser radicalmente diferente da existente, poderia chegar a ser mais bem organizada, mais justa" (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 272).

Essa “cultura específica dos setores populares” da qual fala Barbero, que de algum modo conduz uma visão de mundo mais “reformista” é perfeitamente identificável na organização sociocultural do Divino – falaremos mais tarde, inclusive, na aplicação de uma *razão neoliberal* presente na lógica e na subjetividade de seus moradores. Mas antes, gostaríamos de destacar a função narrativa de um dos elementos centrais de unidade do Divino (e de *Avenida Brasil* como um todo) que é o futebol. O futebol se expressa na narrativa desta telenovela como eixo unificador e apaziguador de tensões e diferenças, já que todos torcem pelo time homônimo ao bairro e, boa parte da economia local é movimentada pelas atividades do clube do time. O clube, por sinal, em

cujas reuniões sempre polêmicas se reúnem as grandes figuras do bairro¹⁵ – Tufão, Diógenes, Monalisa, Silas, Leleco, Muricy – configura também um espaço de preservação da memória histórica: não raro, a sala dos troféus evoca nos personagens um sentimento de extremo respeito e, por vezes, são citados os feitos do time, seus grandes jogadores do passado e os jogos mais emocionantes. No capítulo 115, ao anunciar a sua mudança para Ipanema, Monalisa se emociona ao dizer que “a pessoa sai do Divino, mas o Divino não sai da pessoa”, e, apesar dos conflitos e divergências surgidas durante a reunião no clube, todos terminam a cena entoando em coro o hino do time. Também é interessante notar como Cadinho, desde o primeiro capítulo, é caracterizado como torcedor do Divino: seu vínculo com o bairro e, posteriormente, com o subúrbio como um todo, é na verdade estabelecido através de uma conexão extremamente plausível: afinal, dentre os torcedores de um time, se estabelece uma unidade de identificação que supera as diferenças sociais, culturais e geográficas.

O clube do Divino é também cenário do *baile charme*, local de encontro dos moradores do bairro e cenário de uma série de situações dramáticas. É no clube do Divino que os personagens flertam, se divertem, trocam informações, realizam seus casamentos e comemorações. Para Martin-Barbero, o clube é também um dos lugares nos quais essa “cultura de bairro vai se configurar”, já que “(...) os clubes, nas mãos dos mais jovens, organizavam competições esportivas - principalmente de futebol - sessões de cinema e teatro, bailes, concertos.” (2001, p. 273). No caso específico do Divino Futebol Clube, o baile charme realizado semanalmente resgata de, algum modo, um gênero musical característico do *ethos* suburbano do Rio de Janeiro, em referência ao tradicional baile charme realizado embaixo do Viaduto Negrão de Lima, em Madureira, conhecido popularmente como “Baile do Dutão”. Seu histórico de existência há pelo menos 25 anos remonta ao surgimento no Brasil das primeiras influências do hip hop, do soul e do R&B a partir da cultura musical de matriz negra e urbana dos Estados

¹⁵ Martin Barbero identifica tais figuras como “mediadores”: “O outro elemento configurador básico dessa cultura foram os mediadores. São ativistas ou 'quadros', alguns dos quais filiados ao Partido Socialista, mestres-de-obras e também pequenos comerciantes e profissionais moradores do bairro, que operam nas instituições locais fazendo a conexão entre as experiências dos setores populares e outras experiências do mundo intelectual e das esquerdas. São transmissores de uma mensagem, mas estão inseridos no tecido da cultura popular do bairro” (2001, p. 273).

Unidos. Desde 2013, o baile foi declarado patrimônio imaterial da cidade do Rio de Janeiro¹⁶.

Por fim, cabe destacar que há em voga uma economia própria do bairro, que é atravessada pela presença do clube e do time, e que mobiliza não só este regime de trocas, como justifica a boa situação financeira dos personagens. Afinal, Monalisa é dona dos salões de beleza cuja fórmula de alisamento capilar a fizeram enriquecer e ampliar seu negócio, e onde trabalham sua melhor amiga Olenka, Beverly (Luana Martau) e Dolores (Paula Burlamaqui); Diógenes (Otávio Augusto) é dono da loja de roupas *A Elegância*, onde, por sua vez, emprega seu filho Rony (Daniel Rocha), e os personagens Leandro (Thiago Martins), Suellen (Ísis Valverde) e Darkson (José Loretto); Silas é o proprietário do bar que leva o seu nome, onde trabalha Valentim (André Luiz Miranda) e onde se reúnem a maioria dos personagens em seus momentos de lazer. Por último, mas não menos importante, a família Tufão, através das figuras do próprio Tufão e de sua irmã, Ivana, aparecem como os grandes investidores dessa economia, isto é, aqueles que injetam os recursos necessários para que ela se mobilize. Vale lembrar que a fortuna de Tufão veio do futebol e manteve-se graças à boa administração de Ivana.

Neste sentido, identificamos nos personagens suburbanos de *Avenida Brasil*, como parte da construção deste *ethos* da nova classe média, uma relação com a *razão neoliberal* (DARDOT; LAVAL, 2013), na medida em que suas conquistas surgem de um determinado apelo a formação de um *sujeito empresarial* engajado em um dispositivo de desempenho/gozo. O Estado em momento nenhum é citado ou tomado como agente de transformação das condições materiais de existência no Divino, tampouco a luta de classes é concebida como força motriz da desigualdade econômica (em *Avenida Brasil* ela pauta tão somente uma diferença cultural/territorial, expressa no binômio zona sul/zona norte). Nesse sentido, a cultura de bairro formulada por Martin-Barbero como “reformista” ganha ainda um fator extra ao responsabilizar os próprios sujeitos por seu desempenho (o que leva os personagens de *Avenida Brasil* a investirem tanto em uma lógica empresarial quanto em uma lógica oportunista – como é o caso de

¹⁶ Fonte: Site oficial do Viaduto de Madureira. Disponível em: < <http://viadutodemadureira.com.br/> >. Acesso em 25/04/2022.

Carminha¹⁷, Max, Lúcio e Nilo). Além do mais, permeados pela cultura do futebol, tais personagens se veem constantemente atravessados por uma lógica competitiva, na qual a vitória e a derrubada do oponente é o objetivo principal de suas trajetórias:

"O sujeito neoliberal não pode perder, porque é a um só tempo o trabalhador que acumula capital e o acionista que desfruta dele. Ser seu próprio trabalhador e seu próprio acionista, ter um desempenho sem limites e gozar sem obstáculos os frutos de sua acumulação, esse é o imaginário da condição neossujeitiva" (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 373).

Ao final da narrativa de *Avenida Brasil*, a família de Tufão anuncia a compra de um terreno e construção de um shopping center para o Divino, o primeiro da região. A construção desse shopping, enquanto função narrativa, também parece acentuar a lógica do consumo e do poder de compra que regem a afirmação deste *ethos* da nova classe média. E a cena final da telenovela, que se encerra em pleno campo de futebol, com o gol de Adalto (Juliano Cazarré), que, após superar seu trauma de anos, consegue finalmente voltar ao time, sinaliza tanto a superação desse sentimento de inferioridade como a afirmação do futebol como elemento mobilizador dos afetos locais e da vitória sobre o oponente.

O tango: leitmotiv de Carminha

A utilização do tango como parte da trilha sonora é um elemento recorrente nas telenovelas de João Emanuel Carneiro¹⁸: ele esteve presente na abertura de *A favorita* (2008), e nas trilhas de *A regra do jogo* (2016), *Da cor do pecado* (2004), *Segundo Sol* (2018) e se manteve em sua mais recente, *Todas as flores* (2022). Em *Avenida Brasil*, o tango marca especialmente os momentos em que Carminha entra em cena, sobretudo aqueles em que expressa suas maldades, através de tiradas sarcásticas ou elaborando seus futuros golpes. Neste sentido, podemos afirmar que, em *Avenida Brasil*, o tango constitui o *leitmotiv* da personagem, isto é, o seu “motivo condutor”, introduzindo sua

¹⁷ Mesmo em sua lógica canhestra, Carminha expressa publicamente valores neoliberais ao veicular uma imagem defensora da moral e dos bons costumes. “A única guerra contra a pobreza que se sustenta é a volta aos valores tradicionais: trabalho, família e fé são os únicos remédios. Esses três meios estão ligados, já que é a família que transmite o sentido do esforço e a fé. Casamento monogâmico, crença em Deus e espírito de empresa são os três pilares da prosperidade para o sujeito neoliberal” (DARDOT; LAVAL, 2016, p.212)

¹⁸ “Tango é uma marca do autor João Emanuel Carneiro”. Disponível em: <<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/tango-e-uma-marca-do-autor-joao-emanuel-carneiro>>. Acesso em: 10/02/2023

chegada à cena. Recurso típico do melodrama¹⁹, o leitmotiv reitera a leitura do personagem, acentuando suas características e antecipando suas ações. Em outras palavras, serve como uma espécie de clichê, pois didatiza a recepção daquela figura.

Se, por um lado, o tango – em especial o eletro-tango do grupo argentino *Bajofondo* – é recorrente na poética de Carneiro por um gosto do autor, por outro, em *Avenida Brasil* ele se relaciona intimamente com os elementos narrativos que temos observado até então. Em seu artigo *O gaúcho e o tango* (2003), o antropólogo Eduardo Archetti postula que o ritmo argentino é oriundo de uma fusão de elementos de outros ritmos hispano-cubanos, como o *candombe* e a *habanera*, carregando em sua origem uma forte presença da população negra, praticamente desaparecida na Argentina do fim do século XIX. Em seu desenvolvimento, tornou-se símbolo de uma espécie de fusão entre o rural e o urbano, entre o global e o subdesenvolvido, que marcaram a modernização do país ao longo do século XX:

"O tango nasceu nos *arrabales* (subúrbios) de Buenos Aires nos anos 1880. Borges salientou que se tratava de um típico produto suburbano e que, apesar de ainda ser importante nos *arrabales*, a presença rural não influenciava radicalmente seu desenvolvimento. 'O tango não é rural, é porteño', escreveu (...) "No começo, o tango era para dançar, e não para ouvir. Os textos que acompanhavam a música eram diretos, ousados, insolentes e, na opinião de muitos, refletiam uma espécie de exibicionismo masculino primitivo" (ARCHETTI, 2003, p. 7)

Em sua obra intitulado *O Tango nômade* (2000), o etnomusicólogo Ramón Pelinski afirma que o tango foi responsável por representar a difícil coexistência dos distúrbios sociais derivados dos projetos de modernização na Argentina ao final do século XIX. De 1869 a 1914, a cidade de Buenos Aires viu um aumento exponencial de sua população, que foi de 187.000 a 1.576.000 habitantes. Esse aumento populacional intenso fez com que coabitassem, nos *arrabales* portenhos, um contingente bastante heterogêneo de pessoas, composto em boa parte de imigrantes europeus e argentinos do interior, os chamados *gaúchos*, constituindo assim, uma *nova classe média*. Foi neste contexto que o tango surge e se consolida como um gênero musical portenho e, de música feita exclusivamente para dançar, torna-se também canção, isto é, ganha letras

¹⁹ "No tocante ao som, é notório o uso de música característica de cada um dos personagens, ou par de personagens, em telenovela. Essa marca, proveniente do melodrama teatral, da ópera, mesmo, nos dá, mais uma vez, prova das origens do gênero. No melodrama, melodias identificam personagens e situações, e são retomadas sob várias formas, servindo como preparação e caracterização de acontecimentos e pessoas" (PALLOTTINI, 2012, p. 148)

que, em sua maioria, descrevem a realidade dessa nova faixa social que agora habitava a cidade de Buenos Aires:

"Até chegar essa proteção dos jovens libertinos da classe alta, o tango tinha um duplo sentido contraditório para essa classe média ascendente de origem europeia. Por um lado, o tango era a música que melhor expressava sua vida cotidiana e a de seus pais, oferecendo-lhes múltiplos significados com os quais se identificar; por outro lado, o tango estava ligado a todas as coisas e símbolos que essa nova classe média queria esquecer para ser aceita na sociedade argentina"²⁰ (PELINSKI, 2000, p. 75).

“Nova classe média”, “rural e urbano”, *suburbano*. Palavras que parecem estar na raiz do gênero e que ilustram também o ponto nevrálgico das relações subjetivas que as personagens de *Avenida Brasil* compõem com o espaço em que habitam. Deste modo, é plausível conceber a presença do tango não só como a marca do gosto de um autor, mas também em consonância com o *ethos* suburbano que atravessa toda a narrativa desta telenovela. E, sobretudo na leitura da personagem específica que o ritmo embala, o tango surge também como um comentário irônico sobre o seu perfil “ousado, insolente”, sobre as contradições que carrega, sobre o que “deseja esquecer para ser aceita na sociedade”, seja através de sua origem notadamente suburbana – afinal, Carminha é orgulhosamente da zona norte carioca – seja através do contraste entre a imagem que almeja parecer (cosmopolita, bem vestida, “santa”, mãe de família) e a figura detestável que realmente é (suburbana, trambiqueira, “amante”, golpista).

É curioso pensar que iniciamos o presente platô destacando a comoção coletiva que *Avenida Brasil* causou em Buenos Aires, ocasionando em um evento de grande porte no estádio do Boca Júnios para que seu último capítulo fosse exibido. De certo modo, esta última reflexão sobre a mediação das matrizes culturais na relação da telenovela com suas audiências revela que não há incongruência na adesão do público argentino à *Avenida Brasil*. Em alguma instância, talvez menos objetiva, talvez - como afirmamos no início - mais afetiva, ao falar do subúrbio do Rio de Janeiro e das identidades e dos processos de subjetivação que se constituem a partir de um lugar de subalternidade, esta telenovela estivesse se comunicando também com outros variados subúrbios – tal qual o portenho.

²⁰ Tradução livre do original: "Hasta que llegó esta protección de los jóvenes libertinos de la clase alta, el tango tenía un doble significado contradictorio para esa clase media en ascenso de origen europeo. Por un lado, el tango era la música que mejor expresaba su vida cotidiana y la de sus padres, ofreciéndoles múltiples significados con los que identificarse; por el otro, el tango estaba vinculado a todas las cosas y símbolos que estaba nueva clase media quería olvidar para poder ser aceptada en la sociedad argentina" (PELINSKI, 2000, p. 75)

Das narrativas: centrais, paralelas e periféricas

Em nossa análise de *Avenida Brasil*, optamos por pensar a partir dos elementos propostos por Roland Barthes em sua *Análise estrutural da narrativa* (2011). O pensamento de Barthes sobre a narrativa se vincula a uma perspectiva estruturalista, mas de algum modo já aponta para uma possibilidade de compreensão das narrativas voltadas para suas singularidades, e não somente para a verificação de sua estrutura. Neste sentido, a perspectiva de Barthes nos interessa por oferecer eixos objetivos para a análise, mas já incitar algum diálogo com autores pós-estruturalistas – presentes em nosso quadro teórico de referência. A proposição de Barthes prevê a compreensão das narrativas a partir de seus níveis de produção de sentido: as funções, as ações e as narrações. Funções e ações guiaram a análise apresentada até agora, em que procuramos destacar aspectos transversais na articulação entre elementos, personagens e agências. No nível das narrações, que contempla uma perspectiva mais próxima ao conteúdo – isto é: o que é narrado, quando, como e para quem – optamos, à luz da própria relação que Barthes estabelece entre a *frase* e a *narrativa*, por estabelecer frases que designam as *narrativas centrais*, as *narrativas paralelas* e as *narrativas periféricas* que, em *Avenida Brasil*, conduzem a trama. Deste modo, nossa hipótese é a seguinte:

Narrativas centrais: (1) O golpe e traição de Carminha contra Tufão – (2) A vingança de Nina contra Carminha – (3) A dúvida de Jorginho sobre o real caráter de Nina.

Narrativas paralelas: (4) Cadinho e a conciliação de três famílias – (5) Monalisa, o azar no amor e a sorte nos negócios – (6) Os encontros e desencontros do casal Muricy e Leleco – (7) O casamento frustrado de Ivana e Max;

Narrativas periféricas: (8) O deslumbre de Iran com a zona sul e a conquista de Débora – (9) A formação do trisal Rony, Suellen e Leandro – (10) O reencontro entre Diógenes e Dolores/Soninha Catatau – (11) A busca de Olenka e Silas por uma companhia amorosa – (12) A tentativa de Janaína, empregada doméstica, de dar um futuro a Lúcio, seu filho malandro – (13) A paixão platônica de Darkson por Tessália – (14) Os passados trágicos de Mãe Lucinda e Nilo.

Por mim, nos valem também dessa perspectiva dialética entre a frase e a narrativa para montar o mapa 4, a seguir, onde ensaiamos compor uma cartografia das principais narrativas de *Avenida Brasil* ao longo de seus 179 capítulos.

Mapa 4 - Árvore das narrativas de Avenida Brasil

CAPÍTULOS		
Cadinho, que já tem duas esposas, começa a ter um caso com Alexia.	1 7 8 11 12 16 17 18 21 25 26 32 33 37 38 40 53 62 75 81 82 90 93 97 102 114 137 140 150 166 168 169 173 179	Primeira fase, 1999. Carminha dá um golpe em Genésio, manda Rita para o lixão e se casa com Tufão. Segunda fase, 2012. Rita, agora Nina, volta da Argentina e torna-se empregada da família Tufão. Provação de Nina. Carminha desconfia e maltrata a nova empregada. Nina ganha a confiança de Carminha. Jorginho descobre que Nina é Rita Jorginho e Nina ficam juntos pela primeira vez. Max cria uma dívida com agiotas. Começa aqui sua crise com Carminha. Falso sequestro de Carminha. Jorginho dá um ultimato a Nina. Nina anuncia que sairá da mansão, mas desiste. Nilo revela para Carminha que Jorginho e Rita foram namorados de infância. Carminha conta para Jorginho que foi madrastra de Rita. Tufão conta para Jorginho que matou Genésio. Jorginho descobre que é filho biológico de Carminha Tufão volta com Carminha. Jorginho aceita as condições de Nina para ficarem juntos Nina manipula Max e reúne pistas contra Carminha Carminha começa a desconfiar de Nina e a demite Carminha descobre que Nina é Rita Nina exerce sua vingança contra Carminha Carminha vira o jogo Carminha é desmascarada Queda de Carminha/Morte de Max Quem matou Max?
Verônica e Noêmia tornam-se amigas.		
Thomas descobre que Cadinho e Dudu são a mesma pessoa, e que Débora, portanto, é sua irmã.		
Noêmia e Verônica descobrem que ambas são casadas com Cadinho.		
Alexia propõe à Verônica e Noêmia que elas dividam Cadinho		
Cadinho revela pra Verônica que foi à falência e se muda para o Divino.		

À definição de Barthes sobre os níveis da narrativa, gostaríamos de acrescentar um quarto, que seria o *nível dos devires*, isto é, os elementos narrativos e discursivos, reais ou ficcionais, anteriores à existência da narrativa em análise, com os quais ela faz aliança para se constituir. Um devir (DELEUZE; GUATTARI, 1997a) é um vir-a-ser, uma potência, mas nunca uma mimese. Devir é diferente de imitar. O devir comporta uma relação de aproximação mútua, um caminho que se estabelece muitas vezes por

vias imprevistas, não óbvias, avessas à ideia de um dispositivo. Alguns elementos cujas funções analisemos até o momento (a representação do *ethos suburbano*, a mansão de Tufão, o baile charme, o futebol) comportam devires de *Avenida Brasil*. Sobretudo, também identificamos como um devir a relação que se estabelece entre a trajetória de Nina e a *presença de Electra* – a este respeito, dedicamos integralmente o platô ***Electra no subúrbio carioca: a jornada de Nina***.

Lógicas de produção

Telenovela: a dramaturgia enquanto formato industrial

Em uma palestra realizada na Academia Brasileira de Letras, intitulada *A virada do jogo*²¹, o autor de *Avenida Brasil* responde às perguntas do jornalista Zuenir Ventura sobre a importância da telenovela como fenômeno cultural. Segundo Carneiro, o primeiro vislumbre da trama de *Avenida Brasil* surge do filme *Broken Lullaby* (1932, Ernst Lubitsch), cujo enredo contempla basicamente a seguinte trama: durante uma batalha na Primeira Guerra Mundial, Paul Renard, um soldado francês mata um oponente alemão, Walter Holderlin, no exato momento em que as trombetas anunciam o fim da batalha. Culpado pelo ocorrido, Paul tenta salvar Walter, cujas últimas palavras evocam o nome de sua amada, Gertrude, e pedem a Paul que transmita a ela a sua última mensagem, declarando o seu amor. Na trama do filme, Paul Renard acaba procurando Gertrude e ambos vivem um romance. Carneiro alega que, já na primeira vez em que assistiu *Broken Lullaby*, pensou em recontar essa história, alterando apenas a motivação de Walter, o soldado alemão, a quem ele imaginou pedindo a Paul que se vingasse de Gertrude.

A cena, nitidamente, é a influência do primeiro evento que dá origem a trama de *Avenida Brasil*: Tufão, ao atropelar Genésio, entende que, ao falar o nome da esposa, Genésio lhe indicava que a procurasse, sendo que o intuito deste era na verdade explicar que fora vítima de um golpe de Carminha. Entre o vislumbre de Carneiro e a exibição da cena do atropelamento de Genésio, o trajeto de produção desta telenovela

²¹ Fonte: <<https://youtu.be/2UfdmgqeNnI>>. Acesso em 10/07/2021

basicamente mobilizou 283²² profissionais e correspondeu a um orçamento de 80,5 milhões de reais (cerca de 450 mil reais por capítulo, em cujos intervalos, 30 segundos de propaganda eram vendidos por R\$ 535 mil)²³. Constituiu um dos exemplos bem sucedidos da cadeia produtiva que, ano após ano, movimenta a criação de telenovelas no país. Na mesma entrevista para Zuenir Ventura, Carneiro comenta que, nos Estados Unidos, era impossível para seus colegas roteiristas compreender como o Brasil produzia suas telenovelas: uma obra de 180 capítulos (cerca de 5.000 páginas escritas), transmitida diariamente de segunda a sábado e que ia ao ar antes de estar completamente pronta e que reagia às audiências podendo ou não incorporar novos elementos na trama.

Para o escritor de telenovelas, escrever é inegavelmente um trabalho braçal. Mas não basta um domínio das técnicas de narrativa para fazer uma telenovela. Uma série de outros agenciamentos, que vão da produção de cada cena à veiculação cotidiana de cada episódio pronto, precisam estar encadeados para dar conta de uma obra desta magnitude. É claro que muito do sucesso de *Avenida Brasil* se deve à expertise de seu autor: afinal, João Emanuel Carneiro já era um experiente dramaturgo, tendo escrito roteiros de cinema – entre eles, o premiado *Central do Brasil* (1998) – e algumas telenovelas de sucesso, como *Da Cor do Pecado* (2004), *Cobras e Lagartos* (2006) e *A Favorita* (2008), todas da Globo. Mas foi em *Avenida Brasil* (2012), com absoluta certeza, que tarimbou seu nome dentro o cânone das telenovelas. Como aponta o crítico Harold Bloom:

"A gente só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante (...). Um antigo teste para o canônico continua sendo ferozmente válido: se não exige releitura, a obra não se qualifica" (BLOOM, 1995, p.9)

Em outras palavras, para Bloom, a entrada de uma obra no cânone congrega dois elementos: por um lado, ela acumula e expressa as forças poéticas de seu ou seus autores – e, neste sentido, corrobora em termos estéticos aquilo que já configura as características de um determinado gênero. Por outro, ela causa algum tipo de

²² Fonte: Memória Globo. Disponível em:

<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/avenida-brasil/>> Acesso em 10/07/2021.

²³ Fonte: “Como Avenida Brasil injeta dinheiro na Globo”, Exame. Disponível em:

<<https://exame.com/negocios/como-avenida-brasil-injeta-dinheiro-na-globo/>>. Acesso em 03/05/2022.

estranhamento, de subversão em relação ao gênero no qual se insere – e daí exige de seus espectadores uma releitura. Ainda que Bloom estabeleça essa definição de cânone para obras estritamente literárias, é possível se valer dela para pensar a conversão de *Avenida Brasil* em *cult nacional*²⁴ (GRECO, 2016). Por um lado, a instabilidade das figuras de Carneiro face à tradição melodramática gera estranhamento, mas por outro, a telenovela obteve inegável êxito junto ao público. Entretanto, além da genialidade de seu autor, é preciso levar em consideração que *Avenida Brasil* também trouxe ao formato das telenovelas inovações estilísticas e estéticas próprias da direção de atores, de cenas e de fotografia, que configuram também o início de um diálogo formal das telenovelas com o cinema e as séries do *streaming*. Como ressalta Renato Luiz Pucci Jr:

"O que se pode afirmar com segurança é que uma refinada e exaustiva elaboração audiovisual penetrou na telenovela (...) Em *Avenida Brasil* talvez o resultado tenha sido mais significativo em sua ousadia de assimilar elementos de outra mídia, incorporando-os segundo necessidades comunicacionais. Conclui-se que o paradigma clássico de composição audiovisual passa por intensivas revisões." (PUCCI Jr., 2014, p. 695)

Neste sentido, ao ser caracterizada como fenômeno, o que torna *Avenida Brasil* tão singular é a conjunção entre uma narrativa que subverte alguns expedientes melodramáticos, as inovações estilísticas e a sua alta adesão pelas audiências. É como se *Avenida Brasil* fosse uma espécie de aposta de risco que deu certo, e daí a sua entrada no cânone se justifica, já que o universo das telenovelas é um universo que movimenta uma indústria. Em outras palavras, se tivesse apresentado tais inovações estéticas e narrativas, mas não tivesse obtido sucesso juntos às audiências e, portanto, causado prejuízo à Globo, possivelmente ela não seria tão lembrada.

Audiências, interatividade digital e competências da recepção

Como apontamos em nossa introdução, *Avenida Brasil* é até hoje um fenômeno de audiência na história das telenovelas, mas, além disso, é também um dos títulos de

²⁴ Segundo a autora, a expressão "cult" é derivada do uso do termo "cult" no cinema, que surgiu na década de 1980 e se referia a filmes cultuados por um público que se tornou uma audiência fiel. Posteriormente, na década de 2000, a expressão passou a ser também associada à televisão. "O termo TV cult é utilizado em referência a determinados programas e séries televisivas que apresentem características específicas como estética original, narrativa inovadora ou uma legião de fãs que, como no caso dos filmes, cultuam a ficção de forma fiel" (GRECO, 2016, p. 65).

maior exportação, sendo vendida posteriormente para mais de 130²⁵ países. Reiteramos que parte de seu sucesso e inovação também se relaciona à recepção e discussão da telenovela na Internet e ao “culto dos fãs online”²⁶ (GRECO, 2016), tornando-a um dos principais exemplos de transmidialidade²⁷ (JENKINS, 2006) da televisão brasileira. A verificação do engajamento dessas audiências, acompanhada ao longo da sua transmissão, motivou uma organização prévia do aparato publicitário para aproveitar o estrondoso sucesso que se esperava em seu último capítulo:

“O crescimento constante do engajamento da audiência ao longo da trama acarretou a preparação de campanhas publicitárias com até seis meses de antecedência para aproveitar a audiência recorde esperada para o capítulo final, que arrebanhou mais de 500 anunciantes nacionais, regionais e locais, que tiveram suas peças publicitárias veiculadas entre as 122 exibidoras da emissora. Em termos de audiência domiciliar, o último capítulo da telenovela obteve 56% de *rating* e 81% de *share*, dados que evidenciam *per se* a importância da trama no cenário televisivo brasileiro de 2012”. (LOPES; GOMEZ, 2013, p.155).

O encerramento de cada capítulo, em que o protagonista da cena é congelado numa imagem em preto e branco sob um fundo iluminado por focos de luz difusa, tornou-se marca registrada de momento de flagra, e foi posteriormente ressignificado pelas audiências online como *meme* (figura 6), perdurando até os dias de hoje. O potencial diálogo desse elemento estético com as audiências foi identificado pela Globo e transformado em ação de mídia:

"Nesse sentido, pode-se afirmar que a emissora tem investido em conteúdos com potencial de se transformar em memes. No site de *Avenida Brasil*, por exemplo, havia um aplicativo que permitia que os internautas dessem o efeito de “congela” em suas imagens, marca registrada do final de cada capítulo da novela. O aplicativo foi lançado no site oficial de *Avenida Brasil* às vésperas do capítulo 100, com a campanha ‘Quem deve ser ‘congelada’ no final da novela’.” (LOPES; GOMEZ, 2013, p. 187).

Ao ver essa imagem congelada, talvez boa parte dos brasileiros ouça inconscientemente o refrão da trilha sonora de abertura – o verso “oi oi oi”, da canção

²⁵ Fonte: < <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/avenida-brasil/>>. Acesso em 10 de julho de 2021.

²⁶ Segundo a autora, foi durante *Avenida Brasil* que se consolidou o hábito de assistir a telenovelas na TV, comentando as cenas no Facebook e Twitter. Em relação aos conteúdos gerados pelo usuário, "(...) muitos foram os memes – de montagem de fotos a caricaturas, vídeos e brincadeiras com os bordões dos personagens, que nos reporta ao já discutido perfil de fãs nerds, deixando o fenômeno ainda mais associado ao cult". (GRECO, 2016, p. 70).

²⁷ Para Jenkins, as narrativas transmídia expressam uma estratégia contemporânea e própria da cultura de convergência, na qual uma variedade de conteúdos, transmitidos por diversos canais, se completam e nutrem um mesmo universo.

*Vem Dançar com Tudo*²⁸. A reapropriação de sentidos estéticos e sua penetração em outras esferas é um fenômeno típico dos tempos – a cultura do remix anda de mãos dadas com a cultura da internet (JENKINS, 2006). Entretanto, nada reflete o *zeitgeist* sem que o público faça antes essa curadoria, essa espécie de “seleção”: afinal, o popular, como elabora Martin-Barbero (2001), diferente do meramente massivo, é aquilo de que o povo se apropria e ressignifica.



**Figura 6 - Montagem com “memes” de Avenida Brasil.
Fonte: Museus dos memes(site/divulgação)**

Avenida Brasil certamente não é um fenômeno apenas pelos “memes” que surgiram de sua exibição, mas certamente a sua circulação contínua e sua inserção no imaginário brasileiro configuram um importante caso de apropriação dos efeitos de sentido gerados pela telenovela. E, de certo modo, corroboram a compreensão de que a representação do *ethos suburbano* sobre o qual falamos foi uma aposta acertada – o reconhecimento das audiências nesta representação não só denota uma confirmação como a presença de *Avenida Brasil* no imaginário brasileiro expõe uma espécie de afeto contínuo por esta telenovela. O sucesso meteórico e a novidade contida nas escolhas estéticas disruptivas e no protagonismo do subúrbio na teleficção deram lugar para uma reexibição rentável para a Globo, seja no *Vale a Pena Ver de Novo* (onde voltou a bater

²⁸ Na versão em português de Robson Moura e Lino Krizz para o *kuduro*, gênero musical tipicamente angolano

recordes de audiência em 2020)²⁹ seja na plataforma de streaming Globoplay (onde foi exaltada como uma das novelas mais marcantes da década)³⁰.

A telenovela como media event

Inovações estéticas, entrada no cânone, afirmação e reapropriação pelas audiências, além de um inegável retorno financeiro contínuo à sua produtora: *Avenida Brasil* representa tudo isso e, portanto, merece seu lugar de destaque dentro não só da história das telenovelas no Brasil como da própria produção simbólica e cultural do país. Sua repercussão foi tamanha que até mesmo a mídia internacional³¹ comentou sua existência. Todos esses elementos atravessam e são atravessados pela ideia de certa comoção ao seu redor, fazendo jus a sua caracterização enquanto um *media event*.³²

“Entre os muitos fatos que permitem dimensionar a comoção social (Mulgan, 1990) causada pela telenovela, citamos dois: (1) as ações do Operador Nacional do Sistema Elétrico para atender a um aumento estimado de mais de 5% no consumo de energia durante a exibição do último capítulo da trama; (2) as mudanças e até mesmo adiamento de eventos públicos planejados para o mesmo horário de exibição da telenovela. Destaca-se aqui o cancelamento, em pleno período de campanha para as eleições municipais, de um importante comício político do qual participaria a presidente da República. Esse cenário leva-nos a considerar o fenômeno *Avenida Brasil* como um popular *media event*, ou seja, como um evento que, entre outras coisas, “quebra o dia a dia, mas de uma maneira mais rotineira”, com características de ritual e que possui um papel na integração das sociedades (Couldry; Hepp, 2010, p. 8). Observamos nessa relação com a telenovela a criação de comunidades de sentimentos (ou sentimentos coletivos) através dos meios de comunicação e na constituição de ‘condições de leitura, crítica e prazer coletivos’ (Appadurai, 2004, p. 20)”. (LOPES; GOMEZ, 2013, p.155)

²⁹ Fonte: "Avenida Brasil bate novo recorde de audiência e se torna a novela mais vista do 'Vale a pena ver de novo' dos últimos dez anos", Extra. Disponível em: <[³⁰ Fonte: "Globoplay exalta *Avenida Brasil* e ignora *A Dona do Pedaço* em página de novelas marcantes", Na Telinha. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/novelas/2020/01/02/globoplay-exalta-avenida-brasil-e-ignora-a-dona-do-pedaco-em-pagina-de-novelas-marcantes-138981.php>>. Acesso em 05/06/2022.](https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/avenida-brasil-bate-novo-recorde-de-audiencia-se-torna-novela-mais-vista-do-vale-pena-ver-de-novo-dos-ultimos-dez-anos-24378925.html#:~:text=A%20trama%20marcou%2032%20pontos,com%20pimenta%E2%80%9D%2C%20no%20Rio.>. Acesso em 05/06/2022</p></div><div data-bbox=)

³¹ “Culminando com a polarização das atenções não apenas dos habituais telespectadores ou comentaristas de telenovelas, mas também de veículos de comunicação internacionais (Forbes, The Guardian, Le Figaro), que procuravam entender o “fenômeno” *Avenida Brasil*” (LOPES; GOMEZ, 2013, p.155)

³² Para Mulgan (1990), o *media event* é um fenômeno midiático ligado a uma determinada época e contexto, cuja repercussão é responsável por gerar comoção social e desdobramentos em múltiplas linguagens, nos mais diversos setores da sociedade.

Nesse sentido, apesar de nossos esforços em apreender *Avenida Brasil* ao longo da pesquisa que aqui buscamos relatar, o que nos parece mais plausível é afirmar que esta se trata de um *corpus* inesgotável de pesquisa, e que propiciaria uma série de outras abordagens possíveis, que tomassem, por sua vez, aspectos diversos de suas variadas instâncias de produção como objeto de reflexão. Até aqui, o nosso foco foi unicamente refletir sobre suas narrativas – e, se por um lado concluímos que há uma enorme complexidade e absoluta pertinência entre a representação a que se propõe do *ethos* do subúrbio brasileiro e seu reconhecimento pelas audiências, por outro, é plausível afirmar que outros aspectos produtivos, que não só suas narrativas, precisariam ser levados em consideração para a compreensão eficaz de sua notável conversão em *media event*.

A telenovela como narrativa da nação

Em seu artigo *Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação* (2003), Maria Immacolata Vassallo de Lopes constrói um minucioso panorama das relações entre este formato de teleficção e o Brasil, partindo da relação intrínseca entre a presença ostensiva da televisão no país e sua responsabilidade na constituição do espaço público nacional, até adentrar os modos como a dramaturgia das telenovelas tornou-se uma espécie de palimpsesto onde se reinscrevem, sobretudo a partir das décadas de 70 e 90, temas que estruturam as representações do país, a fim de constituir uma matriz capaz de sintetizar a formação social brasileira em seu movimento modernizante.

"A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe ou região. Ao fazê-lo, ela torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a igreja, o partido político, a agência estatal. A televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades. Nesse sentido, a televisão, e a telenovela em particular, é emblemática do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes, dos titulares dos postos de comando da sociedade. Duplamente contraditório é o fato de este espaço público surgir sob a égide do setor privado, onde, não por coincidência, o produto de maior popularidade e lucratividade da televisão brasileira é a telenovela; e sob a égide da vida privada, uma vez que a narrativa televisiva já foi definida como uma narrativa por excelência sobre a família" (LOPES, 2003, p. 18)

O raciocínio estabelecido pela autora em sua análise toma a telenovela como um formato industrial inserido dentro de uma lógica produtiva capitalista, mas sem deixar de lado sua perspectiva pedagógica na difusão de um repertório em comum capaz de

formar identidades e referências compartilhadas. Distante das abordagens anteriores promovidas pelas pesquisas do campo, que “se restringiam a interpretar o conteúdo ideológico de programas televisivos ou priorizavam a análise político-institucional da indústria cultural” (2003, p. 30), Lopes oferece uma perspectiva a respeito do estudo das telenovelas calcada na ideia de *mediações* – leva-se em conta que a telenovela é um formato próprio ao continente, que se relaciona ao contexto também a partir de um diálogo com as matrizes culturais da sociedade na qual se exhibe, criando e recriando efeitos de sentido diversos de acordo com as classes sociais, as regiões geográficas e as singularidades de seu público.

Além disso, por ser uma obra aberta, possui um caráter interativo em sua dinâmica com as audiências, que se tornam também corresponsáveis tanto por seu andamento dentro da escala produtiva – através do constante mapeamento realizado pelas empresas responsáveis por sua difusão – como também pela disseminação de suas narrativas dentro dos círculos íntimos e profissionais de seus telespectadores. Em outras palavras, o público *reconta* a telenovela para amigos, familiares, colegas de trabalho, e se apropria de seus elementos ficcionais e estéticos trazendo-os para a sua vida cotidiana. O significado sociocultural da telenovela, portanto, vai muito além de seus efeitos.

"Como experiência de sociabilidade, ela aciona mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação imaginária. A novela tornou-se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada. Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano (...) Quando uma novela galvaniza o país, nesse momento ela atualiza seu potencial de sintetizar o imaginário de uma nação, isto é, a sua identidade, ou o que é o mesmo, de se expressar como nação imaginada. Esta representação, ainda que estruturalmente melodramática e sujeita à variedade de interpretações, é aceita como verossímil, vista e apropriada como legítima e objeto de credibilidade". (LOPES, 2003, p. 31).

Na esteira dessa elaboração, defendemos a perspectiva de Lopes ao afirmar que a telenovela, no Brasil, é uma narrativa sobre a nação. Não basta ser vista como um produto de entretenimento difundido pelos meios de comunicação de massa – é, na verdade, um importante agente mobilizador de discursos e imaginários na construção da própria identidade nacional, contribuindo não só na construção do espaço público – tanto quanto o telejornal – como também estabilizando um determinado modo do Brasil enxergar-se a si mesmo. Isto é, ao narrar a nação, seja para a própria nação, seja para o

mercado internacional, ela sedimenta um determinado modo de ser brasileiro dentro de certo contexto histórico e espacial. E, na medida em que novas novelas surgem e ocupam os horários deixados pelas antigas – nessa lógica de um palimpsesto – também essa identidade se atualiza e se moderniza de acordo com os agenciamentos históricos, sociais e políticos em voga no país.

Neste sentido, dado que a telenovela enquanto formato latino-americano comporta por si mesmo uma narrativa sobre a nação, cabe, mais do que nunca, compreender *Avenida Brasil* como uma narrativa da nação nos anos 2010, isto é, uma leitura que estabilizou, sedimentou e expôs uma série de discursos sobre aquilo que foi o Brasil durante a década. Olhar para *Avenida Brasil* dez anos depois, portanto, é olhar para a narrativa do próprio Brasil daqueles anos, no que tange, sobretudo, aos modos como uma série de políticas públicas incutiram diretamente na formação de uma nova classe média e, por consequência, no agenciamento de novas relações de poder, novos desejos e novas ambições dentro do âmbito privado dos brasileiros. Novos sujeitos, não completamente desligados de uma matriz cultural que encerra características intrínsecas ao país e ao continente, mas, dessa vez, amparados por um cenário de maior distribuição de renda, de redução das desigualdades, de diminuição das faixas de pobreza, de saída da miséria e de alcance à cidadania pelo consumo. Ainda sobre esse aspecto, Lopes pontua como a telenovela brasileira já tradicionalmente encampa, em sua dramaturgia, esse imbricamento entre o público e o privado:

"É a lógica das relações pessoais, familiares que preside a narrativa dos problemas sociais. E aí parece residir o poder dessa narrativa, traduzir o público através das relações afetivas, ao nível do vivido, misturando-se na experiência do dia-a-dia, vivida ela mesma em múltiplas facetas, subjetiva, emotiva, política, cultural, estética etc. A fusão dos domínios do público e do privado realizada pelas novelas lhes permite sintetizar problemáticas amplas em figuras e tramas pontuais e, ao mesmo tempo, sugerir que dramas pessoais e pontuais podem vir a ter significado amplo." (LOPES, 2003, p. 28)

Neste âmbito, traumas antigos da cidade – Rio de Janeiro – e do país, ressurgem imbuídos de uma nova roupagem que, por sua vez, expõe a nu os conflitos sociais que até então haviam sido escamoteados e apaziguados sob a égide de um aparente manto de conciliação. E alcançam seu paroxismo, por sua vez, dentro dos lares, nas famílias, expondo as tensões latentes das relações extraoficiais e trazendo ao presente os passados

ocultos que se quis apagar, os crimes cometidos, os golpes dados, e que retornam agora sob a forma de uma vingança.

Por fim, cabe dizer que, na esteira das *mediações* a que a telenovela enquanto formato compõe com seu público, aquelas, em um plano transnacional, não se restringem ao Brasil essencialmente, mas se reportam também ao continente como um todo. Ao final de sua reflexão, Lopes postula que:

"Dentro da América Latina, a telenovela conta com a vantagem de um longo processo de identificação massiva e popular, colocada em movimento desde os anos 40 e 50, resultando no que se poderia chamar de um processo de *integração sentimental dos países latino-americanos* - uma estandarização de modos de sentir e expressar, de gestos e sons, ritmos de dança e de cadências narrativas - tornada possível pelas indústrias culturais do rádio e do cinema". (LOPES, 2003, p. 32)

De modo que essa *integração sentimental dos países latino-americanos* se reporta – e por que não, justifica? – o fato de que uma telenovela brasileira que traz o país no próprio nome e que, como afirmamos no início deste platô, afirma um ethos (PATRÍCIO, 2019) tipicamente brasileiro em sua trama, tenha feito tanto sucesso com o público na Argentina, a ponto de ter levado, no dia 8 de julho de 2014, mais de seis mil argentinos ao estádio Luna Park, em Buenos Aires, para assistir o seu último capítulo, em um evento que tinha “clima de Copa do Mundo”. Curiosamente, apesar do Brasil presente no próprio nome, a avenida que a intitula e que, na vida real, conecta a zona sul do Rio de Janeiro ao subúrbio, parece ter sido capaz de atravessar os Andes e integrar sentimentalmente as veias abertas da América Latina.

PRESENÇA DE ELECTRA: A TRAGÉDIA GREGA E A JORNADA DA HEROÍNA

*“Aqui fala Electra. No coração das trevas.
Sob o sol da tortura. Para as metrópoles do mundo.
Viva o ódio, o desprezo, a insurreição, a morte.
Quando ela atravessar os vossos dormitórios
com facas de carnicheiro, conhecereis a verdade!”
(Heiner Müller, *Hamletmáquina*).*

Em 2019, a cantora carioca Alice Caymmi lançou um álbum intitulado *Electra*, no qual, após uma trajetória notadamente pop, ela investe em canções dramáticas com arranjos que contém somente voz e piano. Toda a direção de arte de *Electra*, bem como o próprio show ao vivo, invocam o teatro e a tragédia grega, e atribuem à cantora a representação do arquétipo da personagem trágica. Nas fotos de divulgação, Alice Caymmi aparece segurando uma adaga (figura 7), de cabelo raspado (figura 8). O vídeo no qual ela mesma raspa o próprio cabelo tornou-se inclusive parte dos materiais de divulgação do álbum.



Figura 7 - Imagem de divulgação do álbum *Electra* (2019), de Alice Caymmi (I).
Fonte: Alice Caymmi (site/divulgação)

Cerca de um mês antes do lançamento de *Electra*, Alice fora duramente criticada por sua tia, Nana Caymmi que, em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo³³, declarou: “Eu tinha muita esperança de que ela fosse pro meu caminho. Achei que Alice ia dar mel, mas não deu”. Semanas depois, Alice respondeu³⁴ ao comentário da tia no mesmo jornal: “Cantar não é nem nunca foi um peso pra mim, cantar me liberta. Porém a que custo consegui chegar até aqui? A custo de muita rejeição e por vezes violência (...) Não concordo em nenhuma instância com o que pessoas que compartilham meu sangue pensam e fazem”. Nesse contexto, em que tia e sobrinha de uma família que configura, de certo modo, a realeza da música popular brasileira, anunciam um embate público, expresso musicalmente em um álbum intitulado *Electra*, não seria exagero enxergar aí os elementos centrais daquilo que queremos intitular de *presença de Electra*. Alice interpreta sua insurgência contra a matriarca da família Caymmi, munida de uma única arma arcaica – uma adaga – e sobe ao palco sem adereços, sem maquiagem, sem cabelo, de pés descalços, representando certa simplicidade, uma recusa à vaidade, e uma disponibilidade para o enfrentamento.

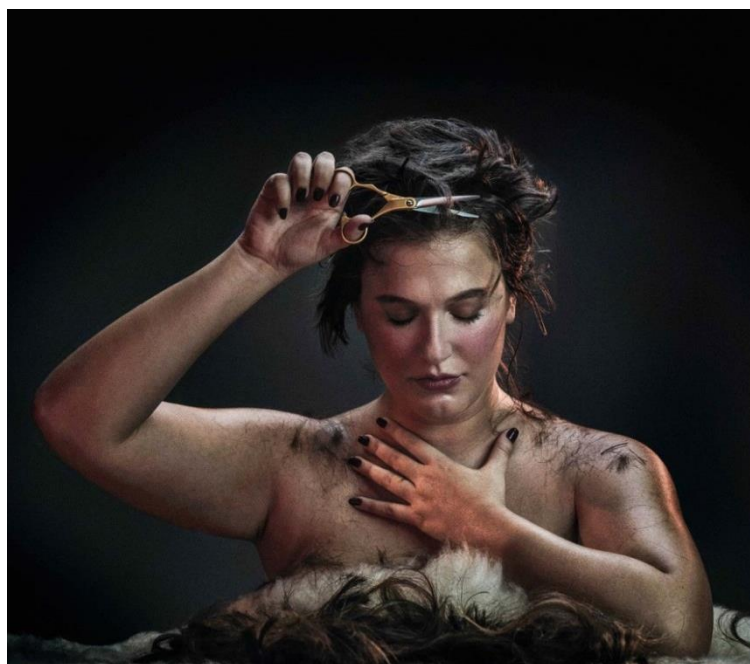


Figura 8 - Imagem de divulgação do álbum *Electra* (2019), de Alice Caymmi (II).
Fonte: Alice Caymmi (site/divulgação)

³³ Fonte: "Nana Caymmi ataca Chico, Gil e Caetano e não quer netas em show de pagode", Folha de S. Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/nana-caymmi-ataca-chico-gil-e-caetano-e-nao-quer-netas-em-show-de-pagode.shtml>> . Acesso em 29/03/2022

³⁴ Fonte: "Sobrinha cantora de Nana Caymmi faz desabafo na internet após crítica da tia", Folha de S. Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/sobrinha-cantora-de-nana-caymmi-faz-desabafo-na-internet-apos-critica-da-tia.shtml>> . Acesso em 29/03/2022

Em conjunto, tais elementos estéticos e factuais configuram uma determinada *narrativa* que, por sua vez, faz referência explícita a uma tragédia grega: de um lado, a cantora Alice Caymmi escolheu a personagem Electra pra intitular seu álbum; de outro, o embate público com sua tia, nos faz ter a consciência de que, no plano íntimo, ela vivia algum tipo de insurgência contra as expectativas criadas acerca de seu desempenho musical, isto é, *contra uma tradição*. Ora, sobre a relação entre o conflito familiar dos Caymmi e a escolha de Alice por encarnar Electra em seu álbum não podemos afirmar ser de causa e consequência: mas a relação entre essas duas instâncias nos serve para exemplificar aquilo sobre o que gostaríamos de falar. Afinal, quando falamos em presença de Electra, estamos falando sobre um modo como as narrativas contemporâneas – e, sobretudo, como a jornada das heroínas – se vale da referência a esta personagem da tragédia grega para enfrentar os problemas e os conflitos, pessoais, profissionais e políticos que lhe são postos na atualidade.

Neste momento, é importante pontuar: apesar de termos conduzido a presente dissertação centrada na análise das narrativas da telenovela *Avenida Brasil*, é justo lembrar que nossa inquietação inicial surgiu de uma verificação preliminar, uma observação decorrente de nossa primeira experiência enquanto espectadores, ainda em 2012, e que poderíamos, oportunamente, caracterizar como um *calafrio epistemológico*, em analogia à referência de Martín-Barbero (2004). Poderíamos descrevê-lo, afinal, da seguinte maneira: a narrativa de *Avenida Brasil* de algum modo também parecia ecoar aspectos da narrativa de Electra, protagonista de algumas tragédias gregas e de posteriores releituras contemporâneas. Em outras palavras, a trajetória da personagem Nina, protagonista daquela telenovela, nos parecia reproduzir alguns elementos da trajetória de Electra, em que pesem suas ações e motivações, mas também sua representação iconográfica.

Sendo assim, ao longo de nossa pesquisa, pudemos nos aprofundar na investigação de tais elementos a fim de estabelecer os pormenores daquilo que chamamos a seguir de *presença de Electra*, e que caracterizamos a partir de então como um *devoir* das heroínas contemporâneas (DELEUZE, GUATARRI, 1995). Para todos os efeitos, este *devoir* corresponderá não a uma imitação, nem somente a uma intertextualidade, mas um panorama de aspectos narrativos e iconográficos que, de

algum modo, dialogam com as releituras de Electra seja na dramaturgia, na produção audiovisual ou na cultura contemporânea como um todo, e com os quais tanto a telenovela *Avenida Brasil* quanto o álbum da cantora Alice Caymmi parecem estar em diálogo. Deste modo, também cabe pontuar que escolhemos a palavra *devir* para descrever a presença de Electra por uma razão específica: afinal, "devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes" (DELEUZE, GUATARRI, 1995, p. 16), mas sim um agenciamento produtivo, já que "ele é da ordem da aliança" (p. 13). A presença de Electra, portanto, se estabelece através de uma *política de alianças* entre obras de diversas linguagens e a matriz grega, e tal política se expressa, aí sim, por meio de elementos diversos: ora estéticos, ora iconográficos, ora narrativos e eventualmente intertextuais³⁵, a fim de produzir novos efeitos de sentido a partir de suas próprias matrizes culturais, dos formatos industriais que a produzem e das audiências com as quais dialogam.

Nossa hipótese, tomando como referência a teoria da *jornada da heroína* elaborada pela escritora e psicanalista Maureen Murdock (2013) é que tal presença de Electra corresponde não só a um determinado padrão narrativo, mas também a uma necessidade dos tempos de estabelecer um modelo de trajetória alternativo ao gênero masculino, pensando em aspectos intrínsecos para as heroínas mulheres, seja dentro ou fora da ficção. Afinal, tanto o exemplo de Alice Caymmi quanto a proposta de Maureen Murdock para a jornada da heroína se inserem em contextos de não-ficção – Murdock, por exemplo, traçou os elementos centrais a partir do que lhe diziam suas pacientes em análise na clínica, a respeito de suas histórias pessoais. Seja na vida real ou na ficção, essas alianças que se estabelecem entre a jornada da heroína contemporânea e Electra se dão a partir do seguinte eixo central: é de uma *vingança* que se trata, protagonizada por uma personagem feminina que, via de regra, quer destruir uma poderosa figura também feminina, uma matriarca, uma rainha-mãe.

Na maioria dos casos, esta heroína busca vingar a morte do pai. Ela se identifica com o pai, sofre e não elabora sua perda e, por isso, em geral está de luto – como muito

³⁵ Chamamos de elementos intertextuais aqueles em que há uma citação nominal à personagem Electra. São alguns dos casos que descreveremos a seguir, em que a aliança se estabelece através do nome. Nos outros, aqueles em que o nome *Electra* está ausente, o que apontamos são alianças que se estabelecem pela similitude entre as fábulas.

bem registra o título da peça de Eugène O’Neil, *Mourning Becomes Electra* (1931) na qual o dramaturgo transporta a tragédia grega para o contexto da Guerra de Secessão nos Estados Unidos. “Com efeito, tanto na narrativa mítica grega quanto na história nacional dos Estados Unidos da América, tais acontecimentos situam-se cronologicamente em período imediatamente posterior à edificação do mundo ou do país” (p. 2), explicam os pesquisadores Leite Jr. e Alves (2015) em seu artigo *Electra Enlutada (1931), de Eugène O’Neill: o trágico na construção da casa dos Mannon*. Ou seja: há uma relação mítica entre a narrativa de Electra e uma espécie de marco político ou fundamento jurídico-legal, seja do microcosmo seja da cidade-estado em que ela ocorre.

Uma perspectiva parecida surge no artigo de Jacyntho José Lins Brandão, intitulado *Electra: três autores, três personalidades* (1978). Segundo Brandão, a narrativa de Electra não é somente uma vingança, mas sim o resultado de uma longa trajetória de sucessivas vinganças, sendo aquela desempenhada por Electra em conluio com seu irmão Orestes, a última delas. Na tragédia, após o assassinato da mãe, Clitemnestra, e de seu atual marido, o rei Egisto, para vingar a morte do pai, o antigo rei Agamêmnon, os irmãos serão julgados pelas Erínias (as Fúrias) em Atenas. Mas, diante de um tribunal repartido, a própria deusa que dá nome à cidade é convocada, instaurando o famoso "voto de Minerva" e decidindo pelo perdão:

"O último trecho do mito marca uma evolução - de um padrão cultural que admitia vinganças sucessivas, passa-se ao estabelecimento de um júri regular. Não mais a força, mas o reconhecimento do valor da palavra, da persuasão, que será das características mais peculiares do sistema político helênico. Em última análise, a fábula marcaria o nascimento da cidade grega" (BRANDÃO, 1978, p. 12).

De modo que, diferente da maioria dos heróis e heroínas da tragédia clássica, que pagam com a vida sua escolha pela virtude, Electra escolhe pelo vício e não é condenada. Pelo contrário: estranhamente, *seu crime institui a lei*. Electra, ao retirar, constrói; ao subtrair, multiplica; ao vingar-se, estabelece a justiça. Nossa hipótese de que há uma presença de Electra em muitas narrativas contemporâneas, em consonância com os elementos apontados por Murdock (2013) para uma jornada da heroína, corroboram a possibilidade de que a tradicional *jornada do herói* (CAMPBELL, 1997) já não constitua o único padrão narrativo plausível para o estudo e composição de

personagens de ficção – não só por uma questão de gênero, mas também uma por uma questão moral de tais personagens.

Essa questão moral remonta à ideia de uma *complexidade narrativa* (MITTELL, 2012) da ficção contemporânea, que põe em cheque os expedientes do melodrama e apela cada vez mais para anti-heróis ou para os chamados *homens difíceis*³⁶. O fato é que, se a jornada da heroína sem dúvidas já havia surgido de uma necessidade evidente de atualizar a teoria narrativa em busca de uma perspectiva que contemplasse também as singularidades do gênero mulher – e, deste modo, levar a sério a autonomia das heroínas diante de suas próprias jornadas, e não mais credenciá-las como jornadas em prol ou em paralelo a um herói de quem dependessem – a presença de Electra nos põe diante de uma *mulher difícil*. Afinal, Electra não é essencialmente boa como se espera de uma heroína – e também não o são as heroínas que com ela estabelecessem uma aliança. Sua palavra de ordem afinal, como na peça de Heiner Müller, é “viva o ódio, o desprezo, a insurreição e a morte!”.

Deste modo, com a presença de Electra, o que vislumbramos é, sem dúvida, propor uma releitura da jornada da heroína de Murdock sob o prisma da complexidade narrativa, tendo em vista que Electra carrega em si traços de anti-heroína, de “personagem difícil”, avessa às expectativas de recato, amor romântico e fertilidade que recairiam sobre as tradicionais donzelas. Ainda assim, não precisamos nos distanciar muito da jornada original proposta por Murdock para já ali encontrar pontos de contato entre o que seria uma trajetória estrutural das Electras e a jornada abstrata da heroína. Neste sentido, destacamos outro expediente narrativo importante para caracterizar esse devir: em geral, sua narrativa surge de um trauma de infância. Antes de se tornar uma anti-heroína vingativa, Electra foi uma criança que viu sua família ser destruída.

Essa personagem vivencia a morte do pai, por quem tem certa devoção, e a este trauma soma-se a descoberta de que a responsável pelo crime é aquela que lhe devia prover conforto, carinho e pertencimento – a própria mãe, em sua versão mais trágica, ou a madrasta nas versões dramáticas. Não obstante, essa criança é apartada do convívio

³⁶ *Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias* (2015) de Brett Martin apresenta uma análise centrada na criação de séries que trouxeram à tona protagonistas moralmente questionáveis, multifacetados e até mesmo incorretos do ponto de vista ético e legal.

com a família e com seu próprio território – é enviada para longe, para o *estrangeiro*, onde cresce sob uma nova identidade. Lá, torna-se mulher, mas ao contrário do que esperam os estereótipos de gênero (BUTLER, 2019), ela abdica da beleza e do Eros (HAN, 2017). Torna-se rancorosa, mortífera; traumatizada pelo evento da infância, ela não confia em ninguém, não cria vínculos. Silenciosa, vive pelos cantos planejando sua vingança, à espera do momento certo para voltar ao cenário de onde foi arrancada a fim de destruir aquela que foi responsável por seu sofrimento. Este momento certo pode ser caracterizado pelo retorno/reencontro com o seu companheiro de infância, o seu irmão, aquele com quem partilhou o trauma. É este o caso das matrizes trágicas, nas quais o retorno de Orestes torna-se o elemento disparador para que a ação dramática se inicie.

A tragédia de Electra

A primeira instância da qual partimos para analisar a presença de Electra são as tragédias gregas – nossa personagem é protagonista de pelo menos três versões diferentes. A de Sófocles e de Eurípedes (ambas intituladas *Electra*) e a de Ésquilo (*As coéforas*). Em todas, a fábula central é a mesma: Electra é a princesa dos Átridas, a trágica família real de Argos, de cuja história bebem as muitas tragédias gregas contadas e cantadas pelos dramaturgos clássicos. Seu pai, o rei Agamêmnon, foi morto pela esposa, a rainha Clitemnestra, em conluio com seu amante, Egisto. Após o golpe, Egisto sobe ao trono e ordena a morte de Orestes, o herdeiro de Agamêmnon. Irmã de Orestes, Electra, por sua vez, é banida do reino e cresce na pobreza, remoendo seu rancor e esperando a hora certa de agir contra a mãe e seu amante.

Na personagem Electra – assim como em Nina de *Avenida Brasil* – encontramos, apesar das variações, uma determinada unidade de características e passagens: além da morte/ausência do pai, e da responsabilização da mãe/madrasta por essa ausência, há também uma ruptura com os papéis tradicionais de gênero, um *corpo violento* (SOUSA, 2007): Electra – como Nina – é usualmente representada de cabelo curto, vestes simples, tons escuros; ela abdica da beleza, e, em certa medida, do erótico como um todo. Incapaz de amar, ela não é representação da fertilidade, nem da descendência. Sua presença indesejada é a interrupção da tradição, é o curto-circuito da família – afinal, em vez de parir o herdeiro, ela se volta contra e mata a própria mãe.

As três diferentes versões das tragédias que protagoniza, contudo, já nos indicam uma determinada trajetória ascendente rumo à consolidação de suas motivações e propósitos, bem como um evidente ganho de protagonismo e de falas pela própria personagem que vai passando de objeto da tragédia a sujeito de sua história na medida em que variam as versões de Ésquilo, Eurípedes e Sófocles.

As Coéforas (Ésquilo)

458 a.C. é a data provável em que *As Coéforas* foram escritas por Ésquilo, como parte central da trilogia *Oresteia* (composta ainda pelas peças *Agamêmnon* e *Eumênides*). Em *As Coéforas*, o protagonismo é nitidamente de Orestes. Electra não protagoniza em si a vingança. Sua presença serve para que Orestes, o personagem forasteiro, se revele de volta a Argos e entre no palácio real. A peça começa com Orestes em diálogo com seu amigo Pílado, e é nitidamente marcada pela presença de um coro, que, na condição de representante do povo, constantemente dialoga com Orestes e Electra, reiterando a tirania de Egisto e os pecados da rainha Clitemnestra, sua mãe, a quem Orestes mata com a ajuda de Pílado, e não de Electra. Em sua última cena, Orestes passa a ouvir as Fúrias, entidades que encarnam a culpa pelo matricídio, enquanto o coro reitera a importância política de seu gesto. Importante destacar que, em *As Coéforas*, Electra vive dentro do palácio real, isto é, a personagem ainda não perdeu o seu lugar social, e se vale inclusive de sua presença no palácio para facilitar a entrada de Orestes e Pílado nos aposentos de Egisto e de Clitemnestra.

Electra (Eurípedes)

A versão de Eurípedes é de 413 a.C. Em Eurípedes, a situação de Electra já muda de figura. Somos introduzidos à narrativa através da fala de um trabalhador que, aqui, desempenha o papel de um narrador-personagem da situação. Este trabalhador reconta brevemente a trajetória de Agamêmnon e o golpe articulado por sua esposa Clitemnestra em conluio com seu amante Egisto para assassiná-lo e destituí-lo do poder. Ao longo de sua narrativa, o trabalhador também explica como os filhos de Clitemnestra – Orestes e Electra – foram banidos do reino pela mãe e seu amante. Orestes, ainda bebê, seria morto por Egisto, mas foi salvo por um velho mestre de Agamêmnon, que o escondeu para em seguida levá-lo à região da Foceia, onde foi criado por Estrófilo. Já Electra, ao

atingir a puberdade, foi entregue em casamento a este mesmo trabalhador que narra a história, a fim de impedir que, caso desposasse um marido rico ou nobre, empreendesse facilmente uma vingança contra Egisto e sua mãe. O trabalhador reitera, em seu discurso, que Electra permanece intocada, isto é: apesar de lhe ter sido entregue como esposa, em respeito à sua história e ao seu trauma, este casamento nunca foi consumado.

Aqui, Electra ganha protagonismo – não à toa, seu nome está presente no título da peça. Em seus constantes lamentos frente à sepultura do seu pai, ela conversa com um coro de mulheres que a seguem, e para as quais demonstra, em seu discurso, elementos importantes para pensar em uma caracterização desta personagem dentro da iconografia:

“ELECTRA - Meu coração não se preocupa com colares de ouro. Não farei parte do coro das virgens argivas. As lágrimas substituem, para mim, as danças festivas. Estas lágrimas que todos os dias vertem meus olhos. Vede o estado dos meus cabelos e de minhas vestes. Por acaso condizem com a situação de uma princesa? Ou se assemelham aos de uma troiana escrava que na guerra tenha caído prisioneira de meu pai?” (EURÍPEDES, 2015, p. 55).

A representação de Electra com cabelos curtos ou sempre em via de cortá-los, bem como a utilização de vestes simples, destituída de riqueza ou demonstrações de vaidade, possui tanto uma função integrativa quanto distribucional (BARTHES, 2011): integrativa, por um lado, já que caracterizam essencialmente a humildade desta personagem, avessa aos elementos da realeza que fazem parte de sua trajetória, mas que, em recusa, ela associa a sua mãe e à morte do pai. Por outro, possuem uma função distribucional, já que os cabelos que ela corta, na verdade, são oferecidos como homenagem ao pai, em cujo túmulo ela os deposita na cena em que primeiro reencontra seu irmão Orestes, ainda sem reconhecê-lo. As vestes simples e escuras, por sua vez, reiteram o luto eterno que Electra preserva em nome do pai.

Em Eurípedes, Electra é a responsável por convencer Orestes a matar a mãe, plano inicialmente imprevisto e sobre o qual o irmão permanece hesitante, sabendo de antemão que o matricídio seria um crime imperdoável pelos deuses. Aqui, o que fora inicialmente articulado entre ambos era essencialmente a morte do rei Egisto, mas, após o êxito de Orestes na batalha contra aquele, Electra se mostra ainda insatisfeita e insiste com o irmão que a rainha Clitemnestra deva também ser morta. Em Eurípedes, notamos uma substancial transformação dos personagens, que ganham profundidade e complexidade, alternando-se entre certezas, dúvidas e angústias. Electra, do meio para o

final da peça, ganha um acento essencialmente manipulador em relação a Orestes e se torna responsável por elaborar a armadilha com a qual captura a própria mãe: envia uma mensagem ao palácio real dizendo à rainha que teve um filho, e que gostaria de apresentar-lhe seu neto. Clitemnestra visita Electra na choupana em que mora fora dos limites do reino e, ao adentrar a casa para conhecer o suposto filho de Electra, é atacada por Orestes.

Após a morte da própria mãe, Electra e Orestes se veem tomados pela culpa e são avisados pelos Dióscuros que, em breve, serão perseguidos pelas Erínias (ou as Fúrias), que os perturbarão eternamente pelo crime do matricídio. A fim de sobreviver ao ataque destas entidades, os Dióscuros orientam Orestes a seguir para Atenas em busca da proteção da deusa da justiça e da sabedoria, naquele que se constituirá como o primeiro tribunal repartido da história, onde Atena instituirá o voto de Minerva e inocentará os irmãos, interrompendo assim a trajetória de sucessivas vinganças e estabelecendo a justiça como sistema político.

Electra (Sófocles)

A versão de Sófocles data de 420 a 410 a.C. Em Sófocles, encontramos nitidamente a Electra em sua versão mais verborrágica, e com maior protagonismo. A peça é marcada por seus longos monólogos, nos quais se recupera a trajetória e o assassinato de seu pai, Agamêmnon, ou por seus diálogos intensos com uma personagem que nas versões anteriores não existia – Crisótemis, sua irmã e confidente. Ciente da responsabilidade da mãe na morte do pai, ainda assim Crisótemis aparece como a voz da razão em contraponto à raiva de Electra, que a acusa de covardia. No diálogo das irmãs – que, vale destacar, habitam ambas, nesta versão, o palácio real – Crisótemis é responsável o tempo todo por dialetizar o pensamento de Electra, tentando demovê-la da ideia fixa de uma vingança. Em Sófocles, Orestes perde seu protagonismo e, ao aparecer, do meio para o final da peça, estabelece uma relação notadamente sensual com Electra, onde é possível distinguir um apelo quase incestuoso entre os irmãos (“ELECTRA - Não me espolies o prazer do teu rosto, para que eu não o perca”, 2015, p.272), além de se mostrar claramente disposto ao assassinato da mãe e do amante, sem hesitar quanto à punição possível:

“ORESTES - Deixa de palavras supérfluas e não digas que nossa mãe não é má nem que Egisto dissipa o tesouro paterno do palácio, que ele joga fora e dispersa em vão, pois esse discurso impediria o momento oportuno. Mostra-me agora o que devo fazer neste momento, onde às claras ou ocultos faremos cessar os risos dos inimigos agora neste percurso. Faça isso, para que nossa mãe não te veja com o rosto radiante quando nós dois entrarmos no palácio. Mas, como em loucura em vão propalada, continua a suspirar, pois quando formos bem sucedidos, então será a hora de alegrar-nos e de rir livremente (...) Tudo bem. Na casa, se Apolo profetizou bem, está morta a infeliz. Não temas mais, pois a arrogância materna não te desonrará mais.”. (SÓFOCLES, 2015, p. 273)

Em Sófocles, os irmãos matricidas dão cabo primeiro da vida da mãe para, em seguida, aguardar Egisto entrar no palácio real e encontrar o cadáver de Clitemnestra. A cena final, em que Egisto sabe que está preso no palácio e foi vítima de uma armadilha de Electra, revela o requinte de crueldade dos irmãos na execução do plano, que fazem com que Egisto se dirija exatamente aos aposentos em que Agamêmnon fora assassinado para dar fim à vida daquele que foi responsável por este crime. Em Sófocles, não só os irmãos não se arrependem como não são julgados pelas Erínias. A peça se encerra com a morte de Egisto pelas mãos de Orestes e com duas falas interessantes para pensarmos, mais adiante, as implicações da vingança de Electra e Orestes na constituição da justiça legal:

CORO - Ó cidade, ó família infeliz, agora o destino dia após dia te destroi.
ORESTES - Deveria ser imediata para todos esta justiça: quem quer agir acima das leis deveria morrer, pois assim os crimes não seriam muitos.
(SÓFOCLES, 2015, p. 273)

Versões contemporâneas

Visitadas as matrizes clássicas da onde surge a fábula de Electra, nosso objetivo agora é compor um pequeno *corpus* através do qual identificamos a presença recorrente desta personagem. Isto é: as narrativas da ficção contemporânea na qual há um devir Electra sendo agenciado a partir da trajetória de suas heroínas. Para tal, organizamos nossos exemplos tomando como eixo, inicialmente, os modos como o teatro e a dramaturgia revisitaram Electra através do olhar de dramaturgos e encenadores contemporâneos ao longo do século XX; em seguida, passaremos pelo cinema clássico, pelas histórias em quadrinhos, pelas séries de televisão, telenovelas e cultura pop de um modo geral.

Dramaturgia: O'Neil, Sartre e Heiner Müller

Ao longo da história da dramaturgia e das obras de ficção, Electra recebeu algumas releituras contemporâneas, essencialmente calcadas nas tragédias ou que, ao menos nominalmente, recuperam a trajetória desta personagem. É o caso da peça de Eugène O’Neil, *Mourning becomes Electra* (1931)³⁷. Trata-se na verdade de uma trilogia, composta pelas peças *A volta ao lar*, *Os perseguidos* e *Os fantasmas*, nas quais o dramaturgo estadunidense busca recompor a tragédia de Electra dentro da mansão da família Mannon, localizada “nos subúrbios de uma das cidades marítimas da Nova Inglaterra, no leste dos Estados Unidos” (O’NEILL, 1970, p. 27), durante a Guerra de Secessão. Apesar de dar nome à peça, nesta dramaturgia Electra é encarnada pela personagem Lavínia, que, em conluio com Orin, seu irmão, são responsáveis não pelo assassinato de sua mãe, mas por sua indução ao suicídio. Orin, que ao longo da dramaturgia demonstra resquícios de instabilidade psicológica, também se suicida. Ao final, Lavínia torna-se a única representante dos Mannon e tranca-se na mansão da família, completamente entregue ao luto:

LAVÍNIA: (*Inflexivelmente*) Não se assuste. Não vou da maneira pela qual mamãe e Orin foram. Isso é escapar ao castigo. E aí não ficou ninguém para me castigar. Eu sou a última dos Mannon. Tenho que me castigar a mim mesma! Viver aqui sozinha com os mortos será pior ato de justiça do que morte ou prisão! Nunca mais sairei e não verei mais ninguém! Conservarei as venezianas tão hermeticamente fechadas que nenhum raio de sol poderá por elas penetrar. Vou viver sozinha com os mortos, e guardar os segredos deles, e deixar que eles me persigam, até que a maldição seja resgatada e que ao último Mannon seja permitido morrer. (*Com estranho e cruel sorriso de exultação maligna sobre os anos de autotortura*) Sei que eles se encaregarão disso caso eu viva muito tempo! Cabe aos Mannon se castigarem a si mesmos por terem nascido! (O’NEILL, 1970, p. 347)

O filósofo francês Jean Paul Sartre também tem a sua versão de Electra, intitulada *As moscas* (1945). Nela, relê a tragédia de Electra em consonância com suas outras dramaturgias, nas quais tenta estabelecer uma relação entre a ação dramática e os marcos de sua filosofia existencialista. Aqui, ele recupera literalmente os personagens clássicos para trazer à tona a discussão sobre a relação entre o destino e a liberdade. Traz, contudo, um elemento novo: as moscas que dão nome ao título são, na verdade, uma espécie de praga enviada pelos deuses a Argos em punição à morte do rei Agamêmnon. Escrita no período da Segunda Guerra Mundial e publicada em 1945, em *As moscas* já se torna mais evidente um dos temas políticos pujantes que atravessa o

³⁷ A peça foi traduzida no Brasil por Raimundo Magalhães Junior e Miroel Silveira sob o título de *Electra enlutada* (1970), Rio de Janeiro: Edições Bloch.

mito de Electra em nossa perspectiva: a vingança dos irmãos ganha também um caráter de transformação social, já que servirá para afastar a praga das moscas do resto da cidade.

Já em sua peça *Hamletmáquina* (1977), o dramaturgo alemão Heiner Müller, expoente do teatro pós-dramático da segunda metade do século XX, apresenta Electra de uma maneira curiosa: ela surge como um espírito que fala em nome da vingança de todas as mulheres contra o patriarcado, encarnando uma espécie de fantasma da personagem Ofélia, cujo suicídio, no original de Shakespeare, encerra, bem antes do fim da peça, sua ação dramática. É curioso notar, inclusive, que o *Hamlet* shakespeariano em muito guarda semelhanças com o Orestes, irmão de Electra, o protagonista de *As Coéforas* de Ésquilo, sobre a qual falamos antes. Trata-se da saga de um príncipe atormentado pelo fantasma do pai que alega ter sido morto por um conluio entre sua esposa, a rainha Gertrudes e o amante, o atual rei Cláudio. Hamlet, portanto, no original shakespeariano, se debate sobre o dever trágico de honrar a morte do pai, executando a vingança contra sua mãe, ou seguir vivendo a própria vida de acordo com seu livre arbítrio, isento de um destino manifesto. Torna-se, deste modo, uma espécie de ícone do homem moderno, dividido entre o dever e o desejo – mas, antes de executar a vingança, é morto.

Na releitura de Heiner Müller, escrita na Alemanha dividida durante a Guerra Fria, nos deparamos com a presença de Electra ao final da peça – sua fala encerra esta dramaturgia, de certo modo denunciando a incapacidade de Hamlet de ter executado a vingança. Afinal, "Electra é uma negociadora, uma manipuladora (...) Ela é o oposto de Hamlet: uma mulher de ação, decisiva e segura em seus objetivos" (SCOTT, 2005, p.45). Na rubrica de Muller, Electra aparece amordaçada, descrita como se estivesse envolta em ataduras, presa em uma camisa de força. De dentro dessa condição de loucura, ela anuncia ao público:

OFÉLIA - Aqui fala Electra. No coração das trevas. Sob o sol da tortura. Para as metrópoles do mundo. Em nome das vítimas. Rejeito todo o sêmen que recebi. Transformo o leite dos meus peitos em veneno moral. Renego o mundo que pari. Sufoco o mundo que pari entre as minhas coxas. Eu o enterro em minha vulva. Abaixo a felicidade da submissão. Viva o ódio, o desprezo, a insurreição, a morte. Quando ela atravessar os vossos dormitórios com facas de carneiro, conhecereis a verdade. (MÜLLER, 1987, p. 32)

Electra no teatro brasileiro

Talvez a mais famosa montagem de *Electra* no teatro brasileiro tenha sido a versão de Sófocles, realizada pelo diretor Antônio Abujamra em 1965, com a atriz Glauce Rocha no papel principal. A montagem marcou a chegada do Grupo Decisão, liderado por Abujamra em parceria com Antônio Ghigonetto, Berta Zemel, Wolney de Assis, Emílio Di Biasi e Lauro César Muniz, ao Rio de Janeiro. A repercussão desta montagem se deve ao fato de que Abujamra utilizou o enredo da peça como pretexto para promover uma crítica ao autoritarismo da ditadura militar brasileira³⁸. A perspectiva crítica da encenação que justificava a vingança de Electra como um embate contra o poder ilegítimo do rei Egisto e da rainha Clitemnestra chegou aos ouvidos da censura que levou os agentes da ditadura a protagonizarem um episódio risível do ponto de vista da ignorância: invadiram o teatro a fim de prender o autor do espetáculo, “um tal de Sófocles”³⁹.



Figura 9 - A atriz Glauce Rocha como Electra na montagem do Grupo Decisão (1965). Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

³⁸ Essa perspectiva embasa a crítica do espetáculo elaborada por Décio de Almeida Prado e presente em seu livro *Exercício findo* (São Paulo: Perspectiva, 1987)

³⁹ O episódio é narrado pelo próprio Antônio Abujamra em entrevista ao programa *Caros Amigos* da TV PUC de São Paulo. Disponível em: <<https://youtu.be/kY-XJz70tIM>>. Acesso em: 12/02/2023

Em 2015, ano da morte do diretor Antônio Abujamra, as atrizes Camilla Amado e Rafaela Amado, mãe e filha, levaram novamente o texto de Sófocles à cena no teatro do SESC Copacabana em homenagem ao diretor falecido⁴⁰, de quem Camila era amiga íntima. Nesta encenação, agora dirigida por João Fonseca, mãe e filha interpretavam, respectivamente, a rainha Clitemnestra e a princesa Electra. Através das imagens, podemos observar como mais uma vez a princesa dos Átridas é representada de acordo com a iconografia tradicional: os cabelos curtos e as roupas simples, quase andrajos, em oposição à suntuosidade da rainha-mãe.



Figura 10 - A atriz Rafaela Amado como Electra, na montagem de 2015.
Foto: Renato Mangolin



Figura 11 - A atriz Camilla Amado (dir.) como Clitemnestra e sua filha, Rafaela Amado (esq.) como Electra. Foto: Renato Mangolin

⁴⁰ Fonte: “Tragédia grega estrelada por Camilla e Rafaela Amado estreia no Rio”, O Globo. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2015/12/tragedia-grega-estrelada-por-camilla-e-rafaela-amado-reestrela-no-rio.html>. Acesso em: 02/02/2023

Cinema: a Electra de Cacoyannis

No cinema, a tragédia grega originou o filme *Electra, a vingadora* (1962), concebida pelo realizador grego Michael Cacoyannis. A versão de Cacoyannis parece ter seu roteiro inspirado diretamente na versão de Eurípedes da tragédia. A caracterização das personagens estabelece uma dualidade acentuada entre Electra e Clitemnestra (figura 12), ao trazer à cena a rainha-mãe com exageradas maquiagens e adornos, e a personagem-título (na interpretação excepcional de Irene Pappás) completamente despida de adornos. É a partir da versão de Cacoyannis que gostaríamos de estabelecer uma das representações-chave na iconografia de Electra, sobre a qual voltaremos a falar mais tarde. O filme foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1962 e, no Festival de Cannes do mesmo ano, recebeu o prêmio técnico especial como melhor transposição cinematográfica.



Figura 12 – *Electra, a vingadora* (Michel Cacoyannis, 1962) com a atriz Irene Pappás
Fonte: AdoroCinema (site/divulgação)

Quadrinhos: a personagem Elektra Natchios em Demolidor

No universo dos quadrinhos, Elektra Natchios é uma justiceira que aparece pela primeira vez em *Daredevil #168* (publicado em janeiro de 1981), e que no Brasil foi

traduzido sob o nome de *Demolidor*. A personagem ressurgue nas adaptações das HQs para o audiovisual (seja no filme de 2003, dirigido por Mark Steven Johnson, em que é interpretada pela atriz Jeniffer Garner, seja na série produzida pela Netflix em 2015 e dirigida por Drew Goddard, em que é interpretada pela atriz Élodie Young). Neste universo, Elektra é filha de um embaixador grego que foi assassinado por um grupo de oposição nacionalista. Aqui, ela também busca vingar a morte do seu pai e, para tal, torna-se uma assassina profissional a mando do Rei do Crime.

Sua atividade como justiceira e sua dor e luto pela morte do pai configuram os grandes impasses da concretização de seu romance com Matt Murdock, identidade secreta do Demolidor. Interessante notar como, neste devir-super-heroína, a presença de Elektra ainda mantém os traços dúbios de sua personalidade: a Elektra Natchios de Demolidor é, afinal de contas, uma assassina – suas habilidades de guerreira não estarão, pelo menos a princípio, a serviço da ordem ou da lei. Sua intimidade com o luto e a morte também ganham uma intensidade ímpar nas HQs – em dado momento de sua trajetória, Elektra é assassinada pelo personagem Mercenário, mas depois da morte, é trazida de volta à vida pelos ninjas feiticeiros do clã Tentáculo para continuar sua saga.

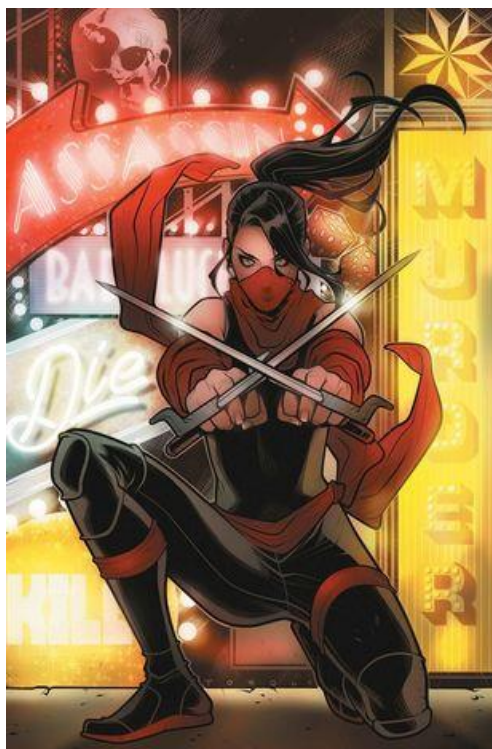


Figura 13 - Elektra Natchios, em Demolidor.
Fonte: MundoHQ

Séries: Revenge, Pose, Onisciente e Copenhagen Cowboy

Já o seriado *Revenge*⁴¹, apresenta uma trama que em muitos aspectos contempla a *presença de Electra*, apesar de não fazer nominalmente referência à personagem grega. Concebida pelo roteirista e diretor Mike Kelley, e transmitida em 4 temporadas pela ABC, entre 21 de setembro de 2011 e 10 de maio de 2015, somos apresentados à Emily Thorne (Emily VanCamp), a nova identidade de Amanda Clarke, cujo pai, David Clarke (James Tupper) fora enviado para a cadeia e, posteriormente morto, após um golpe articulado entre sua amante, Victoria Grayson (Madeleine Stowe) e seu marido Conrad Grayson (Henry Czerny), chefe de David.

De volta aos Hamptons, balneário próximo à Nova York onde os milionários passam o verão em suas mansões, Emily está disposta a se vingar de Victoria e de Conrad, responsáveis por articularem a derrocada de seu pai e por acusá-lo injustamente de ter facilitado um ataque terrorista. Em *Revenge*, alguns elementos se destacam para além da trajetória da vingança. O período em que Emily passa em um reformatório, no qual ela adquire sua nova identidade e formula os passos de seu plano, aparece como uma espécie de exílio/perda do lugar social nos Hamptons, território no qual Victoria ostenta um posto de prestígio, qual uma rainha. Essa relação de exílio/retorno, portanto, reflete o mesmo processo imposto à Electra, sobretudo na versão de Sófocles, na qual a princesa dos Átridas é enviada para a periferia do reino. E, assim como a Elektra Natchios das HQs, Emily Thorne – cujo novo sobrenome parece emitir a palavra *thorn*, espinho em inglês – também recebe um treinamento em artes marciais com uma espécie de ninja-mentor, antes de seguir rumo à execução de sua vingança.

Outro elemento interessante é o reencontro de Emily com Jack Porter (Nick Wechsler), seu amigo de infância, e com Nolan Ross (Gabriel Mann), uma espécie de fiel escudeiro que, ao se tornarem aliados de Emily no embate contra Victoria, de certo modo recuperam também o encontro de Electra com Orestes, decisivo para que ela inicie a sua jornada em prol da vingança.

⁴¹ Já foram muitas as comparações entre *Revenge* e *Avenida Brasil*, seja na imprensa especializada, seja em canais de YouTube voltadas para comentários sobre televisão. Ficamos aqui com essa notícia publicada no portal Notícias da TV que ilustra bem esse tipo de comparação: *Dez anos de Revenge, série que foi inspiração para a novela Avenida Brasil*. Fonte: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/dez-anos-de-revenge-serie-foi-inspiracao-para-novela-avenida-brasil-65847>> . Acesso em 27/03/2022.



Figura 14 - Cartaz do seriado *Revenge* (2011, ABC). Fonte: Rotten Tomatoes (site/divulgação)

O seriado *Pose*, uma criação de Ryan Murphy, exibida nos Estados Unidos pelo canal de televisão FX, ganhou fama e notoriedade ao exibir o cenário dos *ballrooms* na Nova Iorque dos anos 80, território de apresentações performáticas, marcado pela intersecção entre as comunidades negra, latina e LGBTQIAP+. Neste contexto, em que as competições de *voguing* através de diversas categorias instigavam diferentes facções a competirem entre si, as casas que abrigavam tais facções funcionavam como uma espécie de família adotiva para jovens e crianças marginalizadas por conta de suas orientações sexuais ou identidades de gênero. Elektra Evangelista (Dominique Jackson) encarna a mãe de uma dessas casas na qual mora Blanca (M.J. Rodrigues), sua filha adotiva. *Pose* se inicia justamente no momento em que Blanca e Elektra entram em atrito e, por conta disto, numa lógica inversa ao que acompanhamos até agora sobre a presença de Electra, dessa vez a filha que se exila do território originário em oposição à casa de onde veio não corresponde à princesa dos Átridas.

Em *Pose*, Elektra Evangelista encarna um perfil muito mais próximo da rainha Clitemnestra – é vaidosa, opulenta e arrogante. Somente na segunda temporada da série

vamos descobrir sua origem e, aí sim, o complexo de Electra torna-se justificável para o nome social que adotou para si: em sua juventude, Elektra Evangelista foi expulsa de casa pela mãe biológica ao assumir-se como uma mulher transexual, e, na cena que marca este embate, esta ouve daquela que “jamais seria uma mulher de verdade”. É no exílio da própria casa que Elektra Evangelista constitui para si, portanto, sua identidade de gênero, em oposição à própria mãe que lhe renegou e lhe condicionou à miséria e à violência das ruas. Para Elektra Evangelista, ter se tornado uma mulher trans de sucesso, com acesso a riqueza material, joias, roupas caras e bens de consumo, é sinônimo de sua sutil vingança contra a mãe que um dia lhe causou tanto sofrimento.

Já no seriado *Onisciente*, produção brasileira criada por Pedro Aguilera para a Netflix, conseguimos traçar as relações de aliança presentes no devir Electra de sua narrativa com bastante evidência. Em um contexto futurista e, até certo ponto, distópico, a cidade de São Paulo é parcialmente monitorada por um sistema de vigilância ininterrupto que acompanha os passos de todos os cidadãos, impedindo que crimes e delitos sejam cometidos. Nesse contexto, a personagem Nina (Carla Salle) – que ecoa o nome da protagonista de *Avenida Brasil* – é uma jovem estagiária da empresa responsável por instalar e manter o sistema Onisciente em funcionamento constante. A série se inicia quando seu pai é misteriosamente assassinado sem que rastros sejam deixados neste sistema de vigilância aparentemente perfeito, fato que leva Nina a cometer pequenos delitos a fim de tentar encontrar os arquivos em vídeo que, aparentemente apagados do sistema, permitirão a ela descobrir quem foi o responsável pela morte do pai.

Em *Onisciente*, Nina é órfã desde o início, mas a aparição da personagem Judite (Sandra Corveloni), importante executiva do sistema Onisciente, faz surgir na protagonista uma espécie de relação maternal latente – ao longo da primeira e única temporada, Nina passa a enxergar Judite como uma confidente, única pessoa em quem pode confiar, para, ao final, descobrir que na verdade foi ela a responsável pela morte de seu pai. Configura-se assim, mais uma vez, a relação entre a personalidade vingativa da heroína frente à morte do pai e contra a única referência materna que tem à sua disposição. Além de mais uma vez trazer à tona o delito e a subversão da heroína face ao legalismo – já que Nina, para investigar o assassinato do pai, passa a cometer pequenos crimes dentro do sistema de vigilância – tomamos o nome desta personagem

(homônimo à protagonista de *Avenida Brasil*) para refletir sobre essa condição latente da órfã Electra: tais nomes sugerem carregar para sempre a *menina*, do espanhol, *niña*, cuja infância marcada pelo trauma ainda se faz presente em forma de um rancor não elaborado em suas vidas adultas.

Essa mesma nomenclatura infantil está presente no enigmático seriado dinamarquês *Copenhagen Cowboy*, uma criação de Nicolas Winding para a Netflix – trata-se da história de Miu (Angela Bundalovic), uma jovem órfã com ares frágeis e um ar andrógino – a ponto dos outros personagens lhe perguntarem, frequentemente, se ela é uma menina ou um menino – que é comprada por Rosella (Dragana Milutinović), cafetina supersticiosa que deseja ser mãe, mas não consegue engravidar. Rosella acredita que Miu detém poderes mágicos e é capaz de dar sorte àqueles que a detém. Rosella engravida, mas, em seguida, sofre um aborto e, por conta disso, envia Miu como prisioneira da casa onde moram as outras prostitutas que trabalham para ela, confiscando seus bens e submetendo a garota a humilhações e situações vexatórias. Miu consegue fugir e, uma vez livre, resolve se vingar de Rosella e de seu irmão, o cafetão André (Ramadan Huseini), bem de como todos aqueles que lhe fizeram mal. Em uma das cenas de maior humilhação, que também evocam a relação de Electra com o gesto de cortar o cabelo, são outras pessoas que cortam o cabelo de Miu, por orientação de Rosella, pois acreditam que possuir algumas mechas lhe trariam sorte.



Figura 15 - Cena da série *Copenhagen Cowboy*: mulheres cortam o cabelo de Miu (Angela Bundalovic).
Fonte: Netflix

Novelas: presença de Electra na poética de João Emanuel Carneiro

Na presente dissertação, o estudo narratológico da telenovela *Avenida Brasil* ganhou centralidade tornando-se um dos exemplos centrais da presença de Electra na ficção contemporânea, e, para tal, propusemos um estudo minucioso de seus expedientes narrativos no platô *Avenida Brasil (2012-2022): uma narrativa da nação* e, por sua vez, no que toca a presença de Electra especificamente dentro desta telenovela, as discussões pormenorizadas que buscamos encampar estão presentes no platô *Electra no subúrbio carioca: a jornada de Nina*. Ao longo de nossa pesquisa que, em uma linha, buscou os elementos centrais da personagem grega e sua relação com a jornada da heroína e, em paralelo, também refletiu sobre elementos recorrentes na poética do autor João Emanuel Carneiro, observamos oportunamente que a presença de Electra, entretanto, não se restringe à *Avenida Brasil*: ela pode ser verificada em duas outras obras de sucesso desse autor, que, cada qual ao seu modo, trazem à cena expedientes que corroboram a nossa hipótese. São elas: *A favorita* (2008), sua primeira telenovela no *prime time* de grande repercussão e seu mais recente sucesso, *Todas as flores* (2022) exibida na plataforma de streaming Globoplay.

Em *A favorita*, a narrativa central versa sobre o embate entre as ex-cantoras de uma dupla sertaneja, Flora (Patrícia Pillar) e Donatela (Cláudia Raia). Ambas são suspeitas de um crime: o assassinato de Marcelo (Flávio Toletzani), com quem Donatela era casada, mas com quem Flora tem uma filha, Lara (Mariana Ximenez). Flora é incriminada pela morte de Marcelo e Lara é criada pela rival, Donatela. Boa parte da narrativa se situa no tensionamento entre as suspeitas de Lara sobre qual de suas duas mães – a adotiva, por quem nutre amor, ou a biológica, que desconhece – é a verdadeira assassina do seu pai. Na medida em que Flora sai da cadeia e se aproxima de Lara, esta passa a desconfiar de Donatela, com quem, apesar do amor genuíno, nunca teve afinidade em princípios estéticos e visão de mundo: enquanto Donatela é luxuosa e gosta de ostentar a sua riqueza, Lara é modesta, humilde, de esquerda. Essa diferença de personalidade entre ambas corrobora a aproximação de Lara e Flora, sua mãe biológica, e, no decorrer da narrativa, Donatela passa a ser incriminada, no lugar de Flora, pela morte de Marcelo. No capítulo 100, entretanto, descobrimos que foi mesmo Flora quem matou o pai de Lara, de modo que a heroína passa a conviver ingenuamente com a assassina do próprio pai.

Deste modo, a morte do pai e a relação de desconfiança e rechaço à própria mãe ganha centralidade absoluta na narrativa de *A favorita*. A personagem Lara vive um constante transtorno com a presença de não uma, mas duas mães – uma que ecoa, politicamente, o deslumbre de Clitemnestra pela vaidade, pela riqueza e pelo poder; outra que, no gesto criminoso, ecoa o assassinato cometido pela rainha contra o próprio marido. Ao final de *A favorita*, Lara atira contra Flora no intuito de salvar Donatela, efetivando, assim, o gesto trágico de Electra que mata a própria mãe – ainda que Flora, atingida pelo tiro, não chegue a morrer. É curioso notar como, na caracterização de Lara, encontramos certa economia de elementos que não só corroboram a presença de Electra como, anos depois, estarão presentes em Nina, de *Avenida Brasil* (figura 17): o cabelo curto, o uso de moletons e tênis, o colar com o pingente referente ao ofício (para Lara, geóloga, um martelo; para Nina, cozinheira, uma colher e um garfo) – é como se, no modo como escolhem se vestir, ambas denotassem sua inconformidade com um padrão hegemônico do gênero feminino, bem como a importância que dão ao seu trabalho, em detrimento à sua origem abastada.



Figura 16 – Lara (Marina Ximenes) e Donatela (Cláudia Raia). Fonte: Observatório da TV



Figura 17 – Nina (Débora Fallabela) e Lara (Mariana Ximenez). Fonte: Observatório da TV

Já em *Todas as flores*, mais recente produção de João Emanuel Carneiro e segunda aposta da Globo produzida para o Globoplay, acompanhamos a trajetória de Maíra (Sophie Charlotte), jovem cega e criada pelo próprio pai, Rivaldo (Chico Diaz) na região de Pirinópolis, em Goiás. Maíra passa a conviver com sua mãe, Zoé (Regina Casé) quando esta vai procurá-la anos depois de tê-la abandonado na infância por conta de sua deficiência, a fim de pedir que ela seja doadora de medula para sua outra irmã, Vanessa (Letícia Colin) que é vítima de uma leucemia. Ao ser confrontado por Zoé, Rivaldo, tendo ciência das maldades de sua ex-esposa, tenta impedir que ela encontre com Maíra – porém, se valendo da deficiência de sua filha, Zoé assassina o pai de Maíra e leva a jovem para o Rio de Janeiro, onde ela vai passar por uma série de provações nas mãos da mãe e da irmã, incluindo um período de exílio num fazenda misteriosa onde os prisioneiros são alvos de tráfico humano e o posterior sequestro de seu filho, Rivaldinho.

Dividida em duas temporadas, *Todas as flores* inicia sua segunda metade com o início da vingança de Maíra que rouba a própria mãe a fim de financiar a cirurgia para recuperar sua visão. No discurso da personagem, é nítido que o convívio com Zoé tornou-a a capaz de pequenas maldades, manchando a inocência que compunha seu caráter desde o início. Mais uma vez, somos confrontados através dessa dupla de mãe e filha com os elementos da presença de Electra: a ostentação e o perfil narcisista da mãe, sua responsabilidade pela morte do pai, o economia de elementos na caracterização da heroína, sua deficiência simbólica, seu exílio, e sua consequência transformação/reparação rumo à execução de sua vingança.



Figura 18 - Zoé (Regina Casé) e Maíra (Sophie Charlotte). Fonte: Globoplay

Música: a Electra heart de Marina Diamondis

Até o presente momento, nossos exemplos versaram sobre o campo da ficção, das dramaturgias teatrais às telenovelas. Mas também na música pop, a presença de Electra marca seu território, criando referências visuais e conceituais para alguns artistas dos mais variados gêneros musicais, origens e influências. No início deste platô, citamos o álbum *Electra*, da cantora brasileira Alice Caymmi, responsável por marcar de certo modo sua ruptura com um repertório pop, e sua investidura em canções clássicas com voz e piano. Nem por isso, contudo, Electra é necessariamente avessa ao pop: em 2012, a cantora galesa Marina Diamandis, mais conhecida pelo grupo musical Marina and The Diamonds lançou o álbum *Electra Heart*. Nele, a artista situa a existência deste novo alter-ego como uma espécie de encarnação negativa de todas as virtudes atribuídas ao gênero feminino em um contexto de objetificação e de posituação da submissão ao amor romântico. Em revanche, Electra Heart é assumidamente agressiva e violenta; despreza os rapazes com quem se relaciona; critica a família tradicional e valoriza o sexo livre. "Questione o que te diz a TV/ Questione o que te vende um pop star / Questione a mamãe e o papai / Questione o bem e o mal"⁴², argumenta a cantora no verso da canção *Sex Yeah*, faixa que encerra o *Electra Heart*.

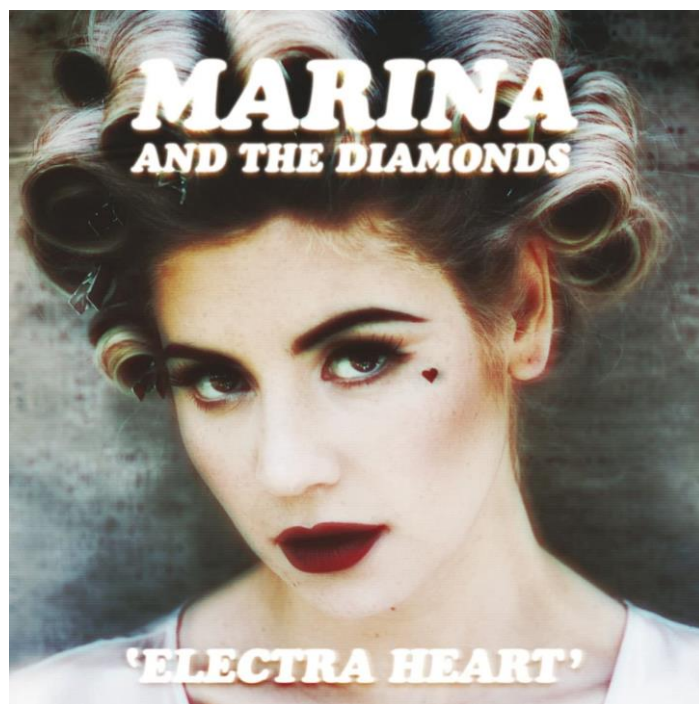


Figura 19 – Capa do álbum *Electra Heart* (2012) da cantora Mariana Diamondis. Fonte: LastFM.

⁴² "Question what the TV tells you / Question what a pop star sells you / Question mom and question dad / Question good and question bad"



Figura 20 - Print screen do clipe da canção *Electra Heart*. Fonte: YouTube

No clipe da canção homônima *Electra Heart*, Marina Diamondis aparece inicialmente cortando o próprio cabelo diante do espelho (figura 20) pouco antes de vestir seu figurino preto e percorrer as ruas de Los Angeles durante a noite. Mais uma vez, assim como nas imagens de divulgação do álbum de Alice Caymmi ou no exemplo da personagem Miu em *Copenhagen Cowboy*, o corte do cabelo parece configurar os modos como este devir Electra ressoa uma recusa ou um pacto de sacrifício – da beleza, de uma identidade pregressa, de certa inocência infantil, seja traumatizada pela morte do pai (em cujo túmulo se deposita o cabelo, como homenagem), seja marcada pelos abusos psicológicos da mãe (que, imbuída de absoluta vaidade, jamais cortaria o próprio cabelo). Seja como for, é interessante ressaltar neste gesto uma determinada referência latente e trágica ao luto e à tristeza.

Ao final de 2022, ativistas ao redor do mundo postaram vídeos nas redes sociais cortando o próprio cabelo em solidariedade à morte de Mahsa Amini, uma mulher curda de 22 anos que entrou em coma após ser detida pela polícia da moralidade em Teerã, no Irã, por ter supostamente infringido a lei que exige que as mulheres cubram os cabelos com véu ou lenço. O gesto, contudo, apesar de fazer alusão direta à proibição de mostrar o cabelo, parece guardar um significado ancestral: em entrevista à BBC⁴³, a escritora iraniana Shara Atashi afirmou que se trata de uma tradição que pode ser encontrada no

⁴³ “Por que cortar o cabelo virou símbolo dos protestos de mulheres no Irã?”, reportagem publicada no site da BBC Brasil. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-63199083> > . Acesso em 05/03/2023.

Shahnameh, um poema épico de destaque na cultura persa escrito por volta do ano 1000. E, segundo o sociólogo iraniano Mehrdad Darvishpour, da Universidade de Malarde, na província do Curdistão, cortar o cabelo historicamente configurou um sinal de tristeza e luto diante da morte de um familiar ou amigo próximo.



Figura 21 – Mulher iraniana corta o próprio cabelo em protesto. Fonte: BBC Brasil

A jornada da heroína

Em seu estudo clássico sobre narrativas denominado *O herói de mil faces* (1949), Joseph Campbell caracteriza aquela que ficou conhecida como a *jornada do herói*: os passos que, no saldo dos mitos, compõe a trajetória inerente ao protagonista das histórias. O herói, para Campbell, recebe inicialmente um chamado a aventura, ao qual ele primeiro recusa para depois aceitar, agora de posse de um auxílio sobrenatural que o habilita a atravessar os limiares e as provações dos caminhos, e enfim tornar-se um *senhor dos dois mundos* (CAMPBELL, 1997). Em contraposição a essa jornada, que parecia insuficiente para narrar os percalços e desafios que se apresentam na trajetória das mulheres na contemporaneidade, a psicanalista Maureen Murdock – discípula de Campbell – propôs, embasada em seu trabalho no consultório e também em suas experiências pessoais, uma pesquisa acerca dos mitos, e a criação da *jornada da heroína*.

Se na jornada de Campbell o herói está disponível para a aventura, e sua conquista tem a ver com territórios externos, a heroína de Murdock é marcada por uma perda/luto inicial, e sua jornada se caracteriza por uma transformação interna, que culmina na

dialética perfeita entre o masculino e o feminino que a compõe. Isso porque, para Murdock, a heroína se caracteriza de algum modo pela desidentificação inicial com o feminino/figura da mãe, com quem precisa se reconciliar ao longo da jornada, e uma identificação excessiva com o masculino/figura do pai, por quem pode acabar sendo traída.

"(...) A heroína de hoje deve utilizar a espada do discernimento para cortar os laços do ego que a prendem ao passado e descobrir a qual propósito sua alma serve. Ela deve liberar o ressentimento em relação à mãe, deixar de lado a culpa e a idolatria do pai e encontrar coragem para enfrentar sua própria escuridão. Sua sombra é dela própria, para ser nomeada e abraçada" (MURDOCK, 2013, P. 179)⁴⁴

Ao final de sua jornada, a heroína de Murdock encontra *o valor de seu feminino*, agora sabendo-o capaz tanto de construir como de destruir, mas mantém *o poder do seu masculino*, de onde extrai a independência para desbravar. Neste sentido, um dos aspectos fundamentais que a autora aponta na jornada da heroína é a crítica ao amor romântico, já que "(...) A heroína deve ter a coragem de desmistificar seu parceiro e retomar a responsabilidade por sua própria vida. Ela deve tomar decisões difíceis e ganhar sua autonomia (...)" (p. 69, 2013)⁴⁵. Esta trajetória de recusas, entretanto, que "geralmente é precipitada por uma perda que muda a vida" (p. 94) e é atravessada pela sensação de rejeição vinda da própria mãe, não raro culmina em um processo de endurecimento de sua persona e consequente negação do sensível:

"(...) Nossa heroína aprendeu a ter um bom desempenho, então, quando sente uma sensação de desconforto, ela enfrenta o próximo obstáculo: um novo diploma, uma posição mais prestigiosa, uma mudança geográfica, uma ligação sexual, outro filho. Ela acalma seu sentimento de vazio massageando seu ego com outros atos de heroísmo e conquista. Ela se apaixona pelos elogios que a conquista traz. Há uma grande adrenalina associada à conquista de um objetivo, e essa sensação mascara o sentimento profundo de dor associada a não ser suficiente. Ela mal percebe a decepção depois que seu objetivo foi conquistado; ela está de olho no próximo passo." (MURDOCK, 2013, p. 74)⁴⁶

⁴⁴ Tradução livre do original: "Today's heroine must utilize the sword of discernment to cut away the ego bonds that hold her to the past and to find out what serves her soul's purpose. She must release resentment toward the mother, put aside blame and idolization of the father, and find the courage to face her own darkness. Her shadow is hers to name and embrace".(MURDOCK, 2013, p. 179)

⁴⁵ Tradução livre do original: "The heroine must have the courage to demythologize her partner and take back responsibility for her own life. She must make hard decisions and earn her autonomy (...)It is usually precipitated by a life-changing loss ".(MURDOCK, 2013, p. 94)

⁴⁶ Tradução livre do original: "Our heroine has learned how to perform well, so when she feels a sense of discomfort she tackles the next hurdle: a new degree, a more prestigious position, a geographical move, a sexual liaison, another child. She soothes her feeling of emptiness by massaging her ego with further acts of heroism and achievement. She becomes enamored with the accolades winning brings. There is a great adrenalin rush associated with the achievement of a goal, and this 'high' masks the deep-seated pain associated with not being enough. She hardly notices the let-down after her goal has been won; she is onto the next one".(MURDOCK, 2013, p. 74)

Segundo Murdock, a jornada da heroína se conclui quando esta, ao finalmente ter conquistado seu objetivo inicial, percebe não ter alcançado ainda a completude. A heroína então se dá conta de que a completude só virá quando perdoar a mãe terrível que um dia lhe recusou o amor almejado – e assim curar o feminino ferido, tornando-se capaz de equilibrar os dois pólos (masculino e feminino) que a permitem ser dona de si. Em seu trabalho, Murdock em momento nenhum fala ou cita a tragédia de Electra – muito embora suas análises estejam recheadas de referências à mitologia grega. Em uma interessante passagem, ela até chega a resvalar no mito, mas está falando sobre a deusa Atena que “(...) classificou os valores patriarcais ao lado do patriarca no voto decisivo para libertar Orestes, que havia matado sua mãe, Clitemnestra, para vingar o assassinato de seu pai, Agamêmnon, após a Guerra de Tróia” (p. 47)⁴⁷. Murdock utiliza o posicionamento de Atena para exemplificar como, em sua trajetória, a heroína pode muitas vezes corroborar o próprio patriarcado no intuito de renegar a mãe.

Ainda que Murdock não faça referência à Electra, é plausível encontrar ressonâncias desta na construção de uma jornada da heroína, já que em ambas as trajetórias o que encontramos é uma narrativa composta por luto, vingança e perdão, onde não se conquista um território externo, mas sim o reestabelecimento de um equilíbrio interno. Se Electra só encontra o perdão – dado por Atena - após a morte da mãe, é tão somente por ser a morte um pressuposto da tragédia. Na jornada de Murdock, a heroína também mata a mãe – subjetivamente, isto é, *a imagem* desta mãe – antes de perdoá-la e atingir sua completude.

"Madrasta, bruxas e loucas são caracteristicamente retratadas como mulheres que apresentam obstáculos ao desenvolvimento da criança. Elas são descritas como cruéis, maldosas, manipuladoras e ciumentas. Nos contos de fada, há pouca preocupação com as origens da crueldade na madrasta ou bruxa malvada; nós apenas supomos que ela sempre foi assim. A madrasta malvada representa a decepção que cada criança carrega por não ter a mãe “perfeita”, aquela mãe ilusória que está sempre presente, sempre compreensiva e incondicionalmente amorosa." (MURDOCK, 2013, p. 147)⁴⁸

⁴⁷ Tradução livre do original: "Sided with the patriarch in casting the deciding vote to free Orestes, who had killed his mother, Clytemnestra, to avenge the murder of his father, Agamemnon, after the Trojan War. In doing so, she ranked patriarchal values over maternal bonds".(MURDOCK, 2013, p. 74)

⁴⁸ Tradução livre do original: "Stepmother, witches and madwomen are characteristically portrayed as women who present obstacles to the developing child. They are described as mean, cruel, withholding, manipulative, jealous and greedy (...) In the fairy tale there is little concern for the origins of cruelty in the stepmother or wicked witch; we just assume that she was always that way. We never get to hear her side of the story about the whining, disobedient, manipulative child who is, of course, the apple of her father's eye. The wicked stepmother represents the

Tal alegoria da madrasta/bruxa, isto é, uma figura feminina de autoridade que representa uma barreira no desenvolvimento da criança, não à toa, é um dos ícones perversos dos contos de fada – com frequência, estes são narrativas em que a heroína/princesa, qual Electra, se encontra apartada de seu reino, no exílio, e deve enfrentar a ira de uma mulher mais velha com poderes excepcionais – sua madrasta – a fim de completar sua trajetória. Segundo Bruno Bettelheim (2021), em seu livro *A psicanálise dos contos de fada*, a figura da madrasta má na verdade surge a partir de uma cisão da maternidade em dois arquétipos: enquanto a fada madrinha ou a mãe falecida representam todos os aspectos positivos da maternidade, cabe à madrasta a contenção de todos os aspectos negativos. Em outras palavras, a madrasta representa todos os momentos em que a própria mãe gerou algum tipo de desconforto à filha – seja através de críticas, embates, reclamações, enfim, momentos de confronto:

"Assim, a divisão típica do conto de fadas entre a mãe boa (normalmente morta) e uma madrasta malvada é útil para a criança. Não é apenas uma forma de preservar a mãe interna totalmente boa, quando na verdade a mãe real não é inteiramente boa, mas permite à criança ter raiva da 'madrasta' malvada sem comprometer a boa vontade da mãe verdadeira, que é encarada como uma pessoa diferente. Assim, o conto de fadas sugere a forma da criança lidar com sentimentos contraditórios que de outro modo a esmagariam neste estágio onde a habilidade de integrar emoções contraditórias apenas está começando. A fantasia da madrasta malvada não só conserva intacta a mãe boa, como também impede a pessoa de se sentir culpada a respeito dos pensamentos e desejos raivosos quanto a ela - uma culpa que interferiria seriamente na boa relação com a mãe." (BETTELHEIM, 2021, p. 73)

Deste modo, no universo dos contos de fada, a madrasta má configura uma espécie de bode expiatório para as possíveis maldades da mãe. Sua representação lúdica enquanto vilã concentra todos os aspectos negativos da mãe a fim de preservar o amor materno, já que, de acordo com Bettelheim, neste estágio do desenvolvimento, a criança ainda encara o mundo a partir de uma lógica essencialmente maniqueísta. Deste modo, nem Cinderela nem Branca de Neve buscam se vingar da madrasta – apesar de, como Electra, estarem no borralho, na subalternidade, no exílio — já que, para todos os efeitos, a complementaridade positiva surgirá futura e oportunamente nos moldes de uma fada madrinha ou de um príncipe encantado⁴⁹. Retomando o pensamento de

disappointment each child carries at not having the "perfect" mother, that illusory mother-next-door who is ever-present, ever-understanding, and unconditionally loving". (MURDOCK, 2013, p. 147)

⁴⁹ "Muitas meninas estão convencidas, em certo momento, de que a mãe (madrasta) é a fonte de todos os seus problemas que, por sua própria conta, não é provável que imaginem que isto tudo pode mudar subitamente. Mas quando a ideia lhes é apresentada através de 'Borralheira', pode acreditar que, a qualquer momento, uma boa mãe

Murdock, podemos afirmar que o complexo de Electra surge, entretanto, quando essa cisão entre madrastra/mãe não se estabelece, contaminando, na perspectiva da criança, a mãe – isto é: a mãe torna-se essencialmente má e, para todos os efeitos, o vínculo sanguíneo e biológico é impossível de ser subvertido. Deste modo, a heroína passa a carregar consigo a necessidade de empreender essa jornada de autoconhecimento e descoberta:

“Se uma mulher continua a se ressentir de sua mãe pela falta de maternidade que recebeu, ela permanece ligada a essa mulher, uma eterna filha em espera. Ela se recusa a crescer, embora para o mundo exterior ela pareça funcionar como uma adulta madura. Em suas profundezas, ela se sente indigna e incompleta” (MURDOCK, 2013, p. 151)⁵⁰

Deste modo, a partir das reflexões de Maureen Murdock, podemos afirmar que a heroína carrega consigo, em variados graus e intensidade, aquilo que a psicanálise chamaria de *complexo de Electra* e que é descrito na obra do psicanalista suíço Carl Gustav Jung, em seu ensaio de 1913, intitulado *Tentativa de apresentação da teoria psicanalítica*. Nele, Jung reflete criticamente a respeito do texto de Freud *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* de 1905, e vai sugerir o resgate do mito de Electra como um contraponto feminino ao complexo de Édipo.

“Na primeira infância, a participação da sexualidade na sensação de prazer é ínfima. Mas, nem por isso, o ciúme deixa às vezes de ter papel importante; também ele não pertence sem mais à esfera sexual, pois a inveja de alimento sempre teve boa parte nas primeiras manifestações de ciúme. Basta observar os animais. Certamente haverá bem cedo um acréscimo de elemento erótico. Esse elemento vai se fortalecendo com o correr dos anos até o complexo de Édipo assumir sua forma clássica. Com os anos, o conflito assume, no filho, uma forma mais masculina e, portanto, mais típica, enquanto, na filha, desenvolve-se a inclinação específica pelo pai, com a correspondente atitude de ciúme contra a mãe. Poderíamos chamar este complexo de complexo de Electra. É sabido que Electra jurou vingança de morte contra sua mãe Clitemnestra que assassinou o marido e, portanto, arrebatou de Electra o amado pai.” (JUNG, 2014, p.341)

A despeito das relações estruturais e até certo ponto naturalizantes do pensamento de Jung – que, neste trabalho, chegam até mesmo a contradizer as epistemologias com as quais temos dialogado – nos interessa extrair dessa reflexão sobretudo uma categoria para nomear o incômodo disparador da jornada da heroína, a fim de afirmar a relação entre a teoria narrativa desenvolvida por Maureen Murdock e a nossa defesa a respeito

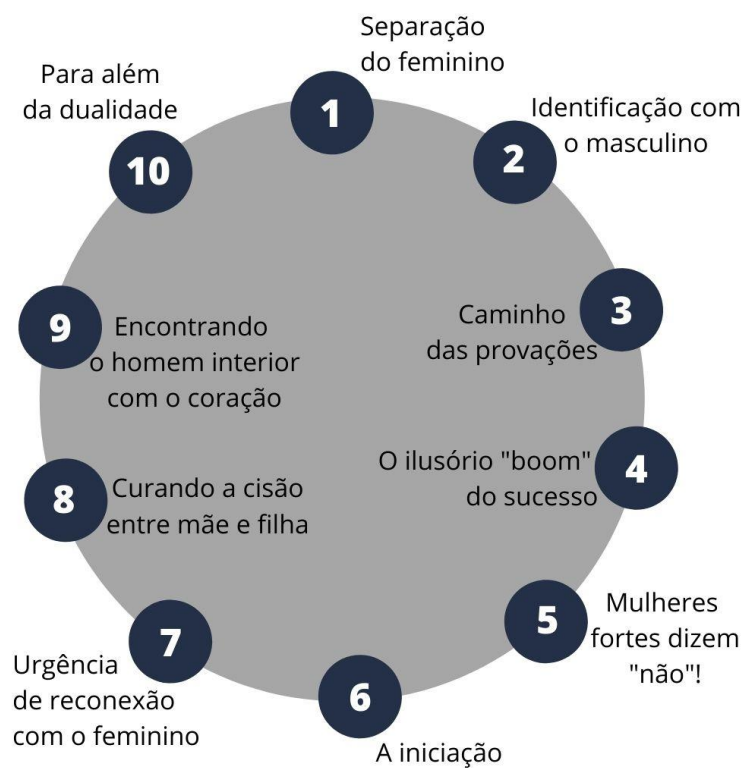
(fada) virá em seu socorro, dado que o conto de fadas coloca de uma maneira convincente que será assim” (BETTELHEIM, 2021, p. 59)

⁵⁰ Tradução livre do original: "If a woman continues to resent her mother for the lack of mothering she received, she remains bound to this woman, a perennial daughter-in-waiting. She refuses to grow up, although to the outside world she appears to function as a mature adult. In her depths, she feels unworthy and incomplete." (MURDOCK, 2013, p. 151)

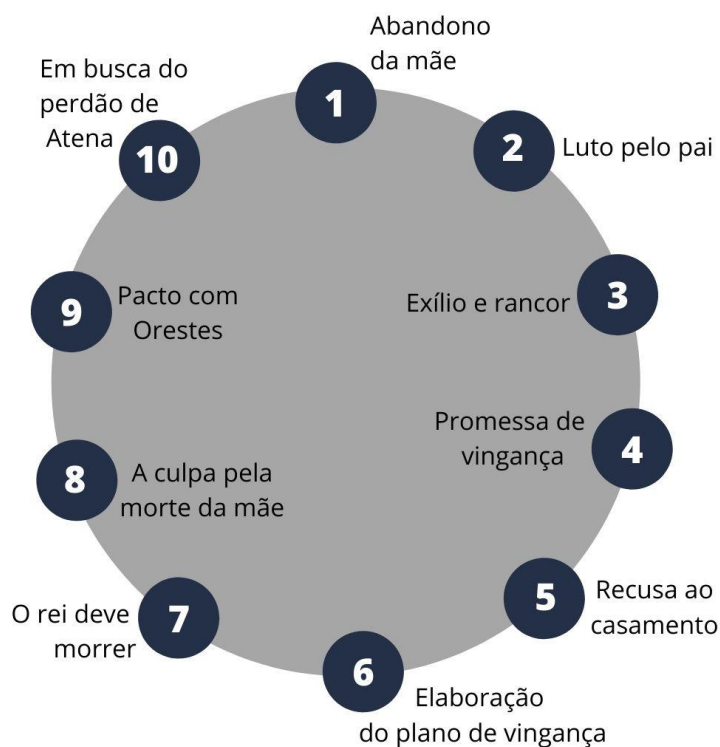
da presença de Electra na ficção contemporânea. Deste modo, a existência do complexo de Electra justificaria o conflito disparador da jornada da heroína, e a presença de Electra seria, por fim, o modo como as narrativas contemporâneas de ficção – ou da vida real – se vinculam a esta jornada de amadurecimento empreendida por nossas protagonistas, a fim de lhe responderem:

“Acontece, porém, que a história da criança está estreitamente vinculada à família e, sobretudo aos pais, de modo que é muito difícil libertar-se inteiramente de seu meio infantil, ou seja, de suas atitudes infantis. Se não conseguir libertar-se internamente, o complexo de Édipo ou de Electra fará surgir um conflito e, então, está aberta a possibilidade de perturbações neuróticas.” (JUNG, 2014, p.341)

Em consonância com a metodologia de pesquisa que descrevemos no platô *Em busca de uma metodologia canibal*, gostaríamos de apresentar a seguir dois mapas desenvolvidos em relação tanto aos estágios da jornada da heroína, nos moldes como Maureen Murdock apresenta em sua obra (mapa 5), quanto em relação aos principais estágios da fabula de Electra à partir de suas três versões trágicas (mapa 6).



Mapa 5 – A jornada da heroína na obra de Maureen Murdock



Mapa 6 - A jornada de Electra em Sófocles, Eurípedes e Ésquilo

Deste modo, ao estabelecer o paralelo entre estas duas jornadas, cartografando suas narrativas através de 10 estágios em comum, torna-se mais evidente a visualização de certas correspondências entre uma e outra. É claro que tal proposição surge necessariamente de determinadas convenções que estabelecemos de modo um tanto quanto arbitrário – outras leituras sobre as etapas da jornada de Electra, por exemplo, seriam possíveis. No entanto, nosso objetivo aqui não é provar a existência de uma estrutura rígida que se repete e se imita. Mas, pelo contrário, retomando a justificativa que apresentamos no início deste platô, falamos antes em devires possíveis, isto é, alianças que se estabelecem a partir de um determinado ponto de vista.

Nesta perspectiva, identificamos, por exemplo, que aquilo que na jornada de Electra constitui o abandono da mãe e o luto pelo pai, na da heroína corresponde à sua separação do feminino e identificação com o masculino (1, 2); a iniciação da heroína, por sua vez, em Electra, corresponde aos anos em que passa elaborando sua vingança (6); uma vez levado à cabo o plano, a culpa pela morte da mãe que a acomete resvala no momento em que a heroína cura a cisão entre mãe e filha (8) e culmina no momento em que, para além da dualidade, a heroína consegue integrar internamente aspectos

masculinos e femininos – encontra-se finalmente íntegra - e, na narrativa de Electra, depois de ser perseguida pelas Erínias, é julgada e perdoada por Atena diante do "voto de Minerva".

O século de Electra

Em seu livro *Electra after Freud: myth and culture*, a pesquisadora e professora Jill Scott, da Queens University, postula que, se o século XIX foi o século de Édipo, tomando como referência os estudos de Freud acerca do referido complexo bem como sua relação com a descoberta do inconsciente, o século XX, por sua vez, seria o século de Electra. A argumentação de Scott toma como base o poema *Projektion 1975* do dramaturgo Heiner Müller, citado anteriormente a respeito da presença de Electra em sua peça *Hamletmáquina*. Segundo o poema de Müller, “No século de Orestes e Electra que está chegando/ Édipo será uma comédia”⁵¹. Jill Scott desenvolve, a partir deste verso, uma reflexão crítica sobre as diferenças latentes entre o mito de Electra e o mito de Édipo, sobretudo no que toca os modos como ambos agenciam suas iniciativas: enquanto Édipo é dominado pelo inconsciente, já que cumpre sua profecia – matar o pai e desposar a mãe – tomado pelo engano, Electra, por sua vez, age guiada pela racionalidade: ela está ciente da gravidade do seu crime e, no entanto, ainda assim, planeja, manipula e o executa.

“A história de Electra é muito mais perturbadora do que a de Édipo por isso mesmo. Nos despedaça ainda mais porque sabemos que ela planejou e premeditou o assassinato e não conseguimos imaginar um ódio tão intenso. Isso, acredito, é o que a posiciona para ter um significado contínuo para o próximo século e, na verdade, para o milênio. Mas é também o que inspirou escritores ao longo do tempo - o fato de Electra tomar suas decisões com pleno conhecimento das circunstâncias e consequências de suas ações significa que a história tem futuro, que ela é maleável como personagem e dona de seu próprio destino. Electra não apenas não foi submetida à camisa de força de um modelo psicanalítico, mas também tem a capacidade de ser autoconsciente sobre sua condição e refletir sobre suas próprias emoções impossíveis, negociar suas relações com os outros, contemplar sua existência no mundo. Ao contrário de Édipo, ela não pode recorrer à autopiedade. Ela deve se olhar diretamente no rosto e aceitar sua culpa. É por todas essas razões que Electra tem mais potencial ético do que Édipo”.⁵² (SCOTT, 2005, p. 171)

⁵¹ Tradução livre do original: “Im Jahrhundert des Orest und der Elektra/ das beraufkommt wird Odipus eine Komodie sein” (SCOTT, 2005, p.7).

⁵² Tradução livre do original: “Electra's story is much more troubling than that of Oedipus for this very reason. It shatters us all the more because we know she plotted and premeditated the murder and we cannot fathom a hatred so

Com efeito, Jill Scott acredita que o século XX é o século de Electra, e constitui sua pesquisa verificando a presença desta personagem em uma série de obras que marcaram a poesia e a dramaturgia europeia ao longo daquele período. À exceção do *Hamletmáquina* de Heiner Müller, as obras que constituem o *corpus* que investiga não estão presentes em nosso platô⁵³. Ainda assim, a reflexão de fundo que Scott apresenta acerca da presença de Electra na ficção contemporânea corrobora a nossa perspectiva: as novas narrativas de ficção que promovem a trajetória das heroínas se valem de uma política de alianças com o mito de Electra não a fim de reproduzi-lo integralmente, mas com o intuito de, a partir dele, revisitarem os novos desafios sociais e políticos que se apresentam no ressoar do século XXI e que parecem exigir das obras do campo da cultura personagens cada vez mais complexos e críticos ao tradicional herói de outrora:

"Comecei *Electra depois de Freud* perguntando quem domina o século XX, Electra ou Édipo? Podemos terminar com a pergunta sobre quem dominará o século XXI. Ainda na metade da primeira década do novo milênio, é muito cedo para prever, mas na era pós 11/09 e sua cultura de vingança, parece que a história de Electra é novamente atual - a princesa Átrida, destemida e violenta em sua busca por justiça. Mas talvez também haja espaço para várias outras encarnações de Electra, não apenas a jovem raivosa, mas a mulher madura com perspectiva e equilíbrio, buscando se compreender em suas relações com Orestes e até mesmo com Clitemnestra, com os vivos e não com os mortos ou fantasmas. Sem dúvida, haverá muitas novas adaptações nos próximos anos, à medida que os escritores se voltam novamente para a atemporalidade e o poder desse mito para nos ajudar a responder às questões complexas e muitas vezes desconcertantes de nossa época"⁵⁴(SCOTT, 2005, p. 171)

intense. This, I believe, is what positions her to have ongoing significance for the coming century and indeed millennium. But it is also what has inspired writers throughout time-the fact that Electra makes her decisions with full knowledge of the circumstances and consequences of her actions means that the story has a future, that she is malleable as a character and master of her own destiny. Not only has Electra not been subjected to the straitjacket of a psychoanalytic model, but she also has the capacity to be self-conscious about her condition and to reflect on her own impossible emotions, to negotiate her relations with others, to contemplate her existence in the world. Unlike Oedipus, she cannot have recourse to self-pity. She must look herself squarely in the face and accept her culpability. It is for all these reasons that Electra has more ethical potential than Oedipus". (SCOTT, 2005, p. 171)

⁵³ Scott analisa as releituras de Electra nas obras de Hugo Von Hofmannsthal, Richard Strauss, Robert Musil, Hilda Doolittle e Sylvia Plath.

⁵⁴ Tradução livre do original: "I began *Electra after Freud* by asking who dominates the twentieth century, Electra or Oedipus. We might end with the question as to who will dominate the twenty-first century. Only halfway through the first decade of the new millennium, it is too early to predict, but in the post age and its culture of revenge, it seems Electra's story is again current - the Atrean princess, fearless and violent in her pursuit of justice. But perhaps there is also room for several other embodiments of Electra, not just the angry young girl but the mature woman with perspective and balance, seeking to understand herself in her relationships to Orestes and even Clytemnestra, to the living and not to the dead or ghosts. No doubt there will be plenty of new adaptations in the years to come as writers turn again to the timelessness and power of this myth to help us answer the complex and often perplexing questions of our age" (SCOTT, 2005, p. 171)

EM BUSCA DE UMA METODOLOGIA CANIBAL

“A antropofagia como antropologia”
(Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais*)

Como se estuda uma narrativa de ficção audiovisual? Os caminhos possíveis são muitos e respondem a uma vasta gama de possibilidades, que se expandem deste os princípios da crítica literária até os pormenores de uma análise estrutural da narrativa. A crítica, na maioria das vezes, dialoga com a teoria literária e com os estudos de literatura comparada, enquanto uma análise estrutural sedimenta aspectos, passagens e elementos recorrentes em todas as narrativas, a fim de destacar aquilo que elas têm em comum. Seja através deste ou daquele caminho, a cada novo estudo, métodos e técnicas parecem estar sempre em vias de se refazer a fim de dar conta dos novos, e cada vez mais complexos objetos que contém narrativas. Isto porque, se por um lado, as narrativas parecem estar contidas em um *plano*, o problema se expande ao tomarmos como objeto a narrativa de uma obra de ficção televisiva e seriada, que mais se aproxima de um *volume*. Com essa metáfora, queremos dizer: no audiovisual seriado, aspectos que vão da dramaturgia aos efeitos de sentido causados pela iluminação, pelos figurinos, cenários, trilha sonora e, até mesmo, os modos como tais histórias são apreendidas pela recepção impactam também o estudo das narrativas presentes nesta linguagem.

Se, por um lado, parte do problema surge da necessidade de abarcar um *corpus* maior e mais fragmentado em termos de tamanho – em média, no caso de uma telenovela, por exemplo, cerca de 180 capítulos - por outro, o que temos em vista é também a amplitude de tais efeitos de sentido que surgem na dinâmica audiovisual: a narrativa deixa de ser expressa tão somente pelas palavras e ganha outros aspectos, que se desdobram em imagem, som e continuidade. Além disso, uma vez que as obras de ficção televisiva – no Brasil, em especial as telenovelas – fazem parte de um imaginário em comum que constitui por si a memória da própria nação, sua apropriação pelas audiências e consequente reconfiguração parece expandir as narrativas para além dos limites daquilo que é exibido: em outras palavras, ao estudar a narrativa de uma

telenovela ou de uma série, seria importante conceber também a inclusão da recepção a fim de compreender de que modo essa narrativa é apropriada, recontada e lembrada⁵⁵.

Neste sentido, nossa hipótese é que, a fim de estudar uma narrativa de ficção seriada e televisiva sem perder de vista tais efeitos de sentido que surgem da recepção, seria importante pensar em uma metodologia própria que tenha em vista apreendê-los. E, na esteira dessa metodologia, elaborar um modo científico de conceber sua exposição. O que apresentaremos a seguir, portanto, é uma proposta metodológica, empregada na presente dissertação a fim de estudar as narrativas da telenovela *Avenida Brasil*, tendo como pano de fundo sua relação com aquilo que chamamos de *Presença de Electra* – isto é, a recorrência de narrativas de vingança protagonizadas por heroínas que buscam honrar a morte do pai. A esse conjunto de métodos e técnicas que respondem a nossa proposta, chamaremos de *metodologia canibal* - termo que se justificará mais adiante, a partir de uma perspectiva epistemológica pós-estruturalista e decolonial, que tem como referência a *teoria barberiana da comunicação* (LOPES, 2018), e as categorias de pensamento de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Eduardo Viveiros de Castro. Destacamos que o emprego da metodologia canibal, no presente trabalho, foi concebido tomando como experimento o estudo de uma telenovela a partir de sua disponibilidade na plataforma de *streaming* Globoplay – daí nossa expectativa de que tal modelo possa ser aproveitado em outros estudos narratológicos que contemplem séries e telenovelas disponíveis nos mesmos serviços.

A biblioteca do Globoplay e os protocolos de leitura

Desde o início, ao escolher *Avenida Brasil* como objeto do nosso trabalho, um dos nossos principais problemas de pesquisa era como estudar uma telenovela que já havia sido exibida há 10 anos. De que modo apreender uma narrativa tão cheia de pormenores como a de uma telenovela – que, em média, tem cerca de 4.800 páginas de texto (PALLOTINI, p. 62, 1998) – sem ter acesso precisamente aos seus roteiros ou gravações? Além disso, outro problema de pesquisa acentuado era estabelecer um

⁵⁵ Para ficarmos somente em um exemplo, a criação de *memes* e figurinhas a partir de cenas de séries e telenovelas configura hoje um dos modos como as narrativas compõem um campo expandido de mobilização das audiências, e tal fenômeno já engaja pesquisas nas Ciências da Comunicação, a exemplo do trabalho *Est-ce que tu memes? – de la parodie à la pandémie numérique* (CNRS Editions, 2022), do pesquisador francês François Jost.

paralelo entre a narrativa central de *Avenida Brasil* e o mito de Electra, a fim de perceber de que modo a matriz trágica influenciava o melodrama e ressurgia na ficção contemporânea. Na ocasião de elaboração inicial de nosso projeto, o que nos chamava atenção era uma verificação preliminar de que outros exemplos de narrativas de ficção televisiva, bem como dramaturgias contemporâneas para teatro, apresentavam este mesmo paralelo. Para elaborar um panorama da jornada de Electra, a fim de estabelecer de fato quais elementos compõe esta *presença*, sabíamos ser possível constituir nosso *corpus* a partir das três tragédias gregas referenciais que narram a trajetória desta personagem: a *Oréstia*, de Eurípedes, e as homônimas *Electra* de Sófocles e Ésquilo. Contaríamos também, de um modo menos intensivo, com outras dramaturgias e produtos audiovisuais contemporâneos nos quais identificamos uma ressonância da trajetória desta heroína.

Entretanto, mantinha-se ainda o problema original: como investigar a narrativa de *Avenida Brasil*? De que modo reter uma trajetória que se decompõe capítulo a capítulo ao longo de quase nove meses, e que acompanha a saga de uma protagonista da infância a vida adulta? E mais: como não perder de vista as tramas e subtramas dos outros núcleos que se relacionam, em maior ou menor grau de proximidade, com a trama central, através da agência de personagens com dilemas e escolhas próprias? E, sobretudo: de que modo compreender as implicações e os sentidos políticos da trajetória de Nina e seu desejo por vingança para a transformação de *Avenida Brasil* em um *cult nacional* (GRECO, 2014), um modelo exemplar de representação da ascensão da nova classe média? Em linhas gerais: de que modo uma narrativa sobre vingança capturou tão genuinamente o *zeitgeist* de um determinado momento histórico e econômico do país? Nossa hipótese para solucionar este problema nos fazia crer que não havia alternativa senão *ler* a telenovela nas entrelinhas, examinar os seus detalhes, não perder de vista o encadeamento das cenas, e, sobretudo, não ignorar os modos como os aspectos visuais e sonoros colaboravam na construção da narrativa, uma vez que é de um produto audiovisual que estamos tratando.

Portanto, partimos da premissa de que, assim como uma obra literária, uma telenovela poderia ser *lida*, e que, mediante a adoção de determinados protocolos de leitura, esta, munida de métodos, se tornaria uma *leitura científica*. Mas, uma vez delimitados tais métodos, faltaria ainda, neste caso, um lugar onde se pudesse ler, isto é,

um local onde se encontrasse a telenovela na íntegra, dez anos depois de ter sido exibida inicialmente. Seria preciso que houvesse uma biblioteca, um acervo no qual se pudesse consultar com reincidência periódicos digitais tão extensos quanto telenovelas inteiras. E até recentemente, para os pesquisadores de telenovela o cenário era justamente o contrário: era notória a dificuldade em ter acesso mesmo que apenas a determinadas cenas nos acervos das emissoras. É claro que com a expansão das plataformas digitais e a intensa produção e compartilhamento de vídeos para a internet, era possível encontrar alguns trechos, recortes e materiais avulsos. Mas o cenário só tornou eminentemente promissor neste sentido com a consolidação dos serviços de *streaming* no Brasil e, no que diz respeito à nossa pesquisa, especialmente a consolidação da plataforma Globoplay.

Com a pandemia do coronavírus e a interrupção das gravações de suas telenovelas, vimos as reprises de determinados títulos chegarem ao horário nobre como forma de preencher a programação e, deste modo, o deslocamento temporal da exibição de telenovelas gravadas em anos anteriores trouxe à cena o debate sobre a telenovela como arquivo de memória. Este movimento parece ter embasado a decisão da Globo de, a partir de maio de 2020, disponibilizar paulatinamente 50 títulos clássicos de suas telenovelas no Globoplay. A consolidação involuntária de um acervo de tais produtos audiovisuais foi registrada no capítulo brasileiro do anuário do Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva (Obitel), em 2021. Neste movimento, o Centro de Estudos da Telenovela (CETVN), grupo de pesquisa que integra a rede Obitel, passou a identificar o surgimento de uma “biblioteca digital de telenovelas”:

“Em maio, a emissora anunciou um projeto de lançamento progressivo de 50 títulos clássicos, muitos nunca reprisados, mas todos presentes na memória cultural e midiática do país. Criou assim, uma verdadeira “biblioteca digital”, segundo argumenta Newcomb (1999): (...) como os primeiros autores eram editores e livreiros, assim os *broadcasters* de hoje podem se encontrar na posição de editores, que oferecem materiais para uma vasta biblioteca eletrônica digital. Os usuários entrarão nestas coleções virtuais como entraram em todas as bibliotecas” (LOPES; MIQUILENA, 2021, p. 120).

Tomamos aqui a mesma nomenclatura empregada pelo CETVN, que passa a enxergar na plataforma Globoplay uma biblioteca digital de telenovelas em potencial. Deste modo, passamos a ter em vista que o que constituiria o nosso *corpus* não seria a telenovela diariamente exibida em 2012, mas sim a versão disponível no *streaming* –

sujeita a edições e processos outros de reassistência e apreensão. Além de tudo, o contexto histórico em que essa releitura acontece sugere automaticamente outra perspectiva sobre sua representação em *Avenida Brasil* – se por um lado a telenovela ficou conhecida por retratar a ascensão da nova classe média nos anos 2010, por outro, o Brasil de 2022 revela outros processos econômicos em andamento, que remontam inclusive ao emprego de expressões como *necroeconomia* (WOLFF, 2020) e *estado suicidário* (SAFATLE, 2020) para caracterizar o cenário político e econômico atual. Deste modo, é inegável que os efeitos de sentido de *Avenida Brasil* são outros em quem a assiste em 2022 – há uma intensa potencialidade de enxergar ou relacionar a assistência da obra com a memória, processo que, apesar de ser inerente ao consumo das ficções em geral, no caso das telenovela se acentua quando sua assistência se efetiva após as exibição original.

Assim, *ler a telenovela* torna-se não só uma atividade possível, mas também desafiadora: a possibilidade de ter acesso aos capítulos de *Avenida Brasil* na íntegra nos parece exigir uma aproximação meticulosa para viabilizar essa investigação. Decidimos, portanto, que, diante da inegável constituição de um acervo, seria preciso empregar um *protocolo* para essa leitura. Esse protocolo, é claro, envolveria outra temporalidade e dinâmica que não a da simples assistência descompromissada. Como argumenta Cristian Jacob em *Le pouvoir des bibliothèques* (1996), a leitura nas bibliotecas historicamente implicou no surgimento de uma nova “temporalidade particular à leitura dos intelectuais admitidos neste lugar” (p.53). O historiador se refere à biblioteca de Alexandria como marco nesta arqueologia das bibliotecas, segundo o qual é a partir daí que se estabelece uma novidade para o pensamento crítico:

"Uma controversa, um problema ou uma ideia podem ser retomadas a qualquer momento, resolvidas ou reativadas fora de uma situação de interlocução viva (...) Há, enfim, o tempo da transmissão: este da dinastia ela mesma, este da sucessão de bibliotecários (...) o tempo do trabalho cumulativo, em que todo novo saber se situa em relação aos seus predecessores, em que todo poeta se situa em relação aos modelos. O tempo das polêmicas, da filologia, da crítica das fontes e da imitação literária reintroduz a história, o progresso e a evolução" (JACOB, 1996, p.53)⁵⁶

⁵⁶ Tradução livre do original: "Il y a ensuite la temporalité particulière propre à la lecture des intellectuels admis en ce lieu (...) Une controverse, un problème ou une idée peuvent être repris à n'importe quel moment, résolus ou réactivés en dehors d'une situation d'interlocutain vivante (...) Il y a enfin le temps de la transmission: celui de la dynastie elle-même, celui de la succession de bibliothécaires (...) le temps d'un travail cumulatif, où tout nouveau savant se situe par rapport à ses prédécesseurs, où tout poète se situe

Sendo assim, para os pesquisadores, este tempo que se ensaia dentro da biblioteca é um tempo que “reintroduz a história, o progresso e a evolução”. A pesquisa com o acervo de telenovelas ganha uma nova perspectiva: agora sendo tomada essencialmente como *documento histórico*, deslocada de seu contexto original de exibição, vislumbramos enxergar não só a *narrativa da nação* (LOPES, 2009), mas especificamente a *narrativa da nação em 2012*, isto é: como o Brasil era contado ao seu público na década passada. Também passamos a compreender que com este projeto de pesquisa surgiria a oportunidade de elaborar um modelo metodológico que pudesse ser utilizado em pesquisas futuras sobre outros produtos de ficção seriada disponíveis nas plataformas de *streaming*. Ou seja: elaborar, afinal, um modelo de leitura de telenovelas históricas nas bibliotecas digitais. Como argumenta Robert Scholes (1991), “a leitura não se resume a permanecer num conforto exterior ao texto, onde o poder deste não possa atingir-nos. Há que penetrar nele, atravessar o espelho e vermo-nos do outro lado” (p. 43). A adoção, ou instituição, de um protocolo de leitura para a telenovela é, portanto, uma aposta essencialmente metodológica com fins acadêmicos. Não se trata de uma maneira de *assistir telenovela*, mas de *estudar telenovela*. Epistemologicamente, ela parte da própria definição de Scholes:

"Pensar a leitura em termos de posturas centrípetas e centrífugas. A leitura centrípeta concebe o texto de acordo com uma intenção original localizada no centro daquele e, quando efetuada sob este ângulo, procurará reduzir o texto ao puro núcleo de intencionalidade não mesclada. A leitura centrífuga, por seu turno, encara a vida do texto como ocorrendo ao longo da respectiva circunferência que se expande constantemente, abrangendo novas possibilidades de significado (...). Pelo fato de a leitura constituir sempre matéria de, pelo menos, dois tempos, dois locais e duas consciências, a interpretação mantém-se infinitamente fascinante, difícil e essencial" (SCHOLES, 1991, p.23)

Se a leitura sempre articula dois tempos (o presente e o passado) e se sua prática exige do leitor que se desloque de seu “conforto exterior” em direção ao interior do texto, falar em *leitura como modelo metodológico* pressupõe uma dinâmica que não envolve necessariamente uma centralidade no estudo da recepção, como é recorrente em muitas pesquisas sobre telenovelas e obras de ficção televisiva. Tomando dois trabalhos exemplares do campo, o estudo de Ondina Fachin Leal, *A leitura social da novela*

par rapport à des modèles. Le temps des polémiques, de la philologie, de la critique des sources et de l'imitation littéraire réintroduit l'histoire, le progrès et l'évolution" (p.53)

(1986) até o mais recente *Vivendo com a telenovela* (2002), trabalho conjunto de Lopes, Borelli e Resende, o tipo de atividade que em geral é desenvolvida envolve uma *etnografia da recepção*, acompanhando diferentes perfis de pessoas enquanto assistem as telenovelas. Nosso foco com a elaboração dos protocolos de leitura se distancia deste tipo de procedimento, e favorece uma centralidade do interior do objeto. Deste modo, optamos por estabelecer este recorte em nosso modelo: em paralelo à etnografia da recepção do público, o que surge em nossa proposta de *leitura* da telenovela é a necessidade de uma *autoetnografia da recepção*, que levasse em consideração em nossa própria atividade de assistência os afetos e afetações decorrentes da passagem de tempo, e que registrasse, a cada capítulo, suas principais linhas de força e percepções distanciadas sobre a cena.

De modo que, diante deste recorte, nosso objetivo torna-se construir protocolos de leitura para guiar esta autoetnografia, e nosso foco torna-se eminentemente uma tentativa de apreensão da narrativa, isto é, de *leitura a contrapelo* (BENJAMIN, 1987) de um produto cultural que já se encontra deslocado de seu contexto de produção. Neste caso, é importante reiterar essa diferença entre *ler* e *assistir*, porque é nela que reside um modo científico de compor nosso objeto – já que não se trata nem de uma assistência pessoal desobrigada, por mera fruição, mas também não se trata da observação da assistência do outro. O que priorizamos nessa leitura são as narrativas, os discursos e os efeitos de sentido que compõem um *ethos* de um tempo e um lugar e, portanto, constituem um registro de memória. Neste sentido, é válido pensar diretamente que tomamos a *telenovela como um texto*, em cuja leitura estamos sempre articulando uma textualidade dupla: a do momento em que é produzido e a do momento em que é lido. Segundo Scholes (1991):

"Ficamos sempre fora de qualquer texto particular que procuremos ler; por isso mesmo, a interpretação constitui um problema. No entanto, nunca estamos por completo de fora da trama de textualidade que constitui o sustentáculo de nosso ser cultural e onde cada texto desperta ecos e harmonias. Cada texto que nos chega provém de um momento anterior ao nosso momento no tempo, e só pode ser lido por associação à obra inacabada da textualidade. Ler é encarar o passado, aceitar o que já aconteceu como se (...) tivesse sucedido num 'outro país' onde as coisas se passam de modo diferente; por muito que o desejemos, não nos é possível chegar lá." (SCHOLES, p.22, 1991)

Sendo assim, a leitura de *Avenida Brasil* a que nos propusemos condicionou de fato a tentativa de enxergar um “outro país”, como coloca Scholes, onde as coisas se passam “de modo muito diferente”. Vislumbramos, portanto, nesse gesto de “encarar o passado”, também um agenciamento político da pesquisa. Trata-se, afinal, de uma maneira de compreender, através de um objeto da cultura, quais são as mediações em jogo que sua leitura mobiliza. Neste sentido, o emprego dos protocolos de leitura nos distancia de uma mera crítica da obra ou ainda de uma análise ideológica, aquilo que, na acepção de Martín-Barbero (2001) seria uma cilada, pois trata-se de um movimento que vai unicamente “das estruturas dos textos às da sociedade sem passar pela mediação constituidora da leitura” (p. 184).

Nos interessa, portanto, essa *mediação constituidora da leitura*, da qual fala Martín-Barbero, a fim de pensar este duplo que evidencia o deslocamento do tempo e contexto da produção e da recepção. Tanto para Martín-Barbero quanto para Scholes, mais do que uma verdade absoluta sobre uma obra em si, uma leitura oferece sempre uma *perspectiva*, o que, por sua vez, pressupõe um lugar de enunciação que se assume enquanto não-universal. É nesse sentido, isto é, em abolir as marcas de uma eventual crítica universal, que nosso protocolo de leitura se situa inicialmente a partir de uma *autoetnografia da recepção*.

Autoetnografia da recepção

O método etnográfico, inicialmente pensado por Bronislaw Malinowski (SANTOS, 2017) é um ponto central nas pesquisas antropológicas. Sua teoria já foi muitas vezes revisada pela Antropologia, e sua aplicação é inevitavelmente um campo de intersecção entre o relato científico e a literatura, já que pressupõe um relato intensivo, por parte do etnógrafo, não só do seu objeto ao longo da pesquisa empírica, mas também dos afetos e afetações que atravessam este autor-pesquisador em campo. A narrativa da etnografia constitui, portanto, um relato impregnado substancialmente pelo olhar do pesquisador, modo de evidenciar o exercício de alteridade constante a que a Antropologia se propõe, e que, por consequência, traz em seu bojo a recusa a uma verdade universal. O exercício autoetnográfico, por sua vez, pressupõe, também dentro de um regime intensivo, a narração dessa zona de afetos em que se encontra o

pesquisador, mas deslocando a compreensão do objeto, que sai do Outro e caminha para o Eu:

“A autoetnografia escorrega, evita definições simplistas. É a colisão entre as ciências humanas e as artes, as teorias e as emoções, a performatividade – o que acontece agora – e a performance – o que já aconteceu (estudo feito) – é a presença do corpo do(a) pesquisador(a) na linha de frente da pesquisa, no momento da criação (texto ou a performance/apresentação)”. (BRILHANTE; MOREIRA, 2016, p.110).

Ao situar, como postula o excerto acima, a presença do corpo do pesquisador na linha frente da pesquisa, o que a autoetnografia promove é, de certo modo, a afirmação de que a pesquisa não é resultado de uma verdade neutra, mas responde a uma experiência singular do pesquisador. Trata-se do emprego consciente de um olhar crítico sobre a ideia de que o discurso científico é universal. Em seu livro *Memórias da Plantação* (2019), a autora Grada Kilomba exemplifica muito bem os modos como a ambição de universalidade do discurso científico na verdade mascara as relações de poder imbricadas dentro da ciência a partir de uma perspectiva eurocêntrica e colonizadora – que, por sua vez, recusa a subjetividade em prol de uma suposta objetividade dominante:

"Sendo assim, demando uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todos nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e realidade específicas - não há discursos neutros. Quando acadêmicas/os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro, nem objetivo ou universal, mas dominante" (KILOMBA, 2019, p. 58)

Deste modo, a autoetnografia nos parece oferecer, do ponto de vista do pesquisador, a abertura inicial para a crítica do “discurso neutro e objetivo” que aponta Kilomba, em prol de uma perspectiva decolonial do fazer científico. Esse exercício, por sua vez, também dialoga com uma tendência pós-estruturalista da Antropologia contemporânea e, longe de ser um trabalho narcísico, acaba por desestabilizar positivamente noções consolidadas pelo pensamento racionalista a respeito do que são os regimes de autoria, a verdade científica e até mesmo a própria delimitação dos objetos, já que, como argumenta Viveiros de Castro (2018) em suas *Metafísicas Canibais*, “não existem pontos de vista sobre os objetos: os objetos são o próprio ponto de vista” (p.85). A essa afirmação, central na referida obra em que Viveiros de Castro propõe uma zona de aproximações entre a teoria de Deleuze e Guattari e o pensamento dos povos ameríndios, ele dá o nome de *perspectivismo*.

Em outras palavras, o ponto de vista do sujeito/objeto equivale ao próprio sujeito/objeto, de modo que, ao etnografar a si mesmo, o que está em jogo é um exercício de reflexividade vigilante sobre o próprio ponto de vista.

"O que caracteriza a especificidade do método autoetnográfico é o reconhecimento e a inclusão da experiência do sujeito pesquisador tanto na definição do que será pesquisado quanto no desenvolvimento da pesquisa (recursos como memória, autobiografia e histórias de vida, por exemplo) e os fatores relacionais que surgem no decorrer da investigação (a experiência de outros sujeitos, barreiras por existir uma maior ou menor proximidade com o tema escolhido, etc.). Dito de outra maneira, o que se destaca nesse método é a importância da narrativa pessoal e das experiências dos sujeitos e autores das pesquisas, o fato de pensar o papel político do autor em relação ao tema, a influência desse autor nas escolhas e direcionamentos investigativos e seus possíveis avanços" (SANTOS, 2017, p. 117).

Se por um lado deixamos de vislumbrar, em nossa pesquisa, um estudo essencialmente centrado na recepção de *Avenida Brasil* – dado tanto o deslocamento histórico quanto a mudança de plataforma de exibição – por outro, adotamos a autoetnografia como recurso metodológico ao compreender que tal escolha implica em efetivar uma leitura científica sem perder de vista as afetações da recepção mobilizadas pelo sujeito-pesquisador. De modo que nossa leitura nem se deixa escorregar da “estrutura do texto à sociedade” (MARTIN-BARBERO, 2001, p.184) – sem levar em conta os afetos da recepção – mas também não ignora a circunstância histórica, que transforma *Avenida Brasil*, de uma telenovela em exibição, em um documento histórico sobre o Brasil de dez anos atrás.

Nesse sentido, compreendemos que a audiência da novela à época de sua exibição escapa desta pesquisa enquanto objeto de estudo e é incorporada como elemento de justificativa. Ou, em outras palavras, o que entendemos é que a própria audiência de *Avenida Brasil* valida o seu estudo. Sabemos, pois, que foi uma telenovela de grande sucesso; sabemos que suas audiências foram excepcionais e que, até hoje, o público se apropria e ressignifica esta obra esteticamente, produzindo e reproduzindo novos efeitos de sentido. O que buscamos, entretanto, à luz do pensamento de Viveiros de Castro, é compreender, tomando a telenovela/objeto, o seu próprio ponto de vista sobre o Brasil de 2012, e o modo de experimentá-lo parte de nossa própria experiência afetiva dentro deste regime de autoria.

"A autoetnografia é, assim, um método que pode ser usado na investigação e na escrita, já que tem como proposta descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal, a fim de compreender a experiência cultural (apud Ellis, 2004). Dessa forma, um pesquisador utiliza princípios de autobiografia e da etnografia para fazer e escrever autoetnografia. Como um método, a autoetnografia torna-se tanto processo como produto da pesquisa (apud Adams; Bochner; Ellis, 2011)" (SANTOS, 2017, p. 117)

O caderno virtual de campo

Tomada a decisão de investir em uma autoetnografia da recepção, vislumbramos a construção completa de nosso protocolo de leitura sobre os 179 capítulos de *Avenida Brasil*, cada um com, em média, 50 minutos, todos integralmente disponíveis na plataforma Globoplay. Para tal, optamos primeiramente pela construção daquilo que chamaremos a partir de então de *caderno virtual de campo* (que se encontra integralmente reproduzido nos anexos deste trabalho). Como em todo exercício etnográfico, o caderno de campo constitui o suporte do registro dessa atividade – acrescentamos o termo “virtual” para designar o modo como foi elaborado, repartindo a mesma tela do computador em que se exibiam os capítulos. Este elemento não é só um preciosismo, mas denota certo *habitus* típico da utilização do sistema multitelas em que, muitas vezes, se dividem atividades das mais diversas naturezas. Com efeito, na medida em que a atividade se desenvolvia, tornou-se comum que determinadas afetações ou observações fossem registradas ao mesmo tempo e no mesmo dispositivo em que se exibiam os capítulos – o computador.

O caderno virtual de campo tinha como premissa uma escrita com foco narrativo na primeira pessoa do singular (Eu), que registrasse, sem grande preocupação formal, as afetações surgidas a cada capítulo. Ao anexarmos o caderno ao final deste trabalho, procuramos revisar somente erros de digitação e afins, buscando respeitar uma determinada organicidade do texto elaborado cotidianamente. O procedimento padrão era, ao final de cada capítulo, elaborar o registro dessa leitura no mesmo dia em que fora realizada, através de um *fluxo de consciência*⁵⁷. Com o passar do tempo, também passamos a nos valer da possibilidade de pausar determinadas cenas ou reexibi-las para registrar a minutagem de determinados trechos que poderiam constituir um estudo de

⁵⁷ "O fluxo de consciência é a expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que ou se perde a sequência lógica ou onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um 'desenrolar ininterrupto dos pensamentos', seja das personagens ou do narrador" (CHIAPINI, p. 67, 2001).

caso interessante. Falas de personagens e imagens em *print screen* também foram destacadas e arquivadas ao longo da leitura.

Ao fim, nos surpreendemos com o tempo levado para dar conta desta atividade na íntegra - entre os meses de maio de 2021 e fevereiro de 2022, realizamos a leitura dos 179 capítulos e registramos essa autoetnografia da recepção. Inicialmente, a possibilidade de estudar mais de um capítulo por dia, dada a sua disponibilidade na íntegra, sugeria eventualmente um tempo menor de investigação que os nove meses em que a telenovela levou para ser exibida, em 2012. Mas naturalmente, a realização dessa autoetnografia sobre a recepção tornou-a mais rigorosa e, portanto, mais trabalhosa, o que fez com que, em média, levássemos muito mais tempo para *ler* um único capítulo do que levaríamos se o estivéssemos apenas assistindo.

Além disso, o que buscamos mapear para dentro da telenovela eram essencialmente suas narrativas e discursos. Sendo assim, estabelecemos inicialmente três eixos sobre os quais ensaiamos situar nossos comentários. Tais eixos não representam padrões estanques sobre as cenas, tampouco buscavam sedimentar impressões sobre linguagens específicas. Na verdade, funcionavam como elementos norteadores, que estavam o tempo todo dialogando entre si e atravessando cada momento. São eles:

- Dramaturgia: personagens, narrativas, conflitos, ações e desenlaces;
- Imagem: objetos de cena; cenários, figurinos; iluminação e direção de câmera;
- Som: sonoplastia diegética e extra-diegética; ruídos; músicas; ambiências.

Cartografia da narrativa

Com a composição final do caderno virtual de campo e a finalização desta leitura mediada por protocolos, iniciamos um segundo trabalho de sedimentação das narrativas e dos materiais levantados a partir de nossa autoetnografia, com o intuito, desta vez, de construir *cartografias* da narrativa de *Avenida Brasil*. Esse procedimento cartográfico

encontra sua inspiração na *teoria barberiana da comunicação* (LOPES, 2018), na qual, para além de uma epistemologia e metodologia própria, há também um procedimento de exposição que implica na utilização de mapas teórico-conceituais.

Em sua argumentação inicial, Lopes aponta a proximidade entre a figura do cartógrafo e a figura do *flâneur*, trabalhada por Walter Benjamin em *Magia e técnica, arte e política* (1986), em que pese a similaridade, para ambos, da capacidade de estranhamento que o desenraíza da percepção habitual do reconhecível e do utilitarismo da sociedade capitalista moderna. Desde modo, vislumbramos ainda um paralelo possível entre o procedimento do cartógrafo tal qual compreendido por Lopes e a perspectiva crítica de Grada Kilomba acerca da objetividade/neutralidade, e consequente afirmação da subjetividade no exercício intelectual. O cartógrafo, como Lopes o enxerga, produz um registro autoral e singular dos próprios caminhos percorridos, cujas implicações subjetivas valorizam as errâncias em detrimento ao percurso mais curto entre dois pontos.

“Tal como proposta por Foucault e Deleuze (Deleuze, 1988), a análise cartográfica configura-se como instrumento para uma história do presente, possibilitando a crítica do nosso tempo e daquilo que somos. Não é método como proposição de regras, procedimentos ou protocolos de pesquisa rígidos, mas sim, como estratégia de análise crítica e ação política, olhar crítico que acompanha e descreve relações, trajetórias. Tal estratégia metodológica desenha não exatamente mapas no sentido tradicional do termo e sim diagramas, que se referem a lugares e movimentos marcados não por determinismos, mas por densidades, intensidades e expõem as linhas de força de um determinado espaço, que neste caso, é o campo da comunicação. O diagrama é o mapa, a cartografia, coextensiva a todos os campos de conhecimento. Temos aí delineados, em linhas gerais, os princípios que regem a cartografia barberiana expressos através de mapas teórico-metodológicos das mediações” (LOPES, 2018, p.46).

Da utilização dos mapas na obra de Martín-Barbero como suporte de representação das “densidades e intensidades” no campo da comunicação, o tomamos como estímulo para a adoção do mesmo procedimento em prol de um mapeamento das narrativas. Portanto, através da cartografia, concebemos a possibilidade de representar visualmente os elementos centrais de *Avenida Brasil* a fim de, posteriormente, compará-los com as narrativas de *Electra* a partir das matrizes clássicas. Para além destas, no decorrer da pesquisa, também passamos a contar com a cartografia da *jornada da heroína* (MURDOCK, 2013) a fim de pensar as singularidades de gênero e suas diferentes implicações na trajetória das protagonistas femininas. Cabe aqui afirmar que

outras cartografias seriam possíveis e que, na perspectiva rizomática com a qual a teoria barberiana da comunicação, segundo Lopes, dialoga com a obra de Deleuze e Guattari, não há nem fim, nem começo – há tão somente multiplicidades possíveis a serem cartografadas, mesmo no que diz respeito às narrativas de *Avenida Brasil*, de *Electra* ou de quaisquer outras obras de ficção com as quais se queira dialogar.

Sobre o emprego do exercício cartográfico enquanto técnica, também cabe ressaltar que este se encontra sempre no limiar entre a arte e a ciência (RIBEIRO, 2021) já que pressupõe uma representação surgida da pesquisa empírica, mas se vale de uma estética específica da imagem, podendo moldar-se às variáveis formas de representação que atravessam os regimes de autoria envolvidos. De modo que todo mapa é também um ponto de vista – uma perspectiva - sobre um determinado objeto. Embora sua função pragmática seja tradicionalmente guiar o caminhante por territórios reais, segundo Ribeiro (2021), as ciências humanas já compreendem a produção e leitura cartográfica como um exercício intelectual, também aplicável ao reconhecimento de territórios ficcionais:

"A leitura de mapas envolve a habilidade de criar estruturas mentais de reconhecimento do espaço a partir da interpretação de seus signos visuais. Assim, os mapas se tornam instrumentos de conhecimento espacial, uma vez que são capazes de criar analogias sobre o mundo representado, mesmo que esse mundo pertença ao universo da ficção" (RIBEIRO, 2021, p.159)

Segundo o autor, a cartografia científica transformou o mapa em um “instrumento essencialmente técnico, mas a sua utilização na representação de universos ficcionais torna visíveis as articulações descritas na narrativa e funcionam como signos potencializadores de raciocínio” (2021, p.151). Portanto, nosso foco com a constituição de tais cartografias é demarcar tais “signos potencializadores de raciocínio”, oferecendo-os a uma compreensão visual de elementos que, em sua maioria, se perdem de vista durante a atividade cotidiana do espectador de telenovelas.

Além disso, tendo em mente a cartografia como um exercício de escritura de universos ficcionais, cujo foco já não é mais apenas reproduzir a realidade *ipsis litteris*, mas sim representar as articulações invisíveis, libera-se também o artista do mapa de uma representação que situe necessariamente os caminhos – como na própria obra de Martin-Barbero (2001), para quem os mapas noturnos representam antes os limites, as bordas, as fronteiras. Deste modo, retomamos as informações presentes no caderno

virtual de campo, e empreendemos um trabalho de cartografia das narrativas de *Avenida Brasil* a fim de elaborar, através dos mapas, instâncias de representação de alguns detalhes desta narrativa sobre os quais pretendíamos nos debruçar. Tais mapas encontram-se presentes nos diversos *platôs* que constituem este trabalho – modelo que substituí o capítulo, sobre o qual falaremos mais adiante – a fim de ilustrar determinados tópicos e argumentações, mas sua totalidade encontra-se também como anexo da dissertação.

Para além da constituição das cartografias da narrativa de *Avenida Brasil*, o emprego da cartografia é também primordial para expor a releitura do modelo metodológico de níveis e fases (LOPES, 2003) apresentado em *Pesquisa em Comunicação*. Nossa releitura prevê a construção final do trabalho não em capítulos, mas em platôs (DELEUZE; GUATTARI, 1995a). Neste sentido, nos valem da concepção metodológica de Lopes para a organização da pesquisa no campo da Comunicação – em que esta se divide através de níveis (teórico, epistemológico, metódico e técnico) e de fases (construção do objeto, observação, descrição, interpretação e conclusão) para propor uma nova dinâmica de disposição e organização dos tópicos, na qual cada platô passa a ter um eixo central (em substituição às fases) e que, por sua vez, é atravessado por **linhas de fuga, linhas de força e ressonâncias** (em analogia aos níveis), como veremos a seguir.

Linhas de fuga, linhas de força e ressonâncias.

Em seu tratado metodológico *Pesquisa em Comunicação* (2003), Maria Immacolata Vassalo de Lopes apresenta sua proposta de modelo para o desenvolvimento das pesquisas no campo, a fim de sugerir um procedimento que sirva tanto para a construção de novos projetos de pesquisa quanto para a desconstrução, com finalidade crítica, de pesquisas já existentes. O modelo apresentado por Lopes – também chamado de *modelo de níveis e fases* – traça também ele uma espécie de cartografia da pesquisa, prevendo o cruzamento dos eixos paradigmático e sintagmático a partir dos quais é possível pensar um trajeto em comum, em que se conjugam a estrutura e o processo da pesquisa. Ambos, por sua vez, surgem sempre em decorrência das tomadas de decisão e da aplicação de métodos e técnicas, que nada mais são do que teorias em

ato, resultantes de uma escolha consciente do pesquisador em prol da promoção de uma ruptura epistemológica com o campo, ao delimitar seu objeto de pesquisa:

"Como campo dinâmico, a pesquisa se configura como estrutura e como processo. Como estrutura porque apresenta uma articulação de natureza 'vertical' entre níveis, instâncias ou dimensões: epistemológica, teórica, metódica e técnica. Como processo, realiza-se mediante uma articulação de tipo 'horizontal' entre fases, ou momentos da investigação: a definição do objeto de pesquisa, a observação, a descrição e a interpretação. Assim entendido, o campo de pesquisa é definido essencialmente por uma dinâmica que resulta de uma rede de articulações verticais e horizontais tecida pelo raciocínio científico. Cada um dos níveis atravessa de forma permanente cada uma das fases da investigação, o que implica a necessidade de apreender a diversidade dos níveis envolvidos na estruturação de cada fase e, ao mesmo tempo, reconhecer a lógica da interação entre as fases" (LOPES, 2003, p.96)

Sendo assim, vislumbramos no modelo metodológico de Lopes, uma espécie de estrutura narrativa da pesquisa, em que pese a o encadeamento das fases como uma consequência da jornada do pesquisador em sua relação com o próprio objeto, e a estruturação dos níveis como fruto da relação deste pesquisador com o campo científico. O modelo de níveis e fases pode ser ilustrado através da seguinte imagem:

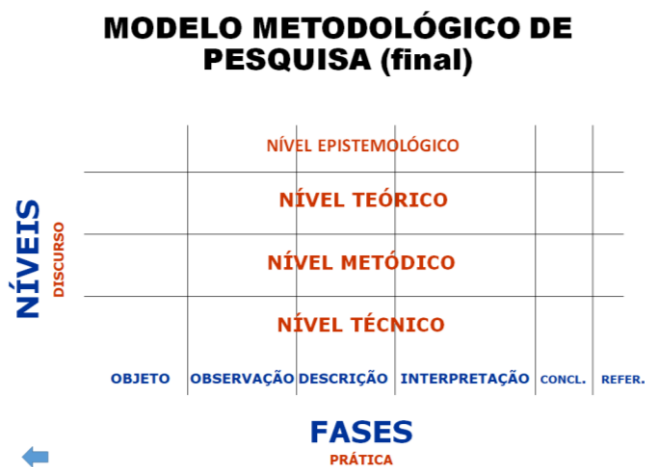


Figura 22 - Modelo metodológico: níveis e fases

Em nossa pesquisa, notadamente influenciados pelo pensamento de Lopes, o que gostaríamos de propor é, afinal de contas, uma releitura deste modelo, a partir de uma perspectiva crítica pós-estruturalista, cujo intuito é que este seja apropriado a fim de que as fases da pesquisa não correspondam necessariamente a uma estrutura narrativa *filiativa*, mas sim de *aliança*. De modo que as fases passariam a constituir-se de objetos autônomos, que se relacionam entre si de maneira rizomática. Afinal, como a própria autora pontua, "o modo de expressão é frequentemente um correlato do modo de

reflexão e da própria prática metodológica" (LOPES, p. 127). É importante ressaltar, neste ponto, que nossa proposta surge em diálogo com outras leituras do trabalho de Lopes, sobretudo o artigo *A teoria barberiana da comunicação* (2018), no qual a autora resgata o pensamento comunicacional de Jesús Martín-Barbero, a fim de demonstrar como este não se conforma unicamente a uma *teoria da recepção* ou a uma *teoria das mediações*, mas constitui “uma teoria da comunicação específica, caracterizada por uma epistemologia, metodologia e conceitos próprios” (p.39).

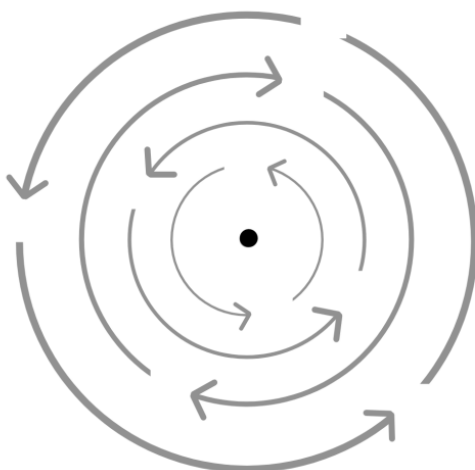
O que nos chama atenção na *teoria barberiana da comunicação* é sua compreensão sensível da realidade latino-americana e sua notável ruptura epistemológica ao propor o estudo das mediações no campo da Comunicação. Ao empregar como procedimento de explicitação conceitual os seus mapas cognitivos, vislumbramos, a partir das observações de Lopes (2018) as aproximações entre esse caminho que busca a mediação e o conceito do rizoma, proposto por Deleuze e Guattari. “Seguindo nessa argumentação, outra aproximação que fazemos é entre o mapa das mediações e a figura do rizoma como método (...). A cartografia é da ordem do rizoma e é exatamente por isso que ela é o antídoto para a ação dos dispositivos” (LOPES, 2018, p.47).

O rizoma – que se opõe ao modelo arborescente – não tem começo nem fim. Ele é em si um labirinto de possibilidades que se constrói a partir de pontos de fuga, buscando um agenciamento molecular em oposição aos tradicionais agenciamentos molares com que se estrutura o pensamento racionalista. O rizoma é puro devir: ele encontra *zonas de aliança intensiva* (CASTRO, 2018, p. 164) em caminhos imprevisos, e por isso pode se conectar a assuntos, temas, universos, campos de saber de um modo impensável ao modelo arborescente/de filiação hereditária. Em nosso entendimento, cabe ao campo da Comunicação, dada sua transdisciplinaridade intrínseca, a utilização do rizoma (e de todo o arcabouço teórico de *Mil Platôs*) como parte de sua metodologia, levando o pesquisador a agenciar devires imprevisos e trazer a novidade a partir de uma perspectiva molecular de aproximação do seu objeto.

O platô, por sua vez, é a zona onde o rizoma momentaneamente se estabiliza, "uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade

exterior" (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 32). Há tal confluência de agenciamentos e linhas de força que, mesmo com certo grau de imprevisibilidade, uma territorialidade se constrói – para, mais adiante, fazer outros devires e voltar a se desestabilizar.

Por sinal, no jargão dos jogos teatrais, platô é também o nome do exercício de equilíbrio do espaço cênico em arena, no qual os atores, posicionados de modo equidistante, precisam se rearticular imediatamente em consonância com o menor movimento de qualquer um dos corpos. Se um deles aproxima-se do centro, todos se aproximam; se um vai para a direita, todos vão para a direita; se outro se afasta rumo ao exterior, todos se afastam, ocasionando a desintegração/desterritorialização do platô. É um jogo de escuta e construção de um território coletivo a partir das diversas forças/corpos que estão em cena. A fim de representar o platô do qual falam Deleuze e Guattari, gostaríamos de pensar o modelo da arena e propor a imagem a seguir:

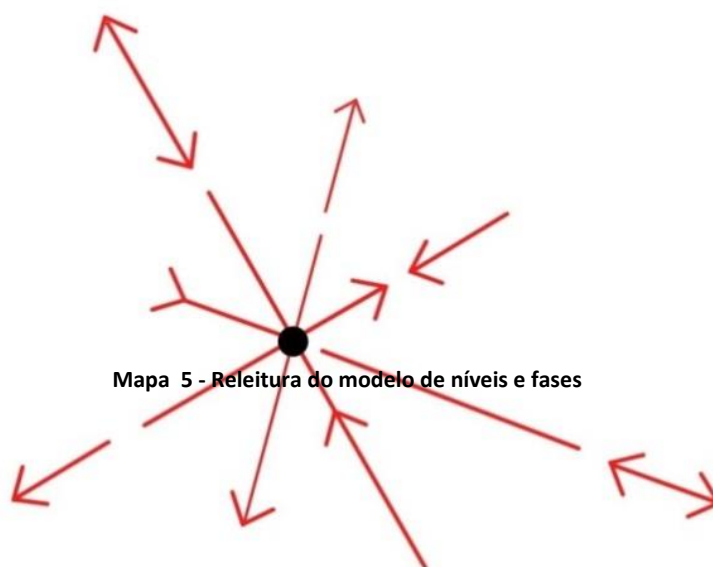


Mapa 7 - Representação do platô como arena

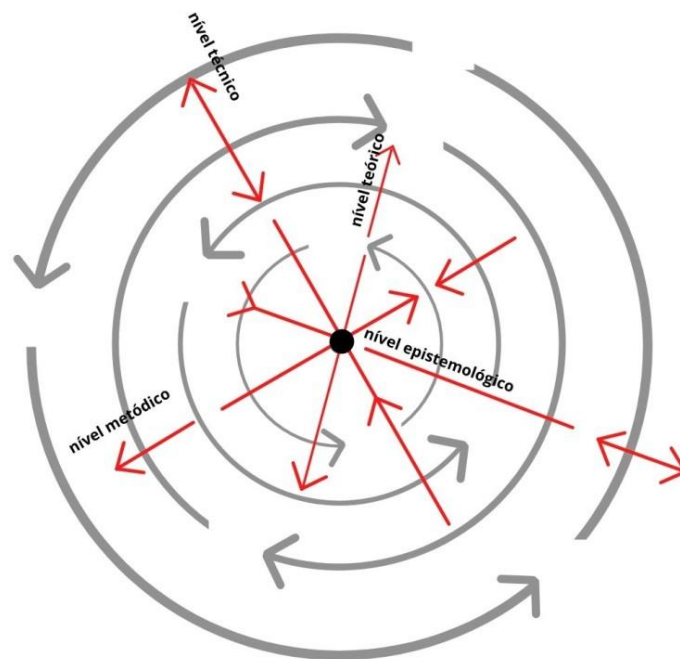
Os mapas cognitivos de Martín-Barbero, por sua vez, respondem a essa mesma lógica, pois o que cartografam são justamente as mediações – isto é, as zonas de intensidade, os planos de imanência onde os aspectos de produção e recepção convergem imprevisivelmente, dando lugar aos fenômenos da Comunicação. De modo que é possível compreender que, em Martín-Barbero, o que se cartografa, isto é, as mediações, são justamente tais platôs. Identificamos essa mesma zona tensiva no modelo metodológico (figura 22) proposto por Lopes, onde os níveis e as fases da pesquisa não cessam de se atravessar, agenciando rupturas epistemológicas e fazendo descobertas na intersecção entre um e outro: devir técnico do objeto ou devir objeto do

nível técnico? Devir metódico da interpretação ou devir interpretativo do nível metódico?

Sendo assim é, portanto, a partir do modelo metodológico de Lopes que gostaríamos de propor uma cartografia do platô, e afirmar nossa escolha por este suporte em nossa pesquisa em detrimento a escritura de capítulos/fases. Tal escolha não é arbitrária: se o pensamento de Deleuze e Guattari nos afeta epistemologicamente, se o diálogo destes com Martin-Barbero e Viveiros de Castro oferece uma compreensão metodológica para nossa abordagem de *Avenida Brasil*, acreditamos ser consequente a necessidade de pensar também a causação e a exposição das ideias a partir dele. Isto porque, ao adotarmos o platô como método de sedimentação da pesquisa (no lugar de capítulos), implicamos também outra estética de apresentação do trabalho científico. Deste modo, cada **fase** do trabalho passa a equivaler a um **eixo**, que atrai linhas de força e de onde saem linhas de fuga (mapa 8), responsáveis, por sua vez, por atravessarem com intensidades e velocidades distintas cada um dos níveis (mapa 9).



Mapa 8 – Eixo (fases): linhas de força e linhas de fuga.



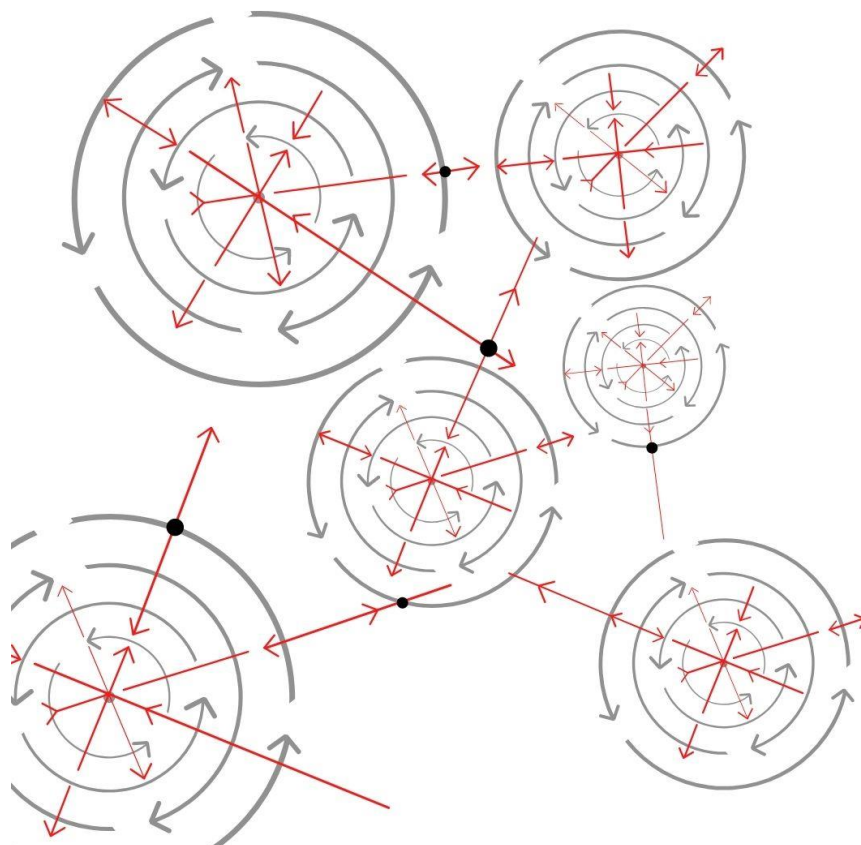
Mapa 9 - Releitura do modelo de níveis (ressonâncias) e fases (linhas de força/fuga)

Neste modelo, os níveis são representados como **ressonâncias agenciadas pelas linhas de força e de fuga**. Tal qual ondas, eles surgem de um ponto nevrálgico e se expandem infinitamente em meia-vida até sua dissolução no espaço. Sua expansão, por sua vez, acaba por transformá-los de um nível a outro: se mais ao centro temos o nível epistemológico, é porque sempre a partir dele que se ancora um **eixo** (afinal, qualquer objeto se insere em uma tradição científica); se na periferia temos o nível metódico, é porque é sempre com ele que de algum modo se arremata a narrativa interna do platô. É importante frisar que os próprios mapas não dão conta de representar fielmente este estado de agenciamento contínuo que o platô instaura; seria preciso, antes, de uma *imagem em movimento* para dar conta da territorialização/desterritorialização constante a que este modelo se propõe.

É deste modo que gostaríamos de construir um deslocamento molecular pelo campo do saber, e com esse modelo, o que vislumbramos é uma pesquisa infinita, que está sempre pronta a conceber um novo platô. Afinal, lá, onde uma linha de fuga encontra um nível mais afastado do centro, pode surgir um novo eixo/objeto, ao redor

do qual se expande um novo platô – e que, por sua vez, pode atrair novas linhas de força/fuga. É nesse tipo de agenciamento imprevisto/desordenado, essa desterritorialização que se reterritorializa em um novo espaço, que compreendemos a existência do rizoma (o motor do devir). Por isso que o rizoma, na acepção de Deleuze e Guattari (1995a), é o contrário do dispositivo: ele não prevê enquadramentos, programas, mas sim libera as forças, ocasionando correlações muitas vezes imprevistas.

Com o mapa 10, buscamos apresentar uma tentativa de representação do que é (ou do que pode ser) a pesquisa científica em Comunicação tomando este modelo a fundo. É claro que há algum prejuízo nesta representação: seria antes necessário cartografá-la em outras dimensões que não somente o plano para ser fiel a toda sua potência. Por hora, nos valem dela para afirmar a utilização deste modelo: há frestas, vazios, zonas deliberadamente ausentes que dão margem a expansão de novos platôs a n-1 (DELEUZE; GUATTARI, 1995a). Ora, com isso, o que afirmamos é que o presente projeto não se restringe a uma dissertação: este é apenas um dos estágios, mas não chega a ser nem mesmo seu estágio inicial, já que, deste modo, torna-se fruto de algo que já estava antes em processo.



Mapa 10 - Representação livre da pesquisa em platôs

Por uma metodologia canibal

Por fim, a estes procedimentos metodológicos que partem dos protocolos de leitura, que empregam a autoetnografia da recepção, que vislumbram a elaboração de cartografias e que projetam a construção da pesquisa em platôs, gostaríamos de chamar de *metodologia canibal*. Em uma apreensão mais objetiva, a *metodologia canibal* nada mais é do que a adoção de um procedimento autoetnográfico para o estudo das obras de ficção televisiva, em diálogo com uma releitura do modelo de níveis e fases (LOPES, 2003) e com a *teoria barberiana da comunicação* (LOPES, 2018). Deste modo, somos instados a empregar a construção de cartografias como modos de representação do conhecimento científico e, do ponto de vista epistemológico, levar em consideração tanto os aspectos objetivos quanto subjetivos na abordagem do objeto. Isto é, compreender paralelamente as condições de produção, os discursos estruturantes, os afetos e as matrizes culturais nas quais ele se insere.

Em um corte mais abstrato, a metodologia canibal se propõe também a ser um exercício de vigilância epistemológica, essencialmente comprometido com uma política decolonial do fazer científico, em que pese a compreensão da *mestiçagem* como mediação essencial da produção cultural latino-americana. Como nos aponta Martín-Barbero:

"Talvez somente aí a mestiçagem tenha passado de objeto e tema a sujeito e fala: um modo próprio de perceber, narrar, contar e dar conta. O reconhecimento desse conhecimento é, na teoria e na prática, o surgimento de uma nova sensibilidade política, não instrumental nem finalista, aberta tanto à institucionalidade quanto à cotidianidade, à subjetivação dos atores sociais e à multiplicidade das solidariedades que operam simultaneamente em nossa sociedade" (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 262)

Em sua compreensão sobre a mestiçagem e seu consequente “modo próprio de perceber, narrar, contar e dar conta”, Martín-Barbero leva em consideração o paradoxo da inserção das comunidades indígenas dentro do sistema produtivo capitalista, como modelo para a elaboração de uma definição sobre aquilo que é o *popular*.

"É justamente desta maneira que hoje se procura pensar, reconceituando o índio a partir do espaço político e teórico do popular, isto é, como culturas subalternas, dominadas, porém possuidoras de uma existência positiva, capaz de desenvolvimento (...) Configura-se assim um novo mapa: as culturas indígenas como parte integrada à estrutura produtiva do capitalismo, mas sem que sua verdade se esgote nisso" (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 264).

Portanto, a necessidade de colocar em prática esse conhecimento, que por sua vez prevê o “surgimento de uma nova sensibilidade política, não instrumental nem finalista”, mas aberta ao cotidiano institucional, às subjetividades e às multiplicidades, compõe, na teoria das mediações de Martín-Barbero, uma espécie de leitura da mestiçagem enquanto modelo metodológico. Essa mesma orientação aparece de um modo diverso nas *Metafísicas canibais* (2008) do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, cujo trabalho pensa a ideia da antropofagia, a partir de seu estudo sobre os povos tupinambás, como um modelo para a própria antropologia. Em sua teoria *multinaturalista e perspectivista*, Viveiros de Castro mobiliza esforços em retirar o pensamento dos povos ameríndios do caráter essencial de objeto da antropologia e torná-lo também sujeito de uma antropologia própria:

"O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade, e o que se visava era essa alteridade como ponto de vista sobre o Eu. O canibalismo e o tipo de guerra indígena a ele associado implicavam um movimento paradoxal de autodeterminação recíproca pelo ponto de vista do inimigo. Com essa tese

eu avançava, evidentemente, uma contrainterpretação de alguns preceitos clássicos da disciplina. Se o objetivo da antropologia multiculturalista europeia é descrever a vida humana tal como ela é vivida do 'ponto de vista do nativo', a antropologia multinaturalista nativa assume como condição vital de autodescrição a apreensão 'semiofísica' - a execução e a devoração - do 'ponto de vista do inimigo'. A antropofagia enquanto antropologia" (CASTRO, 2018, p. 160).

É desta perspectiva que pensa a “antropofagia enquanto antropologia” que conceituamos nossa busca por uma *metodologia canibal*. Adiante em sua investigação sobre a antropofagia enquanto procedimento de assimilação de alteridades, Viveiros de Castro vai estabelecer o paralelo fundante de sua reflexão a partir do conceito de *devenir* na obra de Deleuze e Guattari: "Nem metáfora, nem metamorfose, um devir é um movimento que desterritorializa ambos os termos da relação que ele cria, extraindo-os das relações que os definiam para associá-los através de uma nova conexão parcial" (CASTRO, 2018, p. 184). Em outras palavras, o devir é de certo modo um agenciamento canibal que se estabelece entre os termos da relação – que, em nosso caso, particularmente, pensamos ser o pesquisador e o seu objeto de pesquisa, sugerindo assim, que diante do objeto, nada mais nos resta senão *antropofagizá-lo*, isto é, comê-lo, apreendê-lo em todas as suas singularidades e aspectos possíveis. Há, entre o pesquisador o seu objeto, uma série de devires acontecendo o tempo todo: o objeto passa pelo devir-pesquisador do sujeito, enquanto o pesquisador passa pelo devir-objeto de sua pesquisa.

Na releitura de Viveiros de Castro sobre o conceito de devir, o que está em jogo é a ideia de uma aliança intensiva que, por sua vez, se difere dos sistemas de filiação que constituem a dinâmica arborescente do pensamento estruturalista: ao escolher um objeto, e deste modo, deslocá-lo do fluxo corrente da vida, o pesquisador de certo modo promove uma ruptura com a ordem, como se dissesse: “isto não é natural, isto é um fenômeno”. Ao circunscrever um objeto, portanto, e iniciar sobre ele uma pesquisa, o que parece estar em jogo é uma aliança constituinte entre sujeito-objeto que passa a fazer *daquele um pesquisador, e deste, um fenômeno social* – ciência social. Desse ponto de vista, a aliança entre pesquisador e objeto constitui, por si só, um devir, fundado por sua vez em uma operação rizomática. Configura-se aí uma ética, muito próxima daquilo que Martin Barbero categorizou como “calafrio epistemológico”.

Até agora, no entanto, nos demoramos no universo da pesquisa em Comunicação, justificando os modos como a relação entre sujeito e objeto pode ser encarada à luz da teoria do devir e de que modo a postura canibal do pesquisador convém com um lógica tipicamente latino-americana, já que tanto dialoga com as epistemologias dos povos ameríndios, como pontua Viveiros de Castro, como também vislumbra um diálogo mestiço, na acepção de Martín Barbero. Adicionamos ainda, a essa nomenclatura, certo diálogo com o centenário da Semana de Arte Moderna e a antropofagia de Oswald de Andrade, para quem “só a antropofagia nos une!”. Talvez resida aí um interessante diálogo entre a mestiçagem da qual fala Martín-Barbero e a construção de um modo próprio ao nosso povo e história de investigar também os produtos de nossa própria cultura. Através dessa reflexão de fundo, o que vislumbramos afinal é a intenção de construir uma metodologia que, em sua ética, seja de inspiração pós-estruturalista, decolonial e fundamentalmente latino-americana.

Gostaríamos, por fim, de especificar de que modo a metodologia canibal, e, sobretudo sua perspectiva pós-estruturalista, lida com a análise das narrativas. Isso porque começamos o presente platô justamente discutindo as dificuldades – ou múltiplas possibilidades – de viabilizar um modo de estudar as narrativas, e tais maneiras, por sua vez, encontram suas origens calcadas primordialmente em um pensamento estruturalista. Isto porque, como argumenta Thomas Bonicci (2009):

"Reconhece-se que o Estruturalismo é uma tentativa de fornecer parâmetros científicos na análise das narrativas. De fato, os trabalhos dos autores acima mencionados estabelecem aspectos para certa teoria científica fundamentada numa sintaxe universal da narrativa. Por outro lado, parece que a poética estruturalista tem pouco a oferecer ao crítico literário (...). O Estruturalismo seduz porque pretende introduzir uma profunda objetividade e rigor científico à análise e à crítica literária. Essa objetividade, contudo, vem acompanhada de certos prejuízos. O estruturalista negligencia a especificidade de textos reais e os trata como se fossem configurações ordenadas e criadas por forças invisíveis (...). Foi justamente contra essa posição supostamente objetiva que os pós-estruturalistas reagiram" (p. 145)

Deste modo, resgatamos a crítica à objetividade pontuada por Grada Kilomba para compor um dos aspectos de nossa metodologia canibal, no qual renunciamos parcialmente a uma análise essencialmente estrutural e objetiva da narrativa e, em diálogo com as epistemologias com as quais trabalhamos até agora, somos instigados a também agenciar uma postura ética e estética pós-estruturalista na abordagem da ficção. Não se trata, contudo, de uma recusa ou oposição radical ao estruturalismo. Afinal:

"O Pós-estruturalismo é a continuação do Estruturalismo e, ao mesmo tempo, a rejeição dele (...). Não é possível conceber o Pós-estruturalismo sem o Estruturalismo. (...) É interessante notar, também, que o Pós-estruturalismo não é uma escola de pensamento, mas um conjunto de abordagens, as quais nem sempre são compartilhadas na íntegra por todos os adeptos. É um conjunto de posições teóricas que tem em comum a ideologia de que o relacionamento entre o texto e seu significado é apenas aproximado, resvalado e ambíguo" (BONICCI, 2009, p. 146).

Sendo assim, a metodologia canibal, de saída, não se orienta no sentido de uma interpretação dos significados do texto, tampouco de uma afirmação objetiva da estrutura das narrativas, mas antes afirma a ambiguidade das interpretações e enuncia devires possíveis a partir de seus elementos. Essa postura se traduzirá, no presente trabalho, sobretudo em um novo olhar sobre aquilo que nos interessa investigar em *Avenida Brasil* a partir da noção de *presença de Electra* e, do ponto de vista do pesquisador, requer acima de tudo uma postura ética e uma postura estética.

Postura ética

Ao falar sobre uma postura ética diante da narrativa, que contemple uma perspectiva pós-estruturalista, queremos, sobretudo, pontuar que não daremos ênfase em elementos comparativos, mas sim nas diferenças e singularidades. A metodologia canibal, sendo assim, não vislumbra encontrar as *semelhanças* entre as narrativas estudadas com a jornada do herói (CAMPELL, 1997), da heroína (MURDOCK, 2013), ou com a morfologia do conto (PROPP, 1984) entre outros. Sua preocupação está voltada aos elementos singulares dessa narrativa em questão e nos devires possíveis que daí surgem. Com isso, a compreensão não vislumbra *explicar a narrativa* a partir de estruturas que lhe são anteriores, mas sim buscando destacar quais são os elementos que saltam aos olhos do pesquisador e quais são suas funções (BARTHES, 2011).

O pesquisador, por sua vez, assume que sua análise não constitui uma verdade universal sobre a obra, mas uma *perspectiva*, e que essa perspectiva abre mão da objetividade exclusiva para se valer também de aspectos subjetivos na abordagem implicada. O sujeito da pesquisa não se pressupõe universal, e as afetações decorrentes da obra são importantes nesta análise, corroborando assim uma apreensão sensível da ficção por parte da recepção. O pesquisador se implica na pesquisa, se põe em risco, se

sujeita, e não se distancia dos outros sujeitos da recepção. É ele próprio a audiência que busca etnografar, portanto.

Postura estética

A postura estética, por sua vez, inclui a necessidade de viabilizar um *devoir-artistico* da pesquisa, valendo-se de procedimentos criativos que tornem a cartografia também uma linguagem em si. O pesquisador precisa lançar-se a este movimento artístico para poder fazer com que a cartografia seja efetiva. Intuímos, através de nossa própria experiência, que o primeiro passo para concretizar tal cartografia é através de desenhos a mão livre, registros como os exemplificados abaixo:

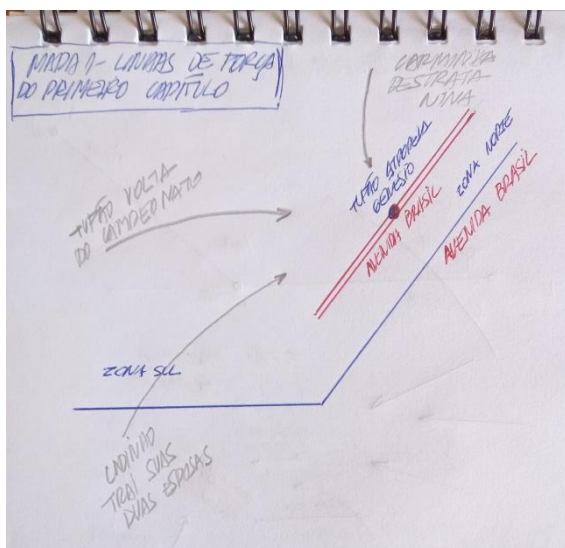


Figura 13 - Rascunho do mapa (Linhas de força do capítulo 1)

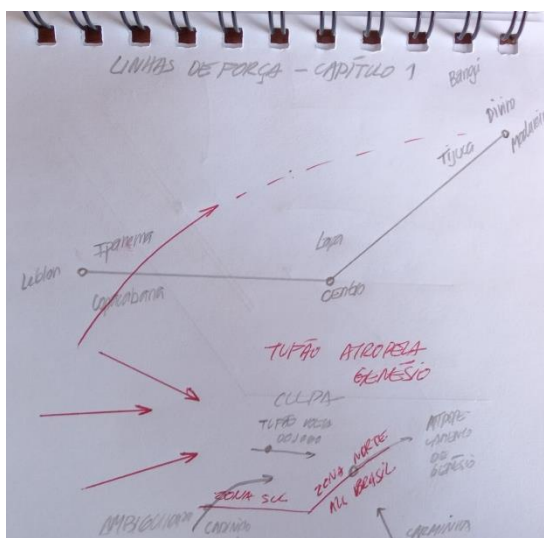


Figura 24 - Rascunho do mapa (Linhas de força do capítulo 1)

A ciência como arte, e a arte como ciência. Somente assim, atravessando a arte, nos parece ser passível de pesquisar a linguagem, destravando mecanismos do inconsciente com o intuito de desbloquear também uma compreensão afetiva da obra em análise. "Praticar o pensamento em sua plena função: indissociavelmente ética, estética, política, crítica e clínica. Isto é, reimaginar o mundo a cada gesto, palavra, relação com o outro (humano e não humano), modo de existir - toda vez que a vida assim o exigir" (ROLNIK, 2018, p. 197).

Resumo dos procedimentos

- 1) Tornar o pesquisador o próprio receptor. Em posse de íntegra do seu *corpus*, o pesquisador deve construir um caderno virtual de campo, no qual registrará uma *autoetnografia da recepção*. A cada capítulo/trecho/cena assistido, deve registrar, em primeira pessoa, suas impressões pessoais a partir da assistência sistemática da ficção seriada. A atenção do pesquisador deve estar voltada para três eixos principais: a dramaturgia (personagens, narrativas, conflitos, ações e desenlaces), a imagem (objetos de cena; cenários, figurinos; iluminação e direção de câmera) e o som (sonoplastia diegética e extra-diegética; ruídos; músicas; ambiências). O registro no caderno virtual de campo deve buscar uma escrita em fluxo, isto é, buscando abolir as eventuais autocensuras e a tentativa de constituir uma linguagem científica. O caderno virtual de campo é um espaço de rascunho.

- 2) Cartografar as narrativas. Após a elaboração do caderno virtual de campo, o pesquisador deve reler suas anotações a fim de compreender o material que institui. Neste sentido, a obra de ficção torna-se o campo e o caderno virtual de campo passa a se tornar uma fonte primária a partir da qual ele constrói sua pesquisa. A partir daí, ele apreende as informações que escreveu para si e busca expressá-las visualmente. A elaboração dos mapas teórico-conceituais passa por um exercício inicialmente artístico, a mão livre, e, em seguida, sua decantação se expressa em figuras.

- 3) Analisar a narrativa em uma perspectiva pós-estrutural, buscando levar em consideração as afetações que a narrativa promove no pesquisador/receptor, pensando essencialmente nos modos como os elementos destacados constituem uma perspectiva sobre aquela narrativa – e não uma verdade universal e objetiva – e observando-os à luz de suas funções narrativas, isto é, seus propósitos intrínsecos. Afirmar o estabelecimento dos devires possíveis dessa narrativa: os modos como ela se conecta com o futuro, com o vir a ser, e buscando evitar o retorno ao passado, à estrutura.

- 4) Apresentar a pesquisa em platôs, em vez de capítulos, buscando promover um método de representação do conhecimento que priorize o regime das alianças entre cada pequeno objeto/fase da pesquisa, afirmando as fissuras e os espaços entre si, e ampliando a possibilidade infinita de acréscimo de novos platôs, novos pontos de vista, novas perspectivas, através de uma orientação rizomática e de um agenciamento que afirme as multiplicidades.

ELECTRA NO SUBÚRBIO CARIOCA: A JORNADA DE NINA

*“A força vai lutar com a força;
a vingança, com a vingança;
deuses, secundai a justiça!”
(Ésquilo, *As coéforas*)*

A cena é a seguinte: após anos de casamento, vivendo escondida sob o manto de uma boa esposa, cristã e conservadora, caridosa e fiel, um exemplo para o bairro do Divino, Carmen Lúcia Moreira de Souza (Adriana Esteves) é desmascarada. Seu caso com o amante Max (Marcelo Novaes) - para todos os efeitos, seu cunhado - é descoberto. Além da traição, é descoberto também o desvio da fortuna do marido, Tufão (Murilo Benício), que Carminha promoveu durante todos esses anos sob a escusa de desenvolver um projeto social junto à igreja do padre Solano (Márcio Tadeu Lima). A vilã, conhecida por todos os convivas do bairro e da família, é finalmente exposta: mas sua condenação, entretanto, não se dá dentro do âmbito privado da mansão onde morou por 12 anos. Ela é arrastada pelo quintal rumo ao centro do Divino onde, “no olho da rua”, é escorraçada pelo marido e humilhada pelos transeuntes e pelos vizinhos. Como argumenta o antropólogo Roberto DaMatta, ao refletir sobre a dramaticidade desse tipo de expressão, o que está em jogo nesta cena é “o rompimento violento com um grupo social, com o consequente isolamento do indivíduo, agora situando-se diante do mundo ‘do olho da rua’, isto é, de um ponto de vista totalmente impessoal e desumano” (1985, p. 37).

Este isolamento impessoal e desumano a que relegam Carminha após a descoberta dos anos de golpe e traição coincide também com certa alteração na estrutura do imaginário do próprio bairro, seja pelas fofocas que mobilizam os outros personagens, seja também por uma determinada dinâmica social e de costumes que se impunha verticalmente no Divino. Isto porque, nestes anos todos em que posou de boa samaritana, mãe de família e esposa fiel, Carminha foi também responsável por edificar uma imagem moralizante para aquela comunidade – isto é: sua postura como mãe de família agenciava um determinante *ethos* que influenciava aquele microcosmo, e que contava com reconhecimento comunitário, a ponto da personagem, no capítulo 24, dizer que pretendia se candidatar a vereadora. Havia, portanto, uma *política* em sua figura. Como argumenta o sociólogo Pierre Bourdieu:

"A estrutura das relações entre o campo religioso e o campo do poder comanda, em cada conjuntura, a configuração da estrutura das relações constitutivas do campo religioso que cumpre uma função externa de legitimação da ordem estabelecida na medida em que a manutenção da ordem simbólica contribui diretamente para a manutenção da ordem política, ao passo que a subversão da ordem simbólica só consegue afetar a ordem política quando se faz acompanhar por uma subversão política desta ordem" (BOURDIEU, 2007, p. 69)

Deste modo, podemos afirmar que a descoberta da traição de Carminha promove uma determinada subversão da ordem política que, aí sim, impacta a ordem simbólica no microcosmo divinense. Ainda segundo Bourdieu, "em uma sociedade dividida em classes, a estrutura dos sistemas de representações e práticas religiosas próprias aos diferentes grupos ou classes, contribui para a perpetuação e para a reprodução da ordem social" (BOURDIEU, 2007, p. 53). Portanto, podemos afirmar que a subversão do imaginário associado a esta personagem – decorrente da descoberta de sua traição e, por consequência, da hipocrisia em seu discurso – carrega consigo consequências disruptivas para a reprodução da ordem social. Em outras palavras, para retomar a obra de Roberto DaMatta – *A casa e a rua* (1985) - há uma espécie de confluência entre o público e o privado dentro da esfera social brasileira que faz com que a traição de Carminha torne-se um assunto público e, ainda mais, um assunto político, naquele cenário social em que ela desempenhava um papel de destaque dentro da manutenção da ordem simbólica religiosa.

A cena da telenovela *Avenida Brasil* em que Carminha é desmascarada é levada ao ar somente no capítulo 169. Até lá, o que acompanhamos em paralelo nos 168 capítulos anteriores é o desenvolvimento da trajetória de outra personagem, uma espécie de duplo de Carminha – trata-se de seu negativo, isto é, sua *antagonista*, que, contudo, diferente da maioria das telenovelas, não é a vilã⁵⁸: essa figura surge, na primeira fase de *Avenida Brasil*, como a criança Rita (Mel Maia), vítima de Carminha, à época sua madrasta, e vai se transformar, na segunda fase, em Nina (Débora Fallabela), uma jovem adulta disposta a tudo para fazer justiça pelo que lhe foi roubado. Não fosse a

⁵⁸ Como argumenta Renata Pallotini (2012), “aparece, na telenovela brasileira, mesmo atual e crítica, curiosamente, um laivo de romantismo idealizador misturado ao realismo do século passado” (p.155). Em sua argumentação, a autora retoma a teoria do filósofo francês Étienne Souriau (*As duzentas mil funções dramáticas*) para argumentar em prol da coexistência, nas telenovelas em geral, da figura do personagem-Leão – aquele que conduz a ação dramática – com o protagonista, enquanto ao vilão sobra a posição de personagem-Marte – isto é, aquele que se opõe ao Leão. Em *Avenida Brasil*, identificamos uma perspectiva diferente: em nosso entendimento, é Carminha, a vilã, quem conduz a ação dramática, enquanto Nina, a heroína, se opõe reativamente às suas ações.

irrefreável sede de vingança de Nina, que, durante os anos passados no exílio na Argentina, mudou de identidade e consolidou, com notável frieza e calculismo, o passo a passo de um plano meticuloso para se reaproximar da madrasta e se infiltrar como empregada doméstica em sua casa, talvez Carminha jamais tivesse encontrado seu ocaso – e, para todos os efeitos, o bairro do Divino seguiria moralizado pela figura de sua primeira-dama, extremamente religiosa, católica, defensora da moral e dos bons costumes.

A sede de vingança de Nina, entretanto, em nada se relaciona com os aspectos políticos do discurso de Carminha – aliás, na narrativa de *Avenida Brasil*, pouco importa como Nina se posiciona politicamente. A força motriz de sua vingança é essencialmente pessoal: Carminha foi responsável pela morte de seu pai, Genésio (Tony Ramos) e por tê-la abandonado em um lixão ainda criança, roubando-lhe a herança que lhe era de direito. Contudo, no decorrer de sua jornada, os discursos de Nina passam a trazer como parte da justificativa de suas ações certa *perspectiva de classe*: uma vez que, sob o intuito de se aproximar de Carminha e da família Tufão, ela se tornou empregada e cozinheira da mansão, Nina passa a conhecer e conviver com as condições de precariedade a que são submetidas as empregadas domésticas da família. A tal ponto que, na execução de sua vingança, o primeiro calvário que Nina impõe a Carminha envolve fazer com que a ex-madrasta (e patroa) desempenhe as mesmas tarefas que são de responsabilidade das empregadas, reforçando o local de subalternidade e – até certo ponto, por que não, de humilhação - a que Carminha sempre relegou as funcionárias que para ela trabalham, bem como condenando os excessos e a imoralidade de Carminha. Em seguida, no capítulo 105, Nina exige de Carminha: "Eu quero que você reforme todas as instalações dos quartos das empregadas, e quero que este benefício se estenda aos quartos da Janaína e da Zezé. Digamos que é uma reivindicação da categoria. É muito justa, por sinal". A vingança de Nina, portanto, parece ecoar certo ressentimento político que, como argumenta Bourdieu, encontra suas raízes em um determinado *ethos* constitutivo da pequena burguesia:

"O ressentimento surgiu como uma das dimensões fundamentais do *ethos* e da ética ascética da pequena burguesia, sem dúvida porque ele autoriza os membros das classes médias - conscientes de que sua ascensão resulta de privações e sacrifícios de que estão livres, ao menos em sua ótica, os membros das classes populares e os membros das classes superiores - a fazerem, como se costuma dizer, da necessidade virtude, e a condenarem

tanto o laxismo dos que não tiveram que pagar o preço da ascensão como o descuido imprevidente dos que não souberam ou não quiseram pagar tal preço" (BOURDIEU, 2007, p.11)

Ou seja: para todos os efeitos, a vingança de Nina, motivada por razões essencialmente pessoais, ganha contornos moralizantes e também políticos, na medida em que altera uma determinada escala de valores estruturais daquela realidade em que se insere a fim de transformá-la, condenando seus excessos e restringindo suas disparidades. Neste sentido, gostaríamos de estabelecer um dos principais eixos de nossa aproximação entre a telenovela *Avenida Brasil* e o enredo central da tragédia grega de Electra, isto é: o modo como a vingança (ressentimento) de uma personagem, no plano pessoal, institui a justiça (equilíbrio) em um plano político. A respeito das especificidades da tragédia de Electra e dos modos como uma multiplicidade de narrativas contemporâneas se apropria desta para refletir sobre questões que envolvem gênero, poder e política, nós dedicamos integralmente o platô ***Presença de Electra: a tragédia grega e a jornada da heroína***. Aqui, nosso foco recairá sobre a trajetória de Nina em *Avenida Brasil*, a fim de compreender as funções narrativas de determinados aspectos da jornada desta personagem e os modos como elas se relacionam com o contexto sócio-político e econômico no qual se encontrava o Brasil de 2012.

A fim de situar nossa argumentação, retomamos brevemente o enredo da tragédia de Electra: esta heroína homônima desempenha uma vingança em memória do pai, o rei Agamêmnon, assassinado por sua mãe, a rainha Clitemnestra e seu amante, o rei Egisto. A execução de sua vingança impacta o cenário político naquele âmbito, uma vez que implica na destituição do rei e da rainha, as principais figuras de poder na cidade-Estado e, como nos faz lembrar Jérôme Bruner, "(...) na terceira peça da série, *Eumênides* [Ésquilo] faz com que a própria Atena intervenha, propondo a criação de uma Atenas onde o júri (no plano da ação) evite que a vingança (no plano da consciência) troque novamente de mãos (no plano da ação)" (BRUNER, 2014, p. 36). Ou seja: em linhas gerais, a trajetória de Electra se insere numa narrativa de sucessivas vinganças, mas, estranhamente, interrompe este ciclo uma vez que culmina no estabelecimento da justiça.

Sendo assim, gostaríamos de enxergar a personagem Nina, heroína de *Avenida Brasil*, como uma espécie de Electra do subúrbio carioca. Isto é: assim como no caso da

personagem da grega, sua trajetória de vingança pessoal expressa um viés político na medida em que altera as estruturas de poder do microcosmo em que se desenrola – seja na Grécia antiga, ou no bairro do Divino. Em outras palavras, defendemos que a vingança de Nina expressa uma espécie de fantasma recalcado pela ascensão da nova classe média brasileira nos anos 2010 que, mesmo tendo alcançado certo poder pelo consumo, permaneceu ignorante do ponto de vista da erudição. Nesta perspectiva, o surgimento desta nova classe média trouxe à cena a formação de uma nova elite econômica – representada, em *Avenida Brasil*, pela família Tufão – mas não mexeu nas estruturas sociais tão profundamente a ponto de acabar com as desigualdades.

O retorno de Nina, portanto, serve como um lembrete tanto de que o capital cultural (BOURDIEU, 1986) ainda não foi acessado por esse novo grupo econômico - à despeito de seu capital financeiro e de seu poder – bem como dos acordos que ainda não foram estabelecidos no que tange à redução dos abismos na desigualdade social. Defendemos ainda que, em termos subjetivos, o sofrimento e as dificuldades encontrados por Nina remontam à trajetória profissional de uma mulher jovem dentro de um contexto neoliberal⁵⁹ – em aspectos que tocam sua formação cultural, sua profissionalização, a precarização de seu trabalho, os desafios impostos, os assédios, a gestão de seu tempo, a autoexploração, etc... Em nossa argumentação adiante, destacaremos alguns elementos narrativos presentes na jornada de Nina ao longo da execução de sua vingança no subúrbio carioca a fim de pensar nas funções narrativas (BARTHES, 2011) de tais elementos e nos modos como elas se relacionam com os diferentes impactos de sua presença no Divino e suas consequências para a alteração daquele cenário social. E, por fim, apresentaremos uma proposta de cartografia para a jornada de Nina e sua comparação com a jornada da heroína (MURDOCK, 2013)

Os arquétipos de Nina e suas funções narrativas

A fim de introduzir uma primeira reflexão acerca da trajetória desta personagem, gostaríamos de nos valer inicialmente de uma perspectiva arquetípica. Segundo Jung

⁵⁹ Não é o intuito deste trabalho teorizar acerca do que caracteriza o neoliberalismo enquanto regime econômico e político. Entretanto, em muitos momentos, nos valemos deste termo para circunscrever determinadas características do capitalismo tardio e os modos como elas impactam a subjetividade dos personagens de *Avenida Brasil*. Torna-se importante estabelecer, portanto, que, nesta dissertação, sempre que falamos sobre *neoliberalismo*, estamos nos referenciando sobretudo em duas obras: *A nova razão do mundo – ensaio sobre a sociedade neoliberal* (2016), de Pierre Dardot e Christian Lavan e em *Sociedade do cansaço* (2018), de Byung-Chul Han.

(2014), os arquétipos são imagens da psique humana presentes em todos os lugares e todos os tempos – formas recorrentes e que juntas compõem um expediente de figuras e narrativas que o psicanalista suíço chamou de *inconsciente coletivo*. Ainda segundo Jung, o arquétipo é "um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação. O que é herdado não são as ideias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma" (p.450). A rigor, os arquétipos não são exatamente formas inventadas, por isso, nossa proposta para a análise de Nina surge muito mais como uma *perspectiva arquetípica* de estudo da personagem do que da detecção de arquétipos em si. O que nos interessa, portanto, é pensar sobre quais formas esta figura se apresenta dentro desta narrativa e, tomando as formas já existentes, adentrar aos conteúdos que elas assumem especialmente neste contexto, neste tempo e neste espaço ficcional de *Avenida Brasil*.

A despeito das formas arquetípicas, vale lembrar que, como afirma Renata Pallotini:

"A televisão é o reino ideal do personagem-sujeito (...) aquele que é, age, faz e diz coisas que lhe apraz dizer e fazer, como se tudo brotasse do seu interior, absolutamente livre, como se a fonte de suas ações e palavras fosse uma vontade totalmente independente de influxos externos, como se, enfim, ele fosse senhor de sua vida e atos" (2012, p. 150).

É importante reforçar essa observação porque, ao adotarmos a perspectiva arquetípica para destacar as funções narrativas de Nina dentro da dramaturgia de *Avenida Brasil*, não podemos ignorar as implicações negativas de suas ações, sejam elas pensadas ou inconscientes, tampouco as transformações que a própria Nina sofre ao atravessar os obstáculos presentes em sua jornada – daí, portanto, estabelecermos múltiplos arquétipos possíveis para analisá-la. A rigor, o arquétipo estanca dentro de uma narrativa estaria mais próximo daquilo que Pallotini (2012) chama de personagem-objeto, "que é resultado de suas condições de vida, pobreza, miséria, inferioridade social" (p. 150). Em nosso entendimento, Nina não é somente fruto de ações externas – mas, pelo contrário, ainda que as ações externas sejam a raiz de suas motivações, ela é absolutamente sujeita – assim como Electra - de suas ações⁶⁰.

⁶⁰ Como argumenta Jill Scott, em seu *Electra after Freud*, Electra, diferente de Édipo, é uma personagem tomada pela consciência: "Electra, por outro lado, é sóbria e calculista em suas preparações para o matricídio. Ela está consciente e lúcida, através de seu drama, a produtora de seu próprio destino" (SCOTT, 2005, p. 171)". Tradução livre do original: "*Electra, on the other hand, is sober and calculating*

Rita/Nina, a filha de três pais.

A jornada de Nina começa quando, ainda como Rita, seu pai, Genésio, morre depois de sofrer um golpe de sua esposa Carminha. Carminha é uma madrasta hostil à pequena Rita que, por sua vez, já no início da narrativa desconfia de sua índole. Ela ouve a madrasta ao telefone com Max, seu amante (capítulo 1) tentando articular um assalto a Genésio que, naquela tarde, iria ao banco sacar o dinheiro da venda de um imóvel deixado pela mãe de Rita. Deste modo, já na apresentação da personagem, Rita é caracterizada como sendo órfã de mãe, e salvar seu pai do golpe da madrasta é sua primeira grande missão. Mais adiante, quando não consegue executá-la e, por conta disso, seu pai morre, Rita é enviada para o lixão, aos cuidados de Mãe Lucinda (Vera Holtz), que, ciente do rancor e da promessa de vingança que a menina faz, consegue agenciar uma adoção conveniente por um casal de argentinos.

Deste modo, Rita passa a morar na Argentina, e torna-se filha adotiva de uma brasileira, personagem que sequer é nomeada na trama, e de um argentino, Martin Sauer (Jean Pierre Noher), por quem nutre verdadeira adoração. Martin é o responsável por alterar seu nome de batismo, e afirma para a menina que dali em diante ela se chamará “Nina”. Cabe ressaltar que, estando na Argentina, a proximidade de seu novo nome com a palavra *niña* (em espanhol *menina, criança*) é inegável. Em um diálogo no capítulo 7, Nina, já adulta, afirma para Martin que sua mãe adotiva, a essa altura falecida, nunca a aceitou como sua filha. Mais uma vez, a conexão de Nina é com o seu pai e, mais uma vez, a morte do pai se tornará ruptura em sua trajetória em prol do agenciamento de uma nova jornada do destino: é depois da morte de Martin, vítima de um infarto, que Nina resolveu voltar para o Brasil e iniciar sua vingança contra Carminha – utilizando, para isso, parte da herança deixada por seu pai adotivo.

Por fim, ao longo da sua trajetória dentro da mansão da família Tufão, Nina se aproxima do patriarca – Jorge Tufão – tornando-se uma espécie de filha adotiva. Ela afirma para Mãe Lucinda, no capítulo 77, que encara Tufão como um pai e que, no intuito de salvá-lo das garras de Carminha, quer impedir que ela faça com o ele o mesmo que fez com seu pai biológico. Essa proximidade de Nina com Tufão,

in her preparations for matricide. She is aware and awake, throughout her drama, the maker of her own destiny”. (SCOTT, 2005, p. 171).

entretanto, apesar de seus laços fraternos e do reconhecimento da figura paterna por parte de Nina no ex-jogador acaba culminando numa confusão de sentimentos – entre os capítulos 74 e 141, Tufão vai se apaixonar por Nina e passará a disputar, equivocadamente, seu amor com Jorginho, seu filho. Essa paixão não se concretiza e, quando Tufão se declara para Nina, a resposta desta, no capítulo 142, remonta à paternidade: “o senhor é como um pai para mim”, afirma a personagem diante daquele contexto.

Neste sentido, o que nos interessa pontuar é a recorrente identificação de Nina com a figura paterna. Assim como a personagem Electra, Nina parece se conectar essencialmente com o pai e, neste caso, parece mesmo que o pai em questão transcende o biológico para, aí sim, se fixar no arquétipo inconsciente de Nina: ela precisa salvar esse pai, e, quando não é possível fazê-lo, sua vida se transforma radicalmente. Nesta relação, há também, para evocar a obra de Jung mais uma vez, os ecos de um complexo de Electra, isto é "(...) na filha, desenvolve-se a inclinação específica pelo pai, com a correspondente atitude de ciúme contra a mãe. Poderíamos chamar este complexo de complexo de Electra" (2014, p.341).

Portanto, podemos afirmar que uma das primeiras perspectivas arquetípicas de Nina é *a filha*, órfã de mãe ou vítima de uma mãe terrível, aquela que enxerga no pai tanto o referencial ideal de amor como também o modelo de adulto a ser perseguido – e, na medida em que este pai é modelo, ele deve ser cultuado e protegido; está sempre em vias de ser ameaçado por uma força externa e negativa; e quando sucumbe a esta força, as consequências para a filha são desastrosas, a ponto de alterarem para sempre sua vida – quando Genésio morre, Nina vai para o lixão; quando Martin morre, Nina volta para o Brasil. Salvar Tufão, portanto, torna-se para Nina uma missão de vida ou morte.

A criança de rua. O lixão, a fada madrinha e a gata borralheira.

A criança de rua, a criança desprotegida, alienada dos direitos básicos, da educação formal e da infância como um todo, obrigada a trabalhar muito cedo, vulnerável, filha de todo mundo e filha de ninguém, sujeita às mais diversas violências e exposta às mais absurdas vicissitudes. Essa perspectiva arquetípica, também recorrente

em uma série de obras de ficção – de *Oliver Twist* (1837) de Charles Dickens ao *Querô, uma reportagem maldita* (1976), de Plínio Marcos, passando pelos *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado – tem uma função narrativa especial em um contexto de desigualdade social acirrado, sobretudo no Brasil e na América Latina: ela revela, sem reparos, nem amenidades, a crueldade do capitalismo e o fracasso latente do regime econômico, em contradição com o sistema democrático. De todas as faixas etárias, aquela que não deveria jamais estar exposta à miséria é a criança. Neste sentido, esta personagem, criança de rua, geralmente parece revelar uma espécie de perversidade latente nos personagens ao seu redor, e seu destino pode apontar dois discursos diferentes – se é trágico, alega que o indivíduo é sempre um fruto do meio, e se é feliz, demonstra que as barreiras sociais podem ser superadas pela força do indivíduo.

Em seu artigo *Crianças de rua: literatura, história e memória oral* (2012), o historiador Antônio Torres Montenegro, da Universidade Federal de Pernambuco, vai analisar as relações entre as personagens das obras literárias citadas acima e os registros orais de uma série de crianças moradoras de rua entrevistadas na cidade de Salvador, em 1993, cujos depoimentos constituem um livro intitulado *Decifra-me ou devoro-te: história oral de vida dos meninos de rua em Salvador*, realizado pela pesquisadora Yara Dulce Bandeira de Ataíde. No artigo de Torres Montenegro, a proposta é averiguar de que modo que a ficção corrobora a constituição do imaginário social a respeito das crianças moradoras de rua do ponto de vista tanto de suas experiências subjetivas como dos modos como a infância passada na rua é definidora de seus destinos:

"Caminhar na trilha que a sociedade ocidental cristã legou, no que tange a crianças e adolescentes das camadas pobres da população, remete a campos de infinitas caracterizações, marcados de forma indelével pelo permanente limiar: ou a constante disputa entre a razão e o absurdo, o sentido e o não sentido, a lógica e a não lógica, o humano e seu avesso. Nesse aspecto, percebe-se, nos caminhos trilhados pela literatura e história acerca do tema em tela, a constante semelhança entre os campos narrativos, tornando algumas vezes impossível uma definição clara das fronteiras". (TORRES MONTENEGRO, 2012, p. 240)

Deste modo, o que o historiador percebe é que, do ponto de vista da verossimilhança, as ficções que encampam personagens infantis em condição de rua são muito próximas da realidade no que toca a este constante limiar no qual desenvolvem suas trajetórias: razão e absurdo, humano e seu avesso. Ainda de acordo com Torres Montenegro, "para a sociedade urbanizada, o processo de enquadramento da criança

pobre, órfã, abandonada ou mesmo que ocupa seu tempo perambulando pelas ruas, será através da ótica criminal. Este é um modelo que muito cedo se universaliza, não ficando restrito às grandes cidades da Europa" (2012, p.245). Ou seja: tais crianças serão sempre associadas, de antemão, e pelos olhos da sociedade que as cerca, ao crime.

Em *Avenida Brasil*, o caso da pequena Rita é muito específico: a personagem não vai parar exatamente na rua, mas sim no lixão, esta espécie de não-lugar apartado do resto da cidade, e é levada até ali intencionalmente por Max, a mando de Carminha, como um modo de punir a garota. O lixão torna-se especialmente mais hostil para Rita porque ela tem um referencial familiar estabelecido: viveu até os 12 anos numa casa própria, com seu pai, ia à escola, tinha seus brinquedos, era filha única. No capítulo 3, ela diz para Betânia (Bernadete Costa): “eu não sou daqui, eu tenho casa”, e Betânia lhe responde: “ninguém é daqui, boba”. Quando Carminha a envia para o lixão – lugar onde, mais tarde, viremos a descobrir que a própria Carminha foi criada – o que a madrastra parece estar fazendo é uma tentativa de marcá-la como sua igual. De um modo avesso ao que Torres Montenegro descreve a respeito do perfil daqueles que acolhem às crianças de rua, Carminha parece promover uma determinada transferência em relação à Rita:

"Uma outra dimensão refere-se ao fato de que, no depoimento daqueles que acolhem, revela-se um profundo sentimento de solidariedade e transferência. O acolhedor se projeta na criança abandonada, rejeitada, e relembra sua própria história de vida. O acolhedor acolhe em si sua própria criança um dia também abandonada (...) Esta prática de apadrinhamento era também uma forma de ampliar a força de trabalho. Dessa forma, aliava-se a uma relação de trabalho uma outra, de eterna dívida para com o acolhedor. Estabelecia-se um laço de dependência que se carregava pelo resto da vida. Contrariar a vontade do senhor/acolhedor era romper um pacto de vida" (TORRES MONTENEGRO, 2012, p.256)

Deste modo, assim que chega ao lixão e é recebida por Nilo (Zé de Abreu), Rita é obrigada a trabalhar. A vida das crianças no lixão, portanto, consiste basicamente em uma relação de dependência com este estranho acolhedor que lhes oferece proteção, moradia e alimentação mas, em troca, as obriga a trabalhar na coleta de materiais recicláveis, configurando assim uma eterna dívida – as crianças estão submetidas à Nilo emocionalmente e, por isso, são abusadas e exploradas por este estranho padrinho. Rita, contudo, se destaca: sua inteligência e altivez, seu senso de justiça e indignação, faz com que ela defenda Betânia das maldades de Nilo e, por isso, seja punida. Deste modo, conhece Batata (Bernardo Simões), que tenta livrá-la das punições de Nilo e a leva aos

cuidados de Mãe Lucinda (Vera Holtz). Neste sentido, essa perspectiva arquetípica da criança de rua parece ser também um momento chave na trajetória de Rita, contribuindo para ampliar o olhar desta personagem acerca das desigualdades sociais e lhe oferecer também um determinado senso de coletividade.

"A consciência trágica e ao mesmo tempo de extremo realismo, dessas crianças e adolescentes no lidar com o real que a sociedade lhes reserva, denota como os valores e princípios instituídos têm uma relevância e uma circulação restrita. O sonho, o desejo de uma outra vida é confrontado com a força destruidora da violência das perdas cotidianas" (TORRES MONTENEGRO, 2012, p.254)

Ao ser adotada por Mãe Lucinda (Vera Holtz), Rita ganha uma espécie de fada madrinha. É curioso notar que, a despeito das figuras de mães terríveis ou ausentes que atravessam o perfil de Rita/Nina, é com Mãe Lucinda que a menina se encontra. Mãe Lucinda parece encarnar, de fato, o arquetipo da fada madrinha que, segundo Bruno Bettelhem, em seu *A psicanálise dos contos de fada* (2021) seria o desdobramento bom da figura materna. Como argumenta Bettelhem:

"A maioria das crianças não pode encontrar uma solução própria para o impasse da mãe subitamente se transformar "num impostor de aparência semelhante". Os contos de fadas, contendo boas fadas que aparecem subitamente e ajudam a criança a encontrar felicidade apesar do "impostor" ou da "madrasta", permitem que a criança não seja destruída por esse "impostor". Os contos de fadas indicam que, escondida em algum lugar, a boa fada madrinha observa o destino da criança, pronta a afirmar seu poder quando for necessário e urgente. O conto de fadas diz à criança que 'embora existam bruxas, nunca se esqueça que também existem boas fadas, muito mais poderosas'" (BETTELHEM, 2021, p. 72)

Deste modo, a presença de Mãe Lucinda se configura na vida de Rita/Nina como uma espécie de intensificação da maldade de Carminha: a bondade daquela implica na maldade desta, uma vez que ambas expiam o impasse e as contradições da figura materna – isto é, o momento em que a mãe, enraivecida ou severa, torna-se, nas palavras de Bettelhem, um “impostor de aparência semelhante”. Enquanto Carminha encarna, para a pequena Rita, essa impostura da figura materna – não é a mãe, mas sim a madrasta – Mãe Lucinda, por sua vez, restitui a esperança na existência do amor puro e absoluto, mesmo em um cenário adverso como lixão. Ela é, afinal, uma mãe de todos, a “mãe do lixo” como a própria personagem se intitula, ou ainda, tomando sua idade como referência, muito mais próxima de uma avó.

Dentro desta perspectiva arquetípica que nos guia a enxergar a pequena Rita como uma órfã, uma criança de rua que habita o lixão, que ressenete a ausência do pai e que divide sua maternidade entre dois arquétipos ideais – a madrasta má, Carminha, e a fada madrinha, Mãe Lucinda – é possível também estabelecer uma relação entre este contexto e o conto de fadas da Gata Borralheira – ou, como tornou-se mais popular no Brasil, a *Cinderela*. De acordo com Bettelhem, entre as mais variadas versões da Gata Borralheira, os temas que sempre atravessam este conto dizem respeito à construção da autoestima da criança dentro de um ambiente em que a rivalidade se estabelece com os seus iguais – irmãos e irmãs ou amigos da mesma idade com quem vivencia uma relação fraterna, mas de disputa. A Gata Borralheira possui esse nome porque, nas versões originais, era submetida a dormir no local mais sujo da casa – ao lado da lareira⁶¹. No contexto do lixão, ao qual naturalmente podemos assimilar a ideia de borralho, é plausível conceber que a pequena Rita busca um lugar de destaque e/ou diferenciação em relação às outras crianças – “eu não sou daqui”, lembramos, é sua fala para a colega Betânia:

"Borralheira" orienta a criança a partir de suas grandes decepções - as edípicas, ansiedade de castração, opinião desvalorizada de si mesmo devido à desvalorização imaginária dos outros sobre ela - com o objetivo de desenvolver sua autonomia, torná-la trabalhadora e fazê-la conseguir uma identidade própria, positiva. (BETTELHEM, 2021, p. 291)

Mais adiante, já adulta, em plena execução de sua vingança, Nina vai mais uma vez encarnar a Gata Borralheira, agora dentro do cenário da mansão da família Tufão, como empregada doméstica. Estará sempre cercada de duas figuras com quem se irmana, mas que, eventualmente, se opõe a ela – as empregadas Zezé (Cacau Protásio) e Janaína (Cláudia Missura). E terá de enfrentar cotidianamente a madrasta má, Carminha que, não obstante o mal que lhe fez no passado, a submeterá a uma série de humilhações iniciais até que Nina seja capaz de provar o seu valor. Não por acaso, no capítulo 44, Nilo se refere a Nina dizendo, para Mãe Lucinda: "A Nina só voltou pra se vingar da madrasta má. Entrou na casa dela como uma gata borralheira e está só esperando o momento de dar o golpe, com a sua ajuda, como uma fada madrinha, para conquistar o príncipe herdeiro, e o golpe vai ser completo!". A despeito das maldades de Nilo, Mãe Lucinda, de fato, é inevitavelmente a fada madrinha: capaz de metamorfosear o lixo em arte, a sujeira em conforto, está a todo o instante tentando azeitar o caminho de Nina

⁶¹ Daí o nome Cinderela, derivado do francês *Cendrillon* que, por sua vez, surge da palavra *cendres*, cinzas, em francês.

rumo ao seu final feliz ao lado de Jorginho. É Mãe Lucinda inclusive que, qual a fada madrinha da Cinderela, oferece a Nina o seu vestido de casamento, fazendo que a heroína passe de gata borralheira a princesa.

A chef de cozinha: o gosto. Da artesã-artista à artesã-ordinária.

Em *Avenida Brasil*, a passagem do tempo, da primeira para a segunda fase, levada ao ar no capítulo 7 é exibida em duas cenas: no Rio de Janeiro, o personagem Batata está jogando bola com Tufão, agora seu pai adotivo, e, num relance, ele agora surge como jogador de futebol, mais velho – tornou-se Jorginho (Cauã Raymond). Em paralelo, no interior da Argentina, na cidade de Mendoza, a pequena Rita participa de uma festa de colheita da uva e, ao lado dos novos familiares e das irmãs adotivas, dança dentro dos tonéis de uva em alusão ao modo tradicional de fabricação do vinho. Do mesmo modo que Jorginho, isto é, em seu ambiente profissional, Rita também cresce e torna-se Nina (Débora Falabella). É lá, neste cenário idílico, que Nina se profissionaliza e torna-se chef de cozinha⁶² no restaurante de Héctor (Daniel Kuzniecka), seu namorado.

Portanto, o ambiente em que Nina torna-se adulta parece pressupor uma espécie de *formação de gosto* ao qual, no subúrbio carioca, talvez a personagem não tivesse tido acesso. Como aponta o sociólogo Pierre Bourdieu:

“O gosto não passa da arte de estabelecer diferenças, entre o cozido e o cru, entre o insípido e o saboroso, mas também entre o estilo clássico e o estilo barroco, entre o modo maior e o modo menor. Quando faltam tanto este princípio divisório como a arte de aplicá-lo (...), o mundo cultural reduz-se a um caos sem delimitações nem diferenças” (BOURDIEU, 2007, p.213)

Em outras palavras, esta arte de estabelecer diferenças que vai ser refinada na formação de Nina, conferindo-lhe certo capital cultural (BOURDIEU, 2007) parece ser um fruto inequívoco de sua mudança para a Argentina. As tortuosidades do seu

⁶² "Em sua origem, a palavra *chef* esteve relacionada a uma manifestação simbólica e prática específica do fazer culinário: a gastronomia. São muitas as definições de gastronomia, mas (...) ao refletir sobre a ocupação de chef de cozinha, estou trabalhando principalmente com o seu significado mais conhecido, isto é, com a sua dimensão estética e sensorial, com a ideia de gastronomia como arte e ciência da boa mesa e do bem comer. Esse é um reino bastante distinto daquele da alimentação como uma necessidade que visa nutrir o corpo. A história da ocupação de chef, tal como a conhecemos hoje, esteve profundamente imbricada ao desenvolvimento de uma cozinha de elite européia, especialmente francesa, e às transformações que tal cozinha sofreu com o advento da modernidade" (BORBA, 2015, p. 59).

caminho levaram-na a adquirir uma determinada formação cultural que impactou positivamente em sua profissionalização como chef de cozinha. Em cenas anteriores, ainda criança, no lixão (capítulo 4), a pequena Rita demonstra, na casa de Mãe Lucinda, sua aptidão pela culinária e pelos cuidados hospitalares. Mas é somente na Argentina, tendo sido adotada por uma família rica, que Nina vai obter a educação e a formação adequada para transformar aquilo que seriam seus talentos em um ofício profissional – e que, por sua vez, também facilitar a trajetória rumo a execução de sua vingança dentro da mansão da família Tufão.

Na carreira profissional de Nina como chef de cozinha, e seu futuro trabalho como cozinheira da família Tufão, parece haver uma relação contraditória entre tarefas domésticas e sua presença dentro daquela casa. Gostaríamos de examiná-la com mais atenção. Em um primeiro momento, no capítulo 9, assim que retorna ao Brasil para executar sua vingança contra Carminha, Nina procura Ivana (Letícia Isnard), de quem havia se tornado amiga pela internet, em uma rede social onde trocavam receitas diet, já que Ivana, para todos os efeitos, vivia numa constante batalha com sua autoimagem e desejava emagrecer. Nina comenta com Ivana que estava de volta ao Brasil, e que precisava urgentemente de trabalho. Ivana explica que sua família queria contratar uma cozinheira, mas que mora na zona norte, no subúrbio, e que talvez o posto de trabalho tivesse *menos valor* do que os ambientes onde Nina costumava trabalhar. Pelo trabalho, eles estavam dispostos a pagar R\$ 3.000,00. Nina, por sua vez, alega que talvez fosse um pouco menos do que ela tiraria em um restaurante, mas que o real está muito valorizado no exterior. “Seu país está rico, Ivana!”, ela pontua para a outra personagem.

Deste modo, Nina adentra a mansão da família Tufão pela via profissional, exercendo uma mesma atividade para a qual havia se formado – isto é, a culinária – porém com um status diferente daquele que teria em um restaurante – ela não é mais a chef de cozinha, e sim a cozinheira da família. Uma curiosa lógica discursiva parece atravessar essas duas profissões tão próximas em termos de ofício, mas tão distantes em termos de capital cultural – trabalhar para uma família surge como um rebaixamento de status para a profissional Nina, formada para trabalhar em restaurantes – rebaixamento este que, inclusive, está presente no próprio discurso de Ivana. Em sua tese *Dos ofícios da alimentação à moderna cozinha profissional: reflexões sobre a ocupação de chef de cozinha* (2015), a socióloga Clarissa Galvão Cavalcanti Borba vai atribuir a essa

diferenciação de status a seguinte classificação: enquanto o perfil do cozinheiro se aproxima da figura do *artesão-ordinário*, o chef de cozinha seria um *artesão-artista*. Em linhas gerais, ao artesão-ordinário caberia uma concepção mais mecânica e mais privada de culinária, isto é, despida de criatividade e provida de uma relação mais pessoal. Já ao artesão-artista, cabe a compreensão da comida enquanto instância criativa e profissional:

"Essa divisão social e moral do trabalho no espaço da cozinha profissional cria, por assim dizer, a figura do chef tal qual o conhecemos hoje. Ao estabelecer suas competências na cozinha profissional e o seu lugar no topo da hierarquia confere tanto prestígio ao líder das brigadas, quanto competências exclusivas, as quais se desdobram em algum nível de expertise. Grosso modo, ao cozinheiro caberia a dimensão de reprodução, repetição e execução das atividades da cozinha, o trabalho braçal e sujo (HUGHES, 1962; 1964). O chef seria o responsável pela criação, pela gestão, pela liderança e coordenação da equipe (atividades mais intelectuais do que braçais)". (BORBA, 2015, p. 72)

Essa “divisão social e moral do trabalho” vai implicar inclusive no fato de que, ao longo dos capítulos, Nina passe a desempenhar outras tarefas que não só a culinária: vai varrer o chão, lavar os banheiros, passar e dobrar as roupas, etc. Ainda assim, por mais que o novo trabalho como cozinheira da família, em tese, rebaixe seu status profissional, dentro da mansão da família Tufão, Nina permanece sendo encarada de acordo com aspectos que a configuram como uma artesã-artista, já que estão todos cientes de seu background profissional e:

"(...) sem sombra de dúvidas, o trabalho empreendido dentro da cozinha profissional, na chave da gastronomia, é uma complexa forma de artesanato, que envolve os diversos sentidos atribuídos a esse conceito: do trabalho manual (que não é necessariamente sinônimo de trabalho mecânico, mas que contempla uma dimensão de reprodução), da utilidade, do virtuosismo, da beleza e do engajamento." (BORBA, 2015, p. 88)

Logo nos primeiros capítulos, Carminha vai antipatizar com Nina, e, sobretudo, vai menosprezar os banquetes e os pratos elegantes que ela prepara para a família. O fato de que o primeiro jantar oferecido por Nina, ainda como fase de experiência, apresenta uma sobremesa que exige uma explicação para ser compreendida⁶³, vai lhe render o apelido pejorativo de “Maria Antonieta”. Essa relação contraditória, portanto, marcará do começo ao fim o relacionamento entre Nina e a família Tufão: no âmbito econômico, ela é a empregada deles, e, portanto, subalterna. Mas no âmbito cultural,

⁶³ Nina serve um *babá ao rum*, espécie de bolo embebido em uma calda de rum que, na narrativa da personagem, foi criado pelo cozinheiro da rainha Marie Leszczyńska, esposa de Luís XV, rei da França. Os membros da família Tufão confundem a rainha citada por Nina com Maria Antonieta, e por isso passam a chamá-la por este apelido.

eles sabem que ela detém mais capital cultural e referências e, por isso, sentem-se compelidos a uma constante disputa de saberes a fim de impressioná-la. Nina exerce uma estranha atração a estes novos ricos que, na tentativa de imitar a própria aristocracia – em uma leitura possível – contratam uma cozinheira profissional particular (e a apelidam com o nome da princesa decapitada durante a Revolução Francesa). Mas, na retaguarda, ela se vale dessa própria ambição e arrogância para estar presente em todos os ambientes da casa, vigiando a todos e, de certo modo, manipulando uns e outros a seu bel prazer.

A chegada da estrangeira

A chegada de Nina na mansão Tufão abala as estruturas daquela família, fazendo surgir à tona os meandros das escusas relações abafadas entre todos. Se por um lado, o impacto da vingança de Nina demora a acontecer – e, quando acontece, é também depois de um longo período após ser desmascarada por Carminha e perder sua credibilidade – por outro, o impacto cotidiano de sua presença vai corroendo aos poucos as relações vencidas naquela família e faz ruir, silenciosamente, as estruturas da mansão. Poderíamos dizer, inclusive, nos valendo de uma categoria presente na obra de Deleuze e Guattari (1996), que a vingança de Nina tinha um objetivo *molar*, mas sua presença causa um efeito *molecular*, agenciando aquilo que os filósofos chamam – aparados por uma reflexão também presente na obra de Michel Foucault – de uma micropolítica no cotidiano da família.

"Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica. Consideremos conjuntos do tipo percepção ou sentimento: sua organização molar, sua segmentaridade dura, não impede todo um mundo de microperceptos inconscientes, de afectos inconscientes, de segmentações finas, que não captam ou não sentem as mesmas coisas, que se distribuem de outro modo, que operam de outro modo. Uma micropolítica da percepção, da afecção, da conversa, etc" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 83)

A vingança de Nina é da ordem macropolítica – numa cartada só, descobrir uma prova contra Carminha e fazê-la ser condenada por seus crimes – mas a verdadeira ação que desempenha é micropolítica – ela agencia esses “afectos inconscientes (...) que se distribuem de outro modo”. Neste sentido, ela parece encarnar uma perspectiva arquetípica que chamaríamos de *a estrangeira*: uma figura que também pode ser

observada em filmes como *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini, *A noviça rebelde* (1965) de Robert Wise e também em *A sociedade dos poetas mortos* (1989), de Peter Weir. Esta perspectiva arquetípica também se encontra no clássico da dramaturgia *A visita da velha senhora* (1956), de Friedrich Dürrenmatt – que, por sua vez, inspirou a telenovela *Chocolate com Pimenta*, de Walcyr Carrasco, levada ao ar na Globo em 2003 – e, obviamente, no icônico romance do escritor franco-argelino Albert Camus, *O estrangeiro* (1942).

A respeito desta figura do estrangeiro, e dos modos como ela se relaciona com os contextos no qual adentra, o sociólogo alemão Georg Simmel vai dedicar um artigo homônimo ao romance de Camus. A perspectiva de Simmel para o estrangeiro sugere que esta figura serve como uma espécie de elemento contraditório do grupo, uma vez que só se *está* estrangeiro em relação a um grupo. Neste sentido, ele não pode ser caracterizado somente como um elemento alheio à comunidade, mas sim como possuidor da contradição inerente: ele é ao mesmo tempo interno e externo, está ao mesmo tempo próximo e distante, e também ao mesmo tempo faz parte e não faz parte:

"O estrangeiro não está submetido a componentes nem a tendências peculiares do grupo e, em consequência disso, aproxima-se com a atitude específica de 'objetividade'. Mas objetividade não envolve simplesmente passividade e afastamento; é uma estrutura particular composta de distância e proximidade, indiferença e envolvimento (...) é o fato deste receber muitas vezes a mais surpreendente franqueza - confidências que têm às vezes o caráter de confissão e que deveriam ser cuidadosamente guardadas de uma pessoa muito chegada" (SIMMEL, 1983, p. 185)

Trata-se, portanto, de uma figura exterior a um determinado microcosmo que, ao adentrá-lo, carrega consigo uma lufada de ar fresco, pois é capaz de observá-lo com esta objetividade da qual fala Simmel, e, por isso, faz surgir, nos agentes daquele ambiente, novos desejos e vontades – ou, na verdade, apenas faz com que os desejos e vontades enterrados e escondidos despertem. Em *Avenida Brasil*, Nina, com sua presença, desperta em Tufão o gosto pela leitura e pela erudição, fazendo o personagem começar a valorizar os clássicos da literatura; torna-se uma espécie de irmã mais velha para Ágata, carente de afeto e atenção e sempre rejeitada pela mãe, Carminha; também faz com que Ivana se valorize e passe a acreditar mais em si, empoderando a empresária que vive sendo humilhada pelo marido, Max; por sua vez, em Max, ela desperta um

interesse afetivo e sexual e, o mais importante, se relaciona com Jorginho, que era seu amor de infância no lixão.

Em contrapartida, ela causa antipatia e recebe a resistência de Murici (Eliane Giardini), a mãe de Tufão, e da empregada Zezé (Cacau Protásio), que, não por acaso, são duas figuras acomodadas e satisfeitas com o *status quo* da mansão. O que está em jogo, portanto, na presença de Nina, é realmente uma relação de *subversão da mesmice*, através do fascínio causado por esta visão externa, que não só carrega consigo elementos de gosto e capital cultural, apresentando para a família as múltiplas possibilidades do mundo externo, como também faz com que eles mesmos se observem. Ela é a diferença na repetição, a possibilidade de uma dialética sobre suas existências. Como nos exemplifica o filósofo coreano Byung-Chul Han (2021), “o igual, o global, não me deixa encantado nem fascinado. Acho que o espírito ama o estrangeiro. Sem este, a inspiração se esgota (...) Para mim, a estrangeiridade é imprescindível à beleza. Tudo o que é realmente belo é estrangeiro” (p. 127).

Motogirl na Avenida Brasil: as funções da moto e a urgência de tudo

No capítulo 8, assim que chega ao Rio de Janeiro, a estrangeira Nina desembarca do aeroporto e suspira para si mesma: “...este ar do Brasil”. Em seguida, vai até uma loja de motos e adquire uma *scooter*. Ao longo de sua trajetória, esse aspecto interessante nos chama atenção na composição visual da personagem: Nina pilota uma moto. Não é um elemento óbvio tanto do ponto de vista de sua profissão, e tampouco do modo como a personagem é apresentada – elegante, discreta, refinada, sem exageros. Afinal, como apontam Casotti e Rodrigues em seu artigo *Representação social e papéis de gênero nas músicas de marcas de motocicleta* (2019):

“A motocicleta foi pesquisada como um veículo de grupos fora da lei (SCHOUTEN & McAlexander, 1995), mesmo quando associada a mulheres (Thompson, 2011). Thompson (2011) sugere que as motociclistas manipulam diversos aspectos simbólicos, de forma a redefinir o que é visto como um comportamento feminino desviante, pois elas possuem a sensação de liberdade e empoderamento já que, tradicionalmente, as motocicletas fazem parte de um empreendimento de aventura masculina”. (CASOTTI; RODRIGUES, 2019, p. 204)

Em outras palavras, Nina pilotar uma moto soa como uma excentricidade/excepcionalidade mesmo dentro deste universo ficcional em que ela habita, já que a moto está frequentemente associada a esses “grupos fora da lei” e corrobora um imaginário de “comportamento feminino desviante”. Tal comportamento, por sua vez, se dissocia do estereótipo criminal para se relacionar com uma série de razões plausíveis que, na compreensão da historiadora Ariele Lopes Giroldo respondem tanto a questões práticas quanto a uma perspectiva emancipatória da mulher motociclista frente a um mundo patriarcal:

"Depois de serem restringidas a ocuparem tantas vezes o lugar de garupa, as mulheres têm conseguido ocupar o lugar de protagonistas (e proprietárias) de suas próprias motos e estradas. A possibilidade de fugir do trânsito e a oportunidade de conseguir um transporte mais econômico são algumas das facilidades que pilotar uma moto proporciona. No entanto, se engana quem pensa que essas são as únicas motivações: pilotar uma moto também é ir ao encontro da independência do deslocamento, à liberdade, e possibilita também assumir a autoconfiança que tantas vezes foi negada e colocada na garupa (...) pilotar uma moto, para elas, também é uma forma de encontrar a independência, liberdade, autoconfiança, e exercer uma opção de lazer". (GIROLDO, 2020, p. 60)

Para além dos modos como a mulher motoqueira se insere em um imaginário social que a entende como subversora de determinados papéis de gênero, vislumbramos a possibilidade de analisar a moto de Nina a partir da noção barthesiana de *funções narrativas* (2011), segundo a qual todo elemento narrativo dentro de um sistema ficcional pode ser enxergado através de duas perspectivas: uma *integrativa* – que carrega consigo uma informação objetiva, mais próxima de um índice – e a outra *distribucional* – mais subjetiva, mais passível de uma interpretação do ponto de vista do significado.

Em uma perspectiva integrativa, Nina utiliza uma moto, pois ela possui um apartamento em Copacabana, espécie de QG de suas atividades extraoficiais – seus encontros com Mãe Lucinda, seus acordos com Nilo e seu romance com Jorginho – mas trabalha cotidianamente no Divino, do outro lado da cidade. Em muitos momentos, ela precisa cruzar essa cidade partida com uma velocidade absoluta, atravessando obstáculos e contornando percalços que, se com um carro já seria difícil, de transporte público seria absolutamente impossível. Mas por que Nina não tem um carro? Para todos os efeitos, o carro talvez lhe condicionasse um *status* maior do que seu disfarce de empregada doméstica seria capaz de suportar. Nina precisa ter uma moto, pois a moto

configura uma espécie de limite aceitável para que ninguém na mansão desconfie que, na verdade, ela não precisa financeiramente daquele trabalho.

Adentrando o campo da função distribucional, o fato de Nina pilotar uma moto, veículo que, habitualmente, atende a uma única pessoa e, quando muito, um passageiro na garupa, parece ilustrar sua condição solitária. Ela não pode, em sua jornada, carregar ninguém consigo – é uma heroína órfã, estrangeira, escondida sob uma identidade alternativa. A moto também acaba colocando Nina em paralelo com uma espécie de marco do trabalho neoliberal urbano que são os entregadores de aplicativo. Ela transita entre todos os ambientes sem deixar transparecer uma grande leitura sobre sua origem social – ainda que, diga-se de passagem, sua moto não seja qualquer moto, mas sim uma *scooter retro LON-V 125*⁶⁴, que ecoa o modelo das vespas italianas. Isto é: mesmo no modelo escolhido para ser sua moto, existe ainda um indício do refinamento de gosto da personagem.



Figura 25 - Nina (Débora Fallabela) pilota sua scooter retrô LON-V 135 na saída do Divino. Fonte: Globoplay

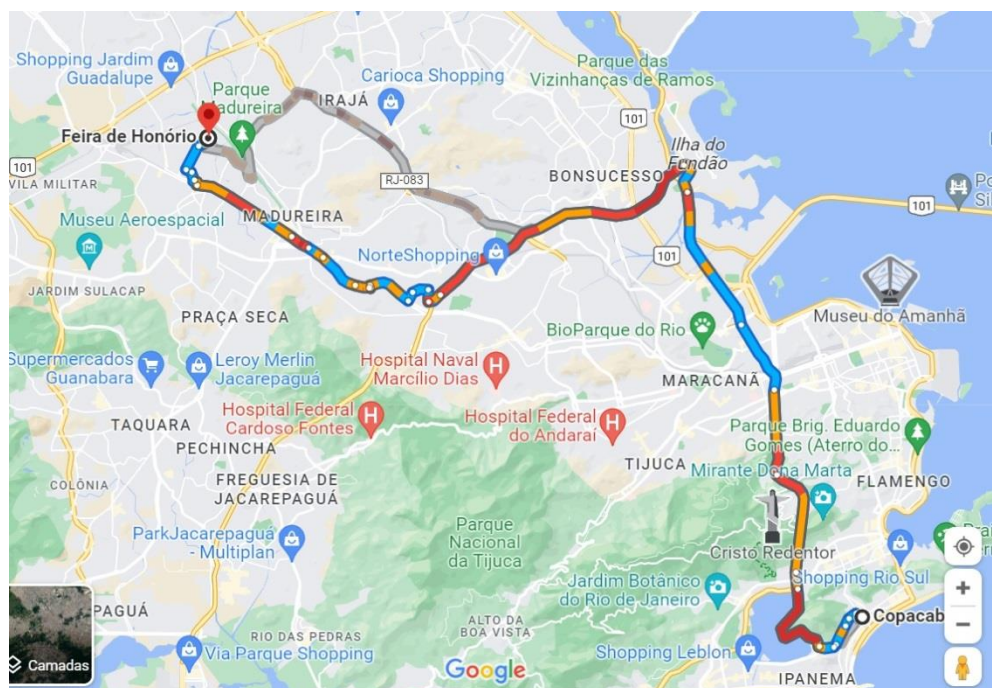
Mas a questão da urgência de atravessar a cidade nos parece de fato preponderante na adoção deste veículo para caracterizar a personagem. Tomando como referência nosso mapa hipotético da localização do Divino, elaboramos um mapa do deslocamento de Nina nas cenas em que precisa, no mesmo dia, ir e voltar de Copacabana ao Divino.

⁶⁴ A moto de Nina fez inclusive dispararem as vendas deste modelo no Brasil, como aponta a reportagem do site NSC total: “Moto da Nina, de Avenida Brasil, ficou famosa e alavancou o nível de vendas”. Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/noticias/moto-da-nina-de-avenida-brasil-ficou-famosa-e-alavancou-o-nivel-de-vendas>>. Acesso em 14/04/2023.

Trata-se de um trajeto de cerca de 35 km que leva, pelas estimativas do Google Maps, mais ou menos 2 horas para ser percorrido de carro.



Mapa 3 - Localização hipotética do Divino



Mapa 6 - Trajetória percorrida por Nina de moto (Copacabana ao Divino)

A moto nos sugere, portanto, a questão central da rapidez absoluta, da agilidade, e da *urgência de tudo* (HAN, 2021) que se estabelece na rotina de Nina, e que pode também ser tomada com um paralelo à noção da autoexploração a que se sujeitam os trabalhadores contemporâneos, numa tentativa de ampliar seu desempenho a níveis

exorbitantes dentro do regime neoliberal. *A razão neoliberal*, como apontam Dardot e Laval (2016) promoveria uma dinâmica de gestão empresarial da vida privada, fazendo com que não se só confundissem os limites entre um e outro como também se intensificasse, do ponto de vista do próprio sujeito, a sua noção de autoexploração. Desta mesma perspectiva, Byung-Chul Han (2021) encontra nessa relação entre tempo e trabalho a tônica da crise: “A sociedade do desempenho atual toma o próprio tempo como refém. Ela o amarra ao trabalho. A pressão por desempenho cria então uma pressão por aceleração (...) A aceleração dá nome à crise de tempo atual. Hoje, o tempo do trabalho se totalizou como o tempo por excelência” (p. 131).

Na vida cotidiana de Nina – imaginemos os hiatos que a própria telenovela não nos mostra - ela trabalha o dia inteiro servindo uma família de 10 pessoas, três refeições por dia, e, nas horas vagas, cruza a cidade para seguir Carminha, para manipular Nilo, para cuidar de Mãe Lucinda, além de outras tarefas, entre elas gerir o sofrimento psíquico causado pela necessidade de preservar sua real identidade, suas verdadeiras intenções ou seu contraditório romance com Jorginho. À medida que os capítulos avançam, não à toa, a personagem está sempre cansada. A rapidez e a agilidade, no caso de seu cotidiano, poderíamos dizer, representam o dobro da velocidade com que se movimentam, deslocam, vivem os outros personagens da trama: Nina vive na contramão, no contraturno, se adiantando a tudo e a todos.

A empregada doméstica, a herança do amor colonial e a farsa

Em *Avenida Brasil*, nada é realmente o que parece ser. Estamos diante de uma narrativa em que as histórias oficiais escamoteiam as histórias extraoficiais o tempo todo, e boa parte dos seus personagens não diz o que realmente pensa, não age de acordo com os princípios que defende, e faz exatamente aquilo que critica. O mesmo, é claro, acontece com Nina que, para todos os efeitos, não é uma empregada doméstica realmente. Ainda assim, a perspectiva arquetípica não deixa de fazer valer uma observação sobre a relação que se estabelece entre ela e Jorginho: trata-se de um romance entre a empregada e o filho do patrão, um dos maiores clichês do melodrama, tendo sido explorado a esmo pelo formato e, conseqüentemente, pelas telenovelas (PALLOTTINI, 2012).

Neste sentido, há todo um resquício do colonialismo e da escravidão nos modos como o imaginário popular cunhou as relações afetivas e sexuais entre patrões e empregadas – aqui, nos referimos, sobretudo, em relação à iniciação sexual dos filhos dos patrões – e que remontam, por exemplo, a obras como *Casa Grande & Senzala* (1993) ou *Sobrados e Mocambos* (1996) de Gilberto Freyre, na qual os atravessamentos dessas relações são marcados por questões étnico-raciais e que afirmam os modos como a escravidão e a violência estiveram no cerne da miscigenação brasileira. Entretanto, em seu artigo *Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores* (2007), a antropóloga Jurema Brites expõe como as casas de classe média urbana contemporâneas parecem dissolver essa perspectiva a partir de uma fronteira de classe que se interpõem entre patrões e empregadas:

“Durante a pesquisa, me surpreendeu o silêncio acerca das relações sexuais que envolvessem empregadas e patrões, tão comentadas pela literatura das ciências sociais (Freyre, 1989), quanto pelo romance brasileiro (por exemplo, em Jorge Amado – sobretudo, Gabriela – e Érico Veríssimo em o Tempo e Vento ou Solo de Clarineta, para mencionar apenas dois ícones) (...) Não sei se a escassez de relatos e observações acerca da empregada como objeto sexual dos patrões é sinal de minha própria obscuridade. Mas presumo que, nas famílias de classe média intelectualizadas do universo urbano moderno, o imaginário sexual tenda, cada vez mais, a ser marcado por fronteiras de classe. Ouvi mais meninos e homens adultos referindo-se às empregadas como “barangas”, do que como alguém que pudesse ser objeto de desejos. Tomando a intimidade das empregadas com as crianças pequenas, seria fácil pressupor uma relação cordial “quase familiar” como aquela descrita por Gilberto Freyre (1989)– e, na literatura mais recente, por Roberto Da Matta (1987) – sobre a relação patrões-empregada.” (BRITES, 2007, p.103)

Deste modo, em *Avenida Brasil*, este casal composto pela empregada e pelo filho do patrão surge um pouco esvaziado das relações de poder que tradicionalmente a configuram: Nina é uma mulher branca, erudita, detentora de capital cultural, e Jorginho, por sua vez, sabe que ambos partilham de uma mesma origem, o lixão, local onde ele inclusive tinha um nome também diferente, um apelido genérico, *Batata*. Na medida em que a telenovela se desenrola, e Jorginho passa a questionar Nina do real motivo de sua entrada na mansão da família Tufão, ela alega que seu retorno se devia a uma tentativa de aproximação do amor de infância. De início, Jorginho acredita, mas ao pedir que Nina e ele assumam o seu relacionamento, ela recusa. O tensionamento entre ambos, portanto, é levado a um paroxismo: Jorginho não acredita na nobreza das intenções de Nina e passa a ameaçá-la, dizendo que vai entregá-la para a família – mas

sempre volta atrás, manipulado por Nina, que, aos poucos, revela que voltou para vingar-se de Carminha.

Deste modo, a herança do amor colonial na relação destes dois personagens ganha uma roupagem farsesca: Nina não se encontra numa real posição de subalternidade frente a Jorginho ou a família como um todo, mas se vale dessa figura para continuar tramando contra a matriarca e, muitas vezes, usa dos sentimentos de Jorginho para fazer com que o rapaz proteja sua real identidade. Diferente das heroínas melodramáticas, ela está disposta a sacrificar a nobreza deste amor – ainda que o sinta legitimamente – em prol da concretude de sua vingança. Jorginho, por sua vez, se apresenta como um personagem de incontestável fraqueza psíquica: sonâmbulo, dividido, incapaz, explosivo, ele frequentemente mete os pés pelas mãos e empreende ações que, diante da família, fazem com que ele pareça estar fora de si e perca sua credibilidade. Neste sentido, sua construção interna o aproxima muito do Hamlet shakespeariano: cindido, incapaz, de se mover, não sabe em quais das versões acreditar e, por isso, a dúvida torna-se uma angústia imobilizadora. Nesse casal, sem dúvida, quem age, quem toma iniciativas, é Nina.

Nina versus Carminha: vingança e malandragem

Se no início Carminha antipatiza com a presença de Nina e inclusive submete a empregada a uma série de proações, tão logo Nina revela ser digna da confiança de Carminha, a patroa passa a dedicar-lhe atenção e lhe oferece credibilidade. Esta situação chave na relação de ambas acontece numa cena do capítulo 17: Carminha vai ao shopping, acompanhada de Nina, e Nina flagra a patroa discretamente furtando uma peça de lingerie. Ao saírem da loja, o alarme apita e o segurança pede que Carminha abra a bolsa: Nina, rapidamente, assume a culpa pelo delito, e Carminha trata de censurá-la diante do segurança, afirmando que demitirá a funcionária pelo roubo. Mais adiante, já no elevador, Carminha agradece pela proteção de Nina e afirma: “você me surpreende a cada dia, garota”.

Essa situação vivida por ambas parece ressignificar a relação farsesca que, aos poucos, vai se estabelecer: Carminha, mesmo rica, exemplifica a manutenção de seus

velhos hábitos, isto é, mesmo tendo condições de comprar a lingerie, preferiu furtá-la a fim de levar vantagem; e Nina, por sua vez, não se constrangeu em assumir a culpa pelo episódio com o intuito de estabelecer ali uma aliança com a patroa e se valer dessa intimidade para conseguir, mais rapidamente, angariar as provas de que precisa. Gostaríamos de pensar, a partir desta cena, em duas perspectivas arquetípicas que nos parecem opostos complementares e que situam a relação entre essas duas personagens tendo como eixo tanto aquilo que as une, como aquilo que as separa: trata-se dos arquétipos do *malandro* e do *vingativo*. Para ambos, há, certamente, uma perspectiva de falta, de lesão, de injustiça. Porém, onde o vingativo se ressentido, o malandro libera.

Poderíamos afirmar que, nesta perspectiva, o vingativo estaria mais próximo de um perfil neurótico, enquanto o malandro se aproximaria de um perfil narcisista. De acordo com a definição do psicanalista Alexander Lowen, discípulo de Wilhelm Reich, "o neurótico está em conflito consigo mesmo. Parte de seu ser está tentando sobrepujar outra parte (...) e a neurose é um conflito interno (...) no interior da pessoa, entre o que ela é e o que ela acredita que deva ser" (LOWEN, 2022, p. 12), enquanto "os narcisistas podem ser identificados pela ausência das melhores qualidades humanas: ternura, compaixão, solidariedade. Não sentem a tragédia de um mundo ameaçado por um holocausto nuclear, nem o drama de uma vida consumida tentando provar seu valor em um mundo indiferente" (LOWEN, 2017, p.8). Isto é: ao vingativo, sobra culpa por ter se deixado prejudicar, e ele passa a vida tentando estabilizar essa sensação, este ressentimento que o acomete internamente, enquanto ao malandro, não há culpa nem compaixão, e o outro é sempre um objeto a seu favor.

Deste modo, enxergamos assim a relação entre Carminha e Nina: enquanto Nina é vingativa/neurótica, Carminha é malandra/narcisista. Ambas identificam a falta e querem lidar com ela, isto é, estão condoídas por algo que lhe foi roubado ou retirado. Mas se Nina se sente culpada por não ter sido capaz de impedir tal roubo – não soube salvar seu pai do golpe de Carminha e, daí em diante, viu sua vida ser completamente alterada – Carminha, por sua vez, está absolutamente livre de culpa: ela manipula, rouba, mente, distorce, faz tudo aquilo que precisa para conseguir suprir essa demanda que a falta lhe impôs. Mais tarde, inclusive, vamos compreender que Carminha também teve uma infância marcada pela tragédia – sua mãe foi morta pelo próprio pai, fato que a fez ser também criada por Mãe Lucinda, no lixão. Neste sentido, quando Carminha leva

a pequena Rita/Nina para o lixão, após a morte de seu pai, há uma espécie de dupla operação sendo agenciada: por um lado, ela marca a pequena como sua igual; por outro, sob o aparente manto da punição, há uma espécie de compaixão, já que ela sabe que, no lixão, Rita será bem cuidada por Mãe Lucinda (Carminha inclusive afirma isso para Nina no capítulo 110, quando o embate das rivais se aproxima do fim).

A partir do capítulo 155, quando a identidade de Nina começa a ser revelada e os membros da família Tufão ficam cientes de que ela era Rita, uma enteada antiga de Carminha que queria se vingar, a credibilidade de Nina com a família fica ameaçada. Neste momento da narrativa, Jorginho também está em dúvida sobre em quem acreditar: Carminha já havia, com sua habilidade discursiva e sua persuasão excessiva, feito com que o próprio Jorginho desconfiasse das reais intenções de Nina. É de se considerar que, a esta altura da narrativa, tal como Carminha, Nina também havia mentido, manipulado, comprado o silêncio de uns e outros e, em termos de legitimidade e legalidade, tornou-se tão moralmente questionável quanto Carminha. O que nos chama atenção, portanto, nesta relação entre ambas figuras, é que, no embate entre a vingança e a malandragem, quem vence é o mais forte, e não o mais justo. Trata-se, portanto, de uma guerra de forças. Como nos faz lembrar a frase dita pelo coro em *As coéforas*, de Ésquilo, uma das peças que compõe o *corpus* da trajetória de Electra: “A força vai lutar contra a força, a vingança contra a vingança: deuses, secundai a justiça” (1991, p.50).

Complexo de Electra na família Tufão: o caso de Ágata e sua mãe narcisista

No platô *Presença de Electra: a tragédia grega e a jornada da heroína*, apresentamos nossa argumentação a respeito da relação entre a personagem da tragédia clássica e a jornada das heroínas contemporâneas, tomando como base a obra da psicanalista Maureen Murdock (2013). Mais ao fim, trouxemos à baila os modos como a própria psicanálise valeu-se da figura de Electra para pensar nas relações familiares que correspondem, como alternativa ao complexo de Édipo (JUNG, 2014) à mesma dinâmica de falta e repressão do indivíduo correspondentes ao gênero feminino. Em outras palavras, para Jung, a figura de Electra torna-se exemplo de como as meninas estabelecem uma rivalidade com suas mães em nome do amor paterno.

Embora nesta dissertação nos posicionemos criticamente a determinadas noções estruturalistas, seja em termos de análise da narrativa, mas também em concepções estanques sobre problemas de gênero e sexualidade, ainda assim, podemos usar a noção do complexo de Electra como um referencial simbólico para pensar numa dinâmica familiar que se estabelece na disfuncional família Tufão e que diz menos respeito à filha, e mais à mãe. Trata-se do modo como Carminha lida com Ágata, sua filha biológica. Ágata é fruto do relacionamento entre Carminha e Max, seu amante. Porém, quando engravidou da garota, tinha acabado de se tornar viúva de Genésio e estava em vias de enredar Tufão. Ao descobrir-se grávida, utilizou a gravidez para manipular ainda mais o jogador de futebol que, culpado pelo atropelamento de Genésio, viu-se às voltas com a responsabilidade de manter não só a viúva Carminha, mas ainda por cima esta viúva e sua gravidez.

Deste modo, Ágata é uma peça fundamental na execução do plano de Carminha. Quando o bebê nasceu, Carminha esperava que fosse um menino e que, sendo assim, pudesse lidar com certo apelo emocional de que tal filho fosse se tornar, a exemplo de Tufão, um jogador de futebol. Ao descobrir, ainda na maternidade (capítulo 7) que se tratava de uma menina, Carminha rejeita a filha. Porém, contrariando as expectativas negativas, Tufão se afeiçoa à Ágata e a adota legalmente. O nascimento de Ágata e o fato de ser uma menina faz com que Carminha volte ao lixão e convença Tufão a adotar Batata/Jorginho que, na verdade, é seu filho biológico, também fruto de seu relacionamento com Max, e abandonado anos antes pelos amantes.

Doze anos depois, Ágata torna-se uma adolescente carente, que sofre com distúrbios alimentares e é um dos principais alvos de Carminha. Para além de todos os disfarces e fingimentos que consegue sustentar no convívio com a família que diz amar, mas que no fundo despreza, é justamente na relação com Ágata que Carminha relaxa a máscara que veste e despeja toda a sua raiva: fala mal da garota sem remorso, recria seus modos, critica sua alimentação e não raro, se diverte ao vê-la sofrer. Ao contrário do amor excessivo que dedica a Jorginho, com Ágata sobra apenas o desprezo de Carminha. Neste sentido, Carminha parece encarnar um perfil narcisista de maternidade:

“As genitoras narcisistas podem ter um/a ou mais filhos/as. Quando possuem mais de um/a filho/a, elas tendem a escolher um/a ou mais favoritos/as, em detrimento dos/das demais, criando um sistema de “criança dourada e bode expiatório”, comparando os/as filhos/as e tratando-os/as de maneira diferente. O/A “filho/a dourado/a” é sempre bem tratado e tem todos os seus desejos atendidos, mas não em benefícios do/a próprio/a filho/a, mas sim como instrumento de barganha e de manipulação da mãe. Aquele/a filho/a que foi escolhido como “bode expiatório” vive à sombra do/a irmão/irmã, sendo muitas vezes negligenciado/a e menosprezado/a, constantemente colocado/a em posição inferior à da mãe e do irmão/ã” (SILVA, 2019, p. 50)

Na relação de Carminha com os filhos, é fácil identificar que Jorginho cumpre o papel de filho dourado enquanto Ágata é o bode expiatório. No capítulo 69, Carminha diz, literalmente, para Mãe Lucinda: “Meu filho é a única coisa que eu amo!”. Antes, no capítulo 9, ela afirma a Max: “Sabe quem a Ágata me lembra? Aquele traste da Rita, a filha do Genésio. Ela tem a mesma capacidade de me irritar que a outra.”. Deste modo, fica evidente que, na relação de Carminha com a maternidade, o narcisismo se filia ao complexo de Electra: ela detesta as crianças do gênero feminino, pois nelas reside a potência de uma possível rival no embate pela hegemonia da beleza e da vaidade.

A presença de Ágata na vida de Carminha ecoa o fantasma de Rita, e, não por acaso, Nina, diante dos maus tratos que Ágata recebe e da suspeita de que a garota possa ser filha biológica de seu pai, se afeiçoa à menina e torna-se uma espécie de irmã mais velha, aconselhando-a e fazendo-a desenvolver sua autoestima. Futuramente, ao executar sua vingança e chantagear Carminha, parte das tarefas que Nina lhe impõe incluem passar a tratar Ágata bem e dedicar-lhe as atenções que, nas palavras de Nina, uma mãe de verdade deveria fazer. No capítulo 110, especialmente, Nina obriga Carminha a fazer a lição de casa com Ágata e a menina, pela primeira vez tendo atenção da mãe, afirma: “mãe, eu estou tão feliz que agora você é boa!”.

Pacto com os diabos: a filha arrependida e a femme fatale

Uma das principais dificuldades de Nina ao longo de sua jornada de vingança é a manutenção de sua identidade no sigilo. Se por um lado ela conta com o fato de que aqueles que sabem quem ela é de verdade – Jorginho e Mãe Lucinda – a querem bem, por outro, logo de saída, uma figura controversa também toma posse dessa informação: Nilo (Zé de Abreu) descobre que Nina é Rita e passa a chantageá-la. Nessa dinâmica que envolve o embate entre a vingança (Nina) e malandragem (Carminha), e que pressupõe uma luta de forças onde a justiça não tem vez, Nilo torna-se o fiel da balança,

estando disponível tanto para uma quanto para outra, a depender de quem lhe oferecer maiores vantagens.

Sua maldade, portanto, tem um valor para ambas as figuras: é através dela que cada uma das rivais poderia obter informações sobre a outra, avançando suas peças no tabuleiro rumo ao xeque-mate. O preço de Nilo, entretanto, não é necessariamente pago em dinheiro: ele manipula Nina e Carminha a fim de fazer com que sua carência torne-se uma espécie de humilhação acatada por cada uma delas dentro do imaginário familiar do qual dispõe. Para Carminha, Nilo quer ser tratado como um padrinho e, portanto, quer ter o direito de frequentar a mansão da família Tufão. Para Nina, ele exige ser tratado como um pai, e morar em seu apartamento de Copacabana, com direito a visitas frequentes e cuidados afetuosos. Nina que, de saída, está disposta a tudo para vencer Carminha, topa enveredar por esta cena e passa a tratá-lo como “paizinho Nilo”: lhe prepara bons jantares, lhe oferece boas bebidas, novas roupas, o conforto do lar, e lhe dedica momentos de escuta e cuidado.

É irônico que, sendo Nina uma personagem cuja relação com a paternidade seja investida de tanta intensidade, resida justamente aí o artifício que ela negocia com Nilo. Nessa espécie de lógica invertida dos seres do lixão, o único cenário de *Avenida Brasil* que não localizamos geograficamente no perímetro carioca, Nina, ao contrário do que acontece nos outros territórios, se afeiçoa verdadeiramente pela Mãe Lucinda e odeia Nilo, a quem chamará de pai somente em troca de sua proteção. Esse contrato assinado com o falso pai se assemelha, na dinâmica de Nina, com um pacto com o diabo a quem ela vende a alma: Nilo exigirá cada vez mais dinheiro e atenção e, à medida que Nina torna-se mais cansada e desgastada, também se tornará mais incapaz de dar conta das demandas impostas por ele. Aos poucos, Nilo também voltará a negociar informações com Carminha, tornando-se um duplo informante em quem é impossível de confiar. Por fim, Nilo, depois de tantas situações, morrerá envenenado por Santiago (Juca de Oliveira), pai biológico de Carminha, nos braços de Nina: mais uma vez, a heroína de *Avenida Brasil* presencia a morte de uma figura a quem chamou de pai.

Outro pacto estabelecido por Nina e que lhe custará a alma é aquele que ela realiza com o amante de Carminha, Max, principal responsável por sequestrá-la e levá-la ao lixão quando criança. Nina se vale de sua posição sempre à espreita na mansão

para descobrir o quanto a relação entre Max e Carminha está desgastada. Desde o começo da segunda fase de *Avenida Brasil*, Max está às voltas com gastos financeiros excessivos e dívidas de jogo com agiotas. É dessa situação que surge um dos principais golpes executados por Carminha: ela elabora um plano para se auto-sequestrar e extorquir de Tufão o valor de 500 mil reais por seu resgate. Nina acompanha a articulação do golpe, descobre o local do cativo e, antes de Carminha e Max, rouba o dinheiro pago por Tufão.

É com esse montante que, mais tarde, ela vai comprar a fidelidade de Max – não sem antes se encarregar de seduzi-lo. Em outra situação futura, na qual Max se encontrará em apuros, Nina surgirá para salvá-lo, vestida com uma roupa de gala, devidamente maquiada, encarnando uma figura completamente diferente daquela que vivencia na mansão: surgirá como uma *femme fatale* e fará com que Max acredite ser esta sua verdadeira persona, uma mulher sensual e interesseira que se disfarça de empregada doméstica a fim de aplicar golpes. Como lembra a controversa crítica cultural Camille Paglia, no seu livro *Personas sexuais* (2001), cujo primeiro capítulo é longamente dedicado a esta persona:

"A imagem básica da *femme fatale* é a mulher fatal para o homem. Quanto mais se repele a natureza no Ocidente, mais a *femme fatale* reaparece, como um retorno do reprimido. É o espectro da consciência de culpa do Ocidente em relação à natureza. É a ambigüidade moral da natureza, uma lua malévola a romper incessantemente o nevoeiro de nossos sentimentos de esperança". (PAGLIA, 2001, p. 20)⁶⁵

Max vai se interessar por essa figura porque enxergará nela tudo aquilo que vê em Carminha. Faltarão, contudo, o ponto central da relação que estabelece com a amante: com Carminha há também uma parceria sexual, uma espécie de limite moral para Nina. É interessante observar esta barreira do ponto de vista da integridade da heroína: apesar de encarnar a *femme fatale*, Nina posterga encontro após encontro o sexo com Max, e o manipula até onde pode, se valendo de artifícios como tranquilizantes e soníferos, que fazem com que Max acredite que ambos tenham se relacionado sexualmente. Neste sentido, o sexo com Max surge como um dos únicos, se não o único, limite para Nina na

⁶⁵ Tradução livre do original : The primary image is the femme fatale, the woman fatal to man. The more nature is beaten back in the west, the more the femme fatale reappears, as a return of the repressed. She is the spectre of the west's bad conscience about nature. She is the moral ambiguity of nature, a malevolent moon that keeps breaking through our fog of hopeful sentiment. (PAGLIA, 2001, p.2001)

execução de sua vingança: é como se, caso ela ultrapassasse essa barreira, deixasse também de ser legitimada como heroína. Neste sentido, reside justamente aí, neste último embargo moral, a espécie de falha trágica de Nina: sua aposta foi alta demais e, incapaz de dar conta do que Max deseja, este se volta contra ela e entrega sua real identidade para Carminha.

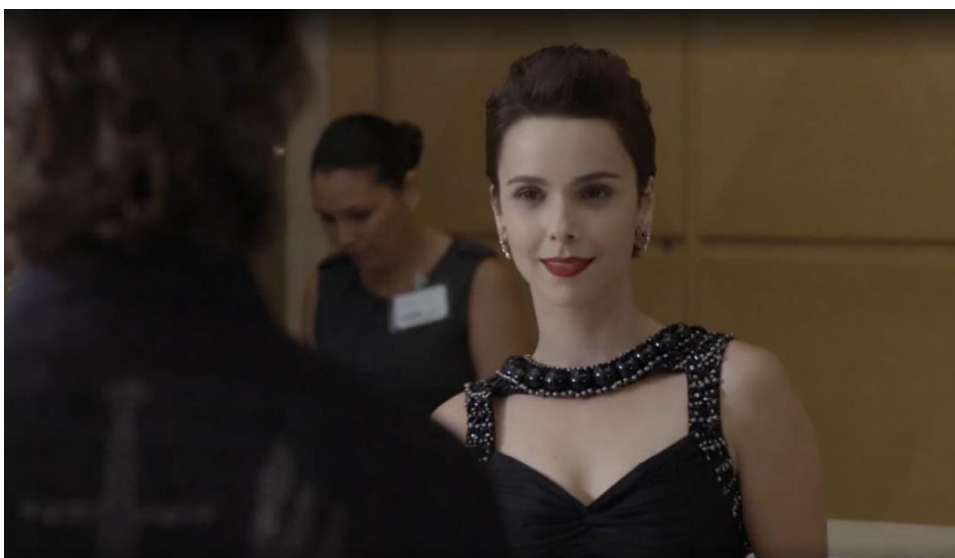


Figura 26 – Nina (Débora Fallabela) vestida de femme fatale para seduzir Max (Marcelo Novaes). Fonte: Globoplay

A jornada de Nina: a vingança da heroína em prol dos oprimidos

Ao ser descoberta por Carminha, Nina é submetida a um sádico ritual que, simbolicamente, se assemelha a um funeral: após dopá-la, Carminha a insere em uma cova profunda em um cemitério distante da cidade, e manda Lúcio (Emiliano D'Ávila), seu capanga, atirar nela – a arma está descarregada, mas a sensação de que estava prestes a morrer certamente atravessa Nina integralmente. Entretanto, antes de ser capturada pela rival, Nina havia conseguido revelar umas das provas que tinha contra Carminha: as fotos nas quais havia registrado o encontro sexual de Carminha e Max. De posse de tais itens, Nina retorna à mansão da família Tufão – vazia, pois a família se encontra de férias em Cabo Frio – e inicia, enfim, sua tão aguardada vingança.

Em linhas gerais, Nina passa a submeter Carminha à execução das tarefas domésticas que, ao longo de toda a narrativa, eram encargo das empregadas humilhadas por Carminha. Nina também faz com que, aos poucos, Carminha passe a ser tomada como louca pelos convivas, implicando a ex-madrasta em um regime de isolamento

social e solidão forçada que faz com que ela perca, paulatinamente, toda a credibilidade por suas falas e ações. Este processo de deterioração da imagem de Carminha diante do Divino, entretanto, começa a encontrar uma barreira: Nina não sabe o que fazer com Carminha, mas tampouco está disposta a entregar as imagens de sua traição para Tufão, com medo de que a decepção causada pela descoberta possa afligir o jogador de uma maneira irrecuperável.

Sendo assim, no arco dramático que envolve os capítulos de 104 a 154, o que acompanhamos é uma espécie de impasse de Nina frente ao que fazer: a vingança não lhe trouxe a satisfação que esperava – fato que se expressa no discurso da própria personagem – tampouco as tentativas de reeducar Carminha diante dos maus-tratos à que submetia as empregadas e a filha biológica tiveram sucesso. Daí até o final de *Avenida Brasil*, o que acompanhamos são as sucessivas tentativas de ambas incriminarem uma à outra diante da incrédula família com as quais as duas já não têm credibilidade nenhuma. Mas, quando a situação atinge um aspecto limítrofe com a entrada em cena de Santiago – pai de Carminha, que, diferente da filha, é dono de uma índole verdadeiramente criminoso – e com o descontrole de Max – que resolve manter a todos os personagens em cativeiro, no lixão – Carminha prova seu arrependimento e, a fim de proteger a vida de Nina e de Tufão, arrisca a sua própria.

Do mesmo modo, na telenovela *Avenida Brasil*, após executar sua vingança e, ainda assim, permanecer infeliz, Nina perdoa Carminha e acaba por estabelecer um laço indissolúvel com esta – torna-se mãe de seu neto, o qual ela leva, no último capítulo, para Carminha conhecer, no lixão. Até lá, sua trajetória anterior – assim como a heroína de Maureen Murdock – foi marcada pelo luto e pelo ressentimento contra a madrasta. Com efeito, Carminha de fato representa para Nina a impossibilidade de receber amor materno – a narrativa começa com Rita/Nina já órfã de mãe, sofrendo os castigos impostos por Carminha enquanto seu pai, Genésio, se encontra fora de casa. Além disso, ao testemunhar a articulação do golpe que Carminha trama para roubar seu pai, Rita/Nina toma como exemplo a impossibilidade de concretamente confiar em seu parceiro amoroso. Vale lembrar que, assim como a heroína de Murdock, Nina também recusa o amor romântico quando se dá conta de que Jorginho é Batata, seu namorado de infância. Boa parte de sua trajetória, aliás, é atravessada pelo dilema moral de querer se

vingar daquela que é mãe do homem que ama - e, diante deste imbróglio, Nina escolhe inicialmente por abrir mão do amor para executar sua vingança.

No caso específico destes dois personagens, entretanto, pesa mais ainda a *presença de Electra* do que trajetória da heroína de Murdock. Isto porque Jorginho, que era Batata, cumpre também o papel de irmão de Nina/Rita. "Se você não confia na Nina, confia na Rita. Na sua irmã do lixão", diz Nina no capítulo 56 quando tenta convencer Jorginho a não denunciar sua verdadeira identidade para a família Tufão. Ou seja, Jorginho não é só o amor romântico da heroína Nina, mas é também o mesmo que Orestes representa para sua irmã Electra: o aliado que precisa para dar conta de seu plano de vingança. Vale lembrar que tanto nas versões de Eurípedes, Sófocles e Ésquilo, é a chegada de Orestes que rompe a estase e inicia a narrativa. Neste sentido, Jorginho também se vinga da própria mãe – Carminha – para tentar proteger o próprio pai, Tufão – que, ironicamente, não é o mesmo pai de Nina, mas, pelo contrário, foi o grande responsável, ainda que por acidente, pela morte deste. Reside aí, talvez, o índice de traição do masculino que, na jornada da heroína de Murdock, configura uma das reviravoltas desta que até então idolatrava a figura paterna. Nina ignora a responsabilidade de Tufão na morte de Genésio, e Jorginho, ao saber do ocorrido antes da namorada, esconde dela o fato com medo de que ela estenda também sua vingança para seu pai.

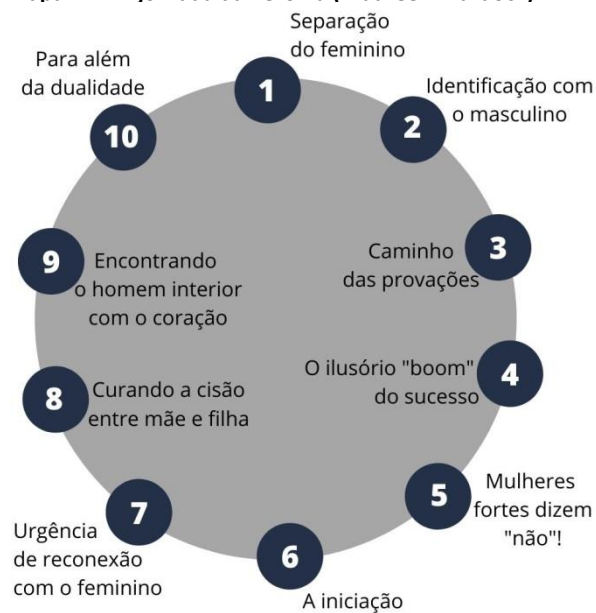
Ainda assim, ao saber deste fato, Nina não culpa Tufão, mas sim Carminha. O rancor que mantém pela madrasta e o desejo de vingar-se dela é tão grande que, aos poucos, Nina vai se tornando uma figura essencialmente negativa e destrutiva – gasta boa parte da herança que recebera de sua família adotiva comprando aliados e fazendo negociações para dar cabo de seus planos, e sacrifica sua vida pessoal, seus prazeres e alegrias, com o único objetivo de destruir Carminha. Como aponta Murdock:

“Se uma mulher continua a se ressentir de sua mãe pela falta de maternidade que recebeu, ela permanece ligada a essa mulher, uma filha em espera. Ela se recusa a crescer, embora para o mundo exterior ela pareça funcionar como uma adulta madura. Em suas profundezas, ela se sente indigna e incompleta” (MURDOCK, 2013, p. 151)⁶⁶

⁶⁶ Tradução livre do original: "If a woman continues to resent her mother for the lack of mothering she received, she remains bound to this woman, a perennial daughter-in-waiting. She refuses to grow up, although to the outside world she appears to function as a mature adult. In her depths, she feels unworthy and incomplete." (MURDOCK, 2013, p. 151)

Sendo assim, a trajetória de Nina em *Avenida Brasil*, assim como a jornada da heroína, não se conclui exatamente com a vingança, mas com o perdão. É somente depois de ter perdoado Carminha que Nina consegue reaver o equilíbrio interno entre as potências do masculino/feminino que a habitam, e viver integralmente o amor com Jorginho e a posterior maternidade. A fim de apresentar, através das cartografias da narrativa, todos os passos da jornada da heroína como é sistematizada por Maureen Murdock, bem como compará-la com a jornada de Nina, em *Avenida Brasil*, situamos abaixo dois mapas que servem, respectivamente, para exemplificar no plano da imagem as duas trajetórias:

Mapa 12 - A jornada da heroína (Maureen Murdock)



Mapa 13 - A jornada de Nina



Por fim, em nossas conclusões preliminares sobre os aspectos tensivos da *presença de Electra* em *Avenida Brasil*, consideramos que a narrativa dessa vingança que se expressa na busca pelo reconhecimento a partir de uma jornada da heroína acaba por evocar, em termos discursivos, certa afirmação das identidades subalternizadas frente à cidadania que lhes foi recusada. Em outras palavras, identificamos um paralelo possível entre esta jornada e a jornada da nova classe média cujo *ethos* a telenovela *Avenida Brasil* trouxe à cena, em que pese sua vingança como afirmação pelo consumo. Destacamos também que o protagonismo de Nina e sua construção interrompe um determinado modelo de representação das heroínas melodramáticas, e afirma a jornada da heroína como uma narrativa legítima e necessária aos tempos. Neste sentido, também identificamos a *presença de Electra* como um discurso que pode ter sido corroborado pelas audiências ao resvalar na presentificação das pautas de gênero no debate público contemporâneo.

UMA TELENOVELA ÉPICA: A VINGANÇA E AS POLÍTICAS DA NARRATIVA

“Homem duas almas lutam e disputam em teu peito!
Não te ponhas a escolher. Uma e outra são teu ser”
(Bertolt Brecht, *A santa Joana dos Matadouros*)

Desde que a Record, emissora de televisão notadamente conhecida por seu compromisso com as pautas neopentecostais, passou a produzir telenovelas voltadas a dramatizar narrativas bíblicas, vez ou outra vemos a imprensa especializada classificá-las como *novelas épicas*. Essa nomenclatura oscila, e, não raro, no mesmo contexto, um único título é também classificado como *novela bíblica*⁶⁷. Bíblica ou épica, o fato que nos chama atenção nesta perspectiva em disputa acerca deste novo subgênero que a Record trouxe ao formato diz respeito essencialmente ao título *Gênesis*, novela de 2021, considerada a produção mais cara realizada pela Record até então. A seu respeito, em reportagem publicada no portal Metrôpoles em 29 de janeiro de 2021, afirma-se: “Gênesis não está sendo vendida como mais uma novela bíblica da Record, mas como uma novela épica”⁶⁸. O que nos chama atenção nesta reportagem é o fato implícito de que a Record estaria preferindo utilizar a palavra *épica* frente à palavra *bíblica* para caracterizar sua novela, utilização que não só nos parece uma tentativa de dialogar com um público maior do que o evangélico, mascarando a real matriz em jogo nesta narrativa – irrevogavelmente, a Bíblia – mas também uma utilização equivocada, pois diametralmente oposta ao que o termo *épico*, em um contexto de dramaturgia, quer dizer.

Segundo o dicionário Michaelis, o termo *épico* significa algo “que se refere a epopeias e heróis. Heroico. Autor de epopeias” e, no mesmo dicionário, a palavra *epopeia* por sua vez se define como “um poema longo que narra ações grandiosas e heroicas”. Para todos os efeitos, ainda que os personagens bíblicos possam encarnar a alcunha de heróis, as telenovelas – sejam da Record ou de quaisquer outras emissoras – ainda não foram escritas em versos, mas sim em diálogos. Esta utilização, portanto,

⁶⁷ É o caso da reportagem “Os dez mandamentos: a primeira novela bíblica da Record”, do portal O Planeta TV, hospedado no R7. Ao longo da reportagem, o título é tratado ora como bíblico, ora como épico. Fonte: < <https://oplanetatv.clickgratis.com.br/colunas/especiais/os-dez-mandamentos-a-primeira-novela-biblica-da-record.html>>. Acesso em 20/04/2023.

⁶⁸ “Investindo R\$ 2 mi por capítulo em Gênesis, Record mostra que quer Guerra”. Fonte: <<https://www.metropoles.com/colunas/leo-dias/investindo-r-2-mi-por-capitulo-em-genesis-record-mostra-que-quer-guerra>>. Acesso em 20/04/2021

encontra sua lógica dentro do campo temático, mas ignora determinados aspectos estéticos próprios ao drama épico que, anteriormente, já o haviam tornado nomenclatura específica para caracterizar obras dramáticas dentro de uma determinada perspectiva. Com argumenta o crítico Anatol Rosenfeld, "o drama épico dirige-se contra o teatro dramático tradicional, mas o termo épico aqui quer dizer 'narrativo', em nada tem a ver com a 'epopeia'" (ROSENFELD, 2009, p. 298).

É a partir desta perspectiva que, no presente platô, gostaríamos de imaginar que tipo de características, afinal de contas, uma telenovela deveria ter para que pudesse ser razoavelmente classificada como épica. Gostaríamos de promover uma breve reflexão sobre este termo e seus múltiplos significados dentro de um contexto relativo ao universo das dramaturgias, buscando estabelecer uma pequena arqueologia de seu surgimento a partir daquilo que ficou conhecido como *crise do drama* (SZONDI, 2001), e que culmina no surgimento do *teatro épico* (ROSENFELD, 1985), futuramente esquematizado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht. E, tendo em vista essa trajetória de fundo, gostaríamos de refletir sobre os modos como as características épicas de um trabalho dramático implicam aspectos políticos, estéticos e temáticos específicos, bem como de que modo tais características transbordam o universo do teatro e passam a se relacionar também com o audiovisual e podem ser identificadas não nas telenovelas bíblicas da Record, mas na poética daquelas de autoria do roteirista João Emanuel Carneiro, atingindo seu paroxismo especialmente em *Avenida Brasil*.

Em nosso entendimento, *Avenida Brasil* seria um dos melhores exemplos para ilustrar o que seria uma telenovela épica, de acordo com os parâmetros que se inserem na tradição do teatro épico e que culminam na teoria teatral brechtiana, pois, tanto em termos éticos quanto estéticos, lida com elementos cujas funções narrativas (BARTHES, 2011) corroboram uma tentativa de *distanciamento* (*verfremdungseffekt*) de modo a fazer com que o espectador seja obrigado a se posicionar e refletir ativa e criticamente sobre a narrativa que lhe está sendo apresentada. Neste sentido, nosso objetivo no presente platô é menos condenar a nomenclatura atribuída à novela da Record e mais aproveitá-la como termo em disputa a fim de observar os elementos disruptivos de *Avenida Brasil* sob esta ótica: a atribuição da qualidade épica para uma telenovela.

O conceito de épico na dramaturgia

Em sua obra já clássica *O teatro épico* (1985), o crítico Anatol Rosenfeld vai apresentar sua teoria acerca dos elementos que, em consonância com a chamada crise do drama⁶⁹ (PETER SZONDI, 2001) vão dar origem a uma espécie de transformação na linguagem da dramaturgia mundial. Em linhas gerais, Rosenfeld afirma que, entre o fim do século XIX e o começo do século XX, os conflitos e convulsões sociais decorrentes da consolidação do capitalismo, seja na esfera institucional da política – como, por exemplo, a consolidação do movimento operário, do comunismo e do anarquismo – seja na esfera social – a vida urbana, os problemas coletivos, a incomunicabilidade, etc... - vão invadir a linguagem da dramaturgia, fazendo com que determinados aspectos daquilo que ele intitula de *dramática rigorosa* – e que remonta aos padrões da peça perfeita ou “peça bem feita, adaptação superficial aos padrões rigorosos da tragédia clássica” (ROSENFELD, 1985, p.11) – sejam subvertidos. Em outras palavras, é como se a mudança da sociedade exigisse da literatura dramática que esta abandonasse o ambiente privado e burguês para dar conta de uma dimensão mais pública e coletiva da existência humana. Tais expedientes, como identificados por Rosenfeld, vão se constituindo de pequenas variações dentro do drama tradicional – a exemplo do trabalho de autores como Strindberg, Ibsen, Hauptmann e Tchekhov – e vão se consolidar de vez na dramaturgia científica do alemão Bertolt Brecht.

Em sua argumentação inicial, Rosenfeld remonta à gênese dos gêneros literários para fazer uma distinção acerca do que caracterizaria um texto como épico, lírico ou dramático. Em linhas gerais, o autor sugere dois tipos de enunciação diferentes, que separam *substantivo* de *adjetivo*: uma Dramática seria um texto essencialmente composto por personagens e diálogos, e sem a presença de um narrador; uma Lírica possui um narrador – um eu-lírico - mas é um texto sem personagens, e sem diálogos; e uma Épica, por sua vez, seria um texto também sem diálogos, mas com narrador e personagens. Deste modo, Rosenfeld estabelece uma diferença entre uma Épica e uma Dramática, sendo a primeira essencialmente um texto narrativo, e a segunda aquilo que mais comumente conhecemos como literatura dramática, dramaturgia, ou, enfim, um

⁶⁹ Essa mesma *crise do drama*, que para Anatol Rosenfeld dá origem ao *teatro épico*, para Peter Szondi faz surgir apenas um *drama moderno*. Em suma, Szondi chama de drama moderno aquilo que Rosenfeld chama de teatro épico: textos que ainda se estabelecem através dos diálogos, mas com pequenas subversões em relação à dramática rigorosa.

texto para teatro – composto de falas de personagens que dialogam entre si no tempo presente da ação.

"A teoria dos gêneros é complicada pelo fato de os termos 'lírico', 'épico' e 'dramático' serem empregados em duas acepções diversas. A primeira acepção - mais de perto associada à estrutura dos gêneros - poderia ser chamada de 'substantiva'. Para distinguir esta acepção da outra, é útil forçar um pouco a língua e estabelecer que o gênero lírico coincide com o substantivo 'A Lírica', o épico com o substantivo 'A Épica' e o dramático com o substantivo 'A Dramática' (ROSENFELD, 1985, p. 17)

Deste modo, o que acontece em um *teatro épico*, para todos os efeitos, seria a inserção de pequenos elementos de uma *Épica* dentro de uma estrutura que pertence originalmente à *Dramática*. Ou seja: uma narrativa mais longa, a presença de um narrador, uma história que se conta sobre o passado e que não remonta essencialmente a uma ação presentificada dentro do espaço-tempo linear da ação dramática. Como nos explica Renata Pallottini (1988), em sua *Introdução à dramaturgia*, acerca da peça *Espectros* (1881), de Henrik Ibsen:

"Voltando mais uma vez a *Espectros*, o que se vê é uma peça de teatro dramático admiravelmente bem escrito em que, num *tour de force*, cria-se a ação, o conflito, o diálogo atuante, os acontecimentos presentes... mas em que a temática é essencialmente épica, ou seja, em que os acontecimentos principais, verdadeiramente, pertencem ao passado, já aconteceram. A isto chama o autor de *O teatro épico* de drama analítico, aquele em que a ação é apenas a análise dos personagens e sua situação. Aparentemente tudo se dá no aqui e agora, mas o verdadeiro tema da peça é a memória, a recordação (no caso de *Espectros*). Ora, a personagem que recorda se divide, olha para outra parte de si mesma, estabelece a dualidade sujeito-objeto. E isto é épico, ainda que sob forma dramática." (PALLOTTINI, 1988, p.58)

Enquanto no drama burguês os personagens estão o tempo todo dialogando entre si, e o conflito central da peça se presentifica essencialmente durante o tempo ficcional daquela narrativa – que, na maioria das vezes, corresponde ao tempo de realização do espetáculo e que, segundo as regras da tragédia clássica, não deveria ultrapassar 24 horas – o que vai acontecer ao longo da crise do drama é que, em diferentes exemplos de autores que produziram ao longo deste período, Rosenfeld identifica pequenas rupturas com o sistema dessa dramática rigorosa: os personagens passarão a falar longos monólogos, dentro dos quais pequenas histórias são contadas; não raro, devaneiam, e não se comunicam entre si, trazendo à tona conflitos do passado. Saltos no tempo e no espaço tornam-se não só mais usuais como também mais abrangentes. Em alguns casos, situações dramáticas diversas são colocadas em paralelo, dando origem a dramaturgias compostas de pequenas cenas, cujo discurso central só será compreendido na somatória de todas essas situações. É como se o cenário restrito do drama burguês e sua

necessidade de presentificar a ação dramática já não desse conta de trazer ao teatro os dramas do mundo. O passado impacta o presente, o externo impacta o interno, o político impacta o pessoal. Deste modo, a linguagem passa a ceder às pressões da sociedade, buscando inventar caminhos para contemplar essa nova necessidade.

Se essa busca da linguagem dramática vai oscilar através de diversas tentativas, em sua maioria fruto da experimentação de autores que estão tateando os caminhos possíveis para exprimir as novas demandas sociais no texto, é na obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht que as características de um teatro épico se consolidam e adquirem um determinado sistema, isto é, deixam de ser experimentações do campo do ensaio e tornam-se experiências mais conscientes, planejadas, objetivas. Em outras palavras, Brecht constitui para seu teatro um determinado *sistema de dramaturgia* que, avesso aos ditames aristotélicos, torna-se um novo paradigma - afinal, como argumenta Pallottini (1989), Brecht estava "empenhado na sua gigantesca tarefa, a de aplicar as amplíssimas teses do marxismo ao teatro" (p.111).

Para Rosenfeld, o principal destaque do teatro brechtiano – como exemplo mais bem-acabado de um teatro épico – seriam a busca de uma anti-catarse promovida pelo efeito de *distanciamento* (*verfremdungseffekt*)⁷⁰. A catarse, tal qual enunciada por Aristóteles em sua *Poética*, seria o resultado final da tragédia perfeita, isto é: uma espécie de limpeza dos sentimentos impuros dos espectadores, resultado de sua identificação absoluta com a trajetória representada a sua frente. A catarse teria, sobretudo, efeitos políticos: sua finalidade era de manter as paixões da sociedade no lugar, evitando que os cidadãos se voltassem contra as leis ou contra o poder de um modo geral – boa parte do destino trágico dos heróis tinha como causa o fato de terem desafiado os deuses ou os reis. Mesmo em sua releitura burguesa, através daquilo que Rosenfeld chama de *dramática rigorosa* – construída a partir da unidade de ação, de tempo e de lugar⁷¹ – teria também efeitos políticos ao sustentar a ilusão do teatro sobre

⁷⁰ Há uma divergência nos modos como se traduz, a partir do alemão, a expressão criada por Brecht para designar sua política dramaturgic. Em alguns lugares – como é o caso dos textos de Anatol Rosenfeld, Peter Szondi e Renata Pallotini – optou-se por traduzi-lo como “distanciamento”. Em outros, o mesmo termo encontra-se como “estranhamento” ou ainda “efeito de alienação”.

⁷¹ “**Unidade de ação:** ao contrário do que se vê hoje, deveria haver uma ação única (em filmes atuais, por exemplo, várias ações são apresentadas paralelamente) (...) **Unidade de tempo:** a ação nunca deveria ultrapassar 24 horas. O drama tinha que terminar logo (...) **Unidade de lugar:** não poderia haver mudanças de lugar na ação, seria sempre o mesmo salão ou a frente de um tempo” (ROSENFELD, 2009, p.198)

o público, fazendo-o acreditar estar diante de uma situação análoga à realidade, cujos principais afetos dramáticos respondiam somente àquele momento posto em cena. Ou seja: o passado daqueles personagens, suas origens socioeconômicas, os caminhos que os trouxeram até ali, enfim, eram todos ignorados pela “peça bem feita”, que, por consequência, se construía sempre sobre alicerces maniqueístas e estagnados, dando pouca vazão a uma reflexão mais crítica a respeito de uma dimensão pública e/ou histórica dos problemas humanos.

O efeito de distanciamento a que se propõe o teatro épico brechtiano tem como principal objetivo, portanto, acabar com a ilusão – não só a ilusão de que a cena dramática é fidedigna ao mundo, como também, em certa medida, de que os discursos que promove são a expressão máxima da verdade, isto é, não estão mediados por um autor e/ou por sua ideologia. Poderíamos pensar que, em linhas gerais, ao “epicizar” uma cena dramática, o objetivo seria também revelar a presença de um narrador, de modo a tornar evidente que aquela cena é fruto de um ponto de vista. Em sua definição a respeito do teatro épico brechtiano e os modos como se opõe à catarse do teatro aristotélico, Rosenfeld vai apontar que:

"Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais - objetivo essencial do drama rigoroso e da 'peça bem feita' - mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe (...) A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um 'palco científico' capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde" (1985, p.148)

Deste modo, o distanciamento pode ser compreendido como o objetivo final do teatro épico de Brecht, cujo intuito principal é tornar o drama uma espécie de disparador para pensar nas contradições presentes na relação entre os sujeitos e a sociedade ao seu redor. Aqui, a cena dramática deixa de ser uma situação isolada entre dois sujeitos,

apartada do contexto histórico e social que a encerra – muito menos uma reprodução literal da realidade. Torna-se, portanto, aberta a ser exemplo de situações hipotéticas imaginadas por um autor que se assume enquanto tal e que propõe a demonstração das contradições que levam determinadas cenas a acontecerem. O distanciamento proposto por Brecht se vale de certas técnicas narrativas. Algumas são intrínsecas à dramaturgia – isto é, se relacionam com os modos de contar a história – mas outras se realizam somente na encenação – e por isso se valem de aspectos outros do teatro, como a interpretação dos atores, a cenografia, a música e eventualmente até mesmo os figurinos. Mais adiante, voltaremos a falar sobre estes aspectos que aqui, no presente platô, chamaremos de **aspectos estéticos do épico**. Antes disso, gostaríamos de refletir brevemente sobre os modos como o épico se relaciona com as políticas da narrativa através de uma determinada ética que, por sua vez, impacta na concepção e construção de suas personagens.

O épico e as políticas da narrativa

O termo épico, portanto, associado à dramaturgia – estrutura narrativa essencialmente constituída de diálogos entre personagens – se afasta da ideia de uma epopeia e se aproxima da ideia de uma determinada manipulação espaço-temporal das cenas, de modo a relacionar as situações dramáticas – que se passam no presente - a situações narrativas – que se passam no passado. Seu efeito, portanto, politiza a Dramática em uma perspectiva dialética, pois introduz na ação presente a perspectiva de que um determinado caminho houve até ali, possibilitando a inserção de uma noção crítica acerca dos processos históricos implicados até que o conflito dramático desta ou daquela cena fosse desencadeado. Deste modo, o que está em jogo é também uma concepção diferente de personagem que, por sua vez, passa a admitir a mutabilidade dos interesses e ações e certa flexibilidade dos maniqueísmos: por estarem submetidos às desigualdades da sociedade, os seres criados por Brecht precisam lidar com as adversidades na medida em que elas surgem, de modo a serem capazes de contorná-las:

"Não se trata mais das dúvidas existenciais de Hamlet, dos conflitos íntimos de Lady Macbeth, dos terrores de Fedra: trata-se de um viver duplo, mediante o qual o personagem vai tocando para a frente sem renunciar a nada. Hesita, mas ganha dinheiro, chora, mais tem lucro, ama, porém não dá tudo aos pobres. Essa dualidade é o que lhe permite viver e viver bem, continuar lucrando, continuar vivendo o mundo do capitalismo" (PALLOTINI, 1989, p. 102)

Surge aí uma noção central para pensar a questão do personagem brechtiano a partir da noção de um teatro épico: a questão da *contradição*. Diferente do personagem heroico da tragédia grega ou ainda do personagem burguês, o personagem brechtiano não necessariamente passa por um conflito interno, fruto do embate entre sua vontade e o seu destino, mas sim, carrega consigo uma contradição, pois nem sempre vai agir de acordo com o que pensa ou sente, mas sim de acordo com aquilo que sua existência lhe demanda. Ou ainda, vai mudar o que pensa e o que sente a partir de suas condições materiais de existência, estando à disposição do que as forças sociais, políticas e até mesmo o próprio mercado lhe impõe como necessidade. Como nos explica Renata Pallottini:

"À noção de conflito, Brecht opõe a noção de contradição. O conflito, sob este ponto de vista, seria uma contraposição de sentimentos, vontades, objetivos dos personagens. Cada pólo de um conflito nasce de um personagem ou grupo de personagens - pelo menos na maior parte das vezes. A contradição é maior do que isso; ela está acima dos personagens, que são, o tempo todo, submetidos a ela. No conflito, podem-se opor pólos quaisquer: duas famílias inimigas, dois homens que amam a mesma mulher, dois indivíduos que pretendem o mesmo poder. Na contradição os dois pólos estão como que ligados, um supõe o outro, não podem existir sem o outro; não podem existir escravos sem senhores, patrões sem empregados, pobres sem ricos, e vice-versa." (PALLOTINI, 1989, p.112)

Deste modo, a noção de personagem se desloca de uma concepção de sujeito a uma concepção de objeto: o personagem não é mais necessariamente senhor de suas ações, mas está submetido ao que o meio social em que está inserido lhe impõe como ação necessária para garantir sua sobrevivência.

"O personagem brechtiano não deve ser avaliado por medidas psicológicas ou morais; ele é fruto do mundo em que vive, fruto da sociedade tal como é, das relações econômicas e sociais, do seu momento na história. O personagem brechtiano não age por vontade própria livre, é levado a agir por injunções de situação. Nada há de mais distante do pensar de Brecht do que esta ideia hegeliana da liberdade do personagem, ou esta outra ideia vinda de Brunetière que fala da vontade como origem das ações. O homem é o que o momento social e econômico faz dele, permite que ele seja. Não existe a alma, não existe a natureza humana, não existe - ou é como se não existisse - a personalidade humana que, por razões íntimas internas, pessoais, idiossincráticas, faz com que alguém aja de tal ou qual maneira. O personagem é objeto, não sujeito." (PALLOTINI, 1989, p. 109)

Sendo assim, o teatro épico de Brecht busca, através de suas personagens, expressar os modos com o homem está submetido ao seu contexto, tornando impossível que sua vontade seja transformadora de sua realidade. Antes, seria preciso transformar a realidade para poder transformar o homem. Submetido à realidade, ele estará sempre

cindido internamente, não pela oposição entre seus desejos, mas pela coexistência contraditória entre seus desejos e o que a realidade lhe demanda. “Homem, duas almas lutam/ E disputam em teu peito! Não te ponhas a escolher, uma e outra são teu ser/ Vive sempre dividido/ Tu és o uno repartido”, dizem as vozes do coro ao final de *A santa Joana dos Matadouros* (1929), um dos mais bem acabados textos de Brecht. Logo, torna-se plausível compreender, através da dinâmica épica das cenas – que podem se deslocar no tempo e no espaço, a fim de apresentar a origem de determinadas situações – ou das falas – que podem carregar narrativas pregressas da história de seus personagens – os motivos que fizeram com que este homem se tornasse “o uno repartido”, desmantelando a perspectiva romântica e burguesa que separa bons de maus, certos de errados, justos de injustos e, no limite, heróis de vilões.

A perspectiva brechtiana, portanto, isto é, o drama épico de Brecht, corrobora a noção de que ninguém é completamente bom ou completamente mau. O vilão pode carregar consigo um traço de humanidade e o herói pode ser cruel; do mesmo modo como o capitalista pode ser sensível às desigualdades sociais e o operário pode ser egoísta – ainda assim, aquele permanecerá explorando a força de trabalho deste, enquanto este continuará sendo explorado e, justamente por isso, deverá manter-se egoísta, pois, do contrário, poderá morrer de fome. O que nos interessa aqui é compreender que a dramaturgia brechtiana expressa uma determinada *política da narrativa*, isto é: o mundo é fruto da luta de classes e, como tal, seus sujeitos não são livres para agir, como pressupõe o drama burguês, mas estão condicionados às suas condições materiais de existência a fim de sobreviver nesta constante guerra. E, acima de tudo, o efeito de distanciamento elimina a catarse do horizonte do espectador/narratário, fazendo com que este não purifique suas emoções, mas passe a conviver com o estranhamento – e daí, imagina-se, virá a se posicionar politicamente.

Como nos lembra Roland Barthes (2011), ao propor uma análise estrutural das narrativas: "o principal, é necessário repetir, é definir o personagem pela sua participação em uma esfera de ações" (p. 47). Deste modo, se o intuito for promover uma análise das narrativas sob a perspectiva épica, é preciso sempre levar em conta que a relação entre o personagem e sua participação na esfera de ações é mediada pela superestrutura em que habita, sobretudo levando em consideração a relação estabelecida entre tal superestrutura e aquilo que ele deve fazer para nela conseguir sobreviver. Os

modos como *age* na verdade tem muito mais a ver com os modos como *reage*: suas *ações* são mais como *reações* ao mundo que já foi feito e instituído antes de sua chegada, ao qual ele mais se adequa para existir do que tenta, necessariamente, transformar.

A vingança como um tema épico

Tomando como referência a discussão que apresentamos até agora, acerca dos modos como a contradição é inerente à personagem brechtiana dentro de um determinado regime de ações que, por sua vez, se expressam através de um modo épico de constituir as narrativas no drama, gostaríamos de propor uma breve reflexão acerca do tema da vingança, a fim de introduzir a linha de força central no presente platô, que tem como fim justificar nossa hipótese de que *Avenida Brasil* é uma obra exemplar da hipotética categoria *telenovela épica*. Em nosso entendimento, gostaríamos de defender a ideia de que o tema da vingança em uma narrativa é por si só imbuído de uma perspectiva épica, sobretudo a partir de duas percepções: primeiro porque ele pressupõe, no cenário central da ação dramática, a presença de um passado responsável pelas consequências que constituem a cena atual; e, em segundo lugar, porque, via de regra, ao seu protagonista cabe uma contradição inerente. Afinal, a fim de responder à lesão que lhe foi inculcada, necessariamente ele precisa agir na contramão da nobreza heroica.

Nosso intuito, contudo, não é defender uma *estrutura das narrativas de vingança* que comprove a adesão inequívoca desse tema ao recorte épico. Com efeito, são muitas e múltiplas as narrativas assim tematizadas e, a depender do modo como se apresentam e, mais ainda, do modo como se encerram, carregam consigo discursos diversos que podem inclusive não corroborar a nossa tese. Antes, o que gostaríamos de verificar é o modo como a ideia de vingança agencia antes um devir propício à compreensão épica da narrativa e que, efetivamente, em *Avenida Brasil*, contribui para essa apreciação do épico enquanto marco constituinte da tônica desta telenovela.

Segundo Spinoza (2008), filósofo racionalista holandês e um dos principais responsáveis pela teoria da imanência dos afetos, uma definição possível de vingança seria “o esforço por devolver o mal que nos foi infligido, um desejo que nos impele, por

ódio recíproco, a fazer mal a quem, com igual afeto, nos causou dano” (p.211). A vingança seria, portanto, uma espécie de retribuição afetiva pela via negativa, isto é, uma devolução, um retorno, do mal infligido; talvez uma “benevolência” às avessas, como afirma o próprio Spinoza, para quem “os homens estão muito mais dispostos à vingança que a retribuir um benefício” (p. 211). A perspectiva da vingança e, ainda, sua sobrevivência dentro do mundo moderno, é também um tema de investigação dentro das pesquisas no campo do Direito Criminal. Em um interessante artigo intitulado *O problema da vingança privada (autotutela): entre o minimalismo garantista e o abolicionismo radical* (PRADO FILHO et al, 2018), afirmam que:

"A vingança privada consiste, basicamente, em uma forma específica de reação social, onde a vítima busca a satisfação das suas pretensões com os seus próprios meios, como uma possibilidade de autotutela ou autodefesa. Normalmente, associada à barbárie ou a uma prática em uma 'terra sem lei', ainda é utilizada como meio de controle social em alguns países, a exemplo do Brasil, escapando à regra do controle social realizado pelo Estado. Por vezes, no senso comum, reverbera a ideia de que a ausência do Estado, a impunidade ou 'leis fracas' seriam o motivo para a realização da vingança privada, o que, em tese, justificaria a existência do controle social penal, a fim de inibir esse tipo de reação informalizada por parte da vítima." (p. 61)

Nesta perspectiva, haveria, portanto, uma ideia presente “no senso comum” de que a presença da vingança estaria relacionada à “ausência do Estado” ou à existência de “leis fracas”. Ao longo de sua explanação, os autores propõem uma oposição entre vingança privada – aquela desempenhada pelos sujeitos – e vingança pública – aquela que viria através dos aparatos legais. Ao estabelecer este paralelo entre as duas ordens, os autores se lançam a investigar em que medida a determinação de uma execução legal seria passível de satisfazer tais afetos vingativos do ponto de vista do sujeito que se sentiu lesado – ou, em outras palavras, se este se sentiria vingado por uma ação que viesse por parte do Estado, e não por suas próprias mãos. Concluem que:

"Assim como a prevenção geral, a ausência de estudos empíricos sobre a real inibição de reações informais nos permite inferir que a premissa segundo a qual a vingança pública afasta, controla e/ou inibe a vingança privada pode ser entendida como uma especulação". (2018, p. 79)

Apesar de sua conclusão se basear, portanto, na “ausência de estudos empíricos”, poderíamos também daí concluir, embasados pela perspectiva afetiva de Spinoza, de que àquele que se sentiu lesado e que deseja vingança, não satisfaz a perspectiva da “vingança pública” ou simplesmente a aplicação da lei, talvez porque o

que esteja envolvido nesta execução, mais do que uma equidade jurídica, sejam aspectos psíquicos e cognitivos do ponto de vista da sensação de equidade. Ou seja: ao vingador, cabe o *dever pessoal* de vingar-se. Em um esclarecedor artigo intitulado *Revenge: a multilevel review and synthesis*, Jackson et al (2019) apresentam essa perspectiva psíquica a respeito do vingador com contornos mais evidentes:

"Por que alguém se vingaria? À primeira vista, a vingança parece contraproducente para os indivíduos e destrutiva para a sociedade em geral. No entanto, uma inspeção mais detalhada revela que há lógica na evolução da vingança. As evidências sugerem que a agressão retaliatória pode servir como uma importante função de dissuasão para os animais em geral, ao mesmo tempo em que mantém a estabilidade dentro dos grupos humanos, garantindo que as pessoas não violem as normas repetidamente. Há uma lógica para os indivíduos se vingarem. Para o vingador, a vingança pode restaurar um senso de justiça, aumentar a reputação, e fornecer um efeito positivo momentâneo após terem sido desprezados. Há até lógica nas diferentes manifestações da vingança: a maneira pela qual as pessoas se vingam baseia-se em grande parte em seu senso de status, equidade e nas normas culturais que as cercam". (p. 333)⁷²

Deste modo, há, portanto, uma perspectiva subjetiva na execução da vingança que provém também da busca por certo status, e que conjuga valores como honra e reputação. Ao vingador, sobretudo após a execução de sua vingança, restaria determinado respeito público por ter sido capaz de chegar até às últimas consequências a fim de evitar que sua reputação fosse manchada pela ofensa grave que sofreu. Nesta perspectiva, o vingador, portanto, está submetido a uma situação que lhe é exterior: ele não está agindo exatamente de acordo com o seu desejo, como supõe Spinoza, ou ainda, *seu desejo não é exatamente seu* – ele de algum modo responde a uma determinação cultural externa que o obriga a vingar-se para manter-se respeitado diante dos seus iguais. Neste sentido, pensando em termos ficcionais e retomando a argumentação de Pallottini acerca do personagem brechtiano, poderíamos alegar que, na vingança, “o personagem é objeto, e não sujeito” (1989, p.109)

⁷² Tradução livre do original: “Why would anyone take revenge? At first glance, revenge seems counterproductive for individuals and destructive for society at large. However, closer inspection reveals that there is logic to the evolution of revenge. Evidence suggests that retaliatory aggression can serve an important deterrence function for animals in general, while maintaining stability within human groups by ensuring that people do not repeatedly violate norms. There is logic to why individuals take revenge. To the avenger, revenge can restore a sense of justice, boost reputation, and provide momentary positive affect after being slighted. There is even logic to revenge’s different manifestations: The way in which people avenge draws largely from their sense of status, equity, and surrounding cultural norms.” ((JACKSON; CHOI; GELFAND, 2019, p. 333)

É claro que, em termos narrativos, há personagens e personagens. Mais uma vez, não estamos em busca de uma estrutura das narrativas de vingança, tampouco de afirmar que elas serão sempre necessariamente abordadas de um ponto de vista épico. Talvez o maior e mais icônico exemplo dos modos como a vingança pode ser essencialmente contrária aos nossos pressupostos é a tragédia shakespeariana de *Hamlet*. Nela, o que está posto é francamente o contrário: Hamlet sabe que está diante do dever da vingança pela morte do pai, mas sua história é justamente a indagação sobre a necessidade de executar este destino. O príncipe dinamarquês se nega a cumprir as orientações do fantasma do rei – e, portanto, se recusa a ser objeto. Ele é inegavelmente um personagem-sujeito, que não interioriza a contradição, mas sim o conflito: “ser ou não ser”:

"Em Hamlet, a plateia vai aos poucos se dando conta de que a melancolia do príncipe tem como um de seus principais motivos o fato de que ele vê pouco sentido em vingar o assassinato de um pai que era, por sua vez, ele mesmo um assassino. Seu ato seria em última análise incapaz de produzir justiça ou, pior, acabaria por ampliar a corrupção reinante, tornando-o apenas mais um elo em uma longa cadeia de soberanos homicidas. Não importa o quanto os elaborados discursos fundados na tradição e no costume busquem apresentar a vingança como uma ação virtuosa e louvável, Hamlet continua enxergando o quanto de violência crua e egoísmo se escondem sob o manto do "dever de honra" (GHIRARDI, 2015, p. 91)

Deste modo, ao esquivar-se do dever da vingança, Hamlet parece ganhar consciência sobre a ineficácia da ação à que estaria submetido. Essa espécie de recusa faz com que o personagem torne-se um exemplo avesso do que espera a narrativa de vingança: antes, o que temos em Hamlet é uma espécie de anti-narrativa, já que a dúvida profunda do personagem torna-se angústia e gera uma completa sensação de incapacidade na tomada de decisões. O curioso é que, neste caso, o fato de não conceber a si mesmo como objeto – e reivindicar para si o posto de sujeito – faz com que Hamlet tome atitudes e ações que culminem numa tragédia ainda maior do que aquela a que seria responsável caso tivesse unicamente decidido vingar a morte do pai. Ou seja: por uma via esquiva, aqui o tema da vingança surge também como uma espécie de imposição do mundo ao sujeito que, quando o desafia, torna-se responsável por consequências ainda mais catastróficas.

O tema da vingança também está presente na obra de Guimarães Rosa, aliado a uma espécie de imaginário cultural sobre os modos como esta se faz presente dentro do universo sertanejo – e que valida a perspectiva psicológica que apresentamos

anteriormente, a respeito da forma como o tema se relaciona com a esfera do status e da honra diante da comunidade. Em muitos aspectos de *Grande Sertão: Veredas* (1956) a vingança surge, sobretudo na jornada final de Riobaldo e Diadorim rumo à batalha contra Hermógenes⁷³. Em outros contos, como *A hora e a vez de Augusto Matraga*, publicado no livro *Sagarana* (1946) e *Os irmãos Dagobé*, conto de *Primeiras estórias* (1962), a vingança é o mote principal da narrativa: no caso de Augusto Matraga, o personagem busca se vingar dos companheiros que o traíram e que tentaram matá-lo e, os irmãos Dagobé, por sua vez, desejam vingar a morte do irmão mais velho, o jagunço Damastor Dagobé. Em ambos os casos, porém, surpreende que a narrativa resulte numa tomada de consciência desses personagens que, em certa medida, o aproximam de Hamlet: eles resolvem deixar de se vingar, rendendo-se ao perdão.

“A vingança, portanto, funciona nestas narrativas como um motivo dinâmico e associado que alteraria as configurações narrativas, ao operar com certas noções de tempo e espaço fora da lógica comum, articuladas às conformações dos personagens em suas práticas de distanciamento e aproximação de seus corpos que indeterminam os destinos de suas vidas (...) De todo modo, essa indeterminação revelada nestas práticas de escrita e os efeitos atingidos com os elementos mencionados acima parecem sugerir um possível caminho a se pensar a conformação dos personagens em termos de transformação e devir existencial” (SILVA, 2016, p. 36)

Deste modo, tanto Hamlet quanto os personagens de Guimarães Rosa supracitados exemplificam modos como a narrativa de vingança corrobora, na verdade, a consolidação de personagens-sujeito, que, mesmo diante da gravidade da ofensa, da demanda cultural pela restituição do status e da honra, e da presença do afeto do ódio, escolhem racionalmente o perdão e a desistência da vingança, ou se deixam atormentar pela dúvida. Ainda assim, em todos esses casos, por mais sujeitos que sejam tais personagens, observamos que a vingança mantém determinado acento épico, pelo menos no quesito da narrativa: em Hamlet, a ação dramática é presentificada por um fantasma, isto é, a presença da figura paterna que vem do além-vida em prol de resgatar a narrativa de sua morte. Não vemos, como espectadores, a morte do pai e, portanto, sua inserção narrativa dentro daquela situação dramática é disparadora para sua existência. Do mesmo modo, no conto *Os irmãos Dagobé*, somos apresentados à situação da vingança no velório do irmão mais velho. A presença deste personagem morto evoca

⁷³ O pacto do jagunço Riobaldo com o diabo, sobre cuja efetividade o personagem carrega a dúvida que motiva sua narração, tinha como finalidade última garantir sua vitória na execução de sua vingança contra Hermógenes, responsável pela morte de Joca Ramiro, antigo líder dos jagunços.

uma narrativa já acontecida e que, por sua vez, não se explicita diante do leitor/narratário. No caso de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, acompanhamos os motivos que levaram Matraga a querer se vingar; isto é, na primeira parte do conto, somos apresentados à traição que sofreu de seus comparsas. Há, contudo, um salto temporal, através do qual somos levados ao momento em que Matraga se reergue e encontra-se pronto a realizar sua vingança – execução esta que ele abandona. Ainda assim, este salto temporal da narrativa, esta espécie de elipse, corrobora também a noção de que há uma perspectiva épica: tal procedimento evidencia a presença de um autor que manipula a narrativa a fim de contemplar os momentos que precisa para efetivá-la.

É fato que, na prosa de ficção, a narrativa presume uma manipulação espaço-temporal. Como nos explica Roland Barthes, “a unidade é 'tomada' por toda a narrativa, mas também a narrativa não 'subsiste' a não ser pela distorção e irradiação de suas unidades” (2011, p. 57). Este procedimento distorcivo, entretanto, levado a um contexto dramático – ou seja, em uma estrutura própria da Dramática – surgiria necessariamente como uma subversão dos pressupostos da “peça perfeita” ou da chamada dramática rigorosa. Neste sentido, o que podemos afirmar é que, dentro de uma estrutura dramática, aí sim, a temática da vingança vai ganhar quase que inevitavelmente acentos épicos – seja pelo deslocamento espaço-temporal das cenas necessárias para contar aquela história (isto é: o momento em que o vingador foi lesado, e o momento futuro em que desempenha sua vingança), seja pela narrativa da lesão que justifica a vingança, presente na forma de fala, de memória, de fantasma. E, com efeito, se o personagem vingador se submete à demanda que a cultura lhe impõe a fim de restituir sua honra e recuperar seu status, tornando-se mais próximo de objeto que sujeito, a perspectiva épica e brechtiana se acentua ainda mais.

É este o caso da personagem Electra, cuja trajetória, recuperada na ficção contemporânea em forma de devir, motivou a escrita de um dos platôs que compõe este trabalho, *Presença de Electra – a tragédia grega e a jornada da heroína*. Lá, apresentamos mais detalhes da jornada desta personagem através dos autores que recuperam sua história – Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Por hora, cabe pontualmente lembrar: na ação presente, Electra deseja vingar a morte do pai, o rei Agamêmnon, morto por Egisto, amante de sua mãe, Clitemnestra. Em quase todas as versões, Electra

surge inicialmente diante do túmulo do pai, à espera do irmão, Orestes, jurando a vingança contra sua mãe. Na versão de Sófocles, a trajetória do assassinato de Agamêmnon é recuperada integralmente pela fala inicial do camponês, esposo de Electra a quem Egisto lhe deu à mão, a fim de humilhá-la, rebaixando seu status de princesa e a afastando do reino. Na versão de Ésquilo, o retorno de Agamêmnon da guerra de Tróia, acompanhado de sua amante Cassandra, bem como seu posterior assassinato pela trama de Clitemnestra e Egisto são presentificados enquanto ação dramática em outra peça, intitulada, com efeito, de *Agamêmnon*. É somente em *As Coéforas*, segunda parte da trilogia, que a vingança de Orestes e Electra é trazida à cena para, ao fim, ser absolvida por Atena em *As Eumênides*.

“Instalado o tribunal de cidadãos atenienses, o sangue da mãe exige punição. As Erínias pedem explicação e atuam como acusadoras. Apolo é o defensor. Os votos dos cidadãos empatam, cria-se um dilema. Instaura-se uma nova lei; por ela, quem dá o voto final é Atena, com o voto de Cháris, elemento novo, graça divina – voto de Minerva – desatando o nó insolúvel. Atena estabelece uma nova norma: quando houver igualdade de votos, a decisão será sempre em favor do réu. Isso tem uma importância fundamental para o Ocidente. Na peça, embora o homem não possa sair do círculo do seu destino, os deuses podem libertá-lo; e há o *in dubio pro reu* (na dúvida, a favor do réu)” (ROSENFELD, 2009, p. 75)

Mesmo na versão da tragédia clássica “o homem não pode sair do seu círculo” e “os deuses podem libertá-lo”. Não há, portanto, uma perspectiva de ação para Orestes e Electra que não seja a execução da vingança e o convívio com a contradição inerente ao fato de que o seu alvo é a própria mãe. Diferente de Hamlet – a quem, para todos os efeitos, o que está posto é a mesma contradição - eles não internalizam o conflito a ponto de tornarem-se estagnados, mas, pelo contrário, seguem adiante com o plano, mesmo ciente de suas consequências: serem perseguidos pelas imperdoáveis Erínias. Na versão de Ésquilo, o dever imputado pela honra é tensionado pelo discurso de Electra: é ela quem assume o papel de pressionar o irmão Orestes a dar cabo da vingança, evidenciando-lhe que não há escolha possível:

“Conta-se aqui a volta do irmão de Electra, Orestes, a seu país. Instigado por Electra, é tentado a vingar a morte do pai. Orestes toma o lugar da figura central e vê-se forçado a escolher entre não vingar o pai, o que constitui um crime terrível para a época, e o matricídio, outro crime tremendo. Apolo exige dele que vingue o pai (...) O assassinato é uma necessidade absoluta e um crime” (ROSENFELD, 2009, p. 77)

Deste modo, na tragédia de Electra podemos afirmar que a vingança é uma espécie de obrigação moral e, por isso, seus agentes estão mais próximos de

personagens-objeto do que de personagens-sujeito. Não há outra ação possível que não seja arcar com o peso do dever e suas consequências – uma concepção de personagem muito próxima daquela de Brecht, com a diferença de que, para este, o dever surge como uma imposição do mundo capitalista, e não dos deuses. Na trajetória dos dois irmãos matricidas, o curioso é compreender que sua vingança foi elementar para a instituição de um tribunal: é assim, afinal, isto é, através da instituição da justiça legal que os deuses conseguem promover o seu perdão público e livrá-los do carma da perseguição das Erínias – que tornam-se Eumênides, isto é, de figuras persecutórias, transmutam-se em agentes da paz.

De maneira análoga, na telenovela *Avenida Brasil*, nosso principal objeto de pesquisa nesta dissertação, o que observamos através da vingança da personagem Nina é que também estamos diante de uma trajetória com contornos épicos, em diversos sentidos. Em primeiro lugar, a narrativa de *Avenida Brasil* é composta por duas fases: a primeira, dos capítulos 1 a 10, que se passa no ano 2000, na qual somos apresentados ao golpe que a pequena Rita/Nina sofreu da madrasta Carminha, e que resultou na morte de seu pai biológico, Genésio. Na segunda fase, que se inicia no capítulo 11 e vai até o 179, estamos em 2012, e acompanhamos o retorno de Nina ao Brasil em busca da execução de sua vingança. Esta dinâmica de saltos temporais – presente, diga-se de passagem, em muitas telenovelas – é por si só um aspecto épico da construção de narrativas. Neste sentido, podemos inclusive afirmar que as obras audiovisuais, diferente do teatro, são por si só atravessadas por uma linguagem épica, uma vez que pressupõe a montagem em sua composição enquanto linguagem.

Em *Avenida Brasil*, ademais, destaca-se o fato de que precisamente a narrativa é atravessada por um salto temporal de 12 anos, evidenciando, assim, a presença de um narrador. Renata Pallottini, em sua *Dramaturgia de televisão* (2012) afirma que na telenovela a câmera exerce o papel de narrador: “as câmeras não passeiam porque têm rodinhas, elas se movem para cumprir uma função” (p. 174). E, de fato, concordamos com sua observação – é a câmera quem narra a telenovela. Ainda assim, em termos intrínsecos à narrativa, cabe observar: para que a história da vingança de Nina, em 2012, seja contada, este narrador – seja a câmera, seja o autor – *testemunhou* o trauma da pequena Rita nos anos 2000. Em um plano abstrato, o que nos interessa para efeito de análise épica é compreender que há a presença de um ponto de vista: e esse ponto de

vista se expressa no modo como essa história é contada, isto é, apresentando o motivo pelo qual Nina sente a necessidade de vingar-se de Carminha. Em outras palavras, se *Avenida Brasil* começasse no capítulo 10 e os espectadores/narratários não tivessem acesso à infância de Rita/Nina, certamente teriam outra percepção sobre sua insistência em vingar-se. No mínimo, caberiam dúvidas sobre até que ponto sua raiva de Carminha se justificava ou era uma intriga da mente perturbada de uma órfã traumatizada – como, aliás, Carminha tenta fazer parecer quando descobre que Rita está de volta.

Ademais, outro aspecto importante na composição da personagem Nina faz com que enxerguemos uma proximidade de sua narrativa de vingança com a perspectiva épica/brechtiana de composição da personagem. Os detalhes sobre sua trajetória, nós apresentamos no platô *Electra no subúrbio carioca: a jornada de Nina*. Por hora, o que nos interessa é resgatar o fato de que Nina assume diversos papéis a fim de dar conta dessa vingança: ela é a estrangeira, a chef de cozinha, a empregada doméstica, a motogirl, a femme fatale, e chega até mesmo a “emprestar sua identidade” para Betânia, que finge ser Rita para enganar Carminha⁷⁴. Nesta leitura, em muito ela se aproxima do personagem Galy Gay de *Homem é homem* (1926), dramaturgia seminal de Brecht na qual o autor alemão ilustra sua tese a respeito dos modos como o homem é moldado pelo meio em que vive, e não possui uma essência imutável e imanente. Em momento nenhum de sua trajetória, Nina hesita ou se questiona sobre o que está fazendo. Mas, pelo contrário, sente-se inexoravelmente movida rumo à necessidade de vingar-se, disposta a abrir mão de sua herança, de seu amor e, acima de tudo, de sua real identidade.

O exemplo de Nina é ainda mais interessante para pensar em uma leitura épica sobre a narrativa da vingança, pois Nina, além de obstinada, é bem sucedida em executá-la – mas o que tem em mãos, contudo, após essa longa jornada, não a satisfaz. Deste modo, Nina corrobora a nossa percepção inicial de que a vingança pública – em uma perspectiva jurídico-legal – seria incapaz de ressarcir-la, e de que só vingança privada, no plano dos afetos, faria com que recuperasse sua honra e seu status. Mas, ao

⁷⁴ Neste pequeno arco dramático, Nina convence a amiga Betânia a se passar por ela, e diz para Carminha que encontrou a verdadeira Rita. Ao longo de alguns capítulos, Carminha reencontra Rita – na verdade, Betânia - a fim de lhe prestar a assistência que não deu à menina quando órfã. O que nos interessa é destacar como, neste jogo de personalidades, Nina chega até mesmo a fazer com que outra pessoa vista sua própria identidade.

contrário, sua execução bem sucedida carrega a contradição de que, após atormentar Carminha por um período de chantagem e tortura psicológica, ela simplesmente não sabe o que fazer para encaminhar seu plano – e, aos poucos, vai tornando-se cada vez mais cruel, beirando a vilania, a ponto dos personagens em seu entorno – aqueles que estão cientes de suas ações – passarem a apontar, em seus discursos, que ela está “ficando má”.

Com os exemplos acima, de *Hamlet* à *Avenida Brasil*, gostaríamos de destacar que a narrativa da vingança carrega consigo impreterivelmente uma contradição indissolúvel. É importante compreendê-la como uma ação empreendida dentro de um contexto cultural no qual a incredulidade ou impossibilidade de correção pela via legal – e, por conseguinte, descrença no papel do Estado e da sociedade, com seu aparato jurídico, de ressarcir a lesão imposta anteriormente ao vingador – se deve a uma orientação pessoal em busca do status e da honra perdidas. O personagem vingador, portanto, vai ser sempre um fora-da-lei – mas, contraditoriamente, ele responde à cultura. Nesse sentido, é curioso notar que a tragédia de Electra culmina com a instituição do sistema legal e a adesão do voto de Minerva, encerrando o ciclo de sucessivas vinganças e dando origem ao sistema jurídico-legal que prevê, em uma situação de empate – metáfora da contradição – a absolvição do réu. De certo modo, a permanência da vingança enquanto ação circunscrita dentro da linguagem e do imaginário, mesmo após a modernidade, faz surgir a compreensão de que nem todos os imbróglios do convívio entre humanos são passíveis da mediação do sistema legal – sobretudo aqueles que envolvem, por parte daquele que deseja se vingar, a convicção de que aquilo que lhes foi tomado não é possível de ser restituído. Sendo assim, a vingança opera inexoravelmente em um plano abstrato que prevê o reequilíbrio pela administração dos prejuízos emocionais e simbólicos, ou ainda, por sua multiplicação.

Aspectos estéticos do épico

Falamos da vingança em *Avenida Brasil* como expediente narrativo que corrobora a presença de um devir épico em sua trama. Entretanto, também identificamos dois outros elementos estéticos que são pertinentes ao épico e que estão presentes nesta telenovela: o efeito de distanciamento e o Barroco. O segundo, na verdade, é uma espécie de aspecto visual do primeiro, pelo menos nos modos como pretendemos

construir nossa argumentação. Entretanto, enquanto linguagem artística, portadora não só de uma estética, mas também de uma ética, o Barroco é uma escola bem anterior ao teatro épico brechtiano ou à crise do drama – suas características, contudo, servem de fonte para a investigação formal proposta por Anatol Rosenfeld a fim de caracterizar as inserções da Épica na Dramática:

"Na época que vai dos fins da Idade Média ao Barroco, multiplicam-se as formas dramáticas e teatrais caracterizadas por forte influxo épico em consequência do uso amplo de prólogos, epílogos e alocações intermediários ao público, com fito didático, de interpretação e comentário, à semelhança de técnicas usadas no nosso século por Claudel, Wilder e Brecht" (ROSENFELD, 1985, p. 55)

Com efeito, há uma dinâmica de tensionamento das contradições – sobretudo a partir das noções de Deus e Diabo – que alimentam a escola barroca e seus sentidos, fazendo surgir não só a ideia de uma contradição inerente na existência do mundo, regido por esse equilíbrio entre divino e diabólico, luz e sombra, mas também colocando o homem no centro dessa disputa. O Barroco se institui como uma visão científica sobre a existência, despindo a experiência humana da culpa, mas também do prazer absoluto: a imposição da racionalidade faz com que o mundo e seus diversos afetos e afetações tornem-se uma espécie de laboratório sobre os modos de agir da humanidade. Nas palavras de Rosenfeld, o Barroco é “um Gótico que passou pelo Renascimento” (p.58), fazendo com que toda a beleza resultante da conquista da realidade terrena seja profanada pela certeza de que esta se trata de uma ilusão passageira:

"A vida festiva, a pompa, a glória e a volúpia carnal são experimentadas com intensidade quase dolorosa - mas sobre tudo isso ergue-se um dos grandes símbolos do Barroco: o relógio. Toda a época agita-se entre os pólos da beleza fugaz e da transcendência do ser absoluto, entre o prazer do momento e o anseio místico da eternidade. A própria perspectiva pictórica renascentista, levada a extremos de ilusionismos, serve para revelar o 'engano' dos sentidos (...) O fato é que todos os recursos cênicos inventados no Renascimento para conquistar e dominar a realidade terrena agora são mobilizados para obter precisamente o efeito contrário: não para consolidar e sim para abalar a realidade, não para 'emprestar realidade à aparência', e sim para 'transformar a própria realidade em aparência'. (...) Muito mais importante do que cada uma das decorações era sua constante transmutação e essa acompanha as metamorfoses de personagens e objetos, seu surgir e desaparecer, as intervenções divinas e demoníacas que tudo mantêm em constante mudança (ROSENFELD, 1985, p.58)

"Tudo isso, porém, nada é senão símbolo de um mundo enganador e fugaz, em constante mudança, sem substância, como os telões e o papelão pintado. A ilusão óptica torna-se um símbolo da ilusão da vida profana. Não só os bastidores criam um mundo fantasmagórico do qual nunca se sabe onde

começa a realidade e onde termina a aparência; também os personagens entregam-se ao disfarce e ao equívoco (...) Todo o barroco ecoa o sermão da fugacidade deste mundo enganador. Tudo é máscara e disfarce (...) Assim, o teatro barroco torna-se, apesar de seu extremo ilusionismo, instrumento didático do espírito e da verdade" (ROSENFELD, 1985, p. 59)

O Barroco, portanto, opera dentro de um regime de crítica à ilusão: a revelação pictórica, expressa na estética das pinturas, é análoga a presença de prólogos e apartes, na dramaturgia. Seus efeitos são didáticos: pretendem tecer comentários ao espectador, lembrando-o o tempo todo de que ele não está diante de uma representação fiel do mundo, mas sim de que o mundo por si já é uma representação. Ora, essa premissa artística que envolve evidenciar o procedimento criativo ao espectador fazendo com que o artifício da criação seja de seu conhecimento é uma das bases da poética de distanciamento, com a qual Brecht queria, afinal de contas, investir em meios estéticos para eliminar a catarse. Não pretendia construir obras que se confundissem com a realidade, mas sim que inventassem *outra* realidade, assegurando ao seu espectador espaço para preencher ativamente as lacunas deixadas e, com isso, ativar sua razão. As premissas do teatro épico de Brecht e seus anseios com o efeito de distanciamento ficam evidentes no quadro abaixo (figura 27), publicado pelo dramaturgo na introdução à sua edição de *Ascensão e queda da cidade de Mahagoony* (1929):

<i>Forma dramática de teatro</i>	<i>Forma épica de teatro</i>
A cena "personifica" um acontecimento	narra-o
envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade proporciona-lhe sentimentos leva-o a viver uma experiência o espectador é transferido para dentro da ação é trabalhado com sugestões os sentimentos permanecem os mesmos parte-se do princípio que o homem é conhecido o homem é imutável	faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade força-o a tomar decisões proporciona-lhe visão do mundo é colocado diante da ação é trabalhado com argumentos são impelidos para uma conscientização o homem é objeto de análise o homem é suscetível de ser modificado e de modificar
tensão no desenlace da ação uma cena em função da outra os acontecimentos decorrem linearmente	tensão no decurso da ação cada cena em função de si mesma decorrem em curva
<i>natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo) o mundo, como é o homem é obrigado suas inclinações o pensamento determina o ser	<i>facit saltus</i> (nem tudo é gradativo) o mundo, como será o homem deve seus motivos o ser social determina o pensamento

Figura 27 - Quadro comparativo entre o drama e o épico.

Brecht espera que o efeito de distanciamento de seu teatro épico desperte a atividade do espectador, forçando-o a tomar decisões e lhe proporcionando uma visão de mundo. O homem, diante de si, torna-se objeto de análise, e é suscetível a modificar e ser modificado. De fato, é possível estabelecer um paralelo entre esta proposta quase científica de arte e as premissas do Barroco. Em ambas, há um caráter quase laboratorial da linguagem artística, que estimula antes a dúvida do que a resposta, chamando o espectador a participar e ser agente na elaboração e resolução dos problemas que suas histórias apresentam. É por isso, afinal, que Brecht extrai seu fazer político de uma proposta que seja anticatártica (ROSENFELD, 1985), pois, diferente da poética aristotélica e do drama burguês, o distanciamento não permite a purgação dos sentimentos ruins, tampouco uma saída apaziguadora em decorrência da fruição da obra, mas sim o estímulo ao desconforto da contradição que, lançada ao público, livre de ilusões, espera que ele próprio estabeleça seu juízo de valor.

As intenções de Brecht com seu teatro épico e seu efeito de distanciamento, bem como a ética e a estética barrocas, parecem ser ligeiramente pessimistas em sua visão de mundo, e talvez por demais otimistas em sua expectativa sobre os efeitos políticos em suas audiências. Há de se questionar se ambos os movimentos foram bem-sucedidos em suas intenções ou se refletem apenas o *zeitgeist* de suas épocas. Contudo, o que nos

chama atenção sobre esse o paralelo entre o épico e o barroco é que ele também está presente na perspectiva crítica de Umberto Eco (1968). Segundo o autor, que encara o teatro épico brechtiano como um dos exemplos da categoria “obra aberta”, ao lado de outras inovações no campo que o aproxima, espacial e temporalmente, às vanguardas europeias, há entre o efeito de distanciamento e a estética barroca uma linha de proximidade, na medida em que:

"A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (...) e sugere uma progressiva dilatação do espaço. A procura do movimento faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definitiva, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. Se a espiritualidade barroca é encarada como a primeira manifestação clara da cultura e da sensibilidade modernas, é porque nelas o homem (...) se defronta, na arte como na ciência, com um mundo em movimento que exige dele atos de invenção" (ECO, 1968, p. 44)

Se tomarmos o barroco como um dos aspectos do épico, é fácil compreender que a iluminação sombria das cenas, isto é, a técnica do *chiaroscuro*⁷⁵, conhecida pela relação entre tons notadamente escuros e recortes intensamente iluminados de certas expressões, tem como objetivo recriar imageticamente um tensionamento entre luz/sombra, isto é, uma estética de embate entre o bem/mal, razão/emoção, que expressa, na raiz deste movimento artístico, a disputa do indivíduo por Deus e pelo Diabo, ou sua cisão entre racionalidade e crença, a fé e o mundano. *A inspiração de São Mateus* (1602), do pintor barroco e italiano Caravaggio (1571-1610) ilustra bem essa temática.

⁷⁵ A técnica do *chiaroscuro* não surgiu com o barroco, mas foi ressignificada por este com um intuito próprio. "O *chiaroscuro* participa da obra [no Barroco] como um personagem, dividindo a responsabilidade da transmissão da mensagem narrativa e dramática, contribuindo ativamente para a compreensão da obra por parte do espectador" (BESEN, 2019, p. 39)



Figura 28 - A inspiração de São Mateus (1602), do pintor barroco e italiano Caravaggio (1571-1610)

Chamaremos de barroca também a fotografia de *Avenida Brasil*, que apresenta notadamente uma predileção pelas nuances, pelos jogos de luz de sombra e pela escuridão. Evidentemente, essa escuridão não está presente em todas as cenas da telenovela, mas atravessa de algum modo sua direção de arte em consonância com o *kitsch*, ao utilizar temas e cores fortes, e excesso de elementos e estampas (MAURO, 2014). Ao longo da realização de nossa autoetnografia da recepção, procedimento metodológico que descrevemos com mais detalhes no platô *Em busca de uma metodologia canibal*, recolhemos, a cada capítulo, exemplos de cenas em que a fotografia de *Avenida Brasil* expressa uma matriz barroca em sua iluminação e em seu enquadramento. Via de regra, tratam-se de cenas-chave na curva dramática do embate entre Nina e Carminha, mas a estética é também explorada em diversas outras situações. A seguir, apresentaremos algumas dessas cenas não pela ordem cronológica com que a recolhemos, mas mediadas por pequenos comentários a respeito de cada uma delas:



Figura 29 – Genésio (Tony Ramos) conversa com Rita (Mel Maia). Fonte: Globoplay

Na imagem acima (29), retirada do capítulo 1, Genésio (Tony Ramos) explica para sua filha Rita (Mel Maia) que já está ciente do golpe de Carminha, sua esposa, e que vai tentar aplicar-lhe um contragolpe. Por isso, ele pretende sair do banco com uma mala cheia de dinheiro falso, a fim de botar à prova a informação de Rita, isto é, de que Carminha contratou capangas para lhe roubar. É interessante notar que o efeito do *chiaroscuro* nesta imagem faz com que vejamos parcialmente o rosto de Genésio, como se agora, ciente do golpe que vai sofrer, ele se dividisse pela metade: à esquerda, ele permanece iluminado, à direita, sombrio.



Figura 30 – Tufão (Murilo Benício). Fonte: Globoplay

A mesma iluminação que contrasta luz e sombra acontece com Tufão, doze anos depois, no capítulo 38, quando também é vítima de um assalto após sacar o dinheiro da venda de um terreno, a mando de Carminha e Max. Tufão havia sido avisado clandestinamente por Nina, mas não confiou na informação que recebeu, alegando que se tratava de um trote. Na figura 30, o jogador aparece também parcialmente iluminado:

sua expressão consternada, após ser vítima no bairro por cujas ruas sempre caminhou com intimidade, evidencia o olho direito, alerta, sobre a face escura. É como se, de certo modo, tal olho começasse a enxergar aquilo que Tufão nunca quis ver.



Figura 31 - Nina (Débora Fallabela) fala com Jorginho (Cauã Reymond). Fonte: Globoplay

Em alguns momentos de nossa investigação, chegamos a conceber que a iluminação barroca se restringiria aos momentos noturnos ou a cenas externas, reproduzindo a escuridão da noite. Mas imagens como a que posicionamos acima (31) confirmam que não: nesta cena, retirada do capítulo 27, Nina está no apartamento de Jorginho, em Ipanema, em plena luz do dia. Ela confabula com Jorginho que, ciente de sua identidade, quer dissuadi-la a assumir o namoro de ambos. Nina manipula Jorginho e pede que ele guarde o segredo em nome do amor que sente por ela, sem, contudo, lhe explicar seus reais motivos. A personagem está completamente sombria: destacada em relação ao fundo, vemos somente seus contornos e uma parcialidade de suas expressões. É como se, nesta ocasião, fosse difícil de saber quem Nina realmente é.

O *chiaroscuro* serve também para intensificar a dramaticidade da cena, radicalizando a oposição entre luz e sombra e fazendo com que a dinâmica visual entre a figura humana presente e o seu contexto seja tensionada até o limite. É o caso de algumas das cenas abaixo: na figura 32, retirada do capítulo 55, observamos apenas a sombra de Betânia (Bianca Comparato) ao ser banhada por Carminha, que acredita estar cuidando de sua enteada Rita, agora usuária de drogas – nesta imagem, é impossível distinguir quem é a personagem banhada, se é Betânia ou Rita/Nina. Já na figura 33, do capítulo 166, Tufão encontra-se desolado após ter finalmente descoberto as traições de

Carminha – também mal podemos distingui-lo da massa escura que o circunda, como se de fato tivesse sido tragado para dentro da casa, palco de uma vida de mentiras. Na figura 34, retirada do capítulo 102, Carminha enterra Nina viva: a perspectiva da imagem, de baixo para cima, é a visão de Nina enterrada. Carminha surge pouco iluminada, e os trechos que são visíveis estão absolutamente tingidos de vermelho. A madrasta é tão perversa que pouco dela se vê, e o que se vê, é diabólico e sanguinário.



Figura 32 – Betânia (Bianca Comparato) é banhada por Carminha. Fonte: Globoplay



Figura 33 – Tufão (Murilo Benício) reflete sobre a traição de Carminha. Fonte: Globoplay



Figura 34 – Carminha (Adriana Esteves) enterra Nina viva. Fonte: Globoplay

Em outros casos, a dinâmica visual que parece marcar a fotografia de *Avenida Brasil* através dos capítulos se acentua precisamente nos momentos em que determinados personagens encontram seu paroxismo dentro deste regime de contradições que compõe sua subjetividade. É como se, nestas cenas, a iluminação barroca e a técnica do *chiaroscuro* estivesse nitidamente a serviço de ilustrar a contradição desses seres (figura 35), que em geral oscilam entre um lado e outro (figuras 36 e 37), entre a razão e a emoção (figura 38), e se mimetizam, chegando quase a se confundir com o cenário ou com o fundo (figura 39).

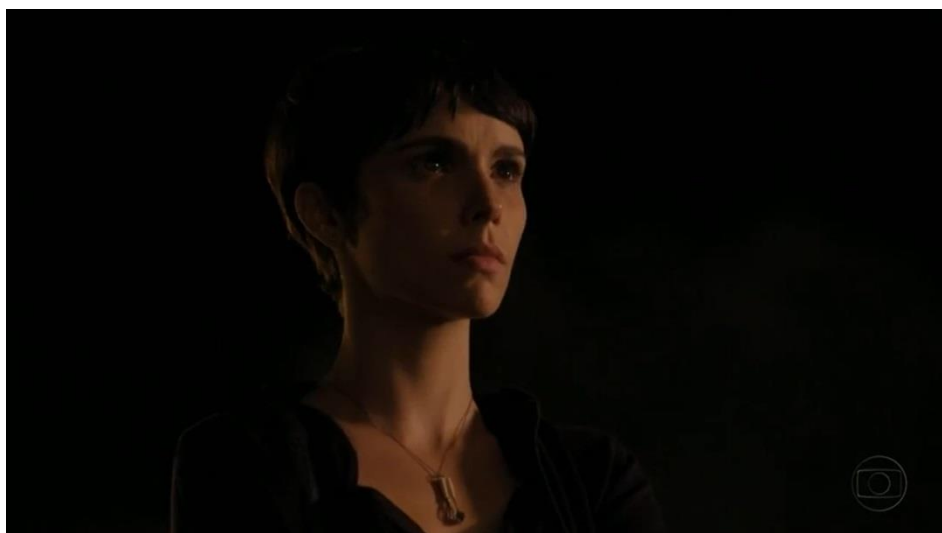


Figura 35 – Nina, no capítulo 22, resolve voltar para a mansão e desiste de Jorginho. Fonte: Globoplay



Figura 36 – No capítulo 67, Nilo (Zé de Abreu) se prepara para comemorar após fechar acordo com Nina. Fonte: Globoplay



Figura 37 – No capítulo 177, Santiago (Juca de Oliveira) trama o sequestro de Tufão. Fonte: Globoplay



Figura 38 – No capítulo 178, Mãe Lucinda (Vera Holtz) assume a culpa pela morte de seu filho, Max. Fonte: Globoplay



Figura 39 – No capítulo 25, Nina (Débora Falabella) assume o posto de empregada na mansão da família Tufão. Fonte: Globoplay

Retomando nosso intuito ao estabelecer essa análise visual, o objetivo era compor um panorama de aspectos estéticos através dos quais poderíamos afirmar a presença do efeito de distanciamento, próprio ao teatro épico de Brecht, na composição de *Avenida Brasil*. Além do uso do *chiaroscuro*, que reforça a representação barroca e que, por sua vez, dialoga com as intenções éticas do épico, outro elemento se destaca nesta telenovela e coaduna com nossa percepção: a presença de territórios ficcionais dentro do perímetro urbano de uma cidade real. São eles: o lixão e o bairro do Divino.

No platô *Avenida Brasil (2012 – 2022): uma narrativa da nação*, apresentamos detalhes acerca dos modos como o lixão e o Divino constituem cenários contundentes dentro da paisagem narrativa em que as trajetórias destes personagens se inserem. Por aqui, gostaríamos apenas de observar os efeitos de sentido causados pela presença de ambos na perspectiva dos espectadores.

Ao centralizar a ação dramática de *Avenida Brasil* em um bairro que não existe, mas que reconstitui em termos culturais, comportamentais e estéticos uma determinada noção discursiva acerca do subúrbio brasileiro, João Emanuel Carneiro de certo modo legitima a possibilidade de um olhar distanciado sobre o Brasil, na medida em que tais características, justamente por serem de um bairro fictício, podem pertencer a qualquer um – isto é, passamos a enxergar o Brasil à distância, em perspectiva, e compreende o Divino, justamente por ser uma abstração, como à imagem e semelhança do nosso próprio bairro.

Um procedimento parecido é usado por Brecht em sua *Ascensão e queda de Mahagonny* (1929). A cidade inventada pelo autor alemão é uma alegoria dos Estados Unidos para explicitar o funcionamento do capitalismo dentro da dinâmica de fundação de um Estado/microcosmos. Ao enxergar os vícios da cidade imaginária onde tudo é permitido, desde que se possa pagar, Brecht espera que o espectador faça as conexões necessárias sobre a presença destes mesmos vícios dentro de suas próprias cidades. O mesmo acontece com o fictício país de Setsuan, em *A alma boa de Setsuan* (1940), cuja capital “meio europeizada”, como aponta uma rubrica inicial, parece zombar das influências do Ocidente sobre um Oriente imaginário. Em outros casos, o dramaturgo alemão utiliza dispositivos análogos: não necessariamente situa a ação dramática numa cidade fictícia, mas, por vezes, em lugares distantes no espaço e no tempo, como entre a URSS e a China (em *A decisão*, de 1929) ou durante a Guerra dos Cem Anos (em *Mãe Coragem*, de 1941), mas sempre com o mesmo objetivo: distanciar a ação a fim de que, à distância, seja possível observar a situação em *perspectiva*.

“Brecht escreveu profusamente sobre o 'efeito de distanciamento', enquanto marca revolucionária do teatro que entendia praticar. Tratava-se, antes de tudo, de construir os meios estéticos de uma crítica da ilusão, isto é, de abrir num campo dramático o mesmo gênero da crise da representação, já em atuação na pintura com Picasso, no cinema com Eisenstein ou na literatura com James Joyce. Criticar a ilusão, pôr em crise a representação, isso começa por priorizar a modéstia do próprio gesto que consiste em mostrar: 'distanciar é mostrar', afirma primeiro Bertolt Brecht. É justamente fazer aparecer a imagem, informando ao espectador que o que ele vê não é senão um aspecto lacunar e não a coisa inteira, a própria coisa que a imagem representa" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.62)

A ideia de distanciamento, aliás, está aberta a uma polêmica de tradução que nos ajuda a melhor compreender o efeito de sentido que outro cenário de *Avenida Brasil* causa ao espectador: o lixão. Isso porque, em alemão, o original *verfremdungseffekt* pode também ser traduzido como *efeito de alienação* ou *efeito de estranhamento*. Essa tradução, menos usual nas obras em português que dissertam sobre o épico, carrega, contudo, uma leitura singular sobre a intenção de Brecht: fazer o espectador estranhar aquilo que vê e que, naturalmente, tomaria por habitual. Alterar cenários e territórios reais ou situar a ação dramática em lugares não convencionais serviria, portanto, para forçar o espectador a raciocinar diante dessa estranheza. Por que tal situação se passa ali? O ambiente influencia a dinâmica? Se o lugar fosse outro, as relações entre esses indivíduos seriam as mesmas?

É o que acontece conosco diante do lixão em *Avenida Brasil*, território muito distante do imaginário melodramático onde pensamos situar histórias de amor. Com este cenário, o efeito de sentido que ele causa no espectador é mesmo da ordem do estranhamento. Isto porque o lixão, além de ser um território a parte da cidade, em nenhum momento localizado através dos discursos dos personagens – que, no entanto, o frequentam como se sua presença estivesse dentro do perímetro urbano – gera um estranhamento justamente por ser palco de uma paisagem afetiva para Nina e Jorginho. A casa de Mãe Lucinda, esta espécie de morada fabular em que o lixo é lúdico e inspira a reciclagem dos materiais em prol dos afetos, é também o único lar em que tais personagens, marcados por traumas e contradições, se apaziguam. É irônico – e, no mínimo, inesperado – que estes dois filhos da nova classe média sejam felizes somente no lixão. É lá, aliás, neste não-lugar sem endereço, sem estrutura, onde a sociedade urbana despeja seus descartes, seus restos, isto é, alegoricamente todos os resíduos do consumo excessivo através dos quais esta nova classe média consumidora efetiva sua cidadania, que está fincada a raiz de todas as histórias de *Avenida Brasil*: Max e Carminha se conheceram e se amaram no lixão, assim como Nilo e Mãe Lucinda, e, na infância, Rita e Batata. E, não ironicamente, é também lá que Max encontra seu destino – morto pelas mãos de Carminha; e, ela própria, a sua redenção - após sair da cadeia e ser perdoada por Nina, que a visita no capítulo 179 para apresentar-lhe seu neto.

O épico na poética de João Emmanuel Carneiro

Até aqui, falamos do épico com seus personagens contraditórios, suas formas barrocas e seus efeitos de distanciamento e estranhamento, como forma de situar nossa perspectiva de que *Avenida Brasil* é uma telenovela épica. Seria importante a fim de encaminhar nossa argumentação, explicitar os modos como esta telenovela na verdade se insere na poética de seu autor, João Emanuel Carneiro. Porque deste modo, torna-se mais evidente em nossa argumentação que a presença destes elementos supracitados não são fruto do acaso ou de uma única ocasião, mas corroboram um determinado projeto político e estético presente em seu regime de autoria – e que, em variadas ocasiões, também dialogam com a perspectiva de uma tonalidade épica em sua dramaturgia.

Em linhas gerais, a questão da contradição eminente e da oposição entre o bem e o mal – sobretudo no que toca a questão da ganância, da ambição e do caráter⁷⁶ – parece ser um dos grandes temas de João Emanuel Carneiro. Em *A favorita* (2012), primeira telenovela do autor no *prime time*, Carneiro imprimiu sua marca definitiva ao fazer com que os espectadores duvidassem, até o capítulo 100, de quem era a real vilã da história: Flora (Patrícia Pillar) ou Donatela (Cláudia Raia)? Para isso, se valeu também de uma perspectiva de distanciamento – situando parte da ação na fictícia cidade de Triunfo, localizada no interior paulista – e estranhamento – enquanto Flora, a vilã, se apresentava como humilde, delicada e trabalhadora, Donatela, a heroína, era arrogante, rica e fútil. Em *A favorita*, sem dúvida o espectador era obrigado a pensar por si próprio, já que, pelo menos até o capítulo 100, nenhuma prova cabal era oferecida para corroborar o discurso das duas protagonistas – que, ao mesmo tempo em se acusavam mutuamente, se diziam inocentes. A própria vinheta de abertura da telenovela (figura 40) carrega consigo uma dinâmica própria da oposição luz e sombra e do *chiaroscuro* barroco, sobre o qual falamos anteriormente, ainda que em uma perspectiva mais abstrata:



Figura 40 - Cartela de abertura de *A favorita* (2012). Fonte: Globoplay

Em *A Regra do Jogo* (2016), o tema da contradição surge novamente através de um protagonista que é nitidamente criminoso – o ex-vereador Romero Rômulo (Alexandre Nero), que, sob a fachada de assistente social, é na verdade agente de uma

⁷⁶ "Me fascina o caráter das pessoas. Até que ponto elas podem ir, se redimir", diz. "Brecht falava que quem tem fome não pode ter moral. Nós brasileiros somos coluna do meio muitas vezes, perdoamos muito", diz João Emanuel Carneiro em entrevista à Folha de S. Paulo, em reportagem intitulada "TV erra em não contemplar mais a elite, diz João Emanuel Carneiro". Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1675453-tv-erra-em-nao-contemplar-mais-a-elite-diz-joao-emanuel-carneiro.shtml>>. Acesso em 28/04/2023

facção criminosa. Rômulo descobre que está com sintomas de esclerose múltipla e, na medida em que os capítulos avançam, passa a tornar-se bom, rumo a uma espécie de beatificação que o tornará, afinal de contas, aquele que ele sempre disse ser: um benfeitor. Em *A Regra do Jogo*, chamou atenção um expediente narrativo muito próprio ao teatro épico de Brecht - e até então inédito nas telenovelas – o uso de cartelas iniciais que apresentavam o nome de cada capítulo (figura 41):



Figura 41 – Cartela de abertura de *A Regra do Jogo* (2016). Fonte: Globoplay

A utilização deste tipo de procedimento que oferece de antemão ao espectador o título do capítulo que ele verá parece, de certo modo, coadunar com uma perspectiva didática de direcionamento do olhar – a fim de despertá-lo para um determinado sentido presente naquela narrativa – mas também funciona como efeito de distanciamento, na medida em que desnaturaliza a inserção corrente do capítulo dentro do fluxo da programação em exibição, evidenciando que ali se inicia o regime ficcional. Com efeito, Rosenfeld vai identificar o uso de títulos e cartazes nas encenações de Brecht como um dos elementos que compõe os seus recursos de distanciamento:

"Entre os recursos teatrais, mais de perto cênicos, se distinguem os títulos, cartazes e projeções de textos os quais comentam epicamente a ação e esboçam o pano de fundo social. Se Brecht tende a teatralizar a literatura ao máximo - traduzindo nas suas encenações os textos em termos de palco - por outro lado procurou também 'literalizar' a cena. Exige que se impregne a ação de orações escritas que, como tais, não pertencem diretamente à ação, que se

distanciam dela e a comentam e que, ademais, representam um elemento estático, como que à margem do fluxo da ação" (ROSENFELD, 1985, p. 158)

Há uma série de outros recursos de distanciamento no âmbito literário – isto é, nos modos como os temas, narrativas e personagens são construídos – que, na acepção de Anatol Rosenfeld fazem parte deste *hall* de recursos de distanciamento empregados por Brecht em suas peças a fim de corroborar seu projeto de teatro épico. Entre eles, Rosenfeld (1985) cita o grotesco ("Não é preciso dizer que a própria essência do grotesco é 'tornar estranho' pela associação do incoerente", p. 158), a ironia ("Brecht emprega, para obter o efeito desejado, particularmente a ironia. 'Ironia é distância', disse Thomas Mann", p.156), a paródia ("que se pode definir como o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo", p. 156) e o cômico ("que por si só, como foi demonstrado por Bergson, produz certa 'anestesia do coração' momentânea", p. 157).

Ora, um novo e mais aprofundado estudo certamente seria necessária para averiguar a presença destes expedientes ao longo de todas as telenovelas assinadas por João Emanuel Carneiro. Mas, de saída, podemos afirmar que, sem dúvida, o grotesco é uma marca contumaz de sua poética, tônica de personagens como o Nilo de *Avenida Brasil*, o velho Ascânio de *A Regra do Jogo* e o mais recente Galo de *Todas as flores*, bem como a existência de uma fazenda de reprodução humana a fim de alimentar o tráfico de pessoas. Entre a paródia e a ironia, o Morro da Macaca, favela chique de *A Regra do Jogo* figura como um bom exemplo; assim como a artista plástica Alícia, de *A favorita*, cujas obras e performances vergonhosas soam como um clichê do vanguardismo vazio, ou ainda o falido cantor de axé Beto Falcão, que faz mais sucesso morto do que vivo e, por isso, mantém em segredo o fato de que sobreviveu ao acidente que seus fãs julgam tê-lo matado. O cômico, sem dúvida, se faz presente na família Sardinha de *Da cor do pecado*, cuja mãe não quer que os filhos estudem, mas sim que sejam bons lutadores, e também nas duas famílias de Cadinho em *Avenida Brasil*, milionário bígamo que é infeliz na zona sul e só encontra o real sentido da vida ao ficar pobre e ir morar no suburbano Divino.

Avenida Brasil: uma telenovela épica!

Com os exemplos mencionados acima, enxergamos, portanto, um diálogo intenso de João Emanuel Carneiro com uma perspectiva épica em dramaturgia – termo

que, em nosso entendimento e defesa, diferente das telenovelas bíblicas da Record, não deveria caracterizar os enredos que privilegiam epopeias heroicas ou personagens históricos, mas sim a inserção da Épica na Dramática, isto é, exemplos em que a dramaturgia se carrega de uma perspectiva crítica e abandona os pressupostos de uma dramática rigorosa – cujo intuito era encenar somente ações presentes, pontuais e exclusivamente relacionadas às inter-relações humanas – para trazer ao drama as influências do social: questões de classe, do mundo do trabalho e das diferenças sociais e culturais que marcam as relações entre as pessoas; questões urbanas, que atravessam os corpos que transitam pelos espaços da cidade de maneiras singulares a depender de onde se vive e se convive; a história pregressa de cada personagem, que influencia o que ele faz, pensa, diz e como age; e a História, do mundo, das nações, que enquanto processo geral e público, visto do futuro, tem impacto direto no particular e no privado.

Tais expedientes encontram-se expostos de maneira exemplar em *Avenida Brasil*, telenovela que, em nosso entendimento, é épica porque se constrói em uma jornada que atravessa 12 anos da história recente do país, marcando no plano político a ascensão da nova classe média enquanto fenômeno expressivo que se relaciona com o plano privado através de existência de um bairro fictício, por meio do qual podemos olhar o Brasil à distância, examinando o próprio país de modo científico, em que pesem seus vícios e virtudes, seus costumes e falhas, sua cultura e suas críticas à própria cultura, dentro de uma dinâmica paradoxal onde o dinheiro foi capaz de trazer o foco para os subúrbios e para as periferias, mas sem, contudo, garantir necessariamente a dignidade de valores republicanos. É épica, pois, esta telenovela, porque constrói sua narrativa utilizando personagens contraditórios e ambivalentes, que estão muito mais submetidos ao contexto em que estão inseridos do que de fato livres para agir, reagindo e lidando como podem, equilibrando malandragem e vingança a fim de lutar pela sobrevivência.

É épica também porque é ligeiramente estranha e desconfortável, com sua fotografia barroca que muitas vezes mais obscurece do que ilumina a cena, causando a sensação de que nem tudo pode ser visto, ou de que talvez nem tudo deva ser visto, nos obrigando a duvidar daquilo que estamos vendo, muitas vezes nos forçando a tentar entender o que está diante dos nossos olhos e que parece grotesco, como um lixo onde se ama, se brinca, se convive, mas também se explora, se rouba e se mata. É épica, pois,

também porque afinal de contas marcou uma época e, como já foi afirmado antes de nós, “nunca houve uma novela como *Avenida Brasil*” (LOPES *et al*, 2013, p. 154).

CONCLUSÃO

Pouco mais de dez anos após a exibição de *Avenida Brasil*, nós nos encontramos em um cenário e contexto bastante diferentes daqueles em que o país estava quando ocorreu sua estreia – o protagonismo de uma nova classe média nem de longe está na ordem do dia, o Brasil voltou a estar presente no Mapa da Fome da Organização das Nações Unidas⁷⁷ e, no momento em que esta conclusão é escrita, nos encontramos recolhendo os cacos após quatro anos de uma gestão antidemocrática no governo federal, que flertou com o fascismo e com os discursos de ódio, tensionando as desigualdades sociais e instaurando um *Estado suicidário* (SAFATLE, 2020) no qual a *necropolítica* e a *necroeconomia* ganharam terreno, ambas acirradas durante a pandemia do coronavírus, em 2020. E, do ponto de vista da produção audiovisual e do consumo de produtos de ficção, nestes últimos dez anos também vimos se multiplicarem as plataformas de *streaming*⁷⁸ e a oferta de séries e produtos híbridos – até mesmo o formato das telenovelas, tão caracterizado por uma assistência diária, quase ritualizada, foi afetado por este processo, passando a se fazer presente nestas plataformas – seja através da exibição de seus clássicos, seja por meio de novos títulos especialmente pensados para elas⁷⁹.

Neste sentido, desde o início desta pesquisa, lidamos com a dificuldade de que, ao investigar *Avenida Brasil*, tomando como objeto sua narrativa e seu diálogo com a tragédia grega de Electra, surgiria diante de nós a impossibilidade de investigar a recepção que transformou tal telenovela, no Brasil de 2012, em um verdadeiro fenômeno. Partimos, portanto, do pressuposto que estaríamos trabalhando com o *corpus* presente na plataforma Globoplay e, para tal, estabelecemos uma metodologia de pesquisa que investigasse especificamente tal material – sujeito a edições e reinterpretações mediadas pela passagem do tempo. Através dos cinco diferentes platôs que compõe esta dissertação, também experimentamos a perspectiva de criação de uma

⁷⁷ "Retorno do Brasil ao Mapa da Fome da ONU preocupa senadores e estudiosos". Fonte: Senado Federal. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2022/10/retorno-do-brasil-ao-mapa-da-fome-da-onu-preocupa-senadores-e-estudiosos#>>. Acesso em: 20/05/2023

⁷⁸ "Plataformas de streaming crescem no Brasil", Agência PUC. Disponível em: <<https://agemt.pucsp.br/noticias/plataformas-de-streaming-crescem-no-brasil#>>. Acesso em 20/05/2023

⁷⁹ "O futuro das novelas no streaming", Meio e Mensagem. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/midia/novelas-no-streaming>>. Acesso em 20/05/2023

pesquisa no campo da Comunicação que se propusesse, a partir desse objeto em específico, lançar mão de um modelo rizomático a fim de expandir nossos olhares em direções distintas. Adotamos tal modelo cientes dos riscos que ele nos oferecia – entre eles, inculzir em uma investigação rasa e difusa, que não se aprofundasse em um único aspecto – mas insistimos nele movidos pela necessidade de apostar em nossas hipóteses e lidar com suas variabilidades.

Neste sentido, tomamos o platô como suporte a fim de descentralizar as fases da pesquisa e empreender argumentações paralelas que pudessem, cada uma a seu modo, corroborar tanto uma investigação intrínseca – constituindo, para dentro do platô, uma reflexão crítica acerca de um determinado objeto parcial e/ou categoria – quanto com uma investigação extrínseca – de modo a constituir, na leitura transversal de todos os platôs, a argumentação total em prol de nossas hipóteses. Daí, portanto, a necessidade de que um platô se dedicasse somente a investigação das funções narrativas de elementos específicos de *Avenida Brasil*, e outro, por sua vez, à elaboração do conceito ao qual chamamos de *presença de Electra*.

No decorrer desta trajetória, surgiu também a necessidade de escrever um platô em específico sobre os pressupostos metodológicos que empregamos neste trabalho, a fim de relacioná-los explicitamente com as epistemologias, métodos e técnicas com os quais acreditávamos que eles deveriam fazê-lo – e que intitulamos de *metodologia canibal*. Por fim, como parte dos desdobramentos surgidos durante a investigação, investimos também em mais dois platôs: um, cujo intuito era refletir sobre a jornada da protagonista de *Avenida Brasil*, Nina – a Electra do subúrbio carioca – e outro, no qual os elementos épicos em dramaturgia são comparados a aspectos éticos e estéticos desta telenovela – entre eles, os modos como a narrativa de vingança, bem como sua fotografia e direção de arte se relacionam essencialmente com essa categoria.

Em sua totalidade, os platôs irradiavam, cada um a partir de seu próprio eixo, suas próprias fases/ressonâncias, tomando como referência nossas hipóteses iniciais: que a ficção contemporânea e o campo da cultura contam com uma repercussão de narrativas de vingança protagonizadas por heroínas e que, via de regra, tais narrativas são devires da tragédia grega de Electra; que a telenovela *Avenida Brasil* é um dos exemplos desta presença de Electra na ficção contemporânea sobretudo a partir da jornada de Nina, sua

protagonista; e que, em sua abordagem da vingança da heroína, *Avenida Brasil* se distancia da matriz essencialmente melodramática em um corte crítico, que mais a aproxima da dramaturgia épica de Bertolt Brecht, sobretudo no que toca a representação de personagens contraditórios, muitos menos sujeitos de si e muito mais influenciados pelo meio em que vivem; e, por fim, que a perspectiva de estranhamento de certos cenários, ambientações e elementos estéticos geraria efeitos de sentido responsáveis por uma compreensão política da narrativa – em linhas gerais, *um olhar distanciado sobre o próprio país*.

Tomando tais hipóteses como referência, nosso entendimento, na presente conclusão, se assenta sobre elas a fim de afirmá-las, com o adendo de que, no desenvolver de nossa pesquisa, compreendemos que a relevância de nossa investigação se caracterizava sobretudo em tentar enxergar, a partir da categoria de *narrativa da nação* (LOPES, 2009) que nação era esta que estava sendo narrada por *Avenida Brasil*, e de que modo as representações que a ficção televisiva promovia sobre ela guardavam qualquer tipo de devir futuro – e se seriam ou não condizentes com o nosso presente.

A este respeito, nossas conclusões apontam para uma leitura da representação da nova classe média mais despida do romantismo com o qual a enxergávamos no início, próximo de uma exaltação de sua ascensão, e o que temos em vista hoje é um olhar mais investido em suas contradições: em *Avenida Brasil*, o que vislumbramos é que a constituição deste novo grupo social é representada de maneira crítica, fazendo reverberar um discurso que evidencia as lacunas deixadas em sua formação política e cultural, bem como afirmando certa perversidade presente nas relações entre tais sujeitos. Neste contexto, a vingança de Nina pode ser lida como um fantasma que se presentifica – seja a fim de lembrar que transformações estruturais não foram empreendidas (afinal, as crianças continuam sendo mão-de-obra no lixão), seja a fim de apontar que ainda há um prejuízo na economia simbólica deste grupo, que, mesmo tendo dinheiro, permanece ignorante.

A vingança de Nina, portanto, faz eco à vingança de Electra porque parece apontar que a cidadania ainda não foi consolidada neste território atravessado pela *Avenida Brasil* – metáfora e metonímia do país. Por mais que as políticas públicas de inclusão tenham gerado, ao longo dos anos 2000, a formação de uma nova classe média,

o que observamos como leitura desta narrativa sobre ela é que tais políticas não foram suficientes para caracterizar mudanças profundas na sociedade brasileira, reproduzindo, na verdade, uma mesma estrutura de poder arcaica do país, só que desta vez dentro do próprio cenário suburbano. Essa elite suburbana que surge como consequência deste processo está intrinsicamente aliada a um discurso neoliberal de estímulo ao *sujeito-empresarial* (DARDOT; LAVAL, 2016) e, apesar de reiterar sua origem social como marca discursiva de sua trajetória de superação, não é caracterizada por uma consciência de classe, tampouco por expedientes coletivos em prol do bem comum, da coisa pública, da camaradagem ou da ação política. Mas, pelo contrário, ela é marcada pelo individualismo, pelo sectarismo e pela competitividade⁸⁰. Essas características, em *Avenida Brasil*, estão presentes tanto nos vilões, como Carminha e Max, mas também em personagens como Monalisa, Iran, Diógenes, Muricy, Leleco, Suellen, Ivana, entre outros.

Deste modo, nos parece plausível concluir que a classe média representada em *Avenida Brasil* engendra uma perspectiva que desacredita do próprio Brasil enquanto Estado forte, e se constrói a partir da noção de uma superação individual das desigualdades, inserida em um regime de competitividade no qual não há exatamente uma perspectiva de justiça em jogo, mas sim a lei do mais forte, já que “a força vai lutar contra a força, e a vingança, contra a vingança” (ÉSQUILO, 1991, p.50). E, neste regime de competitividade e disputa, a erudição, a educação formal e o capital cultural não são exatamente peças cobiçadas neste jogo, ou pelo menos não são tomados como elementos de distinção importantes na escala de valores empregada para medir o sucesso e os elementos distintivos nestas trajetórias. É interessante e instigante tentar imaginar se, em 2013, ano seguinte à exibição de *Avenida Brasil*, seus personagens estariam nas ruas durante as Jornadas de Junho; se, em 2016, coadunariam com o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff; e, sobretudo, se perguntar: em quem votariam nas eleições de 2018?

⁸⁰ "É esta a situação: nós temos essa nova base dos emergentes. Objetivamente, não são uma pequena burguesia, a grande maioria deles são pobres. Mas, subjetivamente, eles já assimilaram essa cultura da iniciativa (...) A contrapartida moral a essas opções econômicas limitadas é o individualismo, o materialismo, o consumismo, articulados de forma mais explícita pelo movimento evangélico. É uma espécie de liberalismo para as massas, que diverge do que foi a característica predominante da nossa cultura social", comenta o professor de Harvard e ex-ministro de gestões petistas, Roberto Mangabeira Unger, em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo. "Lula parece morar no passado, diz Mangabeira Unger", Folha de S. Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/06/lula-parece-morar-no-passado-diz-mangabeira-unger.shtml>>. Acesso em: 17/06/2023

Em nossa pesquisa sobre as representações de Electra e os efeitos de sentido políticos de sua narrativa de vingança, o que nos chama atenção, a partir das leituras de Anatol Rosenfeld (2005) e Jill Scott (2009), é a compreensão de que sua trama parece estar sempre inserida em um contexto de formação social que divide um antes – arcaico e desorganizado – e um depois – mais ordenado e republicano – como se marcasse de fato a transição necessária entre um determinado estado de coisas que morosamente se recusa a transformar-se. Neste sentido, pensamos que a vingança de Nina em *Avenida Brasil* sirva talvez como uma espécie de catalisador da ruína de estruturas antigas que sustentam um determinado *modus operandi* no qual a casa, o bairro, a cidade e o país parecem ter se acomodado. É curioso notar que, nesta instância, é justamente uma heroína com sua jornada de transformação quem promove a ruptura com este determinado estado de coisas – de certo modo, essa presença faz jus à urgência de colocar as questões referentes à identidade de gênero e a superação das estruturas patriarcais como elemento de agência política da narrativa, e parece também antecipar a ascensão de tais pautas no debate público contemporâneo, que viriam a se intensificar ao longo da década seguinte⁸¹ à exibição da telenovela.

Mas, se por um lado a personagem Nina pode ser encarada como um heroína que põe em cheque a *performance de gênero* (BUTLER, 2019) em sua agência e construção subjetiva, tornando-a uma representante do protagonismo e do poder feminino, por outro, *Avenida Brasil* não é nem de longe um exemplo de narrativa inclusiva no que toca pautas como o feminismo, o combate ao racismo, ou a inclusão de personagens LGBTQIA+. É notável que, em um elenco de 45 atores, contamos apenas com três personagens negros (Silas, Valentin e Zezé) – dois deles sem nenhum tipo de narrativa própria, atrelados a papéis de subalternidade⁸². O subúrbio carioca de *Avenida Brasil* é um subúrbio essencialmente branco, seja do ponto de vista dos corpos que o ocupam, mas também das expressões étnico-culturais que o atravessam – nem mesmo o baile charme no clube do Divino, que alude ao baile do Viaduto de Madureira, flagrante

⁸¹ "Para os entrevistados, seus reflexos podem ser sentidos inclusive (...) no aumento da cobrança por mais representação de grupos historicamente menos presentes em espaços de poder, como indígenas, negros, mulheres e a comunidade LGBTQIA+." "Dez anos de junho de 2013: os efeitos dos protestos que abalaram o Brasil", BBC. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cv281p5znrjo>>. Acesso em 28/05/2023

⁸² Silas (Ailton Graça) é dono do bar, no qual Valentin (André Luiz Miranda) é garçom. Já Zezé (Cacau Protásio) é empregada doméstica na mansão da família Tufão.

reduto da cultura da *black music* na zona norte carioca, escapa a este regime de embranquecimento. Não por acaso, o produto vendido por Monalisa em seu salão, responsável por seu enriquecimento, é uma fórmula de alisamento capilar, e o concurso de beleza promovido pelo Divino Futebol Clube, dentro da trama, tinha como objetivo eleger a Garota **Chapinha**.

Em relação à comunidade LGBTQIA+, o tratamento oferecido pela trama de *Avenida Brasil* é de invisibilidade e escárnio. De todos os seus personagens, somente Sidney (Felipe Titto), o irmão de Tessália, é assumidamente gay – ainda assim, sua presença na narrativa é breve, e serve como elemento cômico para acirrar a crise de ciúmes de Leleco que, após flagrá-lo em um encontro sexual com uma mulher, alega que Sidney deve ser um “ex-gay”. Neste mesmo capítulo, Sidney comenta que “no Divino é fraco de gay”, e por isso, em tese, o personagem se viu obrigado a, por carência, relacionar-se com uma mulher. Os discursos que se constituem a partir dessa subtrama são, no mínimo, vexatórios: por um lado, invisibilizam a bissexualidade, e, por outro, ignoram que a orientação sexual dos sujeitos não passa por um fator de escolha. Ao outro personagem que poderia pertencer à comunidade LGBTQIA+, *Avenida Brasil* também lhe reserva um jocoso tratamento de apagamento: Rony (Daniel Rocha) dá indícios de sua paixão pelo colega Leandro (Thiago Martins), mas passa boa parte da narrativa sendo alvo de Suellen, que parece estar empenhada a convertê-lo sexualmente. Por fim, Rony cede às suas investidas e se casa com ela, que também se relaciona com Leandro, tornando-se esposa de ambos. O personagem chega ao fim da trama sem ter sua orientação sexual revelada, conformado em fazer parte de um relacionamento a três.

Às mulheres, *Avenida Brasil* também evoca um ambiente de flagrante hostilidade. Por mais que suas grandes figuras de protagonismo sejam femininas – é, de fato, a dupla Nina e Carminha quem conduz a trama – tais personagens estão sendo sempre representadas em um ambiente de competição e inimizade, seja disputando a atenção de homens por quem se interessam, seja se ofendendo e se hostilizando mutuamente. No núcleo da zona sul, Verônica, Noêmia e Alexia disputam o mesmo marido; Muricy e Tessália vivem às turras; Suellen alega mais de uma vez em seus discursos que não gosta de outras mulheres; mesmo as amigas Monalisa e Olenka encontram um momento de ruptura em sua amizade por conta do amor de Silas. Carminha, por sua vez, é vítima

de pelo menos três cenas de agressão física, em que apanha de Max, de Tufão e de Muricy. Deste modo, é impossível ignorar que, passados dez anos desde sua exibição original, *Avenida Brasil* talvez não fosse tão bem aceita nos dias de hoje se viesse à cena com todas essas questões problemáticas no trato com as pautas identitárias – embora seja impossível fazer uma afirmação científica nesse âmbito, é de se imaginar que as audiências digitais reagiriam e questionariam negativamente tais expedientes.

Por fim, gostaríamos de resgatar nossas conclusões a respeito dos elementos épicos de *Avenida Brasil* em paralelo ao que o épico representou para o teatro burguês tradicional, tomando como referência aquilo que Szondi (2001) intitula de *crise do drama*. Correndo o risco de incutir em uma ambição semântica, pensamos ser possível afirmar que *Avenida Brasil*, sobretudo, parece marcar uma saída à *crise das telenovelas*. Isto porque, em 2012, estávamos enxergando o começo do que seria a ascensão irrevogável das plataformas de *streaming* bem como a consolidação da hegemonia das redes sociais na esfera pública contemporânea. Deste modo, é como se, do ponto de vista ético, *Avenida Brasil* tivesse capturado o *zeitgeist* ao representar a nova classe média, mas também o tivesse feito do ponto de vista estético ao tentar, de algum modo, trazer ao formato das telenovelas inovações que a aproximassem do regime de multiplicidades narrativas que viriam a seguir – seja do ponto de vista da amplitude de oferta de séries e produtos audiovisuais, seja também das apropriações que as audiências digitais fariam de vídeos, figuras e imagens, um processo cada vez mais difuso da bricolagem destes materiais, e que passaria a incluir também uma produção/representação de si e de suas narrativas dentro do universo digital.

Em suma, concluímos nossa dissertação pensando que *Avenida Brasil* tornou-se um clássico porque – retomando Umberto Eco (1968) – um clássico afirma e renova o cânone. Neste mesmo âmbito, ela foi capaz de trazer alterações formais que renovaram ética e esteticamente o formato. Assim como a vingança de Electra, que interrompe um ciclo de hegemonia para instaurar um novo regime político na cidade-Estado, *Avenida Brasil* foi a vingança das telenovelas contra aqueles que já conjecturavam seu fim – mutável e mutante, ela, a telenovela, provou através de *Avenida Brasil* ser capaz de, diante de um cenário de mudanças, mais uma vez se renovar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus Editora, 1994.
- ARCHETTI, Eduardo. O "gaucho", o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, 2003, n.1, v. 9, p.9 - 29
- BARTHES, Roland (org). Análise estrutural da narrativa. In: BARTHES et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A Teoria do Romance*. 7. ed. São Paulo: HUCITEC, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2021.
- BESEN, André Fonseca. **O chiaroscuro e a cinematografia de Cabra marcado para morrer**. Orientação: Prof. Dr. Victor Aquino Gomes Corrêa. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-22072019-174516/>. Acesso em: 19 de março. 2023.
- BLOOM, Harold. "Sobre o cânone". In: *O cânone ocidental. Os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BONNICI, Thomas. Teorias estruturalistas e pós-estruturalistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (org). *Teoria literária: tendências históricas e abordagens contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 131-157.
- BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. In: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood, J. Richardson (Ed.), p. 241-258, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Org.: Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRANDÃO, Jacyntho José Lins. Electra: três autores, três personalidades. *Ensaio de Literatura e Filologia*, Belo Horizonte, 1978, v. 1, p. 11-31.
- BRECHT, Bertolt. *Estudo sobre teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- BRILHANTE, Aline V. M.; MOREIRA, Claudio. Formas, fôrmas e fragmentos: uma exploração performática e autoetnográfica das lacunas, quebras e rachaduras na produção de conhecimento acadêmico. *Interface*, Botucatu, 2016, v. 20, p. 1099-1113.
- BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. *Cadernos Pagu*, Campinas, 2007, v. 29, n. 2, p. 91 - 109.
- BRUNER, Jerome. *The narrative construction of reality*. Critical Inquiry 18. Autumn, 1991.
- BRUNER, Jerome. *Fabricando histórias: direito, literatura, vida*. São Paulo: Letra e Voz, 2014
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. São Paulo: N-1 edições, 2019.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.
- CASOTTI, Letícia; RODRIGUES, Kerley. Representação social e papéis de gênero nas músicas de marcas de motocicleta. *Revista Alcance*, Rio de Janeiro, 2010, v. 26, n. 2, p. 198 - 211.

- CHIAPINI, Ligia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2001.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo editorial, 2016.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Rocco, 1985.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997a.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O olho da história. Vol. 1. Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.
- DRUMOND, Rafael. A divina paródia da nova classe média: notas sobre a teleconstrução do subúrbio em *Avenida Brasil*. *Revista Mediação*, Belo Horizonte, 2014. v. 16, n. 19, p. 161-173.
- ECO, Umberto. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FISCHER, Sandra; DO NASCIMENTO, Geraldo Carlos. “*Avenida Brasil*: estratégias narrativas e efeitos estéticos”. *Revista Interin*, Curitiba, 2013, v. 16, n. 2, p. 116-130.
- FILHO, Ney Menezes de Oliveira; PRADO, Alessandra R. de Mascarenhas. O problema da vingança privada (autotutela): entre o minimalismo garantista e o abolicionismo radical. *Revista de Criminologias e Políticas Criminais*, Salvador, v. 4, n.1, p. 61 – 81, Jan/Jun. 2018
- GIROLDO, Ariele Lopes. **Corpos femininos sobre rodas: um estudo de gênero sobre mulheres motociclistas, representações e resistências em movimento**. Orientação: Prof. Dra. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro. Uberlândia, 2020. Monografia (Licenciatura e Bacharelado) - Universidade Federal de Uberlândia - Graduação em História, Uberlândia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/31181> Acesso em: 21 de fevereiro de 2023.
- GHIRARDI, José Garcez. Somos todos rematados canalhas. Notas sobre vingança e justiça em shakespeare. *ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 85-98, Jan/Jun, 2015.
- GRECO, Clarice. O culto dos fãs online e a transformação de *Avenida Brasil* em um cult nacional. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 7, n. 2, p. 63-78, 2016
- HAN, Byung-Chul. *Agonia do Eros*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *Capitalismo e impulso de morte*. Petrópolis: Vozes, 2021.

IORIO, Patrícia de Miranda. “Avenida Brasil” e o subúrbio carioca: apontamentos para um estudo sobre a telerealidade na narrativa ficcional televisiva. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35, Fortaleza, CE 2012. Anais. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=50851>. Acesso em: 21 mar. 2022.

JACOB, Cristian. Lire pour écrire: navigations alexandrines. Marc Baratin e Cristian Jacob (orgs.). *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*. Paris: Albin Michel, 1996, p. 47-83.

JACKSON, Joshua Conrad; CHOI, Virginia K; GELFAND, Michele J. Revenge: a multilevel review and synthesis. *Annual Reviews of Psychology*, nº 70, p. 319-35, 2019.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Editora Aleph, 2009.

JOST, François. *Est-ce que tu memes? – de la parodie à la pandémie numérique*. Paris: CNRS Editions, 2022

JUNG, Gustav Carl. *Freud e a psicanálise*. São Paulo: Editora Vozes, 2014.

KILOMBA, Grada. *Memórias de plantação: episódios de racismo cotidiano*. São Paulo: Cobogó, 2019.

LEAN, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. São Paulo: Vozes, 1986.

LEITES JR, Pedro. ; ALVES, L. K. Electra Enlutada (1931), de Eugene O’Neill: O Trágico na Construção da Casa dos Mannon. *Scripta Alumni*, Curitiba, 2015, v. 14, p. 160-175

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, [S. l.], n. 26, p. 17-34, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 15 fev. 2023.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Pesquisa em comunicação*. 7ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, São Paulo, 2009, v. 3, n. 1.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A teoria barberiana da comunicação. *MATRIZES*, São Paulo, 2018, v. 12, n. 1, p. 39-63.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; Mungioli, Maria Cristina Palma. A telenovela como fenômeno midiático. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coords.) *Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos: anuário Obitel* 2013. Porto Alegre: Sulina, 2013.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de Lopes; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coords.) *O melodrama em tempos de streaming*. Porto Alegre: Sulina, 2020.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de Lopes; MIQUILENA, Morela Alvorado (coords.) *Ficção televisiva Ibero-americana em tempos de pandemia*. Santiago: Ediciones UC Chile, 2021.

LOWEN, Alexander. *Narcisismo: a negação do verdadeiro self*. São Paulo: Summus, 2017.

LOWEN, Alexander. *Medo da vida: caminhos para a realização pessoal pela vitória sobre o medo*. São Paulo: Summus, 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004.

- MAURO, Rosana. *Aspectos da midiaticização do consumo e do sentido de classe social na telenovela: a representação da "nova classe C"*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *MATRIZES*, São Paulo, 2012, v. 12, n. 2, p. 29-52.
- MURDOCK, Maureen. *The heroine's journey – woman's quest for wholeness*. Boston: Shambala, 2013.
- PATRÍCIO, Sandra. *Ethos humano e mundo contemporâneo*. São Paulo: Editora Baracoa, 2019.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia e construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- PAGLIA, Camille. *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Orwisburg: Yale University Press, 2001.
- PELINKSI, Ramón. *El tango nómade: ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.
- PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. Inovações estilísticas na telenovela: a situação em *Avenida Brasil*. *Revista Famecos*, Porto Alegre, 2014, v. 21, n. 2, p. 675-697.
- QUEIROZ, Rafael da Silva. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster. *Tempo Social*, São Paulo, 1991, v. 3, n. 1, p. 93-107.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.pro
- RIBEIRO, Daniel Melo. *Limiares da cartografia: uma leitura semiótica de mapeamentos alternativos*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, 2021.
- SAFATLE, Vladimir. Para além da necropolítica. *Pandemia crítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2020.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural - Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, 2017, v. 24, n.1, p. 214 – 241.
- SCOTT, Jill. *Electra after Freud: myth and culture*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2005.
- SCHOLES, Robert. Leitura: uma atividade intertextual. *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70, p. 17-64, 1991.
- SIMMEL, Georg. *Sociologia*. Organização: Evaristo de Moraes Filho. São Paulo: Editora Ática, 1983.
- SILVA, Rebecca Araújo Soares. **Mães narcisistas patológicas à luz dos direitos das crianças e dos adolescentes**. Orientação Prof. M. Caroline Sátiro de Holanda. João Pessoa, 2019. Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal da Paraíba – Graduação em Direito, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/16153?locale=pt_BR Acesso em: 14 de maio de 2023.
- SOUSA, Cláudia Simone Silva de. Antígona e Electra: corpos em questão. *XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura da ANPOLL - Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística*. Santa Cruz, 9 a 10 de outubro de 2007.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 2ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 - 1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro: aulas de Anataol Rosenfeld (1968)*. São Paulo: Publifolha, 2009.

TORRES MONTENEGRO, A. Crianças de rua: literatura, história e memória oral. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [S. l.], v. 22, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10738>. Acesso em: 13 abr. 2023.

TRINDADE, Eneus; MAURO, Rosana. O estereótipo da vilã emergente na construção das identidades discursivas de Carminha em *Avenida Brasil*. *XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Fortaleza, 3 a 7 de setembro de 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

WOLFF, Cristina Scheibe; MINELLA, Luzinete Simões; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Pandemia na necroeconomia neoliberal. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 28, n. 2, p.74 - 95, 2020.

WILLIAMS, Linda. Mega-Melodrama! Vertical and Horizontal Suspensions of the Classical. *Modern Drama*, Toronto, v.55, n.4, p. 523-543, 2012.

CORPUS DE PESQUISA

Tragédias gregas

ÉSQUILO. *Oréstia - Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

EURÍPEDES. *Electra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

SÓFOCLES. *Electra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

Dramaturgias contemporâneas

MÜLLER, Heiner. *Teatro de Heiner Müller*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

O'NEILL, Eugène. *Electra enlutada*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970.

SARTRE, Jean Paul. *As moscas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Telenovelas

AVENIDA BRASIL. Autor: João Emanuel Carneiro. Direção: Amora Mautner. Brasil: Globo, 2012. Disponível em: Globoplay. Acesso em: maio/2021 a fevereiro/ 2022

Séries

COPENHAGEN COWBOY. Direção: Nicolas Winding Refn. Produção: Nicolas Winding Refn e Sara Isabella Jönsson. Netflix. Data: 2022. Duração: 60 minutos.

DEMOLIDOR. Direção: Drew Goddard. Produção: Kati Johnston. Netflix. Data: 2015. Duração: 48 - 61 minutos.

ONISCIENTE Direção: Pedro Aguilera. Produção: Tiago Mello e Pedro Aguilera. Netflix. Data: 2020. Duração: 50 minutos.

POSE. Direção: Ryan Murphy. Produção: Janet Mock, Our Lady J, Lou Eyrich e Erica Kay. FX. Data: 2018 - 2021. Duração: 45 - 78 minutos.

REVENGE. Direção: Mike Kelley. Produção: Randy Sutter, Samantha Thomas, Melissa Loy e Joe Fazzio. ABC Studios. Data: 2011 - 2015. Duração: 43 minutos.

Filmes

DEMOLIDOR, O HOMEM SEM MEDO. Direção: Mark Steven Johnson. Estados Unidos: Marvel Studios. 2003. DVD.

ELECTRA, A VINGADORA. Direção: Michael Cacoyannis. Grécia/Estados Unidos: Finos Filmes / Line Store, 1961. DVD.

Quadrinhos

DAREDEVIL. Estados Unidos: Marvel Comics, nº168, 1964.

ANEXOS

Anexo 1 – Ficha Técnica de *Avenida Brasil*

PRODUÇÃO

Globo

DIREÇÃO

Ricardo Waddington, Amora Mautner, José Luiz Villamarim

ROTEIRO

João Emmanuel Carneiro

ELENCO

Adriana Esteves – Carminha
Adrielli Carvalho – Jéssica (criança)
Ailton Graça – Silas
Alexandre Borges – Cadinho
Aline Xavier – Cida
Amanda Ramalho
Ana Giulia Zortea
Ana Karolina Lannes – Ágatha
André Luiz Miranda – Valentim
Beatriz Souza
Bernadete Costa – Betânia (criança)
Bernardo Simões – Batata / Jorginho (criança)
Betty Faria – Pilar
Bia Verdovato
Bianca Comparato – Betânia
Bianca Vedovato
Bruna Griphao – Paloma
Bruno Gissoni – Iran
Cacau Protásio – Zezé
Caio Fernandes Gonçalves
Camila Morgado – Noêmia
Carol Abras – Begônia
Carolina Ferraz – Alexia
Cauã Reymond – Jorginho / Cristiano / Batata
Cauê Campos
Claudia Missura – Janaína
Daniel Rocha Azevedo – Roni
Danilo Neves
Debora Bloch – Verônica
Débora Falabella – Nina / Rita
Débora Nascimento – Tessália
Douglas Moreira
Eliane Giardini – Muricy
Emiliano D’Avila – Lúcio
Fabiula Nascimento – Olenka
Felipe Abib – Jimmy
Fernanda Vieira

Gabriel Felipe
Gabriel Henzel
Gabriel Marques
Gabriella Saraivah – Miluce
Hannah Zeitoune – Karem
Heloísa Périssé – Monalisa
Isis Valverde – Suellen
Jean Pierre Noher – Martin
João Fernandes – Picolé
João Pedro Carvalho – Jerônimo
Jorge Amorim
José de Abreu – Nilo
José Loreto – Darkson
José Victor Pires – Iran (criança)
Juca de Oliveira – Santiago
Juliano Cazarré – Aduino
Jullie Victoria Turque
Letícia Isnard – Ivana
Luana Martau – Beverly
Lucas Simões – Gê
Luiza Mendes
Marcella Valente – Renata
Marcello Novaes – Max
Marcelo Mariano
Marcos Caruso – Leleco
Mariana Lima
Max Lima – menino do lixão
Mel Maia – Rita (criança)
Murilo Benício – Tufão
Murilo Elbas – Branco
Nathalia Dill – Débora
Nathália Veras
Otávio Augusto – Diógenes
Patrícia de Jesus – Jéssica
Paula Burlamaqui – Dolores (Soninha Catatau)
Pedro Lucas Kronenberg
Roberta Piragibe – Nice
Ronny Kriwat – Tomás
Ryan de Fernandes Gonçalves
Thiago Martins – Leandro
Tony Ramos – Genésio
Valnei Aguiar
Vera Holtz – Mãe Lucinda
Vilma Melo – Conceição

EQUIPE

Cenografia: Alexandre Gomes, Alexis Pablano e Flávia Yared

Cenógrafos Assistentes: Adriana Borba, Andrea Brito, Caroline Ramidan e Cleonice Megale, Cristina Crizel, Debora Costa, Elisa Araújo, Gabriela Malhães, Gustavo Postali, Ilka Moura, Luana Fagundes, Luciana Massena, Luisa Coelho, Roberta Paiva, Thábata Magalhães, Tisse Sá e Wilson Bob
Produtor de Cenografia: Regina Coelho Esperança

Gerente de Projetos: Marco Tavares

Supervisor de Produção de Cenografia: Jonas Lemos, Norberto Filho, Paulo Meirelles, André Lopes Santos e Lenilson Scarpini
Supervisor e Op. de Sistemas: Marco Antonio Lourenço, Diogo Mathias, Carlos Eduardo Ferreira, Thiago Mendes e Roberto Lucas

Equipe de Cenotécnica: Adriana Conceição de Jesus, Alexsandro dos Santos, André de Vasconcelos Cabral, Antonio Souza, Carlos Eduardo Marcolino de Aquino, Carlos Roberto Ferreira, Carlos Ronald, Carolina Frago, Claudionor Roberto da Silva, Daniel Antonio De Souza Júnior, Diego Duarte Torres, Edson Patrício Leoncio, Eli Sandro Firmino Da Silva, Fabiano De Jesus Correa, Fabio Rodrigues Gonçalves, Fabio Senna Do Carmo, Fernando Silva Dos Santos, Gilberto Pereira Lima, Helio Silva Costa, Ivo Xavier, Janio Roberto Nascimento, João Carlos Pereira de Araújo, João Ferreira Pereira Júnior, Joilson Cazuzza dos Santos, Jorge Joe Cabral, Jose de Ribamar Loiola Silva, Linaldo Albuquerque, Luciano Lucas dos Santos, Luciano Marinho de Paula Silva, Luis Claudio Perdigão, Luiz de Matos Gomes, Marco Aurélio de Moraes, Mario Durval de Almeida, Pedro Alberto da Conceição, Rafael de Souza Ricardo, Rafael Ribeiro Almeida, Reginaldo da Silva Lima, Tell Catojo Pinto, Valter Souza, Washington Luiz Santiago da Silva, Wellington Carlos Cabral e William Francisco Minas Silva

Figurino: Marie Salles

Figuristas Assistentes: Diana Leste, Isabela Bertazzi, Marcos França, Mariana Sued, Rafaela Pires, Renata Vasconcelos, Sabrina Freddo e Vanessa Lopes

Equipe de Apoio ao Figurino: Almir Rodrigues, Ana Gonçalves, Angelo Vieira, Benedita dos Santos, Cristina Santos, Fabiane Aglio, Fabio Andrade, Heliana Conceição, Jurema Garcia, Luis Carlos de Souza, Marcelo Henrique, Maria José, Neide Aparecida, Nilza Rodrigues, Patricia Amorim, Rosa Lima Vieira e Shirley da Motta

Direção de Fotografia: Fred Rangel

Direção de Iluminação: Anselmo Silva Marinho, Roberto Cristiano Tricarico, Rogério Rogers, Paulo Roberto Miranda Costa

Equipe de Iluminação: Adalberto Porto da Silva, Alexandre Coutinho da Silva, Feliciano Silva dos Santos, Gabriel Coelho de Oliveira, Geovane de Carvalho Araújo, Maicon Leandro Francisco Cunha, Paulo Cesar Santos das Dores, Rodrigo José Sampaio da Silva, Rodrigo Nascimento dos Santos, Rogério Silva Gomes, Sandro Pinto Brusdzenski, Sérgio de Oliveira Santos, Tiago Roberto de Oliveira e Wagner Mendes Gomes

Produção de Arte: Ana Maria Magalhães e Cristina Demier

Produção de Arte Assistente: Bianca Romano, Daniel Gras, Fernanda Martins Costa, Leda Van, Leticia Galm e Thereza de Medicis
Equipe de Apoio à Arte: Alexandre Araújo, Alexandre Francisco, Arquimedes Simões, Ary Francisco, Edson França, Edson Herdade, Ivens Guida, José Leandro Ferreira, Ricardo Nascimento e Roberto Morelli

Produção de Elenco: Luciano Rabelo

Instrutora de Dramaturgia: Paloma Riani

Direção Musical: Mariozinho Rocha

Produção Musical: Eduardo Queiroz

Caracterização: Alê De Souza e Gilvete Santos
Equipe de apoio à caracterização: Alessandro Nogueira, Ana Paula Barbosa, Barbara da Silva, Carlos Soares, Catarina Ana, Cristina Moura, Daniele Louro Greenhalgh, Eric Aben, Jaciara Santos do Nascimento, Jo Lossano, Juliana Lleli, Luzia Pereira, Maria Iolanda, Matheus Pasticchi, Regina Chipolesch, Rosa Silveira, Rosevania Correia, Rosimery Lima, Erica Dutra, Santuzza Petronni, Sumaia Assis Amaral, Tatiana Cerqueira e Willians Graça Curvelo

Edição: Fabricio Ferreira, André Leite, Wilson Fragoso, Marcos Pereira Lisboa e Ghynn Paul

Equipe de Vídeo: Clovis Alberto Antonioli, Gabriel Xavier, Gilberto dos Santos Martins e Alexandre Carpi Barros
Equipe de Áudio: Eduardo La Cava, Diogo Santos de Oliveira, Fabio Ferreira da Silva, Gabriel Páscoa, Gilberto Ramiro de Souza Júnior, Gustavo Borges Longuinhas, Jocimar Marques Cardoso, Pablo Mendonça da Rocha, Eduardo Barros e Diego Monsores

Colorista: Saulo Silva

Sonoplastia: Nelson Zeitoune, Marcelo Arruda, Pedro Belo e Franklin Araújo

Efeitos Visuais: Toni Cid e Paula Souto

Efeitos Especiais: Marcos Soares e Federico Farfan
Abertura: Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro, Roberto Stein e Orlando Martins

Direção de Imagem: Augusto Lana

Câmeras: Isac Coelho Bezerra Neto, Marcelo Pereira, Ricardo Petersen, Fábio Mancuso, João Gomez, Cid Rima e Selmo Oliveira
Equipe de Apoio a Op. de Câmera: Benedito Marangon, Geilson Tavares Medeiros, Jairo Dias Batista, Marcio Alexandre Braga Calado e Zaify da Silva Sampaio

Pesquisa de Texto: Anna Lee

Continuidade: Aurora Chaves, Regina Wygoda, Izabella Cid, Claudia Lima e Marcela Marciano

Assistentes de Direção: Tila Teixeira, Isabella Teixeira, Joaquim Carneiro, Marcos Pimenta, Bruno Moraes, Carolina Garcia e Alexandre Moretzohn

Produção de Engenharia: Luis Otavio Cabral

Pesquisa de Imagem: Madalena Prado e Renata Than

Equipe de Produção: Rafael Cavalcante, Renata Barreira, Renata Gomes, Sandro Pranto, Thiago Nunes, Norberto Pfeiffer e Chico Marinho

Coordenação de Produção: Guto Vaz
Supervisão Executiva de Produção: Marcia Azevedo, Andreia Carvana, Heleno Moura, Janice Lana, João Paulo Alcantara, Raul Gama, Vladimir Carvalho e William Barreto

Produção Executiva: Marcia Azevedo

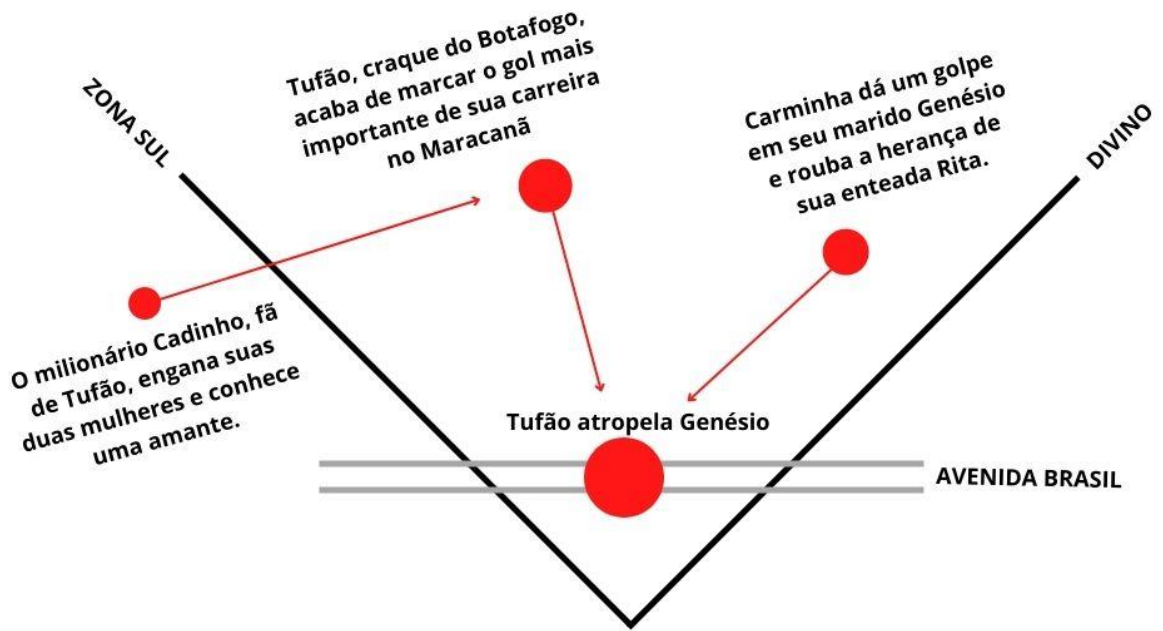
Gerência de Produção: Simone Lamosa

Direção de Produção: Flavio Nascimento

Equipe de internet: Ana Bueno, Bianca Kleinpaul, Luisa Rody, Natália Hartalian, Rafael Maia, Alice Erlanger, Viviane Figueiredo, Samia Mazzucco, Priscilla Massena, Filipe Lisboa, Bianca Souza, Fábio Rocha, Letícia Pantoja e Daniel Chevrant.

Anexo 2 - Cartografias da narrativa

Mapa 1 - Linhas de força do primeiro capítulo de Avenida Brasil (p. 32)



ZONA SUL

Tufão, craque do Botafogo, acaba de marcar o gol mais importante de sua carreira no Maracanã

Carminha dá um golpe em seu marido Genésio e rouba a herança de sua enteada Rita.

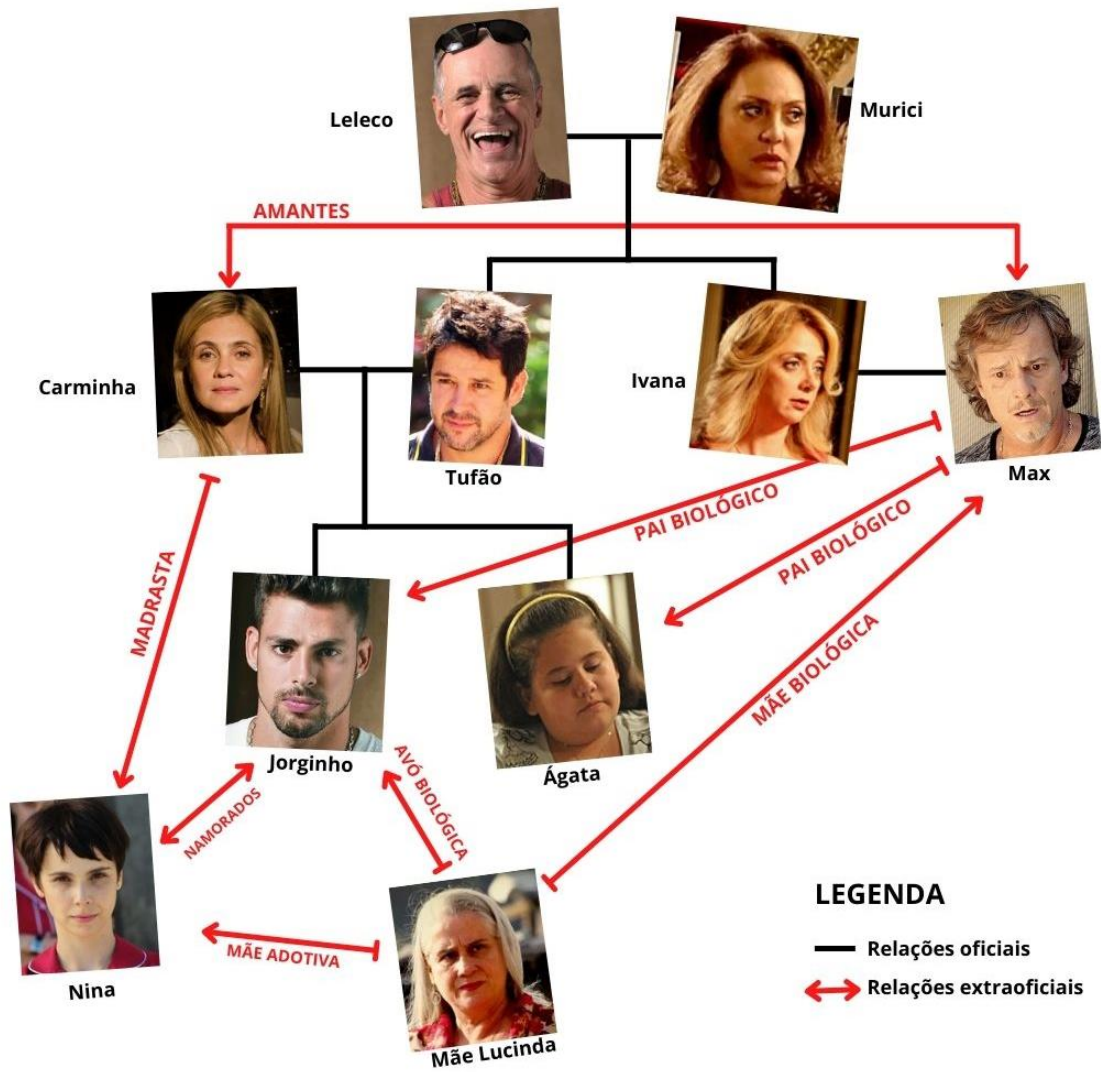
AVENIDA BRASIL

DIVINO

O milionário Cadinho, fã de Tufão, engana suas duas mulheres e conhece uma amante.

Tufão atropela Genésio

Mapa 2 - Relações oficiais e extraoficiais (família Tufão) (p.35)



Mapa 3 - Localização hipotética do Divino (p.43)



Mapa 4 - Árvore das narrativas de Avenida Brasil (p. 49)

CAPÍTULOS

Cadinho, que já tem duas esposas, começa a ter um caso com Alexia.	1	Primeira fase, 1999. Carminha dá um golpe em Genésio, manda Rita para o lixão e se casa com Tufão.
	7	
	8	
	11	Segunda fase, 2012. Rita, agora Nina, volta da Argentina e torna-se empregada da família Tufão.
	12	
	16	Provação de Nina. Carminha desconfia e maltrata a nova empregada.
	17	Nina ganha a confiança de Carminha. Jorginho descobre que Nina é Rita
	18	
	21	Jorginho e Nina ficam juntos pela primeira vez.
	25	Max cria uma dívida com agiotas. Começa aqui sua crise com Carminha.
	26	Falso sequestro de Carminha.
	32	
	33	Jorginho dá um ultimato a Nina.
	37	
	38	Nina anuncia que sairá da mansão, mas desiste.
Verônica e Noêmia tornam-se amigas.	40	Nilo revela para Carminha que Jorginho e Rita foram namorados de infância.
Thomas descobre que Cadinho e Dudu são a mesma pessoa, e que Débora, portanto, é sua irmã.	53	Carminha conta para Jorginho que foi madrastra de Rita. Tufão conta para Jorginho que matou Genésio. Jorginho descobre que é filho biológico de Carminha
	62	
Noêmia e Verônica descobrem que ambas são casadas com Cadinho.	75	Tufão volta com Carminha. Jorginho aceita as condições de Nina para ficarem juntos
	81	
	82	Nina manipula Max e reúne pistas contra Carminha
	90	
	93	Carminha começa a desconfiar de Nina e a demite
Alexia propõe à Verônica e Noêmia que elas dividam Cadinho	97	Carminha descobre que Nina é Rita
	102	
Cadinho revela pra Verônica que foi à falência e se muda para o Divino.	114	Nina exerce sua vingança contra Carminha
	137	
	140	
	150	Carminha vira o jogo
	166	Carminha é desmascarada
	168	
	169	Queda de Carminha/Morte de Max
	173	
	179	Quem matou Max?

Mapa 5 - A jornada da heroína (Maureen Murdock) (p.60)



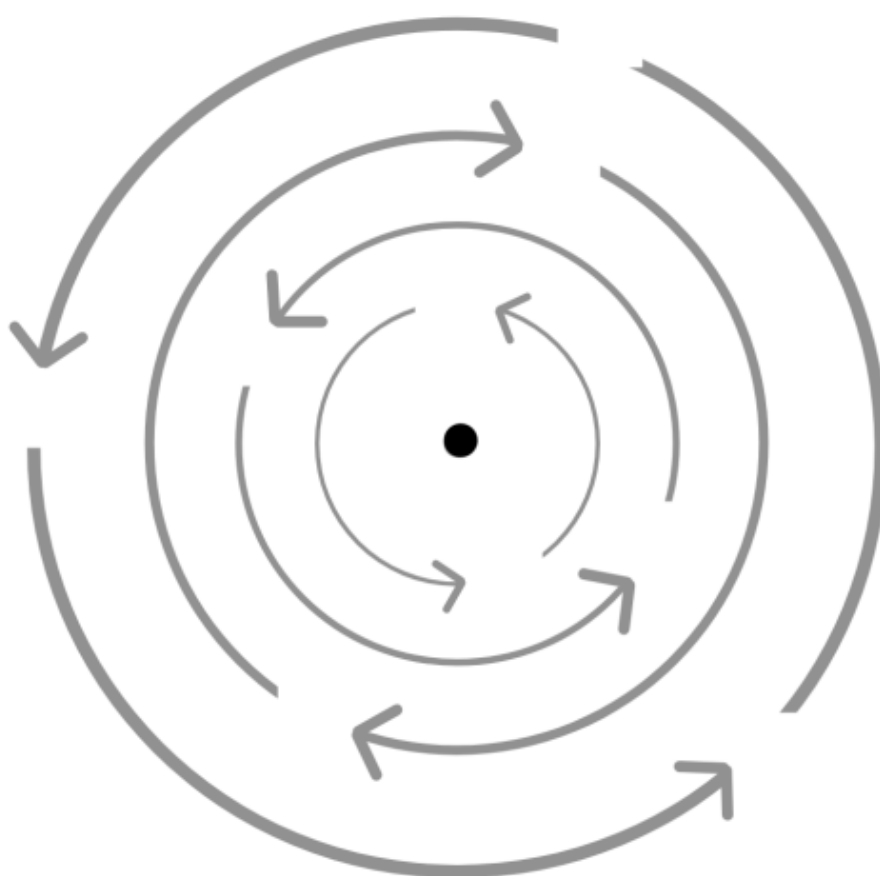
Mapa 6 - A jornada de Electra (p.60)



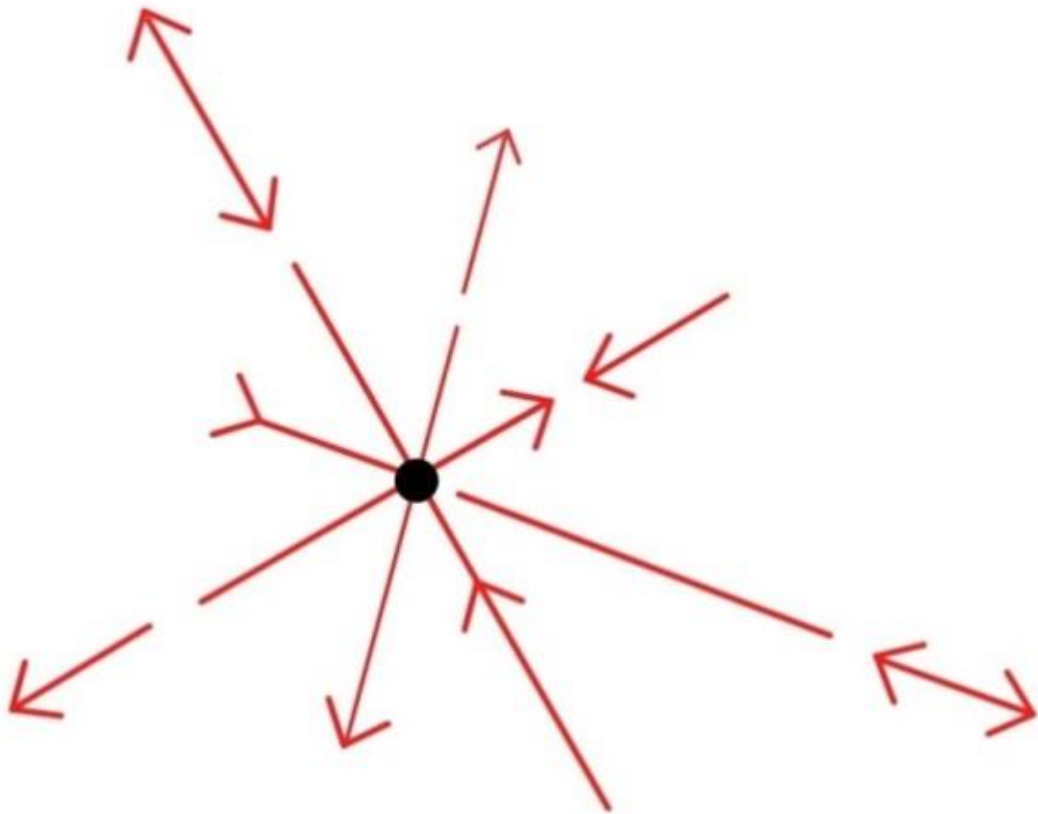
Mapa 7 - A jornada de Nina (p.74)



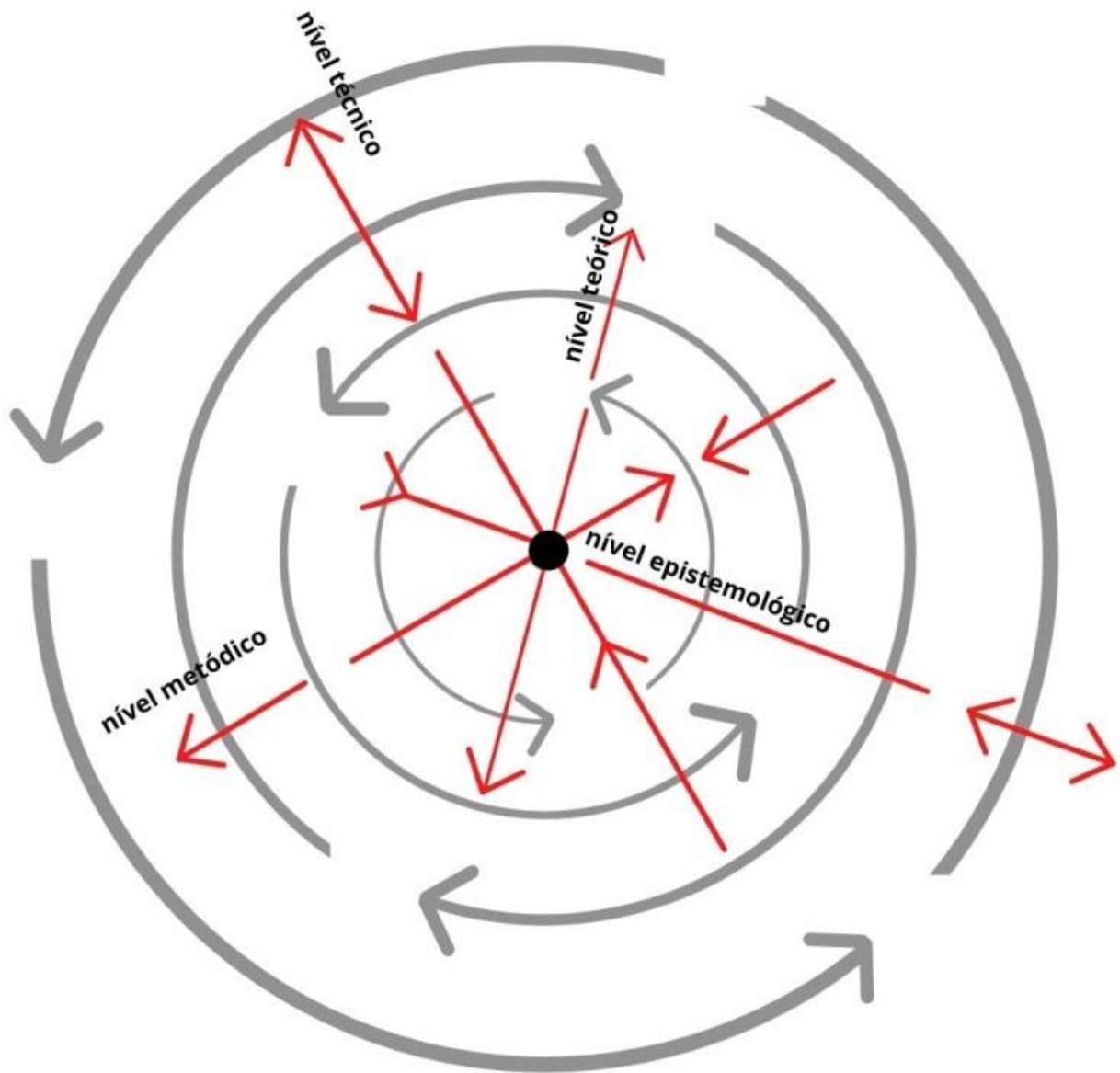
Mapa 8 - Representação do platô como arena (p. 89)



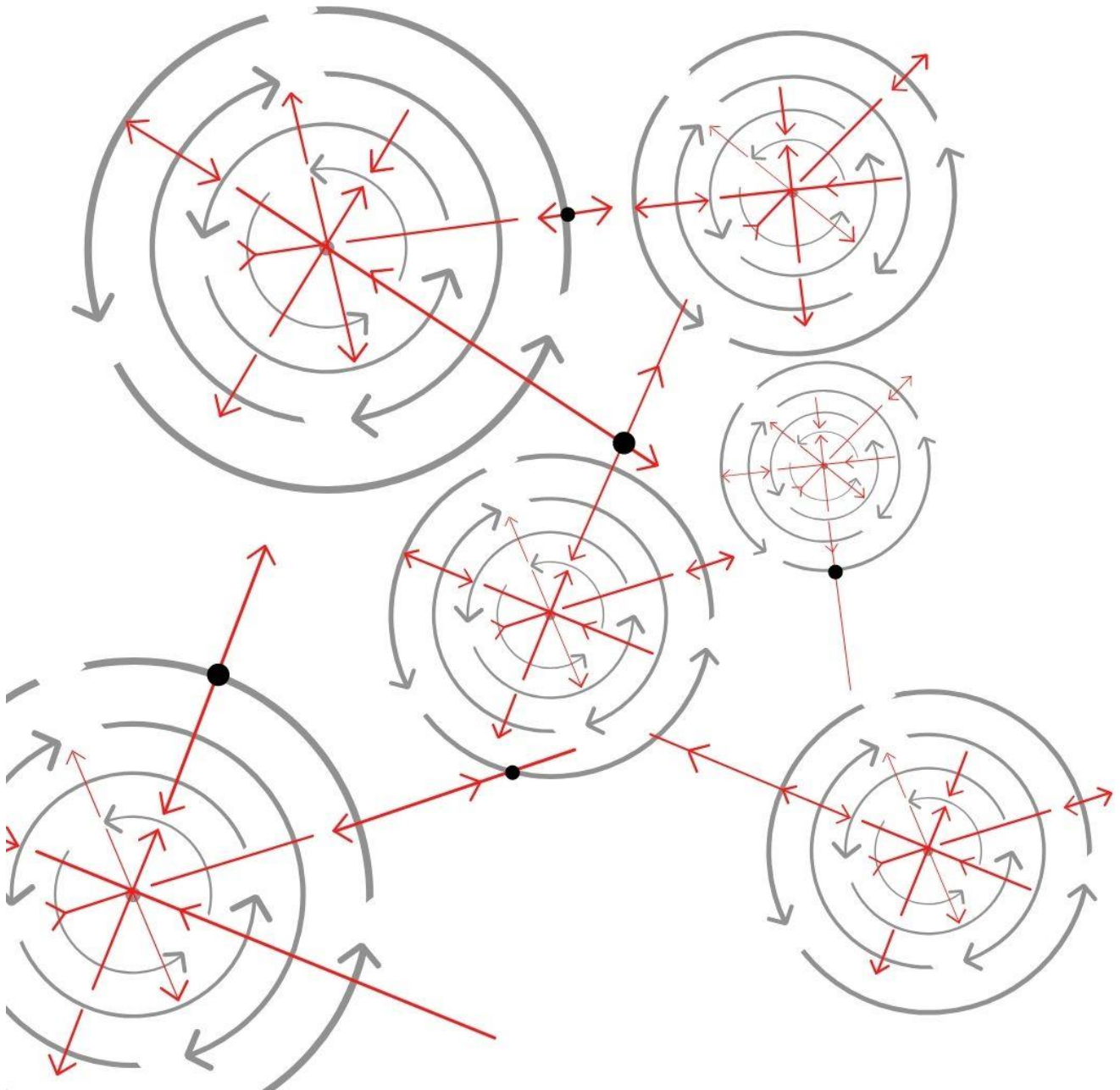
Mapa 9 – Eixo (fases), linhas de força e linhas de fuga (p. 90)



Mapa 10 - Releitura do modelo de níveis (ressonâncias) e fases (linhas de força/fuga) (p. 91)



Mapa 11 - Representação livre da pesquisa em platôs (p.92)



Anexo 3 – Caderno virtual de campo

>>>> 18/05/2021

Início hoje um “caderno de campo” onde pretendo registrar uma “autoetnografia da recepção” da telenovela "Avenida Brasil", atualmente disponível no catálogo da Globoplay, dez anos depois de sua exibição original. Esse procedimento metodológico tem como intuito estabelecer um exame minucioso de aspectos narrativos e visuais capítulo a capítulo para, em seguida, viabilizar a construção de uma cartografia da narrativa. Neste caderno de campo, pretendo registrar aspectos como: a sinopse resumida de cada capítulo; as principais linhas de força de cada núcleo e narrativa; falas isoladas de personagens em destaque; cronometragem de cenas às quais pretendo voltar a analisar, e, eventualmente, registros afetivos e “calafrios epistemológicos” que surgirem ao longo desta jornada.

Para isso, estabeleço duas regras: a primeira delas é condicionar o registro a uma anotação livre, em primeira pessoa, quase um fluxo de consciência, a ser promovido durante ou imediatamente depois de assistir cada capítulo. A segunda é, sempre que possível, levar em conta os efeitos que o deslocamento temporal causa na atividade de recepção. Afinal, "Avenida Brasil" foi ao ar pela primeira vez em 2012, tornando-se responsável por representar na ficção televisiva a ascensão econômica da classe C ao mercado consumidor, reflexo inexorável das políticas da Era Lula. Na ocasião, minha experiência como espectador deu-se mediada pela transmissão cotidiana através do aparelho de televisão, ou seja, empregando marcos de ritualidade próprios do consumo habitual de telenovela.

Em 2021, tanto o contexto sócio-político, quanto os modos de recepção da ficção televisiva são outros: a pandemia do coronavírus e a consolidação de um Estado suicidário a partir da gestão Bolsonaro fizeram os índices econômicos brasileiros retornarem às instâncias abaixo da linha da pobreza, trazendo à cena novamente a fome extrema e inflação; a pandemia no Brasil acumula mais de 650 mil mortos e a ineficácia comprovada da gestão pública do governo federal impede qualquer vislumbre de melhoria no cenário. O audiovisual encara um desmonte completo de suas políticas de fomento e, de lá para cá, os serviços de *streaming* passaram a protagonizar os esquemas de produção e distribuição de produtos de ficção, sendo a Globoplay uma das principais plataformas do gênero no Brasil. Com sua consolidação, e a disponibilização de títulos clássicos de telenovelas, outrora guardados a sete chaves nos arquivos da emissora, podemos falar no surgimento de uma “biblioteca de telenovelas”, o que, a seu modo, viabiliza tanto esta pesquisa quanto este procedimento metodológico. Não obstante, também é preciso levar em consideração que a ampliação do debate acerca de pautas identitárias no campo progressista tornou as audiências digitais muito mais reativas a manifestações discursivas, outrora naturalizadas dentro das tramas, de racismo, sexismo, homofobia, transfobia, entre outras opressões.

Tendo em vista tais deslocamentos, penso ser possível, através da assistência crítica de uma mesma em diferentes tempos telenovela – que, como as outras do gênero, constitui uma “narrativa da nação” – vislumbrar o que permanece igual e o que mudou no próprio país que, afinal, está presente no título da mesma.

>>>> 19/05/2021

CAPÍTULO 1 - "Avenida Brasil" é atravessada por três linhas de força narrativas: a primeira é a história de Nina, sua madrasta Carminha e a tentativa de roubo de sua herança, a casa de sua mãe, vendida por seu pai, Genésio, incentivado pela madrasta. A segunda é a história do jogador de futebol Tufão, craque do Botafogo que saiu do Divino Futebol Clube e acaba de marcar, no Maracanã, o gol mais importante de sua carreira; por fim, Cadinho, um ricoço corretor de ações que possui duas mulheres e, contrariando as expectativas sobre os ricos, é afeito aos prazeres e belezas do subúrbio - entre elas, a própria amizade com Tufão e o bairro do Divino. Essas três linhas de força se apresentam no primeiro capítulo da telenovela e, de certo modo, representam o tensionamento que a atravessará até o fim: o rancor/vingança (Nina); a culpa (Tufão); a ambiguidade (Cadinho). "Avenida Brasil" se constrói sobre a articulação desses sentimentos: culpa, vingança e ambiguidade. Ao final do primeiro capítulo, Genésio é atropelado por Tufão na Avenida Brasil, marcando para sempre a trajetória dos personagens. A cena, que evoca "Beijo no asfalto" de Nelson Rodrigues, sela os destinos: a última palavra de Genésio antes de morrer é "minha

mulher, Carmem Lúcia Pereira de Souza". O marido traído agoniza evocando o nome da mulher adúltera, a quem ele vinha perseguindo antes de ser atropelado. Seu último gesto, qual o pedido de um beijo feito por Arandir, em "O beijo no asfalto", sela o destino de Tufão e mobiliza sua culpa: se ele tivesse dito, em vez do nome da esposa, o nome da filha, o destino de Rita/Nina seria completamente diferente. Existe aí um "engano" típico das comédias, o que torna "Avenida Brasil" inevitavelmente tragicômica. Destaco também a centralidade do Divino. O bairro é evocado o tempo todo; suas características, seus moradores, sua estética: o bairro é, sem dúvida, personagem.

CAPÍTULO 2 - Destaco a inteligência de Carminha, e sua noção sobre a ambiguidade de caráter. Neste capítulo, ela diz para Rita: "Quando você crescer, você vai perceber que nem todo mundo é somente bom ou somente mau". O lixão, para onde Rita é levada, a torna uma "gata borracheira". A relação da madrasta má que obriga a enteada a viver nas cinzas (Cinderela), no lixo, também promove um intertexto entre "Avenida Brasil" e o um conto de fadas. Uma questão importante sobre Carminha é que ela tem sorte. "Fortuna e virtú", aliás, diria Maquiavel, são qualidades essenciais para o Príncipe: para se ter poder, é preciso também ter uma dose de sorte. A primeira fase se passa em 1999. Destaco também, na família de Tufão, a implicância entre a nora e a sogra - elemento fundamental da família brasileira. Monalisa é uma personagem insegura – sua insegurança é essencial para o golpe de Carminha.

>>>> 20/05/2013

CAPÍTULO 3 - Rita chega ao lixão. "Eu não sou daqui. Eu tenho casa", diz a menina. "Ninguém é daqui, boba. Mas a gente se acostuma", responde Betânia. O trauma de Rita não é só a morte do seu pai, mas a perda de seu lugar social. Em suas diferentes versões, aliás, Electra se vê marcada por alguma perda de status social - a maior dela, em Sófocles, em cuja narrativa, de princesa, é expulsa do reino e vai viver com um camponês, com roupas puídas. Rita, por sua vez é levada por Max para o lixão, que funciona como uma zona limítrofe para a transição - de Rita à Nina. "A gente não descansa nunca?", ela pergunta à colega. "A gente quase não descansa", responde. Mãe Lucinda argumenta com Batata, sobre Rita: "A gente não pode fazer nada, você conhece a lei do lixo".

O lixão nos causa estranhamento, porque há ali um "lúdico sujo". E, a despeito de toda a sujeira, um lixão de fato pode ser lúdico, com suas montanhas de cacarecos, objetos das mais diversas origens, a depender a imaginação de quem nele brincar. Mas, de fato, há de se compreender que brincar no lixão é uma qualidade típica do *V-effekt* brechtiano.

No lixão, Rita tenta ajudar outra criança que passa fome, comprando comida para ela. Ao descobrir que a menina havia comido, Nilo "compra" a delação sobre quem a ajudara, oferecendo-lhe presentes e um saco de biscoito: a amiga cede e delata Rita. Mais um golpe em sua confiança. Rita é uma criança muito corajosa e inteligente. A coragem e a inteligência, combinadas com o rancor, foram o perfil vingativo: aquele capaz de calcular, estudar, premeditar, dedicar-se intensamente e por longo tempo para um plano e colocá-lo em prática.

O oposto complementar ao perfil do vingativo é o perfil do malandro. Também corajoso e inteligente, o malandro, entretanto, não combina tais afetos com o rancor, mas com o oportunismo; onde o rancoroso recalca, o malandro libera, pouco afeito ao passado e de olho na oportunidade. Mais uma vez, "fortuna e virtú", diria Maquiavel. Carminha, oposta de Rita, é malandra, e suas malandragens são sublinhadas com a trilha sonora do tango. Aliás, se tem uma coisa que eu gostaria de perguntar para João Emmanuel Carneiro é de onde vem a questão do tango em suas novelas, sempre presente. O tango é o *leitmotiv* de Carminha - não só dela, mas das armações dela.

Agora me dou conta de que há uma presença forte da iluminação escura, me faz lembrar dos quadros barrocos. Li em algum lugar que o barroco é também uma qualidade do épico (teria sido em Umberto Eco?). Ao encarnar a persona da viúva, Carminha, vestida de preto, se confunde com a sombra da iluminação, a ponto de vermos quase apenas a sombra da atriz. Interessante pensar que, na segunda fase da novela, Carminha só vestirá branco.

CAPÍTULO 4 – Confesso que chorei ao ver o amor de Rita e Batata, que tem um encontro de almas. Batata, pela primeira vez, protege Rita. Lembrei-me do livro de Byung-Chul Han, para quem o amor é esse afeto transgressor que subverte a ordem das coisas. O casal Monalisa-Tufão é um clichê do brega, do cafona. São um casal do bairro, da música de Roberto Carlos. A personagem Verônica é comprada, é assim que ela se deixa enganar, pelo dinheiro de Cadinho.

Interessante notar como os perfis do Divino são empreendedores. Monalisa e seu salão de cabeleireiros, por exemplo. Aliás, o salão de Monalisa faz sucesso com uma fórmula de alisamento capilar. Sua primeira cliente, inclusive, é uma mulher negra que adentra o estabelecimento com o cabelo preso, e sai com ele alisado. As personagens negras do capítulo até agora foram esta mulher e as duas empregadas domésticas das Noêmia e Verônica. Talvez hoje, com as pautas sobre negritude e empoderamento das identidades raciais ocupando mais lugar no debate público brasileiro, o alisamento capilar de Monalisa não fosse bem recebido, fosse "cancelado" pelas audiências. Ou João Emmanuel Carneiro, em sintonia com os tempos, não tornaria a fórmula de alisamento o motivo do sucesso de Monalisa? Difícil saber. Fato é que, nos anos que precederam a novela, as fórmulas de alisamento capilar eram mesmo ostensivas nos salões do subúrbio.

Pela primeira vez Carminha diz a Max que, "graças a sua mania de grandeza, eles não estão no lixão". Surge aí o mistério que acompanhará a narrativa: qual é a ligação de Carminha com o lixão?

>>>> 28/05/2021

CAPÍTULO 5 - Mais uma vez o golpe de sorte de Carinha. Murici (Eliane Giardini), mãe de Tufão, simpatiza com ela e resolve incentivar o filho a ficar com ela, em virtude de sua desavença com Monalisa. Essa "ajuda" de Murici surge à revelia dos planos de Carminha, mas exemplifica mais uma vez a "fortuna" da personagem.

CAPÍTULO 6 - Pela primeira vez aparece o clube do Divino; o entorno, o que rola ao redor, a organização desse espaço público. Rita foge ao ver Max entrando no lixão, e Mãe Lucinda interroga Rita sobre o seu passado. Na conversa com Mãe Lucinda, Rita afirma sua vingança. "Você quer abrir mão do seu futuro, da sua vida, por causa de uma vingança bobá?" e Rita responde "Quero". Mãe Lucinda profetiza: "Quem deseja o mal dos outros, atrai o ódio!".

Carminha: "Não quero muito da vida não, Max. Eu quero tudo". O capítulo se passa na virada de 1999 para 2000; o sentimento de virada do milênio e do século atravessa o Divino. Os personagens tomam decisões limítrofes, diante da ameaça do fim do mundo, que vão impactar os seus destinos – e, portanto, a saga da novela. Tufão sela sua trajetória, ao pedir Carminha em casamento. Cadinho se acerta com Alexia. Mãe Lucinda diz pra Rita: "Coração não é lugar pra guardar ódio. Você promete que nunca vai esquecer isso?" e Rita, sorrindo, diz, "Tá bem, mãe Lucinda, eu prometo" - fazendo uma figa atrás das costas. Exemplo do *gestus* brechtiano: Rita está mentindo.

CAPÍTULO 7 - Depois de procurar Tufão no Maracanã, a fim de avisá-lo sobre a farsa de Carminha, Rita é pega por Mãe Lucinda que resolve entregar a menina para adoção para um casal argentino. Rita vai morar na Argentina. Ocorre o casamento de Tufão e Carminha. Tufão filma o parto de Carminha com uma câmera filmadora de mão. É um ícone muito brega dos anos 90/2000. Aqui há um registro muito interessante: ao descobrir que seu bebê é uma menina, Carminha a rejeita! O "complexo de Electra", enunciado por Jung, é evidente. Depois da rejeição à filha, Carminha volta ao lixão para reencontrar Batata, seu filho com Max. É a primeira vez que Carminha se emociona, se revela: agora, ela volta para reaver a criança. Descobrimos a relação de Carminha com Mãe Lucinda. Revela-se que ambas tem um passado em comum. Carminha: "Eu acho que sou capaz de amar esse menino". Lucinda: "Você não é capaz de amar ninguém"

Passam anos. Rita vira Nina na Argentina. Pai de Nina: "Quando a gente olha para o abismo, ele também olha pra gente...".

Cadinho: "Viva o subúrbio! É lá que está o futuro!". Verônica: "Cadinho, é pior do que eu pensava, é o circo dos horrores!". Cadinho: "Eu tô adorando! A classe operária vai ao Paraíso!" (referência ao filme de Elio Petri). Somos apresentados ao Jorginho adulto: frustrado, bêbado, odeia a própria mãe, e destroi a festa de bodas de prata do casal.

CAPÍTULO 8 - Begônia, irmã de Nina, a interroga: "Você está desperdiçando sua vida por que? Por uma vingança? É essa tua droga?"

Somos apresentados ao núcleo do Divino de um modo muito forte. Surgem os novos cenários: o bar do Silas, o calçadão do Divino, etc... Suellen, tentando escapar do trabalho, diz à Diógenes: "Eu sou exposta a muitos vírus trabalhando na sua loja. Muito entra e sai, muita gente sem vacina...". Achei curioso pensar na ironia da fala de Suellen, deslocada no espaço-tempo, sem saber que no futuro isso seria real.

Nina desembarca no aeroporto do Rio de Janeiro e diz: "Esse ar do Brasil!". Agora me dei conta de que, em seu retorno, Nina encarna o arquétipo da estrangeira, o mesmo, por exemplo, do filme "Teorema" ou de "A visita da velha senhora" (que, por sinal, inspira a novela "Chocolate com pimenta"). Com frequência, me parece, a/o estrangeira/o volta para se vingar. Se não para se vingar, ao menos para desestabilizar uma determinada comunidade. É o que acontece em "Dogville", por exemplo, ou no filme "Chocolate", protagonizado pela Juliette Binoche. Nina surge de cabelo curto, certa elipse entre as cenas, pois não a vemos cortar o cabelo: esse elemento, do cabelo curto, foi uma das coisas que mais me fez pensar em sua conexão com Electra, que é sempre representada deste modo na iconografia clássica. Suas roupas também são roupas neutras, quase "sem gênero", para não dizer, de um modo muito grosseiro, "roupas de menino". Inegavelmente tem um elemento em Nina/Electra que subverte os papéis de gênero – afinal, ela está "pronta pra guerra".

>>> 02/06/2021

CAPÍTULO 9 - O concurso da "garota chapinha", organizado pelo clube do Divino, parece um pouco deslocado nesse momento: além de nitidamente sexista, faz referência ao alisamento capilar que, hoje em dia, pode ser lido como uma manifestação contrária à afirmação da negritude. Neste capítulo, Monalisa diz o seguinte: "Pipoca, internet, TV a cabo... Quem precisa de homem?". Se fosse hoje, a frase talvez fosse seria: "Pipoca, streaming, Netflix..."

Jorginho diz para Débora: "Sou, sou careta, suburbano, machista, que mais que eu sou?". Será que em 2012 a discussão de gênero ainda não estava aflorada no debate público? Bem, tenho certeza de que na universidade sim; mas talvez não nos meios de comunicação de massa. Em 2021, a telenovela faria um "desfile de mulheres" tão abertamente? O "mocinho" afirmaria tão abertamente seu machismo?

Carminha diz a seguinte frase: "Sabe quem a Ágata me lembra? Aquele traste da Rita, a filha do Genésio. Ela tem a mesma capacidade de me irritar que a outra...". Aqui fica evidente o complexo de Electra, do qual fala Jung.

Cadinho, em conversa com Noêmia: "A cidade tem tráfico, tem milícia!", e Noêmia responde: "Isso é passado, a cidade já está pacificada, já foi cenário até de desenho animado, sede de Olimpíada". Será que podemos dizer a mesma coisa do Rio de Janeiro de 2021, após a morte de Marielle Franco e das outras chacinas e dos mortos pela polícia militar?

Neste capítulo, também acompanhamos Nina comprando sua moto. Lembro que, na ocasião de exibição da novela, a moto de Nina despertou em mim o desejo de dirigir moto, traço que marcou minha personalidade. É interessante esse aspecto: a moto é o que permite Nina transitar entre Copacabana, onde fica seu apartamento secreto, e o bairro do Divino, atravessando a Avenida Brasil com agilidade, mas também sem a possibilidade de levar mais alguém consigo. Nina não poderia ter um carro. Seria muito estranho que ela, a empregada da casa, tivesse um carro. Pensar como a personagem se desloca pela cidade é também uma atribuição delicada do autor, pois essa simples atitude a caracteriza.

Nina encontra Ivana. É através de Ivana que Nina vai se infiltrar na casa de Tufão. Desenvolveu, pela internet, uma amizade com Ivana através de uma "rede social" para obesos, na qual ela enviava receitas dietéticas. Através dessa falsa amizade, Nina pretende se tornar cozinheira da família de Tufão.

CAPÍTULO 10 - Nina, durante a negociação com Ivana, diz: "O real tá muito valorizado, Ivana, seu país tá rico!". Sobre o mesmo tema, Carminha alega, para o resto da família: "Nós pagamos bem, muito melhor que lá na zona sul!" e Leleco complementa: "É verdade, lá eles comem pão com mortadela, arrotam caviar, mas o dinheiro ó, tá aqui!". A noção de que o dinheiro estava no subúrbio não só permeia "Avenida Brasil" de um modo simbólico, mas é realmente afirmada no discurso das personagens – disso, confesso, eu não me lembrava!

De todos os golpes do mundo, de toda a sorte (fortuna) que lhe acompanha em sua trajetória malandra, a única coisa que Carminha não consegue é o amor do filho Jorginho. Neste capítulo, na cena em que Jorginho anuncia que vai morar no apartamento de Ipanema, Carminha dá um show e tenta, violentamente, impedi-lo. A família, o conflito familiar, é um eixo central em "Avenida Brasil". Os complexo de Édipo e Electra se apresentam de maneira simbiótica.

>>> 03/06/2021

CAPÍTULO 11 - Nina serve a família Tufão. Apresenta as receitas sofisticadas, introduz conceitos de história para embasar a criação do "babá ao rum". A menção à Maria Antonieta, inclusive, lhe renderá o apelido pejorativo com que Carminha vai se referir a ela a partir de então. Neste primeiro contato, Nina oferece sofisticação e erudição à família Tufão; eles possuem dinheiro, mas são, nas palavras de Carminha, "ZN", "Zona Norte", gente simples. Trava-se aí uma disputa de saberes e poderes que, curiosamente, remonta à Revolução Francesa: a burguesia, que decapitou Maria Antonieta, consolidou-se historicamente como aqueles que tinham o dinheiro, mas não tinham a nobreza. O que falta à família Tufão, por sua vez, é essa nobreza, este capital cultural (referência à Bourdieu) que Nina, chef de cozinha, estrangeira, tem de sobra. É nesse vácuo que ela se encaixa.

Acompanhamos também o primeiro episódio de sonambulismo de Jorginho, que acorda no meio da noite para, imaginariamente, "catar lixo" no quarto. Jorginho apresenta-se como um homem perturbado, traumatizado, retirado de seu contexto - o lixão - onde era feliz.

Suellen grava o seu encontro sexual com o chefe, Diógenes, no celular. É risível o modelo do aparelho, e a baixa qualidade do vídeo gravado, frente aos smartphones de hoje em dia capazes de gravar longas-metragem com altíssima qualidade.

Monalisa, em discussão com o Silas, seu namorado, enumera todos os bens materiais que tem em casa: "Essa casa tem duas geladeiras, dois fogões, quatro TVs de plasma, um split em cada quarto, até um umidificador de ar que eu não sabia para que servia, mas comprei porque achei bonito. E tudo isso foi fruto do meu trabalho". Mais um ícone da ascensão da classe C, notadamente marcada e reiterada no discurso dos personagens.

O futebol exerce um papel central no Divino. A economia do bairro gira ao redor do time, do clube, do grêmio. É lá também que se encontra sua história, sua memória, sua afirmação identitária. Neste capítulo, Tufão anuncia o patrocínio do Divino, mostrando os novos uniformes onde está impresso o logotipo da LUPO. O merchandising da telenovela se congrega à narrativa, completamente amalgamado ao avanço do time que, uma vez patrocinado, muda seu status.

Se estabelece uma aliança entre Ágata e Nina. Nina observa o olhar de Ágata e diz que este a lembra de alguém - ela se refere a si mesma pequena, Rita. Com efeito, Ágata, a filha rejeitada por Carminha, é um "retorno" da criança Rita. Mais uma expressão do "complexo de Electra".

Primeira vez que aparece o baile charme, ponto de encontro e socialização do Divino. O baile charme é uma referência ao famoso "baile do Dutão", realizado no Viaduto de Madureira (bairro este que, aliás,

inspira a criação do fictício Divino). Neste mesmo episódio, Jorginho está com Débora em uma caricata exposição de arte contemporânea na zona sul. Uma exposição sobre "o azul", onde se exibem objetos abstratos. Jorginho acha tudo chato; implica com Débora, quando ela fala com outro homem; reafirma ser machista, suburbano, etc. O mesmo tensionamento entre a erudição/nobreza e o poder/dinheiro que se apresentou no jantar oferecido por Nina, se duplica aqui na interação das cenas do baile charme e da exposição.

O capítulo termina com Mãe Lucinda flagrando Nina na casa de Tufão e Carminha.

CAPÍTULO 12 - Tufão aparece lendo, de óculos, interessado pela história de Maria Antonieta. Começa aí o contágio, a influência de Nina na família Tufão. Nina descobre que Jorginho é o Batata.

>>> **07/06/2021**

CAPÍTULO 13 - Cadinho: "No Brasil é assim, ganhou dinheiro entrou pro clube...". Nina conhece Jorginho pessoalmente.

>>> **10/06/2021**

CAPÍTULO 14 - Carminha parte pra cima de Nina. Começa a sabotar a empregada. Nina precisa passar por uma provação, é a fase do enfrentamento. "Me diz com toda sinceridade menina: o que é que você está querendo aqui?". Aqui se estabelece a dualidade empregada/patroa que caracteriza a relação de Nina e Carminha durante a segunda fase. Antes, madrastra/enteada; agora, empregada/patroa. A vingança de Nina torna-se ilustração da vingança da empregada sobre a patroa.

CAPÍTULO 15 - Jorginho flagra Carminha "torturando" Nina, obrigando-a a lavar o chão da cozinha em plena madrugada. Nina começa a ficar balançada com a presença de Jorginho. Nina salva Jorginho que, em plena crise de sonambulismo, atravessa a Avenida Brasil "dormindo".

CAPÍTULO 16 – Ao salvar Jorginho, Nina ganha a confiança de Carminha pela primeira vez. Nilo, revoltado com a vida no lixo, procura Carminha na casa de Tufão.

>>> **11/06/2021**

CAPÍTULO 17 - Carminha pede ajuda a Nina para comprar elementos de decoração e fazer um almoço para Jorginho. Neste capítulo, elas pela primeira vez estabelecem uma aliança. Carminha leva Nina ao shopping e decide provar uma lingerie - uma vez golpista, sempre golpista. Carminha tenta, discretamente, roubar a lingerie, colocando-a na bolsa dentro do provador. Nina flagra o gesto e, quando Carminha é pega pelo roubo, Nina leva a culpa, ganhando a confiança de Carminha. "Você me surpreende, garota", diz a patroa. É também aqui que Nina e Jorginho se envolvem mais, com ela fazendo a quiche para o rapaz, e depois tentando ir embora com pressa; os dois na chuva; quase se beijam.

>>> **12/06/2021**

CAPÍTULO 18 - Show de atuação de Adriana Esteves, dando um surto como Carminha. Nesta cena, ela cai da escada sem querer, mas tenho certeza que queda não foi ensaiada.

Nina e Carminha viram amigas. Nina é mais falsa do que nunca, tenta agradar Carminha sem nenhum tipo de vergonha na cara. Carminha que, na verdade, é egocêntrica e narcisista, se deixa ser agradada. A cena é completamente barroca, mal iluminada. Tem momentos em que não conseguimos ver um do lado do rosto de Carminha. Nina, de uniforme preto, se confunde com o entorno. Essa cena vale a pena ser fotografada: a direção de fotografia compõe a narrativa de uma cena onde não sabemos verdadeiramente quais são as intenções das personagens em jogo. E Nina, ao massagear Carminha, age como se na verdade quisesse estrangular a patroa.

Jorginho descobre que Nina é Rita, através da boneca que Nina deixou em seu quarto de empregada.

>>> 17/06/2021

CAPÍTULO 19 - Jorginho descobre que Nina é Rita. Toma um porre, sai pelo lixão com uma garrafa de cachaça em mãos. Nina ganha a confiança de Carminha. "Acho que a gente já se conhecia, dona Carminha", diz a empregada.

É curioso como Carminha "aceita" o seu papel. Do lado de cá, fico me perguntando: essa personagem acredita nela mesma? Parece que em algum lugar (e reside aí sua complexidade) ela realmente "gosta" de ser uma mãe de família, a líder da casa. Esse tensionamento inclusive é o que passa a colocar em xeque sua relação com Max, porque ela está de certo modo "satisfeita" com o estado das coisas; ela não quer "avançar", ela encontrou "o fim da história".

O capítulo termina com Jorginho perguntando: "Por que você não me disse quem você é, Rita?"

>>> 01/07/2021

CAPÍTULO 20 – Iran e Monalisa tem uma conversa tão descabida neste episódio. O filho pergunta: "Você quer que eu vire gay, mãe?", e a mãe responde: "É isso que eu quero, saber por que? Porque os gays fazem muito mais companhias para as mães!". Me sinto até um pouco envergonhado de ver essa cena em 2021, vendo nela o reflexo de uma compreensão completamente estereotipada sobre o que é ser gay.

Durante a briga de Nilo com Lucinda, Nilo diz: "E se eles soubessem quem você é de verdade?". Lucinda responde: "Pelo menos eu me arrependi do meu passado". Qual é o passado de Mãe Lucinda? Aqui começa a surgir a dúvida sobre a verdadeira índole desta personagem tão dócil. Em seguida, ocorre o reencontro de Rita e Batata/Nina e Jorginho no lixão.

Na mansão, ao comentarem sobre Nina, Carminha diz: "Pra você ver como está a vida lá fora. Uma moça dessa, com essa formação, essa cultura, precisa ganhar a vida esquentando a barriga no fogão em casa de suburbano". Carminha inaugura um refeitório superfaturado na creche da igreja e faz um discurso baseado em "valores cristãos" e moralidade. É curioso ver esse discurso hoje, sabendo que ele é tão nitidamente farsesco, mas está na boca do presidente Bolsonaro e de seus asseclas.

Ao apresentar mais uma de suas comidas elegantes, Nina responde: "É lasanha que chama!". Achei um pouco forçado, né? Eles não sabem o que é uma lasanha? Só por serem do subúrbio? Não se trata de um prato tão elaborado assim... O capítulo termina com Jorginho e Nina namorando no lixão.

CAPÍTULO 21 - Jorginho e Nina namoram no lixão. Fiquei pensando aqui especialmente sobre o modo como cenas de sexo são representadas nas sinopses das telenovelas nos jornais, mas também como se apresentam nos roteiros. Em geral, não há uma grande descrição, ficando ao encargo da direção pensar o modo como tal cena deve ser encenada.

Ivana revela a Max que tem uma suspeita de que Carminha faz um caixa dois com as obras da doação da igreja.

Nina surta e muda com Jorginho. Mãe Lucinda diz: "Ela agora não é mais Rita, é Nina". Dupla face da personagem. Essa é a grande questão de Nina (Electra): ela não pode ceder ao amor porque ela tem uma missão maior, a vingança.

CAPÍTULO 22 – Este é um excelente capítulo para analisar. Nilo descobre o apartamento de Nina em Copacabana. Interessante notar o "gestus" no diálogo entre Nina e Nilo. Nilo diz: "Eu não tenho nenhuma simpatia por sua madrasta. Tenho até umas historinhas que podem te interessar. Você não vai fechar a porta". Nina fecha a porta. Mas, em seguida, Nina negocia com Nilo por informações.

É impressionante o discurso de Carminha (07:32) sobre moral e bons costumes contra um "país de degenerados", inclusive com intenções políticas, e ver, anos depois, esse mesmo discurso na boca da

presidência. Carminha: "Essa gente de zona sul, muito desapegados de valores familiares. Eu tenho medo. Não sei, eu acho que essa moça pode estar achando exótico, sabe, namorar um jogador de futebol". É interessante notar o modo como o perspectivismo se apresenta: os moradores do subúrbio que acham o povo da zona sul "esquisito". Esse perspectivismo também é fonte do "estranhamento" (*verfremdungseffekt*)

Na casa de Monalisa, Olenka lembra à amiga: "Ô Monalisa, para de limpar a casa! Cê contrata a diarista pra que? Que síndrome de pobre! Parece que você esquece que é rica!".

O capítulo termina com Nina provando comidas pro casamento de Jorginho.

CAPÍTULO 23 - É engraçado como, de um jeito bastante torto, às avessas, em dado momento Avenida Brasil reproduz um estereótipo clássico dos romances açucarados: a empregada que se apaixona pelo filho do patrão. É claro que, aqui, os caminhos que levaram Nina e Jorginho à esses lugares sociais são bem distintos: ambos partilham da mesma origem no lixão; Nina é, na verdade, uma chef de cozinha disfarçada de empregada doméstica, etc. O capítulo termina com Nilo contando a Carminha que Rita está viva e está no Brasil.

CAPÍTULO 24 - O discurso moralista de Carminha é incrível (04:36), daria inveja a Damares. O capítulo termina com Carminha indo procurar Rita, após Nilo ter dado o endereço desta.

CAPÍTULO 25 – Na boca de Suellen, o cinismo se confunde com a honestidade: "Eu gosto de você, mas você é pobre. E de e baixa renda, meu amor, já basta eu!". Fico pensando sobre como é interessante compreender que Nina se alimenta de seu ódio. Quanto mais ela avança, mais ela gosta de ser cruel. "De tanto você odiar a Carminha, periga de você ficar igualzinha a ela!", diz Mãe Lucinda. Nina fica muito nervosa, perde o controle, isso é importante nessa personagem: ela está sempre dividida entre seu amor e olhar pra frente, ou olhar para o passado e dar cabo de sua vingança. A atuação de Débora Fallabela contempla essas nuances - por isso é tão boa - as vezes é a mocinha, a empregadinha, boa moça, falsa, e as vezes é a vingativa Electra.

Max usa um "cheque" pra pagar o passe do jogador do Tocantins. Que loucura, um cheque! Nem sei quando foi a última vez em que vi um...

>>> **05/07/2021**

CAPÍTULO 26 - Tem um elemento narrativo importantíssimo (e que se repete nas novelas de João Emanuel Carneiro) que é o tango. O tango, em Avenida Brasil, é o leitmotiv de Carminha; toda vez que a vilã faz uma maldade, toca um tango.

A dupla de parceiros vigaristas Carminha e Max reproduz algumas parcerias *suis generis* das telenovelas ("Vale Tudo", "Celebridade"), e do imaginário ficcional como um todo (Bonnie e Clyde, por exemplo, ou "O acossado", e, em certa medida, "Macbeth"). Entretanto, neste ambiente tão heteronormativo que é o Divino, onde os papéis de gênero são tão bem definidos de acordo com os estereótipos, a dupla se destaca: é Carminha a líder, sendo Max o malandro otário, cujos golpes nunca funcionam. É ele o responsável pelo início da derrocada de Carminha, ao tentar fazer um negócio comprando o passe do "Lobo de Palmas" e, para isso, precisar pegar dinheiro com um agiota. A dívida surgida daí vai levar Carminha ao auto-sequestro. E, por fim, é Max quem vai trair a confiança da amante e entregá-la para a família, depois que esta tentar matá-lo afundando o iate, ao final da novela.

Também é válido perceber que, apesar de reforçar os estereótipos de gênero em seu discurso, as mulheres do Divino frequentemente são retratadas como empreendedoras (Monalisa), líderes (Carminha), donas de negócio, profissionais qualificadas (Nina). Os homens, por sua vez, em sua maioria são enganados (Tufão), atrapalhados (Silas, Max), facilmente seduzidos (Leandro, Diógenes, Iran), reprimidos (Roni) ou emocionalmente perturbados (Jorginho). A mesma lógica não se aplica aos personagens da Zona Sul, em

que as enganadas são as mulheres (esposas de Cadinho, Débora) e o habilidoso com os negócios e com os casamentos é Cadinho.

CAPÍTULO 27 - Tufão tem um primeiro momento de intimidade com Nina, pergunta se ela já se apaixonou, etc.

>>> 07/07/2021

CAPÍTULO 28 - Sequestro de Carminha. Murici desconfia de Nina. Começa a implicância com a empregada. PS: lembrei da minha avó, que sempre implicava com as empregadas que meu pai contratava pra ajuda-la e fazias coisas até parecidas pra que elas pedissem pra sair...

CAPÍTULO 29 - Mãe Lucinda se recusa a ajudar Nina na denúncia do sequestro de Carminha.

>>> 08/07/2021

CAPÍTULO 30 - Nina se enrola pra ter alibi sobre a noite do sequestro de Carminha. Família passa a desconfiar dela. Jorginho descobre, através de Nilo, o apartamento de Nina em Copacabana.

CAPÍTULO 31 – O capítulo termina com Zezé avisando a Tufão que viu Carminha no Morro dos Prazeres

>>> 09/07/2021

CAPÍTULO 32 - Na resolução do sequestro de Carminha, a família de Tufão contrata um policial que não está na ativa, uma espécie de miliciano. É interessante notar esse trato da família do subúrbio com a milícia, com as forças extra-oficiais. Nina rouba o dinheiro que Max malocou no lixão. Depois do fim do sequestro, Carminha e Max se desentendem pelos equívocos deste. Max sai bêbado de casa e bate o carro. Nina o acude. Começa aí uma parceria.

CAPÍTULO 33 - Jorginho dá ultimato a Nina.

>>> 10/07/2021

CAPÍTULO 34 - Jorginho termina com Débora

CAPÍTULO 35 - Cadinho comete ato-falho com Verônica. Ela diz "A Débora deveria namorar o filho da Noêmia", e ele responde "Você não me fala uma loucura dessa, Noêmia... Quer dizer, Verônica!". O que parece ter sido um erro do ator torna-se ato-falho do personagem bígamo, que confunde o nome das duas esposas.

Neste capítulo, algumas subtramas começam a ocupar o espaço: Darkson começa a se interessar por Tessália. Janaína, uma das empregadas de Carminha, conta pra Nina que comprou uma geladeira nova quando teve sua carteira assinada e que precisa ir receber. Ela convida Nina a conhecer sua casa e diz que a Zulmira, sua empregada, foi muito bem educada. Essa subtrama é bem interessante: Jana, a empregada, também tem uma empregada, com a qual reproduz os discursos de poder à qual é submetida em seu trabalho. Lembro que na mesma época em que a telenovela foi exibida, estava em tramitação na Câmara a PEC das domésticas (PEC 66/2012). Pela primeira vez vemos a casa de Jana, e seu filho, Lúcio, para quem ela paga um curso de marcenaria.

Olenka começa a tratar bem Silas, e fazer alusões ao fato de que gostaria de ter “um homem como ele”. Por vezes, sinto que o machismo de “Avenida Brasil” é um tanto insuportável de assistir em 2021. O modo como os homens suburbanos são representados é sempre a partir de um estereótipo heteronormativo e ligeiramente obtuso. Os conflitos paralelos estão sempre mediados pela objetificação das mulheres, e pela disputa entre os homens.

CAPÍTULO 36 - Silas mente para Monalisa, diz que vai morrer. É interessante como, aos poucos, esse apelo à mentira, essa desonestidade, essa corrupção, vai tomando conta de todas as relações e de todos os personagens. A trama de “Avenida Brasil” é realmente uma trama de intrigas, de mentiras, de abusos, de traições, de pequenas corrupções. Ninguém, nenhum personagem, passa ileso - no presente, no passado, ou no futuro.

Começo, após alguns dias assistindo seguidamente a novela, a prestar atenção na direção de arte. Meu olhar um pouco cansado - mas ainda assim, curioso, e agora mais treinado por referências teóricas - começa a se demorar nos objetos de cena, nos figurinos. Essa percepção me leva a querer observar também esses detalhes. A partir de agora, penso que esta etnografia vai se ater também a uma observação visual da composição dos cenários.

Pela primeira vez, depois de muito tempo, temos notícias da família de Nina na Argentina, suas irmãs, etc...

O capítulo termina com Cadinho anunciando pra Tomás que Débora é sua irmã.

CAPÍTULO 37 - Tomaz descobre que Cadinho e Dudu são a mesma pessoa. Débora descobre que Nina é a namorada secreta de Jorginho. Um capítulo de descobertas, digamos!

>>> 15/07/2021

CAPÍTULO 38 - Nina anuncia que vai sair da casa da família Tufão. Tufão é assaltado a mando de Max. Nina percebe. Nina desiste da vingança pela primeira vez e pede demissão da mansão. Mas, no meio do caminho, desiste e cancela de última hora a viagem com Jorginho.

CAPÍTULO 39 – O capítulo termina com Nina pedindo a Débora que volte com o Jorginho

>>> 17/07/2021

CAPÍTULO 40 - Carminha volta ao lixão pela primeira vez na segunda fase pra falar com Mãe Lucinda. Nilo revela para Carminha que Jorginho e Rita foram namorados de infância no lixão.

>>> 21/07/2021

CAPÍTULO 41 - Carminha invade o apartamento de Nina, e depois bate-boca com Betânia (que finge ser Rita)

>>> 23/07/2021

CAPÍTULO 42 - Betânia apanha de Carminha, que pensa que ela é Rita. Começa a ficar evidente que os planos de Nina vão, pouco a pouco, machucar as pessoas ao seu redor. Ao final, Nilo descobre que na verdade Betânia estava se passando por Rita.

>>> 27/07/2021

CAPÍTULO 43 - Nilo descobre que Rita/Nina está trabalhando na casa de Carminha.

CAPÍTULO 44 - Nilo, para Mãe Lucinda: "A Nina só voltou pra se vingar da madrasta má. Entrou na casa dela como uma gata borralheira e está só esperando o momento de dar o golpe, com a ajuda sua, como uma fada madrinha, para conquistar o príncipe herdeiro, e o golpe vai ser completo!". Em sua fala, Nino evidencia o paralelo entre a trama de “Avenida Brasil” e o melodrama dos contos de fada.

Aléxia comenta que vai fazer uma loja de cupcake, "aqueles bolinhos super confeitados, lindos de morrer". Lembro quando os cupcakes entraram em moda durante o ano de 2012. Verônica descobre a traição de Cadinho com Aléxia.

CAPÍTULO 45 - Fica evidente pela primeira vez que Nilo é pai de Max. Nilo sai humilhado da festa na casa de Tufão. Ele tem a informação de que Carminha precisa. Mas, curiosamente, este personagem quer ser amado, aceito, não é só o dinheiro que ele quer, mas também consideração. Nina percebe isso e manipula a situação. O capítulo termina com Nilo decidindo se vai aceitar a oferta de Carminha ou de Nina: um encontro as 22:00, para ouvir a proposta. Também é interessante Nina dizer para Betânia que ela ainda tem medo de Carminha.

CAPÍTULO 46 - Nina prepara, com todo requinte, um jantar para Nilo. São esses cuidados, típicos do atendimento de um restaurante, de um hotel, que são o grande trunfo de Nina no trato com as pessoas. Carminha pergunta para Jorginho: "O que essa tal Rita falou de mim?".

CAPÍTULO 47 - Nilo começa a se revelar carente! Tem uma cena com Max onde evidencia que o filho não o ama. Ele pede um abraço a Max, que é incapaz de abraçá-lo. Nilo revela sua sensibilidade. Jorginho questiona Nina sobre o que ela sabe do passado de Carminha.

>>> 29/07/2021

CAPÍTULO 48 - Jorginho descobre que Nilo foi morar no apartamento de Nina em Copacabana

>>> 30/07/2021

CAPÍTULO 49 - Jorginho pressiona Nina para saber por que a Betânia finge ser ela.

CAPÍTULO 50 - Jorginho vai atrás de Betânia no museu onde ela está trabalhando. Verônica descobre que Cadinho a esta traindo com Alexia.

CAPÍTULO 51 - Nina conta para Jorginho que foi Carminha quem a levou para o lixão.

CAPÍTULO 52 - Rony pergunta para Diógenes sobre sua mãe. É a primeira vez que o assunto surge na novela. "Qual era o talento da minha mãe?", "Fazia filmes", "Minha mãe era atriz?"

Tessália recebe seu irmão, Sidney, de quem Leleco passa a sentir ciúme. Ao revelar para o marido que sue irmão é gay, Leleco rebate: "O mundo inteiro sabe que gays não gostam de futebol". Tessália: "Que mania caricata de ver os gays, Leleco, todo mundo sabe que tem gay de tudo quando é jeito". Depois, Leleco pergunta para Diógenes: "Que gay é este que gosta de futebol e faz churrasco? Isto é gay que se apresente...?". Diógenes: "O mundo tá mudando. No inverno faz calor, no verão faz frio, tem homem que dança balé e gay que gosta de futebol". Depois de pegar Sidney (irmão de Tessália) com uma mulher na cama, Leleco briga com a esposa: "Você me disse que era gay!", e Tessália responde: "Ele é gay! Mas ele tem recaídas porque já foi hétero!". Sidney rebate: "Aqui no Divino é péssimo de gay, ninguém me dá moral. Fazia um ano que eu não pegava ninguém, aí tava com a mulher me dando mole... Mas eu prometo pro senhor que daqui pra frente eu só vou dar bola pra homem!". Mais uma vez, o modo como "Avenida Brasil" retrata as questões de gênero e sexualidade é completamente sexista. Entretanto, aqui nesta situação cabe uma observação: é também efeito de estranhamento pensar, dentro da estereotipia, na construção de um personagem gay que gosta de futebol ou que "tem recaídas".

O capítulo termina com Jorginho questionando Carminha: "A Rita foi sua enteada! Por que você mentiu pra mim?".

Aproveito este capítulo para fazer uma pequena distribuição de cenários e ambiências, separadas pelos dois grandes territórios: o Divino (subúrbio) e a zona sul.

No Divino:

- Mansão da família Tufão;
- Casa de Monalisa
- Casa de Diógenes

- Loja de Diógenes
- Bar do Silas
- Apartamento do Silas
- Clube do Divino
- Apartamento de Adauto
- Lixão (casa de Mãe Lucinda)
- Casa de Leleco e Tessália

Na Zona Sul:

- Apartamento de Verônica
- Apartamento de Noêmia
- Apartamento de Alexia
- Apartamento de Jorginho
- Escritório de Cadinho
- Apartamento de Nina (Copacabana)

>>> **05/08/2021**

CAPÍTULO 53 - Carminha conta para Jorginho que foi madrasta da Rita. Jorginho briga com ela. Carminha fica em polvorosa. Tufão revela pra Jorginho que foi o responsável pela morte de Genésio. "O cara atravessou a Avenida Brasil, entendeu, entrou na frente do meu carro, não pude fazer nada, estava escuro pra caramba, chovendo...".

>>> **06/08/2021**

CAPÍTULO 54 – Lúcio tenta sair com Suellen: "Vamos pra praia, em Copacabana?", e ela responde: "Você acha que eu vou enfrentar duas horas de buzum e voltar que nem uma sardinha enlatada, toda suada, cheia de areia? Olha pra minha cara, Lúcio...".

Fiquei pensando que é possível comparar Jorginho com Orestes. Com efeito, ele é também um "irmão" de Nina, do lixão. Neste capítulo, fica evidente como Jorginho precisa decidir se vai ajudar Nina ou Carminha. Electra espera seu irmão Orestes para efetivar sua vingança: na verdade é ele quem segura a espada que mata a própria mãe. Jorginho também odeia Carminha, assim como Orestes odeia a própria mãe. Orestes/Jorginho também foi banido do reino, jogado no lixão. Nina, enteada de Carminha, também é "irmã" de Jorginho. Mas Jorginho ama o pai, acima de tudo. E ao saber que o pai dele foi o responsável pela morte de Genésio, fica na dúvida do que fazer: essa informação, inclusive, nem a própria Nina possui. O fato é que o comportamento de Tufão também é moralmente questionável (mais um pra conta) já que ele não prestou socorro a Genésio. O capítulo termina com Nina levando Carminha pra falar com Betânia um bar de drogados.

>>> **08/08/2021**

CAPÍTULO 55 – Neste capítulo, tem uma cena muito boa. Carminha, ao tentar convencer a falsa Rita/Betânia a perdoá-la, conta que também veio do lixo. A verdadeira Rita/Nina ouve tudo, pois está lá no mesmo bar, e se comove um pouco com a situação. Carminha diz: "Eu te mandei pra lá porque eu sabia que você era forte, que você seria cuidada. Eu também vim daquele mesmo lixão, eu sobrevivi, a gente tem muito mais em comum do que você pensa" (imagens 1, 2, 3, 4). Depois da cena, Nina conversa com Betânia: "Você ouviu a Carminha dizer que veio do lixão? É tudo estranho demais, a Carminha?".

Suellen dá lição de moral em Lúcio. Suellen diz: "Sou diferente de tu. Mãe é mãe. Se eu tivesse mãe eu trataria que nem uma rainha. Tu não vale nada, Lúcio".

CAPÍTULO 56 – Nina diz para Mãe Lucinda: "Eu me afeiçoei a família da Carminha. O Tufão é como se fosse um pai pra mim, a Ivana como uma prima, a Ágatha como uma irmãzinha. Eles são a família que eu não tive".

Nina diz para Jorginho: "Se você não confia na Nina, confia na Rita. Na sua irmã do lixão. No seu primeiro amor. É ela quem está aqui te pedindo...".

Nilo conta pra Nina que Carminha é a mãe biológica de Jorginho

>>> 10/08/2021

CAPÍTULO 57 - Jorginho vai até a casa onde morou com sua família biológica

>>> 11/08/2021

CAPÍTULO 58 - Jorginho conhece Neide, ex-vizinha dos seus pais na casa de infância. Neide é cafetina e exige dele 5 mil reais para revelar o nome dos seus verdadeiros pais.

Nina flagra Mãe Lucinda saindo da mansão de Tufão. Nina confronta Mãe Lucinda sobre a relação dela com Carminha e sobre a verdade sobre a origem de Jorginho. Jorginho confronta Carminha e Tufão para pedir dinheiro a fim de pagar Neide pela informação.

>>> 12/08/2021

CAPÍTULO 59 - Mãe Lucinda revela a Nina que Carminha também cresceu no lixão. Jorginho vai com Tufão na casa de Neide pra pagar a chantagem e saber quem é sua mãe.

>>> 14/08/2021

CAPÍTULO 60 - Jorginho é enganado por Neide, que lhe dá uma foto de uma mulher loira, dizendo que ela se chama Dinorah. Ao chegar no cemitério, descobre que foi enganado pois Dinorah era negra.

CAPÍTULO 61 - Jorginho descobre que Carminha estava na casa de Neide

CAPÍTULO 62 - Jorginho recobra uma memória, vê algumas fotos e descobre que Carminha e sua mãe biológica.

Noêmia e Verônica armam para acabar com o casamento de Alexia. O casamento é um barraco. Na saída, Verônica e Noêmia acham que estão vingadas, mas Aléxia joga a bomba: Cadinho e Dudu são a mesma pessoa.

>>> 15/08/2021

CAPÍTULO 63 - Jorginho bêbado desmoraliza Carminha em pleno discurso no Divino.

CAPÍTULO 64 - Tufão fica desconfiado de Carminha e vai visitar Mãe Lucinda.

CAPÍTULO 65 - Mãe Lucinda confirma pra Tufão que foi Carminha quem deixou Jorginho no lixão. Tufão procura Jorginho, e reconhece que sabe da verdade sobre sua adoção.

CAPÍTULO 66 - Tufão confronta Carminha sobre o abandono de Jorginho.

>>> 16/08/2021

CAPÍTULO 67 - Carminha conta a verdade para Tufão sobre a adoção de Jorginho. Monalisa descobre que Silas estava mentindo sobre sua doença, durante a lua-de-mel.

>>> 17/08/2021

CAPÍTULO 68 - Nenhuma grande novidade. Observação: eles estão sempre jogando cartas na casa de Tufão. Tufão é frio com Carminha depois dos acontecimentos. Mas ainda assim, ela dobra ele. Tufão decide que vai sair de casa depois de refletir sobre a mentira de Carminha. Ao mesmo tempo, Monalisa expulsa Silas e acaba com o casamento. Leleco fala para Tessália que talvez isso seja um sinal do destino: os dois rompendo com seus respectivos parceiros. É curioso pensar na fala de Leleco como a voz do autor, enunciando o futuro.

CAPÍTULO 69 - Carminha: "A única coisa que eu amo nessa vida é meu filho!". Carminha briga com Lucinda e, na briga, deixa escapar que Lucinda fez algo de muito ruim para ela no passado. Tufão e Monalisa se reencontram ao final de uma pelada, lembrando os velhos tempos, em frente ao letreiro do Divino.

>>> 18/08/2021

CAPÍTULO 70 - Carminha implora perdão de Murici, e manipula a matriarca. Tufão e Monalisa saem para comer o bolinho de feijoada na Lapa e acabam se beijando.

>>>> 20/08/2021

CAPÍTULO 71 - Há marcas no discurso de Carminha que começam a por em cheque suas verdadeiras intenções. Carminha delira - ela sente ódio de verdade por Tufão tê-la abandonado. Quando ela fala para Max que dedicou 12 anos para a família, que foi uma boa esposa, que ela não merece ser traída, é como se ela desabafasse sobre seus reais sentimentos. Carminha se confunde: ela gosta de ser a matriarca da família, de ser a dama do Divino, pelo status que esse posto lhe confere. Ela não está disposta a sair dessa situação.

Jorginho insiste, pressiona Nina, e eles acabam se beijando no final das contas.

CAPÍTULO 72 - Olenka flerta com Silas, e ambos se beijam. Suellen flagra o beijo de ambos.

Nina tenta tirar uma foto de Max saindo do quarto de Carminha. É curioso ver o celular que ela usa, com poucos recursos, lento, etc. Em 2021, a tarefa de Nina de registrar o flagrar seria infinitamente mais fácil. Jorginho chega no lixão na comemoração de aniversário de Nina, e não encontra o "suposto namorado argentino".

>>> 25/08/2021

CAPÍTULO 73 - Carminha flagra Tufão com Monalisa

>>> 31/08/2021

CAPÍTULO 74 - Começa a ficar evidente que Tufão está se apaixonando por Nina. Monalisa fala isso para Olenka. Ao final do capítulo, Tufão confidencia que está apaixonado por Nina para Leleco.

CAPÍTULO 75 - Por volta deste capítulo, tem início uma nova "fase" de Avenida Brasil: agora no núcleo cômico do Divino, os personagens tem novos desejos e agenciamentos: Silas agora está interessado em Olenka; Monalisa se livrou do carma Tufão e do carma Silas, e fica dizendo que Tufão "está apaixonado"; Tufão por sua vez volta com Carminha, que foi "perdoada" pelo abandono de Jorginho, mas está apaixonado por Nina. Jorginho tenta uma nova investida com Nina, disposto a topa qualquer negócio para se aproximar e Nina, cada vez mais vingativa, vê a megera Carminha dobrar Tufão mais uma vez. Do outro lado do túnel, na Zona Sul, Cadinho agora tornou-se o marido fiel de Alexia, enquanto as duas ex-mulheres, Veronica e Noêmia, percebem que era melhor viver do modo como viviam antes.

CAPÍTULO 76 – Tem uma cena excelente para análise neste capítulo (12:30), na qual Carminha tenta agradar a todos e exemplificar sua inteligência, ao dizer "Strudel é torta!".

Max saca que pode ter alguma coisa entre Nina e Jorginho depois que Ivana fala que encontrou o casal no mercadinho. Max ameaça Nina.

>>> 04/09/2021

CAPÍTULO 77 - Max arma golpe com Lúcio para furtar o colar de pérolas negras que Tufão tinha dado para Carminha. Nina descobre o plano, e ativa o alarme da mansão, que havia sido desativado por Max. Lúcio é pego pelo alarme, mas Nina o ajuda a se esconder.

CAPÍTULO 78 – Nenhum grande acontecimento neste capítulo. Achei um capítulo bem entediante, inclusive. É impressionante como é difícil fazer com que todos os capítulos sejam bons, inevitavelmente parece ter uma barriga. Mas enfim, acho que estou um pouco cansado de Avenida Brasil.

CAPÍTULO 79 – Destaco aqui a conversa de Betânia com Nina. "Nina, você está completamente fora de si". A personagem começa a dar uma virada: ela está obcecada demais, ela começa a ajudar Max, e a aceitar os xavecos de Max. Fiquei pensando na conversa que tive com Luciana Pessanha, uma das roteiristas adjuntas de "Avenida Brasil", que me disse "Eu falava para o João, a Nina não pode dar pro Max, ela é a mocinha!". Esse tensionamento é muito interessante: se Nina aceitasse se relacionar sexualmente com Max em troca de seu apoio, ela transgrediria um padrão moral muito forte para a matriz melodramática. Essa fala da Luciana (roteirista) é também o aviso de Betânia: "Nina, eu tive um sonho com você".

Cadinho está virando o marido monogâmico ideal para Alexia. Fica em casa o tempo todo, ajuda a filha com os deveres da escola, etc. Jorginho termina com Débora. Max dá uma causada no hotel/restaurante e Nina vai salvá-lo, "vestida para matar".

>>> 11/09/2021

CAPÍTULO 80 – Excelente enquadramento, jogo de câmera, direção de fotografia (13:00). Carminha diz "Sinto que tem alguém me rondando, alguém a espreita pronta pra me dar o bote mortal", e Nina entra em cena, literalmente qual uma cobra dando bote (imagem 7).

CAPÍTULO 81 - Jorginho diz a Nina que aceita suas condições, não importa quais forem. Ao mesmo tempo, Nina se aproxima cada vez mais de Max, e, aos poucos, ganha a confiança do "bandido loser" (nas palavras de Luciana Pessanha). Ao final deste capítulo, ela se apronta para jantar com Jorginho em seu apartamento da zona sul, mas Max, ferido após uma briga, a chama em ajuda. Nina tem uma escolha dramática: ir ao encontro de Jorginho ou encontrar Max? Ela escolhe pelo segundo e, mais uma vez, deixa o amor em detrimento da vingança.

CAPÍTULO 82 - Carminha conta pra Tufão uma mentira para revelar a existência de Rita. Tufão não leva na boa mais uma mentira: "eu te perguntei se Genésio tinha um filho...".

>>> 13/09/2021

CAPÍTULO 83 - Tufão vai se aconselhar com Nina, e acaba lhe contando que ele foi o responsável pela morte de Genésio. Sem saber que está diante da filha de Genésio, ele confessa ter sido o responsável pela morte do pai de Nina. Essa cena é uma cena chave na narrativa (55:03).

CAPÍTULO 84 - Iran resolve ir morar com Jorginho na Zona Sul, e Monalisa fica louca ao receber a notícia. Olenka está cada vez mais envolvida com Silas, e não sabe como contar para Monalisa. Darkson está apaixonado por Tessália, que, por sua vez, é extremamente fiel a Leleco. Nina deixa Jorginho esperando mais uma vez para sair com Max. Jorginho vai atrás dela e a flagra com Max.

CAPÍTULO 85 - Jorginho vai para o lixão de novo. É impressionante como toda vez que este personagem entra em crise, ele vai pro lixão!

>>> 14/09/2021

CAPÍTULO 86 - Jorginho falta no jogo. Nina encontra Jorginho jogado dentro do galinheiro do lixão. Nina fala para Jorginho que só estava com Max porque ele é o responsável pelos roubos na mansão. Jorginho briga com Nina, chama ela de vagabunda e afins. É curioso, ainda ecoa a fala de Luciana Pessanha, "Nina não pode dar para o Max". Só de vê-la com Max, Jorginho já deduz uma série de negatividades sobre seu caráter e afins. Ainda assim, Jorginho escuta o que ela disse e vai atrás de Jana, para perguntar se é verdade que Max estava envolvido no roubo da mansão. Jana, pressionada, confessa o envolvimento de Lúcio e a articulação feita por Max para facilitar o roubo.

Achei essa cena avulsa, muito interessante (52:58): a família Tufão está tendo uma aula de história. A cena entra do nada, mas dá pra deduzir que Tufão contratou o professor para "elevar" a cultura da família. Entretanto, a família se comporta como uma turma da quinta série: não deixa o professor falar, faz deduções absurdas ("tem mais de mil anos que o homem existe!", "por que fala 'o homem' e não 'a mulher'", entre outras coisas). É uma cena sem consequência dramática, mas serve para ilustrar perfeitamente a corrida da classe C em busca da instrução/erudição/capital cultural que não tinham.

Jorginho invade a mansão e acusa Max do roubo. Ambos saem na porrada.

CAPÍTULO 87 - O capítulo termina com Nina manipulando Max, e Max dizendo que vai embora da casa.

CAPÍTULO 88 - Rony decide se casar com Suellen (44:00). A cena em que ele decide avisar o pai, Diógenes, tem aquele típico tom da comédia dada a inversão das expectativas, já que o pai pensa que ele vai falar que é gay, e o aceitaria em qualquer circunstâncias. Entretanto, a revelação de que vai se casar com a "ariranha" soa mais ousada e inesperada ainda.

Max conta para Nina, depois de se embriagar, que a sua ex-amante era Carminha. Nina manipula Max.

>>> 15/09/2021

CAPÍTULO 89 - Nina coloca sonífero na bebida de Max, no encontro que ambos têm na casa onde ele se encontrava com Carminha. Max pega no sono, e a última imagem que vê é Nina tirando a roupa - ela vai manipular ele, dizendo que eles transaram. Enquanto isso acontece, Carminha vai até Nilo em Copacabana para negociar a informação sobre o real paradeiro de Rita. Oferece uma joia em troca da informação, e Nilo dá uma informação errada: diz que Rita trabalha em um posto em Vila Valqueire, na Rua da Açucenas. Carminha confronta Betânia em Vila Valqueire, e promete dar uma lição nela. Depois, envolve Lúcio na jogada. Lúcio vai até a casa de Betânia e dá veneno para seu cachorro. Nina vai encontrar Max no esconderijo secreto, e Carminha chega ao mesmo tempo. Nina se esconde e escuta o barraco de Carminha e Max. Carminha fala, durante a briga, que Jorginho e Ágata são filhos de Max. Nina escuta tudo.

CAPÍTULO 90 - Nina, pela primeira vez, quase consegue tirar uma foto de Max e Carminha se pegando. Ao questionar Max sobre a relação de Carminha e Rita, Nina começa a levantar suspeitas de que Nina e Rita são parceiras. Max não entende o interesse de Nina na história de Rita, e fica desconfiado. Nina descobre que Carminha matou o cachorro de Betânia, e não consegue mais controlar sua raiva. A tensão entre Nina e Carminha está começando a ficar insuportável. Nesta cena (20:00), Nina derrama o suco em Carminha sem querer, e Carminha começa a maltratar a empregada. A relação de confiança que estava estabelecida já se deteriora. Este é o capítulo 90. Em 10 capítulos, Carminha vai descobrir que Nina é Rita e vai dar o contragolpe. Max vai ao lixão e flagra Nina conversando com Betânia. Pergunta para uma das crianças qual delas é a Rita, e descobre que Nina na verdade é Rita.

CAPÍTULO 91 - Verônica (33:00) "Eu tenho horror a vôo doméstico. Aquela classe média toda apertadinha, toda feliz porque ganhou amendoim de graça". Pilar, mãe de Alexia, diz que perdeu toda a fortuna, as minas de cobre do Chile, e que elas estão pobres. Murici vai até o salão de Monalisa pra falar que Olenka está tendo um caso com Silas. Nina promete 500 mil reais para Max não entregá-la para Carminha.

CAPÍTULO 92 - Depois de ser humilhado durante o jantar, Max resolver ir embora, tendo em vista a proposta de Nina, que deseja "Boa noite, seu Max" (imagem 8). O menino Jerônimo vê onde Nina escondeu o dinheiro, no galinheiro de mãe Lucinda, e conta pra Nilo. Begônia, irmã de Nina, volta da Argentina e chega no Divino. Jorginho denuncia Lúcio para Tufão. Capítulo termina com Carminha implicando com Begônia, e chamando Nina para falar com ela.

CAPÍTULO 93 - Carminha manda Zezé escutar a conversa de Nina e Begônia, e começa a ficar desconfiada. Nina se enrola ao explicar suas origens, e Carminha vai investigar o hospital onde supostamente a mãe de Nina está internada. Nina encontra Begônia em Santa Teresa, e as irmãs tem uma discussão. Nina assina os papéis para pegar sua herança. Carminha segue Nina até a churrascaria onde ela iria se encontrar com Max.

>>> **18/09/2021**

CAPÍTULO 94 – Jorginho está absolutamente insuportável em sua depressão. Fico um pouco irritado com esse personagem tão perturbado, mas até aqui dá pra extrair uma compreensão sobre a subversão que "Avenida Brasil" faz ao melodrama: este mocinho não é nada heroico. Nina vai no apartamento pra "cuidar" dele. Jorginho segue Nina e flagra ela com Max e novo.

Mãe Lucinda pega o dinheiro escondido no galinheiro e leva ele para outro lugar - pela primeira vez aparece Santiago, o pai de Carminha (mas ainda não sabemos disso).

>>> **19/09/2021**

CAPÍTULO 95 – O reencontro de Mãe Lucinda e Santiago sugere o clima de romance entre os dois. "Você não mudou nada esses anos todos", diz Santiago. Começamos a ter a percepção de que há ainda outro mistério antes de tudo: um mistério que envolve Mãe Lucinda e seu passado com Santiago, algo que ela fez e pelo que sente que deve pagar, mobilizada por certa culpa. "O lixão é meu purgatório".

Nilo fica completamente louco e toca fogo na casa de Mãe Lucinda.

Jorginho some, vai acampar no Pico do Açú. Iran vai atrás de Débora pra pedir ajuda com Jorginho.

Carminha começa a se descontrolar. A medida que começa a suspeitar de Nina, começa a elaborar que Nina é cúmplice de Rita. Tufão flagra Max abordando Nina violentamente no Divino.

CAPÍTULO 96 - Carminha mandar dar uma surra em Valdo pra arrancar informação de Betânia sobre como ela conhece Nina. Quando Nina fica sabendo da surra, vai visitar Betânia e Carminha flagra ambas conversando.

>>> **20/09/2021**

CAPÍTULO 97 – Este capítulo é bastante lento, e se desenvolve basicamente ao redor do acidente de Jorginho. Carminha demite Nina. PS: agora eu já assisto Avenida Brasil ao mesmo tempo em que vejo Ozark, na Netflix. Quero dizer, já penso na novela como uma série do streaming mesmo, vendo um capítulo/episódio por dia.

CAPÍTULO 98 - Nina dá a volta em Carminha e consegue ficar mais tempo na Mansão.

Nina embriaga Nilo pra conseguir informações sobre Santiago. Consegue descobrir o endereço do velho amigo de Lucinda, pois suspeita que foi lá que Mãe Lucinda guardou o resto do dinheiro do sequestro. "Uma garotinha e sua boneca. Quantas histórias começam assim. Foi uma bruxa malvada quem quebrou. Será que o senhor seria capaz de consertar?"

>>> 21/09/2021

CAPÍTULO 99 - Carminha se encontra com Max e Nina consegue fotografar os amantes. Finalmente tem acesso as provas que tanto precisava pra incriminar Carminha. Essa situação é interessante, pois lembro do caso na época: Nina usa uma câmera digital, mas depois revela as fotos e perde os arquivos digitais. Em 2012, isso não foi bem aceito pela audiência. Lembro até da campanha da revista "Viva Mais!", que dizia: "Doe um pendrive pra Nina".

CAPÍTULO 100 - Zezé flagra Nina falando com Nilo no portão da mansão. Zezé bate para Carminha, que fica intrigada: "Nina e Nilo, essa dupla? De onde eles se conhecem?". Carminha invade a casa de Betânia e descobre que ela não é Rita (50:00).

>>> 21/09/2021

CAPÍTULO 101 – Há uma interessante conversa entre Iran e Monalisa sobre as diferenças entre Ipanema e o Divino (20:00). Monalisa pergunta: "O que tem em Ipanema que não tem no Divino?". São várias questões de ethos, classe, modos de vida, modernidade e tradição que se alternam neste diálogo. Cadinho vira amante de suas duas ex-esposas.

Família Tufão vai para Cabo Frio, deixando Carminha e Nina sozinhas na mansão. Nina manda revelar as fotos. A direção de arte atinge o ápice do barroco neste capítulo, na cena final em que Carminha vai dar o golpe em Nina, colocando sonífero em sua bebida (imagens 9, 10 e 11).

CAPÍTULO 102 - Carminha diz para Nina: "Tá certa. Você foi muito bem, garota. Se escondendo de baixo da minha asa, do meu lado, se fazendo de minha amiga. Era isso que você queria? Vingança, era o que você queria? Tá certa. Certíssima. Eu no seu lugar, se tivessem me jogado no lixo, eu teria feito o mesmo. Eu teria feito pior. Eu teria feito melhor. Mas a vida não é justa, minha filha, o mundo é dividido entre perdedores e vencedores. Você, seu paizinho, aquela anta, estavam na raça dos perdedores. Agora eu, Carmem Lúcia, estou na raça dos vencedores. E mais uma vez eu venci. Como você mais uma vez perdeu e vai perder sempre. Porque você nasceu para perder". Carminha "enterra" Nina viva, como o conto de fadas em que a menina, ao ser enterrada, canta "carpinteiro de meu pai / não corte os meus cabelos / A madrasta me enterrou por um figo da figueira" (imagens 12 e 13).

>>> 22/09/2021

CAPÍTULO 103 - Carminha sai para comemorar com Max numa boate e "se joga" na noite, como se não houvesse amanhã. A família Tufão está na praia. Nina invade a mansão, e prepara uma jantar para Carminha. "Eu mudei a decoração para a senhora ver melhor". Nina coloca as fotos de Carminha transando com o Max ao redor da casa.

CAPÍTULO 104 - Nina exerce sua vingança com crueldade sobre Carminha, mandando-a executar as tarefas domésticas e humilhando-a o tempo todo. O capítulo termina com Max flagrando a cena. Lembro que quando este capítulo passou, em 2012, eu estava em Buenos Aires. Sem condições de ver a telenovela, mas extremamente ansioso pelo desenlace, meu colega de quarto no hostel em San Telmo me disse que dava pra ver no seu "smartphone". Eu nunca tinha pensado nessa possibilidade: foi a primeira vez em que eu usei um smartphone pra ver um vídeo na internet, e passei a madrugada vendo os capítulos na Globoplay.

>>> 23/09/2021

CAPÍTULO 105 – A vingança de Nina se caracteriza, neste momento inicial, por fazer Carminha ser submetida às humilhações de ser uma empregada doméstica (09:00). Nina apresenta o quarto da empregada para Carminha que, ironicamente, o desconhece, apesar deste fazer parte de sua casa. As instalações do quarto de empregada são péssimas, sinal de que os patrões sequer habitam aquela parte da mansão. Neste sentido, a inversão de papéis a que a vingança de Nina submete Carminha coaduna com a o que a vingança da classe trabalhadora brasileira poderia desejar em relação à burguesia do país: submetê-la a fazer, pela primeira vez, os trabalhos que sempre se recusaram. "Apesar de você não achar, empregada também é ser humano. Em muitos casos, como o seu, inclusive, melhores que as patroas", alega Nina. "Eu quero que você reforme todas as instalações dos quartos das empregadas, e quero que este benefício se estenda aos quartos da Janaína e da Zezé. Digamos que é uma reivindicação da categoria. E muito justa, por sinal"

CAPÍTULO 106 - Mãe Lucinda vai até a mansão pra ver Nina e flagra a "vingança" de Nina em ação. O capítulo passa com Nina humilhando Carminha de todas as maneiras possíveis, até a icônica cena em que corta e tingi de preto o cabelo da patroa. Capítulo termina com Zezé flagrando Carminha

>>> 24/09/2021

CAPÍTULO 107 – O capítulo termina com Carminha tentando afogar Nina e trancando ela no banheiro. Essa cena é hilária, me diverti muito vendo. Sinto que as atrizes também se divertiram muito fazendo a cena.

CAPÍTULO 108 – O grande tema deste capítulo é o casamento de Suellen e Rony. Assistindo hoje, não sei dizer, mas me sinto um pouco incomodado como o Rony é representado na novela...

CAPÍTULO 109 - Tufão volta pra mansão, e flagra Carminha atracada com Nina.

>>> 25/09/2021

CAPÍTULO 110 – Consigo vislumbrar aqui o começo de outra frase da novela. A família Tufão volta, e Carminha está "maluca", "estranha" - sendo pressionada pela Nina, chantageada a cada momento. Jorginho fica bravo porque Iran está dando em cima de Débora. Nina dá uma lição de moral em Carminha (16:48 a 19:00), e acrescenta que, a partir de agora, ela será uma mãe exemplar para Ágata, e também obriga a patroa a dobrar o salário dos empregados, fazer doações para a ONG. "Você vai se tornar uma dona de casa exemplar!"

Monalisa vai alugar apartamento no prédio de Verônica. "O pessoal do Divino vai alugar apartamento aqui no meu prédio? Pra onde que eu vou? Só se eu for pro Divino, né? Porque se os suburbanos todos estão mudando pra zona sul, só se eu for pra lá. É pra lá que eu vou". Essa fala de Verônica contextualiza uma situação recorrente em 2012, que eram as críticas da elite brasileira à ascensão econômica da classe C, que passou a viajar de avião, ampliar seu poder de consumo, etc...

A cena em que Nina, Carminha e Ágata se juntam para realizar o dever de casa é também exemplar sob a perspectiva do complexo de Electra (44:41 - 47:00). A relação dessa chantagem também possui um intertexto com a situação de Juliana e Luísa em "O primo Basílio". O capítulo termina com Jorginho questionando Nina: "O que está acontecendo com a Carminha?".

CAPÍTULO 111 – Nina responde para Jorginho: "As vezes os fins justificam os meios". Murici começa a desconfiar que Nina está chantageando Carminha, depois de ouvir Silas relatar o rompante de Carminha no clube. Nina obriga Carminha a cozinhar o jantar, um bacalhau espiritual. Carminha faz a comida, mas na hora de servir, tem guimba de cigarro, tampinha, lixo - colocados por Nina. Carminha surta e pergunta o que Nina ainda quer. Nina diz que quer o dinheiro da casa de Genésio que ela roubou e que, de acordo com suas contas, deve estar em torno de 800 mil reais.

CAPÍTULO 112 - Carminha se enrola mais uma vez. Promete pra Max 300 mil pra ele dar um fim em Nina. Ele sequestra Nina no barco. Nina conta que na verdade tinha cobrado 800 mil de Carminha, deixando Max furioso ao saber que, mais uma vez, Carminha tinha tentado lucrar em cima dele.

CAPÍTULO 113 - Nina se livra de Max, o prende no barco e volta nadando para a cidade. Depois, devolve para o cofre as joias que Carminha tinha lhe dado, e Carminha, ao acusa-la de roubo diante da família, se passa por louca mais uma vez.

>>>26/09/2021

CAPÍTULO 114 – A conversa no Divino gira ao redor da mudança de Monalisa para a Zona Sul – todo mundo acha estranho, e alega que ela pertence ao Divino. Silas, por sua vez, começa a abusar dos cuidados de Olenka, aproveitando de sua disposição para as tarefas do lar.

Alexia propõe à Verônica e Noêmia que elas dividam Cadinho, e Noêmia responde: "Se você pensar bem, a proposta da Alexia é o ápice do feminismo. O Dudu vai estar sendo usado. É ele quem vai estar passando de mão em mão".

Carminha paga os 750 mil reais pra Nina. Nina dá o dinheiro para Max, a fim de comprar sua confiança.

>>> 27/09/2021

CAPÍTULO 115 - Até o presente momento, não sabemos direito qual é a relação de Mãe Lucinda com Carminha. Jorginho, ao procurar Santiago, começa a desvendar o passado deste. Neste capítulo, Santiago liga para Mãe Lucinda e diz que viu seu neto pela primeira vez. Descobrimos que Santiago tem uma relação com Jorginho.

Tufão descobre que Carminha fez uma retirada de 750 mil reais no banco.

Há uma cena incrível, uma discussão na diretoria do Divino (16:50). Monalisa diz "Estou me mudando sim. Mas meu coração permanece aqui. Por que a pessoa sai desse bairro, mas esse bairro não sai da pessoa". Todos discutem no clube a compra do passe do menino Rony pelo Flamengo. É esse o tema da reunião da diretoria do Divino. Mas o que ninguém sabe é que o excelente jogador Rony, que agora está na crista da onda, casado com a Suellen, é apaixonado por Leandro, seu melhor amigo. Neste capítulo, ao conversar com Suellen, ele revela que talvez não queira ser jogar de futebol, mas sim estilista. No treino, em que os olhares do Flamengo estão presentes, Rony perde o pênalti no jogo de propósito porque ele não quer sair do Divino, ir para o Flamengo, ser jogador de futebol. Ele quer Leandro. Minutos antes, no vestiário, pela primeira vez Rony tenta falar com Leandro sobre o que sente.

Max, mais uma vez, exemplifica o quanto é um "bandido loser". Ele enriquece às custas do golpe de Nina. Comemora no shopping, de um modo muito cafona. Fiquei pensando o quanto o *physique de rôle* é condizente com o personagem - Marcelo Novaes o faz muito bem, pois realmente possui esse jeito de surfista velho, pele queimada de sol.

As mulheres de Cadinho passam a tratar ele como se fossem as ações de uma empresa. Dividem ele racionalmente de acordo com o contrato, que prevê condições de entrega. "Você está sujo, Cadinho. O contrato diz que você tem que ser entregue limpo!".

Jorginho descobre que Santiago é seu avô.

>>> 28/09/2021

CAPÍTULO 116 - Nina dá um jeito de fazer Carminha flagrá-la com Max na lancha.

CAPÍTULO 117 - Mãe Lucinda fala pela primeira vez sobre Clarinha, uma criança que ela perdeu ainda jovem, e cuja memória a faz cuidar das crianças do lixão.

Max escolhe Nina em detrimento de Carminha, e Carminha toma um porre. Essa cena é excelente, e rendeu muitos memes pela internet afora (30:00). Carminha diz: "Toca pro inferno, motorista!".

>>> 02/10/2021

CAPÍTULO 118 – Descobrimos que Max é filho da Mãe Lucinda. Nina deixa de pagar conta do apart hotel de Nilo, e este fica furioso. Nilo revela pra Carminha que o dinheiro de Nina vem do roubo do sequestro.

CAPÍTULO 119 - Nilo revela que Lucinda traiu ele com Santiago. Max vai visitar Carminha no hospital psiquiátrico onde está internada, e Carminha dá na cara dele.

CAPÍTULO 120 - Janaína ouve Max falando com Nina, e depois encosta Nina na parede. Carminha pula da janela pra se fazer de louca e Tufão manda interná-la.

>>> 06/10/2021

CAPÍTULO 121 - Capítulo termina com Jorginho perguntando a Santiago quem é seu pai.

CAPÍTULO 122 - Capítulo termina com Jorginho pressionando Nina para saber quem é o seu pai

CAPÍTULO 123 - Capítulo termina com Carminha fugindo do hospital psiquiátrico.

CAPÍTULO 124 - Jorginho descobre que Max é seu pai depois de muito insistir com Neide. Vai até o lixão, encontra Nina, e as contas são acertadas: Nina explica tudo que descobriu, seu plano, e mostra as fotos para Jorginho.

>>>> 08/10

CAPÍTULO 125 - Jorginho dá uma surra em Max após revelar que descobriu ser filho deste. Carminha é pega no flagra tentando negociar com Lúcio sobre um sumiço de Nina.

CAPÍTULO 126 - Carminha manipula Jorginho, e diz que Nina foi a responsável pelo sequestro. Capítulo termina com Jorginho tirando a história a limpo com Nina, e desconfiando dela.

CAPÍTULO 127 - Jorginho flagra Nina dando dinheiro para Max consertar a lancha.

CAPÍTULO 128 - Nina avisa a Mãe Lucinda que vai dar um ultimado para Carminha: ou ela se separa do Tufão, ou ela mostra as fotos.

>>> 14/10/2021

CAPÍTULO 129 – Tem uma cena de humilhação excelente neste capítulo (33:00). Nina e manda Carminha desfilas, e a situação entre elas já chegou a total falta de respeito, beirando a comicidade. Carminha diz: "Eu fui modelo fotográfico...". Nina dá um último para Carminha: "você vai pedir a separação do Tufão".

CAPÍTULO 130 – Cadinho e suas três mulheres estabelecem uma “CPI do casamento” (33:00).

Jorginho vai procurar Serjão para obter informações sobre o sequestro de Carminha.

>>> 20/10/2021

CAPÍTULO 131 – Depois de tirar a limpo que Nina não esteve envolvida no sequestro, Jorginho tenta se acertar com Nina. Carminha avisa pra Tufão que quer sair de casa.

>>> 20/10/2021

CAPÍTULO 132 - Capítulo termina com Jorginho pedindo a mão de Nina em casamento no lixão.

>>> 31/10/2021

CAPÍTULO 133 - Jorginho e Nina se reconciliam no casamento de Miluce e Picolé. Carminha compra a parceria de Nilo, que está magoado após ser rejeitado no casamento de Miluce, e atacado por Jorginho. Max se aproxima de Lucinda e quer saber se é verdade que Nina ficou com o dinheiro do sequestro de Carminha. Nilo aceita pacto com Carminha e avisa que Nina e Jorginho vão casar.

>>> 01/11/2021

CAPÍTULO 134 - Nina está pra receber dinheiro da herança. Max desconfia que Nina roubou o dinheiro do sequestro.

Olenka fala para Monalisa: "Isso aqui é o Divino. Isso aqui é uma família. A gente não é que nem aquele povo lá da zona sul...". Iran começa a ficar de saco cheio da zona sul. Reclama de tudo. Max ouve conversa de Nina e Jorginho, em que ela assume que roubou o dinheiro do sequestro.

>>> 20/11/2021

CAPÍTULO 135 - Max ouve Nina falando mal dele pra Jorginho, chamando ele de burro, nojento, etc...Max pede perdão a Carminha por ter se bandeado pro lado de Nina. Reconciliação de Carminha e Max.

Casamento de Nina e Jorginho no lixão começa a ser organizado. Nilo conta pra Carminha do casamento, e ela decide ir estragar a festa.

>>> 27/11/2021

CAPÍTULO 136 - Carminha destroi o casamento de Nina e Jorginho, ferindo Nina. Nina vai para o hospital. A coisa mais importante deste capítulo: Cadinho descobre que foi à falência - levou um golpe do Jimmy, seu assistente. Começa aqui a transição das famílias da Zona Sul.

Todos vão para o hospital visitar Nina. Jorginho e Tufão se encontram. Jorginho vai contar pra Tufão que está namorando a Nina, e Tufão se adianta, e conta que é ele quem está apaixonado por Nina.

CAPÍTULO 137 – Monalisa, visitando o Divino, diz para os colegas: "Na Zona Sul não tem empada, na Zona Sul só tem quiche, que é uma empada metida. Mas também não sei porque tem isso, porque lá ninguém come" (22:00)

Cadinho revela pra Verônica que foi à falência.

Jorginho conta pra Leleco que ele é o namorado de Nina. Tufão vai até o sítio pra dizer a Carminha que quer se separar.

>>> 04/12/2021

CAPÍTULO 138 – Tem uma fala excelente neste capítulo (44:00): quando Cadinho vai contar pra Noêmia que faliu, ele espera uma aceitação maior por parte desta por ela ser intelectual. Cadinho: "Devia estar preparada. Você passou a vida inteira estudando pobre, vendo documentário de pobre...". Noêmia: "Eu estudei antropologia, a pobreza era meu objeto de estudo, não a minha ambição!". Verônica (tentando vender uma escultura para Monalisa): "Você sabe que lá em casa a gente adora o Divino, né? Porque eu acho que o Divino é o Rio de Janeiro de verdade. A tradição, aquela coisa de raiz, o samba no meio da rua, a capoeira, é o realejo no meio da tarde...". Olenka responde: "Não, não é assim não, isso é estereótipo né, que falam..."

Termina com Muricy inquirindo Tufão sobre se é verdade que ele vai largar Carminha.

CAPÍTULO 139 - Capítulo termina com Tufão indo jantar com Nina.

CAPÍTULO 140 - Capítulo termina com Tufão assumindo pra Carminha que ama a Nina.

CAPÍTULO 141 - Jorginho conta pra Nina que Tufão está apaixonado por ela. Nina pede demissão e Tufão se declara para ela.

>>> 12/01/2022

CAPÍTULO 142 – Nenhuma ação de grande destaque. Na verdade achei este capítulo bem chato.

CAPÍTULO 143 - Olenka conversa com Aduino e diz que se lembra do dia em que ele perdeu o pênalti (23:20). Ela viu os detalhes e diz que alguém cochichou no ouvido de Aduino alguma coisa antes dele chutar o pênalti que o fez perder. "O que ele cochichou no seu ouvido, Aduino?".

Rony sugere para Suellen e Leandro que eles tenham um relacionamento aberto.

Tufão conversa com Jorginho sobre Nina. Carminha pede para Max dar em cima de Begônia (irmã de Nina).

Dona Pilar, mãe de Alexia, trás em sua fala mais uma percepção sobre a relação entre dinheiro/capital cultural: "Eu descobri um jeito de ganhar dinheiro. Levando novo rico para Europa! Esses amigos do Cadinho, do Divino... O dinheiro está lá, minha filha! A cultura está aqui, na aristocracia decadente... Levo este povo todo para Paris, Roma, para conhecer museu, restaurantes...".

Muricy cobra explicações de Tufão sobre ele estar apaixonado por Nina.

CAPÍTULO 144 - Cadinho, depois de ser expulso por Alexia, vai para a mansão Tufão em busca de ajuda de Muricy. Ágata pergunta pra Janaína: "Você acha que a Nina é má?".

Max arma para Nina: leva ela pra lancha, e se aproxima sensualmente, enquanto Lúcio tira fotos.

CAPÍTULO 145 - Nina descobre que Max está tentando manipulá-la. Ambos discutem e Nina revela que sempre teve nojo dela. Tessália flagra Leleco com Muricy na sauna da mansão

>>> 16/01/2022

CAPÍTULO 146 - O pessoal do Divino vai pra zona sul fazer um churrasco na casa de Monalisa. Verônica, morrendo de fome, sobe no apartamento de Monalisa para aproveitar o churrasco. Dali a pouco chega Noêmia. Dali a pouco chega Alexia.

Max e Lúcio armam um golpe para roubar o dinheiro da herança de Nina. Cadinho, por sua vez, está confortavelmente hospedado na casa de Tufão. Lúcio rouba a herança de Nina, porém não entrega a grana para Max. Max não conta para Carminha, e alega que, dessa vez, ele será o responsável pelo dinheiro. Muricy oferece uma casa para Cadinho morar no Divino

CAPÍTULO 147 - Cadinho começa a gostar da vida no Divino. Começa a frequentar o bar do Silas, dá em cima da Suellen. Cadinho diz: "o subúrbio é a vanguarda do Rio de Janeiro".

Jorginho vai até a mansão pra detonar Carminha para Tufão, mas chegando na hora ele perde a coragem.

CAPÍTULO 148 - Nina decide que é preciso espalhar cópias das fotos de Max e Carminha por ai. Consegue deixar algumas cópias com Betânia. Jorginho deixa fotos com Débora.

Cadinho está feliz da vida no Divino. Waldo descobre as fotos que Betânia está guardando para Nina

CAPÍTULO 149 - As mulheres de Cadinho vão atrás dele no Divino. Cadinho apresenta para elas a nova casa onde vão morar todos juntos. Verônica: "Você acha que nós vamos trocar a Vieira Souto pela Avenida Brasil?"

Carminha procura Valdo e oferece um esquema. Quer comprar a confiança dele em troca de dinheiro. Valdo conta que Nina vai dar uma festa para Begônia em Santa Teresa. Carminha e Max armam para Nina e mandam um sujeito colocar drogas na bolsa dela, na festa em Santa Teresa. Nina e Begônia são presas e Max aproveita para entrar no quarto do hotel, em busca das fotos. Tufão vai tirar Nina da cadeia.

CAPÍTULO 150 - Begônia assume a culpa pelas drogas e todas são liberadas. Tufão chama um advogado pra ajudar Nina. Jorginho fica olhando tudo de escanteio. Por mais de uma vez na novela, Tufão usa sua influência com a polícia para tirar alguém da cadeia. Já havia feito isso em relação a Leleco em algum outro momento. O craque tem uma espécie de passe livre com os delegados dada a sua fama de jogador de futebol. Interessante notar o modo como as relações de poder se expressam de um modo alheio às regras, um tipo de apaziguamento tipicamente à brasileira. Nesse meio tempo, Carminha faz a caveira de Nina para a família de Tufão. Agora todos já sabem que ela é a "responsável" pelo término do casamento dele com Carminha, e, com o golpe de Carminha, agora ela é ainda tomada como uma "drogada". Valdo briga com Betânia por conta da prisão. Fica com muita raiva de Nina e resolve entrar em contato com Carminha. Vende para Carminha as fotos.

>>> 18/01/2022

CAPÍTULO 151 - Cadinho e Olenka passam a noite juntos. Cadinho: "Falir foi a melhor coisa que me aconteceu na vida". Noêmia é despejada de seu apartamento. Alexia também. Todos vão para o apartamento de Verônica.

Nina descobre que as fotos que estavam com Begônia foram roubadas. Logo em seguida, descobre que as fotos que estavam com Betânia também sumiram. Valdo denuncia para Carminha que as outras fotos estão com a Débora.

CAPÍTULO 152 - Nilo dá um golpe em Débora a mando de Carminha: prende ela numa cadeira, a assusta e a ameaça com uma faca para que ela lhe entregue as fotos. Morrendo de medo, ela entrega.

Nina vai até o banco atrás das únicas cópias que ainda possui e que estão em um cofre. Está acompanhada de Betânia, Begônia e Valdo. Seu intuito é de uma vez por todas ir até Tufão e denunciar Carminha. Ao entrar no táxi de posse das fotos, Valdo rouba a bolsa de Nina e foge. Carminha segue Max até a Marina, para descobrir onde ele malocou a grana que roubou de Nina. De longe, ela descobre que a grana está escondida no motor do iate. Quando Max vai embora, ela entra na lancha e rouba o dinheiro de Max.

Valdo entrega as fotos finais para Carminha. De posse das fotos, Carminha agora está de volta no comando. Vai até Tufão e conta que descobriu que Nina é Rita!

CAPÍTULO 153 - Carminha faz a cabeça de Tufão contra Nina. "A Rita está aqui em casa este tempo todo pra se vingar de mim!". "Tufão ela descobriu que você foi o responsável por atropelar o pai dela!". Tufão: "A Nina é uma bandida, que entrou nessa casa pra se vingar da gente. A Nina é a Rita, ex-enteada da Carminha, namorada de infância do Jorginho". Tufão entra no apartamento de Jorginho e flagra a presença de Nina.

>>> 19/01/2022

CAPÍTULO 154 - Nina conta a sua versão da história para Tufão, mas ele não acredita nela. "Você tem alguma prova?" "Eu tinha, mas a Carminha roubou de mim". Jorginho vai na mansão, e briga com todo mundo. Todos começam a achar que Jorginho está drogado. Jorginho e Nina perdem completamente a credibilidade.

Neste momento, Ágata para de aparecer na novela. "A Ágata já deu notícia?" "Ah, ela ligou e disse que está tudo bem!" "Pelo menos minha filha tinha essa colônia de férias...". Na realidade, a atriz estava com dengue, mas também houve algum imbróglio com o juizado de menores que não queria que ela participasse de cenas com tanta violência verbal. Carminha manipula Tufão, que pede para que ela fique com ele nesta noite.

CAPÍTULO 155 - À mesa do café da manhã, Tufão pede que Carminha fique na casa e eles voltam. Carminha: "Se é pelo bem de todos e pela felicidade geral da nação, diga que eu fico!".

A esposas de Cadinho descobrem, arrombando o cofre, um recibo de uma conta na Suíça com 5 milhões de dólares. Vão atrás de Cadinho no Divino e pegam uma van. (19:00) Ao verem uma pessoa usando celular para ver televisão dizem: "Ah amor, a explosão do consumo da classe C tá com tudo!"

Leandro é contratado pelo Flamengo e ganha um apartamento na Barra.

Max descobre que a grana que estava malocada no iate foi roubada por Carminha. Jorginho conta pra Leleco que Carminha trai Tufão com o Max. Max entra na mansão furioso e dá um tapa na cara de Carminha depois de ter descoberto o roubo.

CAPÍTULO 156 - Max dá uma surra em Carminha e eles rompem. "Você acabou com nosso pacto!".

Uma das crianças de Lucinda ouve Nina falar que vai viajar com Jorginho pra Califórnia, e conta para Nilo. Max, durante a mesa do jantar, começa a provocar Carminha.

Jorginho vai até o clube do Divino para conversar com Tufão. No meio da discussão, Jorginho fala Tufão que Carminha o trai.

Nilo conta pra Carminha que Jorginho e Nina vai viajar para fora do Brasil. Carminha fala pra Tufão que flagrou, na rua, um de seus sequestradores conversando com Nina. "Foi a Nina que armou o meu sequestro!"

CAPÍTULO 157 - Murici e Carminha invadem o apartamento de Jorginho. Jorginho conta que Carminha se auto-sequestrou. Carminha vê a mala roxa de Nina. Leleco começa a desconfiar de Max, e faz perguntas a Ivana. Tufão conversa com Leleco, e expõe certa desconfiança: "Lembra daquele bilhete que eu recebi, avisando que a Carminha seria sequestrada? Será que a Nina me mandou?". Carminha e Max brigam na sauna. Leleco flagra ambos conversando.

Carminha "troca" Max por Lúcio. Seduz o malandro como seu novo capanga. "Eu te chamei aqui pra propor um negócio, um negócio grande, uma parceria. Quero te fazer um homem rico, quero te ver patrão. Tá pronto pra ficar rico?". Depois de seduzi-lo, ela pede para ele trocar a mala de Nina no aeroporto por uma mala com dinheiro ilegal.

>>> 20/01/2021

CAPÍTULO 158 - Nina e Jorginho são presos por "evasão de divisas". Leleco vai atrás de Nilo no lixão, a fim de descobrir coisas do passado, mas não consegue extrair muito de Nilo. Porém, o menino Picolé que havia sido explorado por Nilo, resolve falar para Leleco que Nilo estava mentindo, e que Max também era do lixão. Max vai na casa de Janaína atrás de Lúcio, e a ameaça para saber se Lúcio está trabalhando para Carminha.

Max flagra Lúcio no sítio onde se encontrava com Carminha. "Agora quem manda aqui sou eu, sacou? Tudo foi substituído por material melhor, mais jovem, mais bonito..."

Zenon confirma que as notas encontradas com Nina foram as mesmas usadas no sequestro. Max fica putado ao descobrir que Carminha usou a grana para acusar Nina.

Max e Carminha tem mais uma briga. O clima entre eles esquenta. "Acho que fiz uma bela troca!".

Lucinda vai procurar Santiago, pedir ajuda. Tufão vai procurar Jorginho na prisão. Jorginho conta toda a verdade: "A Carminha se auto sequestrou com a ajuda do Max. Eles são cúmplices e parceiros, são amantes, desde a época do lixão. O Max é meu pai".

CAPÍTULO 159 - Tufão não acredita em Jorginho. "Vai na favela onde a Zezé mora, procura um cara chamado Serjão. Ele estava envolvido no sequestro da Carminha". Tufão conta pra Leeco e Ivana que Jorginho disse ser filho do Max. Depois, contam também para Muricy. Muricy conta para Carminha. Tufão e Leeco vão para a favela de Zezé atrás de Serjão.

Carminha vai atrás de Max para tentar dar um jeito de segurar Serjão. Max vai atrás de Serjão na favela. Carminha vai atrás de Nina na prisão: "Eu vim te propor uma trégua. Faz o Jorginho desmentir tudo que ele disse, e eu te tiro daqui. E aí? Quer sair ou quer ficar?".

CAPÍTULO 160 - Carminha mostra para Nina as imagens que possui dela com Max. "Se a gente não se der uma trégua, a gente vai morrer atacadada!". Nina não aceita a negociação com Carminha.

Débora visita Jorginho que pede que ela leve recado para Nina, contando que ele já contou toda a verdade para Tufão. Max flagra Carminha com Lúcio na chácara. Lúcio sugere dar um fim em Max. Ivana recebe um DVD com um filme de Max beijando Nina.

>>> 22/02/2022

CAPÍTULO 161 - Jorginho consegue um *habeas corpus* para tirar Nina da prisão. Max tenta contornar a situação e provar pra Ivana que, na verdade, foi Nina quem tentou dar em cima dele.

Cadinho começa a chantagear suas esposas: conta para Alexia que tem uma conta na Suíça e pode sustentar pelo menos uma esposa. Por isso, precisa de uma prova de amor para saber qual é a esposa certa.

Max atropela Lúcio, com raiva por ele estar pegando Carminha. Nina e Jorginho vão procurar Tufão no Divino e pedem para conversar.

CAPÍTULO 162 - Nina conta sua versão dos fatos para Tufão, que resiste em acreditar. Carminha se cerca de cuidados com Lúcio, e resolve transferi-lo para um hospital particular. Janaína observa a intimidade entre ambos e desconfia. Tufão começa a surtar com tantas acusações e não sabe o que fazer. Max prende Carminha na sauna e aumenta a temperatura. Janaína se demite e enfrenta Carminha. Tufão vai atrás de Janaína, e Janaína esclarece que Jorginho estava falando a verdade quando acusou Max de ter assaltado a mansão.

>>> 23/02/2022

CAPÍTULO 163 - Tufão dá uma surra em Max e expulsa ele de casa. Cena icônica de Zezé dançando enquanto passa aspirador de pó, quando é flagrada num momento ridículo por Tufão e Leeco (33:55), cantando "Eu quero ver, tudo me chama de amendoim"

Leeco e Tufão vão atrás da obra social de Carminha. "Onde é que está o dinheiro que eu mando pra esse lugar aqui?". Tufão descobre que o dinheiro nunca chegou para a reforma. Tufão dá uma prensa em Carminha.

CAPÍTULO 164 - Carminha alega que a culpa do desvio é de Padre Solano. Carminha busca Neide e propõe um acordo: se Neide esconder a história real de Tufão e Jorginho, Carminha se compromete a desfazer um mal entendido entre ela e seu filho. Jorginho e Tufão vão até Neide, e Neide desmente o caso. Nina resolve contratar um dos garotos de programa de Neide para descobrir qual foi o acordo com Carminha. Ela descobre e avisa Jorginho, que por sua vez avisa Tufão. Tufão flagra Carminha na casa de

Neide com seu filho, Reginaldo, que dá com a língua nos dentes e conta pra Tufão que Carminha era prostituta e que foi responsável por roubar o bordel onde Carminha e Neide trabalhavam. Tufão (para Carminha): "Eu sei que você tem um pai que tá vivo, que você desvia dinheiro de pobre e agora descubro que você é uma prostituta da Vila Mimosa!"

>>> 24/02/2022

CAPÍTULO 165 - Max invade o quarto de Carminha e cobra seu dinheiro. Tufão e a família toda flagra a invasão de Max. Carminha está cada vez mais encurralada. Tufão já não acredita mais nela. Tufão exige que Carminha conte toda a verdade sobre seu passado como prostituta para a família. É curioso porque a prostituição é realmente um tabu, algo que a família não pode aceitar de jeito nenhum. Quando ela revela isso, ela realmente perde qualquer tipo de moral com a família. Muricy: "Era com isso que a Nina te chantageava?", Carminha: "Era com isso sim..."

Leleco alerta pra Tufão que Carminha está fazendo um show. Tufão diz que está esperto e que vai armar uma arapuca pra Carminha. "Tem que ser mascarado que nem ela. Pela primeira vez eu vou agir com a cabeça, e não com o coração", ele diz. Tufão age como estrategista. Pede desculpas pra Carminha e dá um anel de diamante para ela. Tufão: "Eu te enxergo, Carminha. Por isso que eu te perdô". Carminha imediatamente sai com o anel e Tufão e Leleco vão atrás dela. Descubrem que ela foi empenhar o anel. Continuam seguindo Carminha e a flagram dando dinheiro para Max na Marina da Glória.

CAPÍTULO 166 - Tufão joga tudo na cara de Carminha. "Então o Jorginho tinha razão? Você é amante do Max? O Jorginho e a Ágata são filhos do Max?". Carminha tenta se defender, diz que Max estava metido com agiota, mas Tufão já não acredita mais em Carminha. Carminha implora para Tufão, mas ele vai embora. Max observa ao longe. Carminha no fundo gosta de Tufão. Desta cena (04:08 a 04:38), na qual Carminha grita "Infeeeeerno!" surge um outro meme icônico de "Avenida Brasil".

Carminha diz que Max tem que se esconder. Max se recusa. "Tem outra coisa, você não vai mais voltar pra aquela mansão. Eu cansei de emprestar minha mulher pra aquele jogador. Se o Tufão não for capaz de descobrir a verdade sozinho, eu vou lá e vou contar pra ele...". Carminha está completamente encurralada, mas acredita piamente que, por ser do "time dos vencedores", ela não pode jogar a toalha e tem que segurar até o fim.

Max ainda é apaixonado por Carminha. "O Tufão tem razão. A gente se merece. Somos dois amorais, dois tortinhos. O sapato velho e o pé doente.". Carminha: "Você não tá me dando opção, Max...". Carminha elabora enquanto Max a pressiona. (imagem 20). Carminha convence Lúcio a ajudá-la a se livrar de Max. Planeja dopá-lo e afundar o barco com Max dentro desacordado.

Lucinda pressente que algo pode acontecer. No caminho para a Marina da Glória, Carminha se lembra (flashback) de quando conheceu Max, no lixão. Ele estava brincando com um barquinho de papel (Max sempre sonhou ter um barco). Ela e Max são como Rita e Batata. Lucinda entra no barco escondida.

Janaína conta pra Jorginho que Carminha tem um caso com Lúcio. Carminha põe sonífero no champanhe de Max. Depois, Lúcio chega num bote e Carminha ordena que ele afunde o barco. "Faz logo o que tem que ser feito. Coragem, cara!".

>>> 25/01/2022

CAPÍTULO 167 - Carminha fica muito triste ao matar Max. Ela realmente sente pela primeira vez o que está fazendo. Lucinda fica a deriva com Max, vestindo um colete salva-vidas. São salvos por pescadores. A família recebe a notícia de que o barco de Max afundou. Lucinda tenta convencer Max a ir embora do Brasil, mas ele diz que está revoltado e que nasceu revoltado, e que vai se vingar. Max: "Eu não quero ser feliz. Enquanto a Carminha estiver ganhando esse jogo, eu não quero ser feliz...". Max vai até a chácara e desenterra as fotos que Nina tirou dele e de Carminha juntos. Max vai até a mansão e causa um frisson

com sua aparição. Mãe Lucinda conta para Nina tudo que rolou e diz que Max possivelmente vai entregar Carminha para a família naquele momento. Carminha leva um susto ao ver Max com vida.

CAPÍTULO 168 - Carminha tenta pedir perdão para Max, mas ele está implacável. Depois de tudo e da tentativa de assassinato, Max torna-se uma bomba relógio pronta pra explodir.

Iran pede Débora em casamento com uma declaração. Carminha tenta fugir. Max a prende no galinheiro. Encomenda molduras bonitas para as fotos dele com Carminha e deixa em cima da mesa, dizendo para Ivana se tratar de um presente para a família. Diz que ela pode abrir e sai.

Ao sair, dá uma banana para a casa que tanto odiou, gerando uma intertextualidade com a cena de "Vale Tudo" em que o vilão dá uma banana para o Brasil. (Imagem 21). Leleco ouve Carminha gritar, presa no galinheiro. Solta ela, mas não deixa que ela fuja. Leva Carminha pra dentro da casa. Ao mesmo tempo, Ivana abre o pacote e vê as fotos de Max com Carminha. Tufão: "Então é verdade, Carminha? Você e o Max...?".

CAPÍTULO 169 - Carminha é execrada pela família inteira. Ainda tenta se defender, mas não consegue. Depois, resolve assumir tudo e começa a falar todas as verdades: xinga Muricy, xinga Ivana, Leleco, e ainda conta para Adauto que Muricy o trai com Leleco. Tufão a arrasta para fora de casa e a joga no meio da rua. A fofoca se espalha pelo Divino.

Tufão e Jorginho tem encontro emocionante, em que reafirmam que o amor dos dois, de pai e filho, foi a melhor coisa que eles podiam ter retirado dessa sujeira em que Carminha os meteu. Tufão diz que deve a muito a Nina, por ela ter lhe aberto os olhos.

Monalisa vai tirar satisfações com Carminha. Carminha joga na cara as armações que fez para separar Monalisa de Tufão. Ambas saem no tapa. Ivana vai atrás de Max no lixão e o ameaça com uma faca.

CAPÍTULO 170 - Max e Ivana discutem. Max xinga Ivana e joga na sua cara que sempre odiou ter que aturá-la todos esses anos. Ivana rebate e diz que pelo menos ela é honesta e vai voltar pra casa, pras pessoas que a amam, enquanto ele vai ficar no lixão. Mas está descontrolado.

Carminha começa a chantagear o Padre Solano em troca de abrigo.

Lucinda pede para Santiago ajudar Carminha. Santiago faz ligação suspeita e recebe um ladrão que tenta vendê-lo joias roubadas. Revela-se que Santiago na verdade é um criminoso.

Ivana diz que tentou matar Max, e que queria matá-lo. Muricy vai até a igreja para expulsar Carminha. Barraco no meio da rua. Carminha xinga todo o Divino. Suellen também é expulsa de casa pelo Leandro. Interessante notar que Suellen é tão golpista quanto Carminha, mas, como nunca escondeu isso de ninguém, torna-se também mais humana - não deixa, entretanto, de ser um espelho da vilã já que, como esta, é também interesseira.

Tufão vai procurar Nina e reconhece que errou em seus julgamentos. Nina janta na mansão como noiva de Jorginho oficialmente, e todos agradecem por tudo que ela fez.

CAPÍTULO 171 - Max encontra Carminha na sarjeta e a obriga a entrar no carro dele. Leva Carminha para o lixão. Max está armado e prende Lucinda, Nilo e Carminha na casa do lixão.

Tufão vai jogar futebol sozinho no campo do Divino e reencontra Monalisa.

Max continua fazendo todos de reféns. Picolé tenta avisar Nina e Jorginho que Max fez todos de reféns. Nina vai para o lixão. Max faz Nina de refém. Curioso pensar como o lixão é um não-lugar. Apesar de Avenida Brasil ser extremamente urbana e calcada na realidade, na geografia carioca, isto é, mesmo ao construir um bairro fictício, emprega procedimentos cartográficos muito nítido no discurso, nunca nos é

dada a localização exata do lixão. Não sabemos perto de onde ele fica, quais são seus limites, etc. O lixão “paíra” na geografia urbana do Rio de Janeiro sem um lugar específico.

>>>> 27/01/2022

CAPÍTULO 172 - Max amarra Nina e Carminha.

Muricy e Leleco se acertam. Cadinho diz à suas mulheres que, na verdade, o extrato dos 5 milhões de dólares era falso e que ele não tem mais dinheiro nenhum.

Jorginho chega em casa e encontra Picolé, que conta o que está acontecendo no lixão. Jorginho aciona Tufão.

Max leva Nina da casa com o intuito de estuprá-la. Jorginho chega a tempo, invade a casa e parte pra cima de Max. Nina consegue pegar a arma e ameaça Max. Nina vacila com a arma, e Max consegue prendê-la e pegar a arma da mão dela. No meio do seu delírio, Max revela seus sentimentos por Jorginho, o quanto gostava do seu filho, etc... Tufão, Leleco, Ivana, Zenon e Muricy vão para o lixão.

Suellen e Rony vão buscar Leandro na rodoviária. Afirmam que vão ser um trisal a partir de agora.

Janaína descobre que Lúcio foi atrás de Carminha no lixão, e vai atrás do filho.

Picolé avisa Santiago. Todos vão para o lixão. Max toca fogo na casa do lixão. Lúcio chega a tempo e dá um soco em Max. Max atira em Lúcio. Max pega Nina e sai com ela de refém. Todos chegam a tempo de tirarem as pessoas da casa em chamas, mas esquecem de Carminha. Jorginho volta para soltar Carminha. Todos ouvem um tiro ao longe. Nina tem um embate com Max, e de repente, é golpeada. Acorda, e vê Max cambaleando. Alguém a golpeia novamente. Recobra a consciência e encontra Max morto.

CAPÍTULO 173 - Jorginho encontra Nina, coberta com o sangue de Max. Tufão e Zenon os encontram. Zenon diz que ninguém pode ir embora, pois se trata da cena de um crime. Nina acha que pode ter matado Max. Começa agora a famosa fórmula "Quem matou...?". Santiago pega Carminha e foge com ela. Todos agora se tornam suspeitos e são encontrados em circunstâncias estranhas. Nina diz para Jorginho: "Quanto mais eu penso, quanto mais eu tento lembrar, me dá uma sensação ruim de que quem matou o Max fui eu!".

Santiago leva Carminha pra casa e começa a revelar seu lado ruim (imagem 26)

Lucinda entra numa loucura e começa a tocar fogo na casa de Nilo. Picolé vai até a mansão avisar que Lucinda pirou. Jorginho e Nina começam a esclarecer a história de Max e suas ligações com Nilo e Lucinda para a família Tufão. Nina diz para a família que ela acha que matou o Max. Mãe Lucinda é a única que vai ao enterro de Max. Muricy e Ivana chegam no enterro, e Muricy espezinha, dizendo que foi Nina quem matou Max. Carminha chega logo depois e chora a morte de Max. Nina vai dar seu depoimento no delegado e é interrompida por Lucinda que assume a culpa pela morte de Max.

CAPÍTULO 174 - Apesar de Mãe Lucinda ter assumido o crime, começam a surgir pequenas suspeitas em flashbacks: Muricy viu Ivana com uma arma na mão; Leleco viu Tufão com uma barra de ferro. A arma enterrada por Ivana é encontrada no lixão.

Carminha serve Santiago, interpretando o papel de boa filha. Fica evidente que há uma relação de medo. Carminha começa a usar preto. Está de luto, é uma viúva agora. Santiago humilha e espezinha Carminha. Começamos a saber que Lucinda é reincidente, que ela já matou uma pessoa. Ao saber que Lucinda foi presa pela morte de Max, Nilo fica irado.

Santiago vai até o lixão para infernizar Nilo. Nilo revela que no passado deu ouvidos a Santiago e cometeu algum erro. Lucinda conta para Betânia, na cadeia, que matou uma pessoa no passado. Nilo, em seu delírio, relembra do passado: era casado com Lucinda, e pegou Santiago e Lucinda na cama. Em

seguida, foi correndo contar para a esposa de Santiago que, enraivecida, foi até a casa de Lucinda com uma arma para matá-la. Mas errou o tiro e matou uma criança, filha de Lucinda e Nilo. Nilo delira sobre o passado, enquanto caminha pelo lixão embriagado dizendo "Isso é uma injustiça, a Lucinda não matou ninguém!". Picolé conta pra Jorginho e Nina essa informação.

CAPÍTULO 175 - Carminha serve a Santiago. Carminha: "Eu sei muito bem no que você é diferente dos outros pais. Você me jogou no lixo na mão do Nilo. E quer saber de uma coisa? Foi a melhor coisa que você fez porque não tinha nada pior do que ficar do teu lado" // Carminha: "Eu amo o Tufão, eu amo aquela família, eu amo aquela casa, eu construí tudo aquilo pra mim!". Fica evidente que Carminha tem muito medo de Santiago. É a única pessoa que lhe mete muito medo.

Santiago vai atrás de Lucinda na prisão. E Lucinda assume "Eu matei sua mulher". Santiago diz: "Você estava fora de si... Ela matou sua filha...".

As mulheres de Cadinho vão embora do Divino, aceitando a proposta de casamento de Jimmy

Santiago bate na mansão de Tufão e promete esclarecer toda a verdade sobre o passado de Lucinda. Santiago e Virgínia eram pais de Carminha, e moravam em Engenho de Dentro. Ele se apaixonou por sua vizinha, Lucinda, que era casada com Nilo, um bancário. Eles tinham dois filhos, Max e Clarinha. Santiago e Lucinda se apaixonaram. Até que um dia Nilo descobriu o caso e contou para Virgínia. Virgínia ficou desnorteada e, ao tentar matar Lucinda, ela acertou Clarinha. Lucinda foi até a casa de Virgínia, e disparou contra ela. Depois disso, foi presa. Nilo largou o emprego, tornou-se alcólatra e levou Max para o lixão. Depois, sequestrou Carminha e a levou também para o lixão. Anos se passaram, e Carminha procurou seu pai, Santiago, para conseguir uma grana. Chegou a organizar um assalto em sua casa, o que resultou em deixá-lo manco. Tudo isso foi noticiado pelos jornais na época como "A tragédia do Engenho de Dentro" (o que me lembra o caso da "Fera da Penha"). Santiago afirma para os moradores da mansão que acredita ter sido mesmo Lucinda quem matou Max para evitar um novo derramamento de sangue. Quando volta para a casa, Santiago e Carminha conversam sobre o passado. Carminha revela que lembra que quem matou sua mãe, Virgínia, foi ele, Santiago. Quando Lucinda atirou contra Virgínia, ela errou o tiro. Santiago pegou a arma e matou a esposa, pra ficar com a herança dela.

CAPÍTULO 176 - Nina e Jorginho não acreditam em Santiago, e desconfiam dele já que ele se contradisse. Ao ser questionado sobre se estava ou não no lixão no dia da morte de Max, ele nega. Mas Jorginho e Nina sabem que ele esteve, porque Picolé contou que o viu por lá. Decidem investigá-lo. Nina e Jorginho vêem Nilo entrando na casa de Santiago. Nilo, ao conversar com Santiago, deixa claro que também sabia que Lucinda não fora responsável pela morte de Virgínia. Ele nunca falou isso para se vingar de Lucinda pela traição. Ele também não sequestrou Carminha: foi Santiago quem a abandonou no lixão. Carminha, portanto, como Nina, também foi abandonada no lixão.

Verônica abandona Cadinho. Monalisa resolve lutar por Tufão. Faz uma declaração no meio da rua para ele. Tufão aceita! Suellen descobre que está grávida, e o filho é de Leandro e Roni.

Carminha volta à mansão para ver Ágata. Santiago envenena uísque de Nilo. Betânia encontra Nilo delirando e pede ajuda de Nina. Santiago avisa Carminha que eles vão sequestrar Tufão para pegar a grana que a família vai investir na construção do shopping. Nilo, antes de morrer, revela para Nina que Santiago foi o responsável pela morte de Virgínia, e não Lucinda.

>>> 31/01/2022

CAPÍTULO 177 - Carminha sonda Ágata sobre a história da construção do shopping. Nina conta pra Jorginho o que Nilo lhe contou antes de morrer. Jorginho e Nina brigam. Jorginho: "Nina, você não é uma justiceira! Eu só quero acordar com você, tomar café da manhã, ir ao cinema, ter uma vida normal, é bem simples... só isso..."

Carminha aciona Lúcio para propor um negócio. As três mulheres de Cadinho descobrem que Jimmy na verdade quer ficar com as três. Santiago pega Carminha com Lúcio, tentando fugir. Ameaça a filha. Carminha dá a letra: Tufão vai fazer a compra do terreno do shopping no dia seguinte.

Nina vai à mansão para falar com Ágata. Ambas fazem as pazes. Ocorre o evento de lançamento do shopping center Divino. Silas começa a se interessar por Ivana.

Janaína chega em casa e encontra Lúcio machucado. Lúcio conta pra mãe que Tufão vai ser sequestrado, e Janaína corre pra mansão, e avisa Nina e Jorginho.

CAPÍTULO 178 - Tufão é sequestrado pelos capangas de Santiago dentro do clube do Divino. Silas começa a dar em cima de Ivana. Todos começam a dar falta de Tufão no evento.

Santiago pretende fugir com Carminha para a Sicília. Os capangas trazem Tufão para o sítio de Santiago em Magé. Ligam para a família e exigem um resgate de 20 milhões em espécie, a ser deixado em um carro com o adesivo do Divino, no aeroporto internacional.

Nina vai atrás de Lucinda na cadeia, para ver se tem alguma pista de Santiago. Conta para Lucinda toda a história. Lucinda custa para acreditar que foi enganada a vida inteira. Mas se lembra que havia um sítio em Magé, e conta para Nina. Nina vai atrás da pista do sítio em Magé. Consegue, por sorte, encontrar um dos sequestradores no posto de gasolina e o segue até o sítio. Nina invade o cativeiro pra tentar salvar Tufão, mas é pega pelos bandidos. Santiago leva os reféns para um aeroporto privado em Búzios.

>>> **01/02/2022**

CAPÍTULO 179 - Carminha impede que Santiago mate Tufão e Nina. Em seguida, rouba a arma do pai e dá um tiro no pé dele. Solta Nina e Tufão. Entrega a arma para Nina e pede que Nina atire nela: "Atire em mim. Acaba com tua vingança. Não era isso que você tanto queria?".

Enquanto esperam a policia chegar, Tufão diz que Carminha pode fugir, mas ela se recusa. "Do meu jeito torto, eu te amava. Eu gostava de ser sua mulher perfeita, de ter uma família. No fundo eu sabia que não estava a sua altura. Talvez por isso eu tenha feito tudo que eu fiz..."

Uns dias depois, começa a acareação sobre a morte do Max, já que as investigações concluem que Lucinda não foi a autora do crime. Todos aparecem para depor. Carminha assume o crime e se responsabiliza pela morte de Max. Diz que matou Max para salvar Nina, ou impedir que ele matasse qualquer outra pessoa. Passam semanas, e Jorginho, Nina, Betânia e Picolé vão buscar Lucinda na prisão. Lucinda visita Carminha e diz que vai estar esperando ela fora da prisão.

Nina e Jorginho finalmente vão viajar para a Califórnia. As mulheres de Cadinho abandonam Jimmy e voltam para o Divino atrás dele. Decidem casar-se os quatro ao mesmo tempo. O casamento de Cadinho acontece no clube do Divino. Todos os personagens acabam no subúrbio.

Passam três anos. Nina anuncia que está grávida. Carminha está livre da prisão. Lucinda vai buscar Carminha e a leva de volta para o lixão.

Às vésperas do jogo do Divino, estão todos mobilizados: Silas está namorando Ivana, Dona Pilar está bebendo uma cervejinha no bar do Silas. Diógenes chega no bar reclamando que um dos jogadores rompeu o ligamento. Olenka elabora que talvez seja a chance de colocar Aauto no time. Decide ir atrás do Ceará, no mercadão de Madureira, pra descobrir o que foi que Ceará cochichou no ouvido de Aauto para que ele perdesse o pênalti. "Aauto chupetinha!".

Nina e Jorginho vão até o lixão para apresentar o filho deles à Carminha. O diálogo é o seguinte:

Carminha: "Você me perdoou, depois de tudo que eu te fiz?"

Nina: "Eu tô aqui, não tô...?"

Carminha: "É, você é realmente superior a mim. Eu não seria capaz de fazer o mesmo se eu fosse você..."

Nina: "E você me perdô? Eu transformei sua vida num inferno..."

Carminha: "Eu só tô colhendo o que eu plantei. Pelo menos agora eu tô vivendo uma vida de verdade".

Nina: "Não foi isso que eu perguntei. Eu perguntei se você me perdô".

Carminha: "Adianta não perdoar?"

Lucinda pede que elas se abracem, e elas se abraçam. Depois, fazem um café. "Que destino caprichoso esse nosso, hein, traste? Sempre juntas..."

Na mansão de Tufão, todos se reúnem para um grande almoço ao redor da mesa: Tufão e Monalisa, Leleco e Muricy, Silas e Ivana, Iran e Débora, Darkson e Tessália e Nina e Jorginho. São todos agora uma grande família. A novela termina com um jogo do Divino, no qual Aauto bate o pênalti final e ganha o jogo, diluindo o trauma que, há 15 anos, o fez desistir do futebol. O Divino ganha a partida, todos comemoraram, e a novela se encerra com a bandeira do Divino balançando na tela.