

O ESTILO DO AUTOR-ROTEIRISTA DE TELENVELA: UMA ANÁLISE DE “AVENIDA BRASIL”, DE JOÃO EMANUEL CARNEIRO

THE STYLE OF TELENVELA AUTHOR: AN ANALYSIS OF “AVENIDA BRASIL”, WRITTEN BY JOÃO EMANUEL CARNEIRO

Inara Rosas 1

Resumo: O presente trabalho empreende uma análise de estilo do autor-roteirista João Emanuel Carneiro a partir da telenovela Avenida Brasil (2012), com o objetivo ampliar a discussão acerca do que é estilo de telenovela. Para isso, o percurso teórico-metodológico passa pela perspectiva de David Bordwell (2008;2013), para o qual estilo refere-se às escolhas dos realizadores em determinadas circunstâncias históricas. Consideramos as telenovelas como obras expressivas, levando em conta os seus traços de intencionalidade e a solução de problemas a partir de escolhas do autor na elaboração do produto (Bordwell, 2008; Baxandall, 2006). Articulando formulações desses dois autores, entendemos o paradigma problema/solução (Bordwell, 2008) como um exercício de inferência e idealização que considera o autor da obra um agente histórico e social situado em um contexto e em uma tradição, com princípios e técnicas convencionadas. Assim, buscamos compreender como o autor-roteirista reorganiza certas possibilidades existentes, construindo um rearranjo particular dessas técnicas e configurando o que definimos por seu estilo.

Palavras-chave: telenovela. telenovela brasileira. estilo. autor-roteirista. João Emanuel Carneiro.

Abstract : This paper undertakes an analysis of the style of the author/screenwriter João Emanuel Carneiro from the analysis of the telenovela Avenida Brasil (2012), with the aim of broadening the theoretical discussion about what telenovela style is about. To that, the theoretical-methodological path is based on the perspective of David Bordwell (2008; 2013), for which style in a film refers to the choices of filmmakers in certain historical circumstances. We consider telenovelas as expressive works, taking into consideration their traits of intentionality and the solutions of problems from the author's choices in the elaboration of the product (Bordwell, 2008; Baxandall, 2006). Articulating formulations of these two authors, we understand the problem/solution model (Bordwell, 2008a2013) as an exercise of inference and idealization that considers the author of the work a historical and social agent situated in a context and in a tradition, with principles and techniques agreed upon. Thus, we aim to understand how the author-screenwriter reorganizes certain possibilities, constructing a particular rearrangement of these techniques and configuring what we define as his style.

Keywords: telenovela. brazilian telenovela. style. author. screenwriter. João Emanuel Carneiro.

Introdução

A telenovela é ainda a referência dramaturgica mais presente na vida dos brasileiros quando pensamos a televisão feita no Brasil. São quase sete décadas de exibição da primeira telenovela no país (*Sua vida me pertence*, 1951, TV Tupi) e de milhões de telespectadores assistindo as mesmas histórias ao mesmo tempo, o que faz com que se configurem como os produtos mais caros e mais bem cuidados da TV brasileira.

Entre muitos caminhos possíveis nos estudos da ficção televisiva, trazemos a perspectiva de análise das telenovelas como obras expressivas. Este trabalho trata do estilo do autor roteirista a partir da análise de *Avenida Brasil* (2012), de João Emanuel Carneiro. Partimos do seguinte problema de pesquisa: como é possível reconhecer o estilo do ofício do roteirista? Quais são os aspectos que devemos olhar para investigarmos os estilos que se manifestam nas obras dos roteiristas de telenovela? São questões que se tornam relevantes no contexto da pesquisa em ficção televisiva, uma vez que as investigações sobre os aspectos narrativos e estilísticos desses produtos estão cada vez mais presentes na pesquisa acadêmica da última década (PUCCI JUNIOR, 2014; ROCHA, 2016).

Neste sentido, Simone Rocha (2016) defende que investigar as propriedades do estilo televisivo pode resultar útil ao entendimento das profundas transformações pelas quais o dispositivo vem passando na atualidade. Benjamin Picado e Maria Carmem Jacob de Souza (2018) estabelecem uma reflexão sobre o estilo como categoria heurística da análise da autoria nos formatos seriados de ficção televisiva, propondo um método que relaciona os processos sociais de autoria com gramáticas textuais dos formatos seriados (na escritura dramaturgica e nos princípios da encenação audiovisual).

O ponto de partida metodológico vem dos estudos cinematográficos de David Bordwell (2013), que define o estilo em cinema como sendo a textura das imagens e dos sons do filme a partir de um “uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” (p.17). Tais técnicas se referem à *mise-en-scène* da obra (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e aspectos da edição de imagem e som. Bordwell sintetiza suas observações acerca do estilo cinematográfico como o resultado das escolhas feitas pelos cineastas em “circunstâncias históricas específicas” (p.17). O estilo seria a porta de entrada para nos movermos na trama, no tema e no sentimento do filme (BORDWELL, 2013).

Bordwell (2008), portanto, ao propor a análise do estilo do diretor a partir da encenação cinematográfica, associa os aspectos estilísticos da obra aos elementos sob responsabilidade do ofício do realizador que ele investiga. A partir dessa percepção do estilo do filme, refletimos sobre os elementos do ofício do roteirista que particularizam o estilo do autor em telenovelas.

Nesses produtos, o autor-roteirista é responsável pela criação da história, desenvolvendo personagens, enredo e coordenando roteiristas colaboradores. Ao longo da história da telenovela, passou a ter uma maior importância nas obras a ponto de participar de outras etapas de sua elaboração, como a escolha de atores e trilha sonora. Roteirista de novelas tem o nome reconhecido pelo público (a divulgação feita pela emissora do produto remete constantemente ao autor), pela crítica e por instâncias de consagração específicas. Não à toa – e também por serem responsáveis pelas histórias que vão ao ar do principal produto televisivo brasileiro – esses profissionais roteiristas são também conhecidos como autores, denominação que diz respeito à sua autonomia na escrita das telenovelas, mas também a um lugar de reconhecimento dentro do campo (SOUZA, 2011).

A extensão, a serialidade diária e o laborioso ofício da escrita diária expressam uma hipótese que tem sido confirmada em trabalhos que explicitam o lugar autoral do roteirista (NOGUEIRA, 2002; SOUZA, 2004b; 2011). O regime seriado exige que o roteirista, o contador da história, domine coerentemente toda a longa história que vai ser contada. Ao refletir sobre o ofício do roteirista, acreditamos que seu estilo está menos relacionado à aparência da obra audiovisual e mais relacionada à sua dramaturgia, ao enredo, à maneira de representação das personagens, suas interações e as temáticas abordadas – elementos também ressaltados por Pallottini (2012) enquanto constituintes do gênero telenovela.

Assim, o olhar para a construção dramaturgica se alinha com as características do gê-

nero telenovela, bastante fundado no diálogo e na serialidade das várias narrativas contidas no produto. Esse modo de composição das histórias é tanto anunciado pela emissora quanto reconhecido pelo público.

Ao levar em conta tais especificidades no campo de produção das telenovelas, quanto do próprio produto, consideramos o estilo do autor-roteirista como o resultado de escolhas deste profissional no processo de elaboração da sua obra, assim como Bordwell (2008) sugere que o estilo de um filme se relacione com as escolhas do diretor. Nossa investigação trata do estilo do autor-roteirista a partir de aspectos da dramaturgia da obra, que são priorizados na análise em relação aos outros elementos audiovisuais que compõem a obra audiovisual estudada.

O principal método nesta análise de estilo do autor de novelas aqui empreendida é o modelo de problema/solução proposto por Bordwell (2008; 2013), que nos convida a reconstruir decisões tomadas por esse agente na elaboração do produto, considerando-o como forças concretas a favor da estabilidade (de padrões de continuidade já presentes através da convenção) ou de mudanças (inserção de novas soluções, novos modos de narrar). A partir das perspectivas de Baxandall e (2006) e sua contribuição na história da arte acerca do encargo de uma obra, os dois autores juntos nos convocam à reconstrução da situação de escolha do autor para enxergar com os sentidos da obra, relacionando suas intencionalidades com a análise do produto e as circunstâncias históricas e sociais da sua elaboração (BORDWELL, 2008; BAXANDALL, 2006).

Este trabalho é um desdobramento da tese de doutorado da autora, defendida em 2019¹, que teve como objetivo compreender o estilo do autor-roteirista de telenovelas a partir da análise de trajetória e das obras de João Emanuel Carneiro. Acreditamos que o autor traduz uma nova geração de dramaturgos de ficção televisiva, que traz experiências adquiridas do cinema e de outros meios expressivos, como histórias em quadrinhos (SOUZA; WEBER, 2009). Tendo se estabelecido como um dos principais autores de telenovela contemporâneos, escreveu duas obras para o horário das 19h (*Da cor do pecado* e *Cobras e Lagartos*) e quatro para o horário das 21h (*A Favorita*, *Avenida Brasil*, *A regra do Jogo* e *Segundo Sol*), além de ter co-escrito a minissérie *A cura* (2010) e colaborado em outras novelas e minisséries da Rede Globo, e ter uma trajetória consistente enquanto roteirista de cinema e quadrinhos.

No caso deste artigo, que empreende uma análise de estilo do autor-roteirista a partir de *Avenida Brasil*, lançamos luz a um aspecto particular de uma das novelas mais celebradas da década de 2010, que é a do estilo de contar histórias do seu autor. Sua narrativa tem como trama central a busca da personagem Nina por vingança. Determinada a fazer justiça punindo a sua ex-madrasta, que, no passado, havia dado um golpe no seu pai e foi responsável pela protagonista, ainda menina, viver em um lixão.

Avenida Brasil foi uma novela de múltiplos êxitos. Teve uma grande audiência, consistiu em fenômeno de interação nas redes sociais *online* e foi uma das novelas mais lucrativas dos últimos tempos, já sendo exportada para mais de 140 países (ROSAS, 2019). Ainda, tal telenovela é considerada para muitos críticos como o apogeu de João Emanuel Carneiro, considerando-a inovadora em termos narrativos e de encenação, preterindo a história de amor que muitas vezes move as tramas novelescas e trazendo o tema da vingança, clássico dos melodrama e folhetins, porém com ares renovados ao subverter novamente os arquétipos de vilã e heroína – que consistia em uma protagonista anti-heroína capaz de enganar e roubar para concluir seus planos de punir a vilã. Ou seja, as escolhas executadas pelos profissionais que participaram da produção de *Avenida Brasil*, seja nas estratégias dramatúrgicas, os temas abordados e os elementos da mise-en-scène geraram debate na imprensa e entre pesquisadores e estudiosos².

1 A tese “O estilo do autor-roteirista nas telenovelas brasileiras: um estudo a partir das obras e trajetória de João Emanuel Carneiro”, foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas (FACOM/UFBA) em maio de 2019 e está disponível em: <http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese-Inara-Rosas-2019-Vers%C3%A3o-Final.pdf>. Acesso em 25 de outubro de 2020.

2 Presente em artigos como “A complexidade televisiva na pós-modernidade: a telenovela Avenida Brasil em pauta”. Disponível em: http://www.usp.br/alterjor/ojs/index.php/alterjor/article/view/aj7-gi1/pdf_109>. Acesso em: 13 de abril de 2016. E “Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil”. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/16648>>. Acesso em: 13 de abril

Ao analisar o estilo de João Emanuel Carneiro, dentre as possibilidades de soluções criativas técnicas e práticas do campo da telenovela, em determinado momento histórico, observamos quais são os aspectos sob responsabilidade do seu ofício que singularizam o seu estilo e qual a função operada por cada uma das escolhas estilísticas.

Deste modo, acreditamos que este trabalho amplia a perspectiva do estilo do autor-roteirista dentro dos estudos de telenovela, ao relacionar com as escolhas deste profissional, entre os limites do seu ofício e o contexto de trabalho.

Aspectos metodológicos da análise de estilo do autor-roteirista de telenovela

Em *Manual de Roteiro*, a primeira recomendação dada pelos autores Saraiva e Cannito (2004) ao leitor que deseja escrever um roteiro de ficção audiovisual é refletir sobre suas intenções. Por que fazer esse filme ou série? O que você espera que o público sinta e pense? Com que disposição você deseja que as pessoas terminem um capítulo/episódio ou saiam do cinema? Para os autores, ao realizar esses questionamentos logo no início, vários elementos narrativos são evocados na escrita do roteiro, e várias formas de contar uma história vêm à mente. A história que se deseja contar, então, ganha formas e contornos específicos, que são expressos nas soluções dramáticas elaboradas pelo roteirista (SARAIVA, CANNITO, 2004).

Dentro de um outro campo de estudo, o da história da arte, Michael Baxandall (2006) faz uma reflexão semelhante em que podemos considerar também o produto telenovela analisado aqui. Em *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros* (2006), o autor propõe que a explicação histórica dos quadros nos traz um entendimento sobre as possíveis intenções de um autor, seja ele um engenheiro de pontes ou um pintor, seja realizando uma produção artística ou não.

Ao confeccionar um objeto ou realizar uma obra de arte, Baxandall (2006) afirma que todo autor (ou realizador responsável) tem uma intenção, sendo ela consciente ou não. A explicação que busca compreender o produto artístico final seria baseada na reconstrução do objetivo ou intenção nele contido. “Quando falamos da intenção de um quadro, não estamos narrando acontecimentos mentais, mas descrevendo a relação de uma pintura com o contexto em que é produzida no pressuposto de que seu autor agiu intencionalmente” (p.118), esclarece o historiador. Baxandall (2006) ainda sugere que a “intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias” (p. 81).

O esforço analítico proposto por Baxandall (2006) ao tentar visualizar o contexto em que o autor se encontrava ao conceber o objeto aponta no sentido de compreender as condições históricas, sociais e culturais deste contexto, numa tentativa de reconstituir uma situação de escolha do artista, dentro dessa ambiência criativa em que ele se encontrava, os problemas que ele enfrentou e as maneiras a solucioná-lo, resultando na obra que nos é apresentada.

Ao lidar com os questionamentos que se apresentam para o autor, o agente social, e as inferências acerca do porquê daquele objeto ser de determinada maneira, Baxandall (2006) explora as noções de Encargo e Diretrizes. A primeira noção diz respeito ao problema objetivo ao qual o artista se dedica a resolver. No caso de João Emanuel Carneiro, podemos definir seu Encargo como: fazer uma telenovela. Já as diretrizes são as circunstâncias específicas do Encargo, do problema a ser resolvido, relacionadas a um caso de maneira singular. No caso de Carneiro em *Avenida Brasil* (2012), por exemplo, entre as Diretrizes podemos considerar escrever uma novela respeitando as convenções do horário das 21h, que tenha audiência expressiva, que se

de 2018. Ainda, presente em matérias jornalísticas como “Avenida Brasil” oferece um espelho para a nova classe C”. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/critica/2012/03/27/avenida-brasil-oferece-um-espelho-para-a-nova-classe-c.htm>>. Acesso em: 13 de abril de 2016; “Análise: Avenida Brasil aproximou sala de estar da ficção com sala de estar da vida real”. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,final-da-novela-nao-deixou-duvida-do-estilo-obra-de-folhetim,948143>>. Acesso em: 13 de abril de 2016. E artigos como “O Protagonismo das Classes Populares na Telenovela Brasileira: uma reflexão a partir da “Avenida Brasil””. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-2046-1.pdf>>. Acesso em: 13 de abril de 2018.

passe no Rio de Janeiro, etc.

De maneira semelhante nos estudos do cinema, Bordwell (2013) propõe reconstruir a história do estilo cinematográfico a partir das escolhas dos seus realizadores, dos seus padrões de continuidade e mudança, manifestadas concretamente através dos filmes. Ao pensar o estilo do filme, Bordwell (2008) levanta questões sobre a concepção das tarefas dos realizadores e de suas marcas de estilo como uma série de problemas e soluções.

O paradigma problema/solução compreende o artista como um agente social e histórico localizado em um contexto e em uma tradição. O paradigma nos convoca a reconstruir decisões tomadas por esses agentes ativos refletindo se estas escolhas estão a favor da estabilidade, da mudança ou de ambas (BORDWELL, 2008; 2013). Pensando o estilo do roteirista na telenovela, trata-se de um produto que existe há quase 70 anos e que tem matrizes culturais na radionovela, no melodrama cênico e cinematográfico e no romance de folhetim. Existe um conjunto estruturado de princípios, técnicas e convenções ao qual o autor, na escrita de sua obra, vai se associar ou não, mais ou menos, a esses elementos ligados ao contar histórias de teledramaturgia.

A partir do interesse de Baxandall (2006) e Bordwell (2008; 2013) pelas formas expressivas que constituem os objetos, sejam eles filmes ou quadros, e pela proposição de ambos os autores de reconstruir a situação de escolha como método para lidar com os sentidos convocados pela obra, pensamos *Avenida Brasil* como resultados de escolhas estilísticas. Assim como acontece com um filme, uma canção, um quadro ou qualquer outra obra de natureza expressiva, para que uma telenovela seja realizada, o autor é um agente social que enfrenta problemas e que os soluciona por meio de certas escolhas. Essas possibilidades estão relacionadas ao repertório de recursos e normas de estilo disponíveis na história da dramaturgia e à forma que este conhecimento foi apreendido ao longo da sua trajetória. Os problemas são resolvidos seguindo-se uma série de resoluções possíveis que também envolvem outros agentes como roteiristas colaboradores, diretor de núcleo, diretor de arte, atores, entre outros. Ao refletir sobre os temas tratados nas telenovelas e seu modo particular de enunciá-los, Souza (2006) destaca que:

É conhecido no meio dos especialistas o termo a “fórmula” da telenovela que dá certo, ou seja, os temas, as situações, os personagens, os heróis e heroínas, os tipos de conflito que devem ser desenvolvidos, as soluções que devem ser exploradas, a ambiência espacial, sonora, musical e visual. Não obstante existirem estas regras básicas de condução das telenovelas é necessário reconhecer que no caso das telenovelas brasileiras, e neste caso não apenas as da TV Globo, cada escritor em parceria com os diretores gerais, na maior parte das vezes, busca deixar o seu tom pessoal (SOUZA, 2006, p. 197).

O estilo de João Emanuel Carneiro examinado na novela *Avenida Brasil*, portanto, diz respeito às escolhas do autor no produto que assistimos. Ao pensar em aspectos do estilo de um determinado autor que se destacam, seja por um uso exitoso, um uso “artístico”, algo que ele foi aprimorando ao longo da sua carreira e que lhe coloca em uma posição diferente com outros realizadores do seu tempo e do seu campo – seria o seu estilo; ou pensar o estilo a partir do arranjo particular de práticas e técnicas existentes ou da criação de novas (BORDWELL, 2008).

Com base na definição de estilo proposta por Bordwell (2008; 2013), cuja manifestação está relacionada à escolha dos seus autores, e na argumentação de que, na telenovela, a autoria é atribuída ao roteirista, um lugar construído socialmente e historicamente no contexto televisivo (SOUZA, 2004a), consideramos que os aspectos fundamentais do estilo do autor de novelas estão relacionados ao seu ofício, portanto, vinculados aos elementos dramáticos e narrativos. O trabalho do roteirista é o ponto de partida para a definição das categorias analíticas, nos valendo dos estudos contextuais da produção de novelas (SOUZA, 2011), da conceitualização teórica acerca do produto (PALLOTTINI, 2012), e de manuais de roteiro que explicitam

os modos de contar histórias, seus elementos essenciais e estratégias narrativas (SARAIVA; CANNITO, 2004; CAMPOS, 2007).

Em síntese, consideramos na análise aqui realizada o estilo do autor-roteirista como a manifestação física do tema e da narrativa, mas sem desconsiderar o diálogo e a ação narrativa que compõem a forma. A manifestação física do tema e da narrativa por si mesma, os elementos formais de som e imagem que compõe a videografia novelística, isolados, consideramos como *estilo de encenação*, que vem sendo estudado desta maneira em séries e novelas brasileiras por autores como Pucci Junior (2014) e Rocha (2016).

Deste modo, delimitamos seis categorias de análise a fim de observar o estilo do autor, a saber: 1) O primeiro capítulo (apresentação da trama); 2) construção das protagonistas; 3) pares românticos; 4) os vilões; 5) o cômico (núcleos de humor); 6) construção da serialidade (desenvolvimento dos núcleos e arcos narrativos). As categorias trabalhadas se referem tanto a aspectos narrativos quanto à sua articulação com os temas que aparecem na novela.

O primeiro capítulo de *Avenida Brasil*

A primeira pista de intencionalidade do autor com esta obra é o seu título, *Avenida Brasil*, que se refere a uma das principais vias expressas da cidade do Rio de Janeiro. Com 58,5 quilômetros de extensão, corta 26 bairros da cidade, entre o subúrbio e a zona central, onde transitam milhares de pessoas diariamente³. O Brasil do título também possui relação com a temática da novela e seu desejo por mostrar aspectos de uma *certa* identidade brasileira, já que a trama tem como objetivo retratar a classe média emergente do país que foi formada a partir de uma nova conjuntura política na primeira década de 2000. O título sugere, então, o local em que esses brasileiros, essa nova classe média, estariam localizados, já que a avenida Brasil corta vários bairros da zona norte da capital fluminense. A partir da sequência de abertura, percebemos que a novela tem como uma de suas intenções mostrar o subúrbio carioca.

Surge uma questão: como apresentar o subúrbio carioca, mostrando sua centralidade na narrativa de *Avenida Brasil*, dentro do contexto das novelas das 21h da Rede Globo, com o encargo e as diretrizes de um primeiro capítulo de forma a corroborar com as intenções que se almeja na história?

A continuação do problema a ser solucionado: a maioria das novelas da Rede Globo é ambientada no Rio de Janeiro, cidade em que a emissora foi fundada e onde se localizam os Estúdios Globo. Ainda que algumas novelas não sejam ambientadas na cidade, grande parte ainda é gravada nas cidades cenográficas do complexo de estúdios da emissora; em muitos casos há gravações nas cidades reais representadas na ficção nos primeiros e últimos capítulos. Avançando na questão, a maior parte dessas novelas ambientadas na capital fluminense tem como principal locação seus bairros da zona sul ou do centro da cidade – em outras palavras, as localidades turísticas.

Em investigação realizada na tese em que este artigo se relaciona (ROSAS, 2019), das 31 novelas da Rede Globo iniciadas em 2000 e concluídas até 2018, 18 se passam na cidade do Rio de Janeiro, mas apenas em *Avenida Brasil* a narrativa é centralizada na zona norte e no subúrbio carioca⁴. Fora a novela de Carneiro, apenas duas novelas de Glória Perez, *O clone* (2001-2002) e *Salve Jorge* (2012-2013), possuem parte da narrativa na zona norte.

Vamos às sequências que iniciam o primeiro capítulo de *Avenida Brasil*. A cena que abre a novela mostra uma vista panorâmica da extensa avenida, com os veículos circulando, complementada pela legenda “Rio de Janeiro, 1999”. A sequência seguinte mostra que o início escolhido para a novela é o das imagens gerais, contemplativas. Vemos uma sequência de cenas possíveis do cotidiano de um centro urbano brasileiro e manifestações da cultura popular: meninos jogando futebol, pessoas pegando o trem lotado, crianças brincando em um

3 Dados coletados na biblioteca do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), disponível em < <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=439922&view=detalhes> > .

4 Tratamos da zona norte e do subúrbio carioca enquanto localização geográficas, que possuem características específicas e comuns. Importante ressaltar que não se trata simplesmente de um binarismo entre representação de bairros ricos e bairros pobres. Mas de todo um modo de vida construído historicamente dessas localidades e que é explorado na novela *Avenida Brasil*.

campo de terra, empinando pipa, homens bebendo cerveja, trabalhadores ambulantes cortando frutas para vender, motoristas de ônibus parados no trânsito, mulheres dançando *funk* carioca, pessoas tentando amenizar o calor. Como em um videoclipe, todo o fragmento tem como trilha musical a canção *Meu lugar*, do sambista Arlindo Cruz, cuja letra faz menções ao subúrbio carioca e seu dia-a-dia. A sequência encerra com um *close* de uma placa de trânsito na av. Brasil que indica a localidade “Divino”, bairro fictício do subúrbio do Rio de Janeiro, onde se passa a história.

Ao começar ressaltando localidades do subúrbio carioca, como os trens da Supervia, acreditamos que a intenção do autor é ressaltar que o Rio de Janeiro que ele deseja retratar na sua obra é diferente da maioria das outras narrativas de novelas do horário. A primeira imagem da cidade do Rio de Janeiro apresentada em quase todas as novelas que mencionamos, as tramas das 21h entre 2000 e 2018, é a vista aérea das praias da zona sul, do Pão de Açúcar e do Corcovado. Este fragmento inicial, com certo caráter documental, tem como objetivo apresentar a atmosfera da novela situando-a espacialmente no subúrbio, justamente nas imediações da avenida que dá nome à novela.

A solução encontrada por Carneiro para introduzir o espaço da novela, que representa anônimos em atividades corriqueiras nos bairros da zona norte, onde nenhum personagem que integra de fato as tramas da novela participa deste primeiro conjunto de cenas, é eficiente em apresentar o bairro do Divino e criar uma atmosfera do que consiste o lugar para além da localidade geográfica. Ao mesmo tempo, por ser uma introdução descolada do restante do capítulo e dos conflitos de *Avenida Brasil* em si, o autor também demonstra ter realizado essa escolha para priorizar ainda mais o conflito principal da novela expresso no primeiro capítulo.

A novela apresenta um capítulo de estreia no qual predomina a ação dos protagonistas e são desenrolados dois conflitos principais. Há uma apresentação geral de todas as tramas e personagens, que são poucos porque, a partir do sétimo capítulo, ocorre uma passagem de tempo, na qual é realizada novamente uma apresentação de núcleos e personagens. A *história* de *Avenida Brasil* teve início com a vista aérea da avenida homônima, a *narrativa* inicia quando a imagem passa a ter uma textura de uma tela de aparelho televisivo, e uma repórter anunciando que se encontra no Divino, bairro onde nasceu Jorge Tufão, jogador do Flamengo e artilheiro do campeonato carioca de futebol daquele ano, 1999, cuja final acontece naquele mesmo dia. Em seguida, somos apresentados ao protagonista Tufão e à sua família, que acompanham a matéria televisiva.

A televisão (o objeto), neste capítulo, aparece como um significativo elemento de enenação, que ressalta o tempo histórico da trama – por conta dos tipos de aparelho televisivo como também demarca a passagem de tempo ao longo do capítulo e nos informa que aquelas situações aconteceram no mesmo dia e em instantes muito próximos. Primeiro acompanhamos Tufão assistindo à reportagem seu respeito, em seguida vemos que Monalisa, namorada do jogador, acompanha uma entrevista ao vivo com o jogador no salão de beleza onde trabalha. Na terceira cena conhecemos a protagonista, a criança Rita, e a vilã Carminha. Enquanto a criança brinca no chão, sua madrasta move caixas e objetos pela casa. Vemos a televisão ao fundo, com o som evidente, ainda noticiando o fim do campeonato carioca. A televisão ainda conecta a final do campeonato acontecendo ao vivo com todos os personagens que assistem a partida pela televisão: a família e os moradores do Divino, Genésio e Carminha, e o empresário Cadinho, torcedor do Flamengo e que faz parte do único núcleo situado na zona sul.

A primeira sequência com a presença de Rita e Carminha consiste em uma briga entre a protagonista e antagonista, e a madrasta é reconhecida como vilã por ameaçar agredir a menina fisicamente e por arrancar a cabeça de sua boneca favorita. Ao chegar em casa, Genésio, pai de Rita e marido de Carminha, acredita na esposa. É construída, então, uma simpatia com a personagem criança: maltratada pela madrasta e injustiçada pelo pai. A reconhecemos como heroína quando ela escuta uma conversa de Carminha com o amante, Max, e descobre que a madrasta vai aplicar um golpe no pai. Rita consegue alertar Genésio a tempo, que esconde o dinheiro e desmascara a esposa.

Na tradição do melodrama, expresso em muitas telenovelas, os personagens caracterizados como mais ingênuos ou vulneráveis, tais como Genésio, passam vários capítulos sofrendo golpes da vilã, por se tratarem de um alvo fácil. No caso de *Avenida Brasil*, Carneiro reforça a

dimensão episódica dos capítulos das suas novelas quando Genésio descobre logo no primeiro capítulo que é vítima de uma armação (ao invés desse conflito ter durado mais tempo e o personagem ser enganado por vários capítulos)⁵.

Os acontecimentos do primeiro capítulo de *Avenida Brasil* se intercalam em dois suspensores, um em torno da final do campeonato de futebol, que envolvia o protagonista Tufão e vários outros personagens, e outro em torno do golpe de Carminha e seu marido Genésio. Enquanto a locução da partida e os demais ansiavam por um gol de Tufão, Rita e Genésio ansiavam por desmascarar Carminha. No segundo caso, há a preocupação com os planos de Carminha que são expostos ao espectador, no instante seguinte o alívio pela vilã ter sido desmascarada, para logo haver um novo momento de apreensão com o atropelamento de Genésio ao retornar para sua casa ao encontro de sua filha. Essa característica está relacionada à uma construção da serialidade nos capítulos que se equilibram com arcos narrativos mais extensos, que seguem a forma mais comumente presente nas telenovelas (serial), e com arcos que só duram um capítulo (series)⁶.

A construção da protagonista: a anti-heroína Nina

A narrativa principal de *Avenida Brasil* é centrada nos planos de vingança da protagonista Nina contra a sua ex-madrasta, Carminha, que a maltratou na infância. O anti-heroísmo de Nina é sugerido ao longo dos capítulos, quando na sua jornada de heroína em busca de justiça, a protagonista passa a ter atitudes consideradas ilícitas e até imorais, fazendo os personagens em seu entorno questionarem se os fins justificam os meios e se a personagem não estava se tornando a sua inimiga, no que diz respeito a se assemelhar a atitudes de vilã.

As escolhas do autor para solucionar os problemas tem que ir ao encontro das intenções da sua obra, reforçar seus objetivos com a história que está contando, com a novela que estamos assistindo. Por exemplo, nos parece importante que ao desenvolver a personagem Rita em *Avenida Brasil* (2012), seja construída logo de início uma simpatia do espectador com a menina; pois, com a passagem de tempo de 13 anos da novela, a criança Rita vai virar a amargurada adulta Nina, que tem como principal objetivo da vida se vingar da ex-madrasta Carminha, e para isso, vai realizar ações que não condizem com a de uma heroína, como a de mentir e roubar.

Para que na fase adulta o espectador torça para Nina e se engaje na sua vingança, durante os sete primeiros capítulos, acompanhamos Rita, criança de oito anos, órfã de mãe e severamente maltrada por Carminha. A madrasta consegue aplicar um golpe em Genésio, pai da menina, que morre logo em seguida, atropelado. Rita então é abandonada em um lixão por Carminha e Max, amante e cúmplice da ex-madrasta, onde passa a sofrer nas mãos de Nilo, que além de explorar crianças para trabalharem exaustivamente como catadoras de lixo, as agride física e psicologicamente.

Mal tendo onde dormir, comendo precariamente e bastante maltratada, Rita é então resgatada por Batata, uma das crianças de Lucinda, também moradora do lixão e espécie de tutora de 12 crianças, que a chamam de mãe. Cuida delas e inclusive as protege do vizinho Nilo. Batata passa a cuidar da menina, convencendo Lucinda a abrigá-la. Rita e Batata se apaixonam e suas brincadeiras infantis consistem em fazer planos para o futuro, em que eles se casarão e terão dois filhos. Mãe Lucinda, que tem especial afeição por Batata e desenvolve sentimento semelhante pela menina, chega até a realizar um casamento de brincadeira entre os dois, que mobiliza todas as outras crianças.

Ainda no lixão, Rita demonstra o desejo de se vingar de Carminha, o que é visto com preocupação por Lucinda que, temendo que a menina faça algo contra a madrasta, encontra

5 Podemos comparar Genésio com outro também vivido pelo ator Tony Ramos na novela *Passione* (2009), de Sílvio de Abreu. Nesta trama, o personagem Totó foi enganado durante toda a novela pela vilã Clara (Mariana Ximenes).

6 A serialidade é uma das principais características da ficção televisiva. De forma bastante simplificada, o modelo "serial" consiste em uma única narrativa, ou várias entrelaçadas contada mais ou menos de forma linear, já o "series" conta uma história completa e autônoma, o que se repete no episódio seguinte seriam os personagens e uma situação narrativa semelhante (MACHADO, 2003; THOMPSON, 2003).

um casal de argentinos para adotá-la. Durante os 12 anos em que vive fora do Brasil, Rita, que após a adoção passa a se chamar Nina, alimenta seu sentimento de vingança e, após a morte do pai adotivo, retorna ao Rio de Janeiro com objetivo de fazer justiça e desmascarar Carminha, que se casou com o jogador de futebol Tufão, mas mantém seu relacionamento com o amante Max, que, por sua vez, casou com Ivana, irmã do jogador e, portanto, cunhada da vilã.

A empatia com a menina é construída, então, ao longo destes sete capítulos iniciais, em que acompanhamos o sofrimento de Rita com a morte do pai e o abandono, para depois ser resgatada por Batata e Lucinda (quando passa a ter uma figura materna e uma noção de acolhimento) para depois ser afastada dessa nova família construída e planejar sua vingança. Naturalmente, o contraponto realizado ao observarmos as atitudes da vilã, que trai o marido, destrata a filha Ágata e aplica golpes na família e na instituição de caridade que administra, reforçam a torcida pela heroína, gerando expectativas acerca da vingança de Nina contra Carminha.

Com a passagem de tempo na trama, Nina, já adulta e consagrada *chef* de cozinha, retorna ao Rio de Janeiro. Com intuito de se aproximar de Carminha, consegue um emprego de cozinheira na mansão no bairro do Divino, onde a vilã vive com o marido Tufão e sua família, composta por Jorginho e Ágata (filhos biológicos de Carminha), Muricy e Leleco (pais de Tufão), Ivana (irmã de Tufão) e seu marido Max (amante de Carminha e pai de seus filhos). Nina, que não é reconhecida pela ex-madrasta, logo conquista o afeto de todos e usa dessa aproximação para tentar descobrir segredos que possam incriminar sua inimiga.

Em sua jornada de vingança, Nina se torna uma personagem fria, solitária, conquista aliados na base da chantagem, como Nilo e Max, colocando amigos em situações perigosas e abrindo mão do seu grande amor com Jorginho (Batata, que ela reencontra enquanto filho de sua inimiga). No entanto, como foi construída uma forte simpatia pela protagonista, até o capítulo 100 a narrativa mantém-se na construção de uma expectativa em ver Carminha punida.

Em contrapartida, acreditamos que a intenção do autor com *Avenida Brasil* é desestruturar e descredibilizar o maniqueísmo tão presente na estrutura das telenovelas, e para isso cria a ilusão de uma heroína sofredora para depois mostrar uma anti-heroína muitas vezes sádica. No capítulo 2, Carneiro dá pistas dessa intencionalidade quando Carminha fala para Rita que espera que a menina não guarde mágoas dela pelo que ela fez. “Quando você crescer vai aprender que nem todo mundo é tão bom nem tão mal”, adiantando a construção da trajetória da personagem de Rita/Nina.

A solução dramática de Carneiro, cuja intencionalidade também consistia em surpreender o telespectador com a construção dessa reviravolta, foi equilibrar a expectativa da descoberta de Carminha com as mudanças da personagem Nina em seu caminho de vingança. Até o capítulo 100, as ações de Carminha enquanto vilã foram reforçadas, através de suas mentiras e manipulações, como o falso sequestro forjado por ela e Max para roubar dinheiro de Tufão. Ao mesmo tempo, enquanto executa seu plano, a ambiguidade moral de Nina vai ficando mais evidente.

O autor conseguiu equilibrar nos capítulos atitudes condenáveis de Nina com a sua visão inocente acerca dos seus próprios planos. Nina se refere a si mesma e a Jorginho como príncipe e princesa criando planos de morar em um castelo, sempre em oposição a Carminha, referida muitas vezes como a bruxa má da sua história. Ao mesmo tempo em que Jorginho constantemente declarava a frieza da protagonista em conviver e fingir afeição por duas pessoas que ela odeia (Carminha e Max), Nina se sente nauseada e muitas vezes vomita quando encontra com os inimigos na casa em que trabalha.

O suspense é construído através de duas tensões: Nina conseguir desmascarar Carminha e a vilã descobrir que Nina é Rita, com a possibilidade de um contragolpe da vilã. A agilidade com que os acontecimentos são desenrolados, com uma descoberta significativa a cada episódio, intensifica a expectativa. No capítulo 99, Nina consegue tirar fotos de Carminha traindo Tufão com Max, mas logo no capítulo 100, Carminha descobre a identidade da sua ex-enteadada e promete se vingar de Nina, no capítulo 101. No capítulo 102, a vilã, que ainda desconhecia a existência de provas contra ela, realiza sua vingança: humilha e tortura Rita, enterrando-a viva.

No capítulo 101, antes da tortura sofrida por Nina, a protagonista já de posse das fotos

incriminadoras, é alertada por Lucinda de que ela deveria enviá-las a Tufão por correio e acabar com a questão. Nina, no entanto, expressa o desejo de também torturar Carminha. Entre os capítulos 103 e 153, os papéis de vilã e heroína se invertem. Nina passa a apresentar arquétipos de vilã, enquanto Carminha passa a ser a personagem sofredora.

A rivalidade entre as personagens, construída através da tensão entre as duas, é representada não apenas por meio das ações e dos diálogos, mas também através de elementos da *mise-en-scène*. Souza (2004a) sugere que a autoria de uma obra é construída muitas vezes através da parceria entre autor e diretor, na qual o diretor pode ajudar a ressaltar elementos da dramaturgia a partir de elementos da encenação fílmica, construindo junto com o autor, a identidade da obra.

No caso de *Avenida Brasil*, que teve como diretores-gerais Amora Mautner e José Luiz Vilamarim, fica evidente a parceria entre autor e diretores; em que o trabalho dos últimos operou em sintonia com as intenções propostas por João Emanuel Carneiro no roteiro. O suspense entre Carminha ser descoberta vilã e Nina ser descoberta enquanto Rita por Carminha é evidenciada através de jogos de luz e sombra entre as personagens, cada uma captada sob um espectro de luz distinta.

Carminha, a vilã arrependida

Apesar de explorar a complexidade moral das personagens principais ao longo de toda a novela, os sete primeiros capítulos de *Avenida Brasil* constroem contornos claros a respeito de quem devemos amar e quem devemos odiar na história. É construída uma vilã que maltrata a enteada e a abandona no lixão, trai o marido e rouba seu dinheiro, aplica um golpe em Tufão, casa com interesse em sua fortuna, fazendo também com que seu amante se case com a sua recém-cunhada Ivana. A heroína Nina nos é apresentada, ainda na infância, enquanto Rita, já orfã de mãe, maltratada pela madrasta, perdendo também o pai ainda no primeiro capítulo.

Ao longo dos capítulos em que Nina planeja sua vingança, essa construção inicial da protagonista e antagonista permanece, ainda que a anti-heroína passe a executar ações condenáveis para que concretize seu plano, as atitudes de Carminha são ainda mais condenáveis, de modo a reforçar a expectativa em torno de sua punição. No capítulo 13, a vilã acorda Nina de madrugada para que ela limpe o chão, derramando vinho de propósito e humilhando sua funcionária. Aos poucos, Nina vai descobrindo segredos de Carminha e revelando à família de Tufão: que ela é mãe biológica de Jorginho e que o abandonou quando criança, que foi prostituta, que Ágata é filha biológica de Max, que ela mentiu sobre Genésio não ter uma filha, Rita, porque assim como fez com o filho, a deixou no lixão. No capítulo 28, Carminha e Max, a quem ela mantém como amante dentro da sua casa, forjam um sequestro dela mesmo para estorquirem dinheiro de Tufão. Outra solução dramática para reforçar o caráter da vilã é a sequência de tortura física e psicológica executada por Carminha no capítulo 102, após ela descobrir que Nina é Rita, sua ex-enteada.

No capítulo 103, Nina inicia a sua vingança contra Carminha, e de maneira a reforçar seu anti-heroísmo, começa-se a construir a vulnerabilidade da vilã. No capítulo 112, após ser torturada ao longo de nove capítulos por Nina, Carminha afirma que tem consciência de que errou com ela, Jorginho e Genésio, mas que nunca matou ninguém. Questiona os limites da sua rival, diz estar enlouquecendo e que as duas são iguais, em referência a punição realizada por Nina. Há uma humanização também presente na aparência física, quando Carminha se desprende de suas vaidades, antes tão ressaltadas, pois a rival a obriga a cortar o cabelo. O desleixo da personagem é reforçado através de diálogos entre a família.

O início da redenção de Carminha acontece quando passamos a conhecer seu passado, que seu pai, Santiago, assassinou a mãe e como a filha era testemunha a abandonou no lixão, o que é esclarecido apenas na última semana da novela⁷. A solução executada para a redenção

7 Nos anos 1970, Lucinda e Nilo eram casados e tinham dois filhos, Max e Clara. Eles eram amigos de outro casal, Santiago e Virgínia, pais de Carminha. Lucinda se apaixona por Santiago, que passam a ter um caso. Ao descobrir, Virgínia vai até a casa de Lucinda, e ao tentar atirar nela, acaba matando sua filha Clara. Lucinda, por sua vez, atira na assassina da sua filha e sai correndo do local, arrependida. O que a personagem não sabe é que ela errou o tiro, e Santiago, visando a herança da esposa, pega a arma no chão e a mata, com Carminha, criança, presenciando

da vilã acontece através da combinação de dois fatores. Primeiro, a história de Carminha é relacionada a de Rita, tendo a vilã passado por um trauma ainda maior nas mãos do seu pai. Segundo, ao surgir um vilão ainda pior, Santiago, que a faz reviver seus traumas e sequestra Tufão. No capítulo final, já sendo usada pelo pai, Carminha toma a arma da mão dele e diz que eles devem pagar pelo que fizeram, salvando Tufão e Nina.

A vilã tem sua punição ao cumprir pena por ter matado Max, mas expressa um desejo de se auto punir ao sair da prisão e ir morar no lixão. Ainda que a personagem tenha se mostrado arrependida, a construção final segue com as características iniciais da personagem, ressaltando, de maneira coerente, a intenção da história, explicitada logo no capítulo 2, quando Carminha, ao roubar o dinheiro de Rita, diz que espera que a menina a perdoe e que um dia ela vai ver que as pessoas não são só boas ou só más.

Os pares românticos

Podemos afirmar que o enlace amoroso, e a existência de pelo menos um par romântico para que o telespectador possa torcer, faz parte do encargo de toda novela. Para Souza (2006), é suposto que nas novelas o amor seja representado a partir de regras já estabelecidas, com maiores ou menores alterações influenciadas pelas trajetórias dos realizadores e dos lugares dessas histórias dentro do campo de produção.

Como forma de cumprir o encargo, todas as novelas de Carneiro possuem o desenvolvimento amoroso, que acreditamos serem mais padronizadas, com base nos arquétipos do melodrama, como casais de classe sociais diferentes, por exemplo. Em *Avenida Brasil*, embora Nina e Jorginho tenham se conhecido em situações semelhantes, abandonados em um lixão, é construída uma relação de disparidade social quando Nina vai trabalhar de cozinheira na casa de Tufão. Há ainda uma noção de virtude herdada das narrativas dramáticas, que neste caso está expresso em uma noção de um amor verdadeiro que resiste ao tempo, já que Nina e Jorginho esperam 12 anos para ficarem juntos.

A grande questão nas narrativas de Carneiro é a escolha de tirar o enlace amoroso da centralidade da história, de não configurar a realização amorosa de um casal protagonista enquanto conflito central.

É comum nessas tramas que os casais se conheçam e se apaixonem logo no capítulo de estreia e que, ao encontrarem empecilhos para a concretização do seu amor, tardem a se reencontrar. As narrativas sentimentais costumam adiar os encontros entre os pares românticos (SARLO, 1985), tradição herdada pelas telenovelas. Em *Avenida Brasil*, a construção da paixão entre o casal acontece no final do terceiro capítulo, dentro de um imaginário construído a partir das narrativas romanescas, que é a de um amor puro que surge de uma adversidade social (THOMASSEAU, 2012). Mas o encontro na fase contemporânea acontece logo no capítulo 13, de certa maneira modificando o uso convencional que implica em desencontros.⁸

Reforçando a centralidade da narrativa na vingança de Nina contra Carminha e não no enlace amoroso da protagonista, no capítulo 38, ela já no caminho do aeroporto, onde iria mudar de cidade para casar e construir uma vida com Jorginho, a protagonista termina o relacionamento para seguir com seu plano inicial de vingar-se da ex-madrasta.

Drama e humor no subúrbio carioca

As novelas intercalam a exibição da história principal com os núcleos secundários, que muitas vezes aliviam a tensão do núcleo central e trazem um pouco de comédia para suavizar os capítulos. Nas novelas das 21h, nas quais a carga dramática é, em geral, maior do que nas outras tramas, a existência de um núcleo de comédia, proporcionando o chamado alívio cômico, é muitas vezes imprescindível.

O alívio cômico pode ser encarado como parte constituinte do encargo de escrever uma

tudo.

⁸ À título de curiosidade, refletindo em outros usos e outras escolhas, em *Velho Chico* (2016), novela da obra de Benedito Ruy Barbosa, conhecido por tramas românticos e rurais, encontro semelhante do casal Santo e Tereza acontece apenas no capítulo 46.

telenovela, e pode ocorrer a partir de um ou mais núcleos secundários, de um personagem específico, ou até no tratamento de determinadas ações da história central, que não necessariamente será composta exclusivamente de drama. Ao mesmo tempo, a própria dinâmica da telenovela, uma longa narrativa estruturada em capítulos diários, prevê a existência de outros encargos, como a necessidade de se existirem tramas paralelas, que devem ter suas histórias igualmente desenvolvidas, não apenas para dar conta de preencher os oito meses de duração da obra, mas para causar os efeitos necessários que o produto provoca, entre suspense, alegria, empolgação e tristeza.

Ao mesmo tempo em que têm que cumprir estes encargos, as novelas das 21h de Carneiro têm sido identificadas entre pesquisadores e críticos enquanto mais enxutas, com menos tramas secundárias e um privilégio maior da trama central, trazendo um ritmo mais ágil aos capítulos (BACCEGA et. al. 2009; SOUZA; WEBER 2009). Acreditamos, no entanto, que as escolhas do autor para realizar as diretrizes impostas à elaboração deste tipo de narrativa, acabam gerando esse efeito nas obras, em que observamos múltiplas ações narrativas do núcleo central.

Avenida Brasil trata do cotidiano de uma família de novos ricos no subúrbio carioca, tendo como conflito principal a vingança da cozinheira Nina contra a patroa Carminha, que foi sua madrastra no passado. Acreditamos que a primeira escolha de Carneiro para valorizar a trama central da rivalidade entre as duas mulheres é não construir histórias com carga dramática intensa para os núcleos secundários. Todos os núcleos secundários, com exceção do núcleo do lixão, que eventualmente se integra ao núcleo principal, por trazer aspectos do passado da vilã e da heroína, são permeados pela comicidade.

Considerando o espaço narrativo da história, podemos considerar três núcleos, sendo o primeiro deles um grande núcleo do bairro do Divino, formado pela mansão da família Tufão (onde moram os protagonistas e principais antagonistas), o salão de beleza de Monalisa, o bar de Silas, o Divino Futebol Clube (onde acontecem os treinos do time de futebol e festividades do bairro) e a casa de Diógenes, presidente do clube. O segundo núcleo seria o do lixão, composto por Lucinda, Nilo e pelas crianças que os dois criam; e o terceiro consiste no único núcleo da zona sul da cidade, formado por Cadinho, suas três esposas (Verônica, Noêmia e Alexia), seus três filhos (Débora, Tomás e Paloma), sua sogra Pilar e seu funcionário Jimmy.

O bairro do Divino é onde acontece a maior parte da história da novela e onde é explorado o conflito central de vingança entre Nina e Carminha. Mas o bairro também pode ser considerado um personagem da novela, que explora um imaginário de subúrbio carioca, construindo certos tipos de personagens e situações narrativas, como a de Monalisa e seu namorado Silas, e seu conflito entre ela ser uma empresária bem sucedida e ele querer que ela fique em casa cuidando dele; a loja popular de roupas de Diógenes, onde Darkson trabalha com o microfone na porta anunciando as ofertas; a “periguete” Suellen e seu envolvimento com os jogadores do Divino Futebol Clube. O bar de Silas e o salão de beleza de Monalisa, que funcionam como ponto de encontro entre os personagens, servem tanto para desenrolar e solucionar conflitos, quanto para que os personagens secundários comentem acerca da trama central, num modelo de reiteração através da comédia.

Até a mansão da família Tufão, que é caracterizada de uma maneira soturna, com cores escuras e pouca luz, em consonância com as situações da trama principal, também é permeada pela comédia, seja através das empregadas Zezé e Janaína, seja através do casal Murici e Leleco, pais do jogador Tufão, que se separam, mas passam a ter um caso escondido da família e dos respectivos namorados, bem mais jovens que o casal. A família toda também se reúne frequentemente, ao longo dos capítulos, para jogar carreado, sendo também uma estratégia para comentarem os acontecimentos da casa, representando muitas vezes alívio cômico. A própria construção de Carminha enquanto vilã é permeada pelo humor, através das suas frases de efeitos e diálogos com os personagens.

De modo geral, toda tensão e sofrimento são centralizados nos personagens principais, o que de certa forma dá um maior destaque a este núcleo, que é o único dramático da novela. No entanto, por se tratar de uma trama densa, todos os demais núcleos são responsáveis pelo alívio cômico da briga entre Carminha e Nina e das reviravoltas acerca do passado da vilã. Mesmo sendo uma novela com forte carga dramática, o humor é bastante presente. Nas duas

novelas das 19h de Carneiro, por exemplo, horário em que o humor é privilegiado, elas contavam com três núcleos cômicos cada uma. Em *Avenida Brasil*, incluindo os núcleos do Divino e o da Zona Sul, existem seis núcleos em que são desencadeadas histórias cômicas em todos os capítulos.

A construção da serialidade

Contar múltiplas histórias numa telenovela consiste em uma alterância entre arcos maiores, que no caso de *Avenida Brasil* é o segredo entre Lucinda, Nilo, Santiago e Carminha, que perdurou praticamente a narrativa inteira, e arcos menores, como o golpe de Carminha em Genésio, executado e desmascarado logo no primeiro capítulo.

O cerne da rivalidade entre Carminha e Nina, que consistia na ambiguidade moral das personagens em que a heroína é capaz de fazer coisas condenáveis e a vilã passível de redenção, é construído desde o capítulo 2, quando a madrasta diz a Rita que espera que um dia a menina possa perdoá-la. No último capítulo, ao salvar Nina e Tufão, Carminha repete o que disse a Rita no início da trama, só que dessa vez para Tufão. A conversa final entre Nina e Carminha, quando as duas pedem perdão, retoma o que a vilã falou para a menina no capítulo 2, e que aprendeu que as pessoas podem ser igualmente más e boas.

Mencionando arcos narrativos curtos dentro do núcleo principal, o falso sequestro de Carminha elaborado por ela e Max dura 7 capítulos (do 26 ao 32,) e o primeiro momento da vingança de Nina contra Carminha, tem início no final do capítulo 103 e vai até o capítulo 108, quando Zezé e Janaína, funcionárias da mansão, chegam para trabalhar. Enquanto isso, os outros moradores da mansão, que estão na casa da família em Cabo Frio, litoral fluminense, funcionam como o anti-clímax das cenas de tortura e vingança.

Dentro do encargo da telenovela, que prevê ganchos fortes para a continuidade da narrativa, a solução encontrada por Carneiro na trama principal foi sempre trazer novos conflitos dentro dessa trama, mantendo o suspense e a necessidade de ganchos, mas trazendo agilidade aos fatos narrados. *Avenida Brasil* possuía arcos curtíssimos, como Leleco e Murici, pais de Tufão, que depois de separados passaram a manter um caso escondido e sempre se metiam em confusões para esconder a relação dos seus respectivos cônjuges. Suellen, a “periguete do bairro”, também integra arcos curtos da novela que duram entre um e três capítulos, referente a um enlace amoroso, a arcos que se estenderam por metade da novela, como seu envolvimento romântico com Roni, jogador do Divino Futebol Clube, que tem início no capítulo 87 e vai até o final da novela, no capítulo 179.

Um exemplo significativo que amplia a dinâmica da narrativa eram os livros lidos por Tufão, a partir da influência de Nina. Ao longo dos capítulos da novela Tufão lê cinco livros: *Metamorfose*, de Franz Kafka; *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud; *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis e *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Cada um dos livros indica uma situação episódica que ao longo de até duas semanas de capítulos. Vemos o personagem de fato lendo os livros e conversando com Nina sobre os enredos das obras ao mesmo tempo em que também acontecem situações dentro do seu núcleo de personagem que sugerem que na verdade as sugestões de leitura de Nina são metáforas para a vida do jogador na trama e às vezes chegam a trazer mensagens ocultas sobre o enredo da novela.

Uma situação episódica constante ao longo dos capítulos são os “Baile Charme” realizados no Divino Futebol Clube. Além de caracterizar este espaço ficcional enquanto um bairro da zona norte do Rio de Janeiro, trazendo elementos culturais característicos da região, constrói um fio narrativo comum na medida em que mostra todo o bairro se preparando para a festa: personagens se arrumam no salão de beleza de Monalisa, Ágata (filha de Carminha) ensaia sua coreografia, Darkson anuncia na loja de artigos femininos de Diógenes os últimos lançamentos para as mulheres vestirem no baile. Estas festas do Divino Futebol Clube são palco para encontros de personagens do bairro e neles acontecem múltiplas situações episódicas com personagens secundários, como enlances amorosos que só se concretizam neste espaço.

Considerações Finais

Na análise da telenovela *Avenida Brasil* aqui apresentada, traçamos um caminho metodológico e analítico que teve como objetivo identificar o estilo do autor-roteirista João Emanuel Carneiro. Os resultados apontam para uma pertinência em relacionar o paradigma problema/solução, desenvolvido por Bordwell (2008;2013), e as noções de encargo e intencionalidade em uma obra de arte propostas por Baxandall (2006), enquanto um modo de compreender o estilo do autor em telenovelas de modo geral.

O lugar do autor-roteirista é fundamental nas escolhas que configuram as soluções na construção de elementos dramaturgicos e narrativos nas novelas, expressando seu estilo. Um processo que envolve um diálogo, seja como reiteração ou ruptura, com convenções e matrizes da telenovela, assim como as dinâmicas produtivas, expectativas da emissora e o contexto social do país. Além disso, a análise indica que as categorias propostas – apresentação da narrativa no primeiro capítulo, construção das protagonistas, dos pares românticos, dos vilões, do núcleo cômico e da serialidade – estão relacionadas na expressão do estilo e permeiam também as temáticas, os arquétipos de personagens e o rompimento ou não de certas convenções.

Pensar o estilo do autor-roteirista de telenovela a partir do seu ofício, pressupõe um recorte analítico acerca do que entendemos por como seu estilo se apresenta na telenovela que assistimos. Neste sentido, as categorias que escolhemos para investigar são significativas, já que priorizamos aspectos narrativos, que dentro da construção histórica das novelas, são fundamentais. Neste recorte, ainda que reconheçamos a importância do que chamamos de estilo de encenação da obra, explorado nos trabalhos Butler (2010) e Rocha (2016), não conseguimos explorá-lo devidamente nesta análise.

O percurso analítico escolhido, no entanto, nos permitiu chegar a algumas conclusões. Acreditamos que em *Avenida Brasil*, João Emanuel Carneiro amplia os modos seriais da novela, trazendo uma maior quantidade de histórias episódicas. Tal estratégia de serialidade traz agilidade e dinamismo para o produto. Defendemos também que o autor-roteirista foi capaz de executar pequenas rupturas ao expressar seu estilo nesta novela, como a construção de uma heroína clássica (a criança Rita) para depois trazê-la como anti-heroína Nina que tem atitudes semelhantes a da vilã. Naturalmente, seu jogos com as situações narrativas consideram as novelas já produzidas e o horizonte de expectativas criado pelo telespectador acerca das histórias e de seus personagens.

Apresentamos aqui um modelo de análise, com seis categorias, que é possível de ser aplicado em outras obras. Sendo assim, este trabalho também pode colaborar no estudo do estilo de outros autores de telenovelas e outros produtos audiovisuais cuja figura autoral esteja relacionada de alguma forma ao roteirista, ainda que parcialmente, como muitos seriados de televisão brasileiros e estadunidenses.

Referências

BACCEGA, M.A. et al. Consumo, trabalho e corpo: representações em *A Favorita*. In: **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009.

BAXANDALL, M. **Padrões de Intenção** – A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

_____. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas/SP: Papyrus, 2008.

CAMPOS, F. **Roteiro de cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. Editora Senac: São Paulo, 2003.

NOGUEIRA, L. **O autor na televisão**. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PUCCI JUNIOR, R.L. Inovações estilísticas na telenovela: a situação em *Avenida Brasil*. In: **Revista Famecos**. *Porto Alegre*, v. 21, n. 2, p. 675-697, maio-agosto 2014.

ROCHA, S.M. (coord.) **Estilo televisivo** – E sua pertinência para a TV como prática cultural. Florianópolis: Insular, 2016.

ROSAS, I.A. **O estilo do autor-roteirista nas telenovelas brasileiras**: um estudo a partir das obras e trajetória de João Emanuel Carneiro. 2019, 287 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SARAIVA, L. CANNITO, N. **Manual de Roteiro**, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. São Paulo: Conrad Editora, 2004.

SARLO, B. **El imperio de los sentimientos**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

SOUZA, M.C J. de. Analisando a autoria das telenovelas. IN: SOUZA, Maria Carmem Jacob de (org.). **Analisando Telenovelas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004a

_____ **Telenovela e Representação Social**: Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-papers, 2004b.

_____ **Amor e felicidade em *Mulheres Apaixonadas***: pacto de recepção com os ideais dos telespectadores. IN: **Mídia e Recepção**: televisão, cinema e publicidade. Salvador: EDUFBA, 2006.

_____ **Criadores de ficção seriada aqui e acolá**. Desafios criativos de roteiristas de telenovelas. In: **Estudos de Televisão**. Diálogos Brasil-Portugal. Porto Alegre: Sulina, 2011, p.33-55.

SOUZA, M.C. J. de; WEBER, M.H. Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em *Duas caras* e em *A Favorita*. In: **Autor e autoria no cinema e na televisão** / José Francisco Serafim (Org.). Salvador : EDUFBA, 2009. P. 79-119.

THOMASSEAU, J.M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

THOMPSON, K. **Storytelling in film and television**. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2003.

Recebido em 7 de agosto
Aceito em 27 de agosto