

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais

Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia

Daniela Stocco

“PARAÍSO TROPICAL”

Interpretação de um país através de uma cidade e uma novela

Rio de Janeiro

2009

“PARAÍSO TROPICAL”

Interpretação de um país através de uma cidade e uma novela

Daniela Stocco

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

Orientadora: Gláucia Villas Bôas

Rio de Janeiro

Abril de 2009

“PARAÍSO TROPICAL”

Interpretação de um país através de uma cidade e uma novela

Daniela Stocco

Orientadora: Gláucia Villas Bôas

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia)

Aprovada por:

Presidente, Prof.^a Gláucia Villas Boas

Prof.^a Eliska Altmann

Prof. Marco Antonio Gonçalves

Rio de Janeiro

Abril 2009

Este trabalho é dedicado a Cornélio Stocco.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e seus professores pela oportunidade de realizar esta pesquisa de mestrado e também a Capes, que financiou este trabalho.

Agradeço especialmente à minha orientadora, Gláucia Villas Bôas, que desde o início demonstrou grande interesse pelo tema proposto. Nossas discussões e seus valiosos conselhos e críticas contribuíram em todas as fases da pesquisa; por isso, de orientanda, passei a ser sua admiradora.

Agradeço também aos professores Bruno Carvalho e Yvonne Maggie, que participaram do exame de qualificação, por oferecerem importantes sugestões e indicações de leitura, não só durante a qualificação, mas também ao longo da pesquisa; e aos professores Eliska Altmann e Marco Antonio Gonçalves por participarem da banca de Mestrado.

A Alain Pascal Kali e a Verônica Eloí de Almeida pelas indicações bibliográficas e conversas e Isabel Travancas pelas indicações bibliográficas e pelo contato com Silvia Fiuza, da Globo Universidade. Agradeço também a Silvia Fiuza, Viviane Tanner e Fabíola Glenia, também da Globo Universidade, que não só cederam material para consulta – como capítulos e roteiros – mas também possibilitaram que um dos autores da novela “Paraíso Tropical” respondesse às minhas questões.

Aos colegas de turma do mestrado, sobretudo Luiz Augusto Campos, Jefferson Almeida Silva e Glauber Matias, que contribuíram com muitas idéias e sugestões.

À minha família, que mesmo de longe acompanhou com entusiasmo e atenção o percurso do trabalho e ao meu marido, pela ajuda com as tabelas e com a formatação, e pelo apoio, pela paciência e pelo carinho de sempre.

STOCCO, Daniela.

“Paraíso Tropical” Interpretação de um país através de uma cidade e uma novela/Daniela Stocco. – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2009.

x, 106f; 31 cm.

Orientadora: Gláucia Kruse Villas Bôas.

Dissertação (mestrado) – UFRJ/IFCS/Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2009.

Referências bibliográficas: f. 97 a 100.

1. O tradicional e o moderno na “novela das oito”. 2. A presença do Rio de Janeiro nas novelas das oito da Rede Globo. 3. Paraíso Tropical: construção do Rio e do Brasil. I. Villas Bôas, Gláucia Kruse. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. III Título.

Resumo

“PARAÍSO TROPICAL”

Interpretação de um país através de uma cidade e de uma novela

Daniela Stocco

Orientadora: Gláucia Villas Bôas

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia)

Como definir a identidade brasileira? Para começar a responder essa questão deve-se ter em mente que identidade é sempre uma *construção*, uma *representação mental* necessariamente arbitrária, já que devem ser escolhidos certos valores, características ou símbolos em detrimento de outros. No caso da construção da identidade brasileira, um dos símbolos ou uma das referências muito utilizadas para representar o país é o Rio de Janeiro. Por razões históricas e simbólicas, o Rio exerce, para muitos, o papel de síntese do Brasil.

A força do Rio enquanto referência identitária fica clara nas “novelas das oito” da Rede Globo, um dos programas de maior audiência no país. Em especial, a novela “Paraíso Tropical” colocava na sua sinopse o bairro de Copacabana como “lugar-síntese” do Brasil. “Paraíso Tropical”, assim como as novelas em geral, tem como ponto de partida uma visão da sociedade brasileira, ela também pode ajudar a construir certa imagem do Rio de Janeiro e, através dela, do Brasil; e ainda não difunde apenas a visão de seus autores e diretores, mas também a dos seus numerosos telespectadores, já que é uma obra aberta, que permite a participação do público. Esta novela é o material desta dissertação de mestrado que procura analisar, de acordo com esta novela em especial, e da presença da cidade nas novelas das oito dos últimos 26 anos o peso do Rio de Janeiro como possível referência para a construção de uma identidade brasileira mais ligada ao urbano e ao moderno.

Palavras-chave: identidade nacional, telenovela, Rio de Janeiro.

Abstract

“PARAÍSO TROPICAL”

A country's interpretation through a soap opera and a city

Daniela Stocco

Master's director: Gláucia Villas Bôas

How can we define the Brazilian identity? To start answering this question one must have in mind that identity is always a *construction*, a *mental representation* necessarily arbitrary, since certain values, characteristics and symbols must be chosen at the expense of others. For the construction of Brazilian identity, one of the most used symbols to represent the country is Rio de Janeiro. For historical and symbolic reasons, Rio carries, for many, the role of synthesis of Brazil.

The force of Rio as reference identity is clear in the "novela das oito" from Rede Globo, one of the TV programs with the largest audience in the country. In particular, the soap opera "Paraíso Tropical" presents Copacabana neighborhood in its synopsis as "synthesis" of Brazil. "Paraíso Tropical" and the soap operas in general, have as a point of departure a vision of Brazilian society, and it can also help to build an image of Rio de Janeiro, and through it, Brazil, and not just spreading the vision of the soap opera authors and directors, but also many of its viewers, as it is an open piece, which allows public participation. This soap opera is the material this Master's thesis that seeks to examine, according to this soap opera in particular, and the presence of the city among the "novela das oito" in the last 26 years, the importance of Rio de Janeiro as a possible reference to the construction of an identity Brazilian linked to more urban and modern.

Keywords: Brazilian identity, soap opera, Rio de Janeiro.

Sumário

Agradecimentos	v
Resumo	vii
Abstract.....	viii
Sumário.....	ix
Introdução	1
I. A escolha da telenovela e de “Paraíso Tropical”	5
II. Telenovela e identidade nacional	8
III: A pesquisa.....	9
Capítulo I: O tradicional e o moderno na “novela das oito”	11
1.2 Tradição e novidade: oposição e conciliação.....	14
1.3 Conclusões: conciliação e ambigüidade	39
Capítulo II – A presença do Rio de Janeiro nas novelas das oito da Rede Globo.....	42
2.1 A predominância do Rio	44
2.2 “O Rio que a gente vê por aqui”	49
2.3 O Merchandising social nas novelas das oito	51
2.4 Novelas paulistanas.....	56
2.5 O interior do Brasil nas telenovelas	58
2.6 O Rio suburbano	60
2.7 Conclusões	63
Capítulo III – Paraíso Tropical: construção do Rio e do Brasil.....	66
3.1 A novela “Paraíso Tropical”: resumo da trama	67
3.2 Abertura e primeiro capítulo: apresentação do Rio e de Copacabana	70
3.3 Imaginário do Rio e de Copacabana segundo “Paraíso Tropical”	78

3.4 As paisagens na novela	86
Conclusões Finais	91
Bibliografia.....	97
Anexo 1 - Entrevista a Gilberto Braga e Ricardo Linhares sobre Paraíso Tropical e a cidade do Rio de Janeiro.	101

Introdução

Como se pode definir a identidade brasileira? O que distingue o povo brasileiro dos outros povos do mundo, ou o que é singularmente nacional? Quais são os traços do caráter brasileiro? Muitos já se debruçaram sobre estas questões. Intelectuais do início do século XX, como Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e Oliveira Vianna já recorriam a tal tema para buscar, através do fundamento do ser nacional, o que diferenciava o Brasil dos outros países – principalmente dos mais desenvolvidos. Na década de 1920, os Modernistas ambicionavam romper com as tradições, atualizando as artes e literatura brasileiras tendo em vista os movimentos de vanguarda europeus, procurando utilizar elementos da cultura brasileira para fazer nascer uma arte autenticamente nacional. Nos anos 1930, acadêmicos como Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr e Gilberto Freyre começam a construir novas interpretações do Brasil, evidenciando não só os obstáculos históricos, econômicos, sociais e culturais que nos impediam de entrar de fato na modernidade, mas também destacando nossa singularidade e o que nela deveria ser valorizado. Percebe-se que o tema da identidade brasileira é, de fato, recorrente. Mais recentemente, em 1984, o antropólogo Roberto DaMatta – que já havia retomado o tema com “Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro” em 1979 – escreve o livro “O que faz o Brasil, Brasil?”, no qual ele aponta como o brasileiro constrói suas identidades:

Sei que sou José da Silva, brasileiro, casado, funcionário público, torcedor do Flamengo, carnavalesco da Mangueira, apreciador incondicional das mulatas, católico e umbandista; jogador esperançoso e inveterado da loto, porque acredito em destino – e não outra pessoa qualquer.¹

Propositadamente ou não, o brasileiro descrito por DaMatta é muito provavelmente um carioca. Em primeiro lugar, ele é flamenguista e mangueirense – o que por si só remete diretamente à cidade do Rio de Janeiro – e, em segundo lugar, por ser “apreciador de mulatas”, “carnavalesco” e “católico e umbandista”, já passam a ser limitadas as chances de que o senhor José da Silva possa ser de uma região qualquer do país. É verdade que, com esse exemplo, DaMatta pretendia mostrar quais seriam alguns dos tipos de identificação importantes ou significativos para a construção identitária dos brasileiros, o que difere sua construção das dos estrangeiros. No entanto, é interessante notar que o *modelo escolhido é carioca*. Este carioca, que é uma das possibilidades de ponto de partida para explorar a

¹ DaMATTa, 1994, p 15.

identidade brasileira, torna-se uma representação do brasileiro, e, dentro desta perspectiva, ser carioca passa a ser não apenas uma das possibilidades de ser brasileiro, mas sim o seu parâmetro.

Também não é de hoje que o Rio de Janeiro serve de referência para o Brasil. De fato, a cidade teve papel fundamental para o país, em diversos planos. Ter sido a capital por dois séculos, tanto como Colônia, quanto como Império e República – tendo inclusive sido a sede do Império Português de 1808 a 1822 – fez a cidade florescer econômica, urbana, política e, sobretudo, culturalmente, como nenhuma outra cidade do país. O Rio de Janeiro foi visto por seus entusiastas como a cidade que aproximava o Brasil da “civilização” européia. Destacava-se por sua vocação cosmopolita, intelectual, grande produtora de cultura. Mesmo durante a mudança do governo federal para Brasília e a fusão da cidade ao estado do Rio de Janeiro, quando a cidade já tinha perdido sua primazia econômica para a cidade de São Paulo – e que naquele momento perdia seu poder político – seus intelectuais, de acordo com pesquisa de Adriano Rosa da Silva ² ainda se esforçavam para que fosse atribuído ao Rio o papel de “cidade-mãe”, “cidade-espelho”; “porta-voz do Brasil”. O historiador Evaldo Cabral de Mello, numa entrevista para o jornal “O Globo” ³ comenta que o carioca tem um caráter narcisista e critica o “Rio-centrismo”, que seria a construção da história do Brasil a partir do ponto de vista carioca, tendência que viria desde a Independência; porém hoje não são os cariocas os maiores responsáveis por tal tendência, já que, assim como os paulistas, eles passaram a viajar mais e a conhecer melhor o país. Por outro lado, de acordo com Hermano Vianna (1995), a produção musical popular carioca – sobretudo o samba, o samba-enredo e as escolas de samba – tornaram-se ícones da cultura nacional, com auxílio do Estado Novo, sabidamente nacionalista e centralizador, grande interessado no sentimento de unidade nacional. Neste sentido, a produção cultural do Rio é de domínio nacional, e não regional. Inclusive, para o autor, a “vitória do samba”, ou seja, a transformação de um estilo musical originado no Rio de Janeiro – mesmo que com influências da Bahia, por exemplo – em música nacional fez parte da vitória de um projeto de modernização e nacionalização da sociedade brasileira.

² SILVA, Adriano Rosa da. “Rio de Janeiro cidade alma: o relato de uma construção simbólica.” Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado UFRJ/IFCS/PPGSA, 1995.

³ MELLO. Evaldo Cabral de “Uma fuga da Realidade” In: Jornal O Globo, 13 de agosto de 2005

De todo modo, quando se pensa em identidade nacional, não se pode perder de vista que se está falando de uma **construção**. Dessa forma, não se pode deixar de questionar a validade de uma única “identidade nacional”, ou um único conjunto de valores, de crenças, de maneiras de pensar, sentir e agir que identifique e seja partilhado por *todos os brasileiros*. Como se pode escolher entre tanta diversidade, tantas regiões e especificidades, aquilo que é de fato generalizado no país, mas que é singular apenas deste, isto é, que o distingue de todos os outros? Pierre Bourdieu, em “O Poder Simbólico” (1998) aponta uma resposta para este problema. Para ele, a realidade é social de parte a parte, e certos agentes sociais mobilizam propriedades objetivas (língua, religião, território, atividade econômica etc.) e subjetivas (sentimento de pertença, valores etc.) da cultura do país que estão de acordo com seus interesses e pressupostos e que determinam as *representações mentais* que o grupo terá de si mesmo e a imagem deste grupo para os de fora. Além disso, esta ação simbólica de mobilização acaba por produzir a unidade real ou a crença nesta unidade e, a longo prazo, a contínua repetição e imposição da representação mental e da identidade “legítima” podem criar a unidade real. Bourdieu cita Durkheim, quando diz que a região (que no caso desta análise é a nação) é “uma ilusão bem fundamentada”. Assim, as propriedades que compõem a representação mental que os indivíduos de um país têm de sua nacionalidade não são “naturais” ou “espontâneas”, mas sim arbitrárias, pois escolhidos de acordo com algum tipo de interesse, já que deve partir de uma tomada de posição.

Na verdade, a construção da identidade passa pela construção da própria nação. Bourdieu tem idéias boas para definir como a identidade é construída, mas nelas a dominação do Estado e dos intelectuais é muito acaçapante, não dá espaço para contribuição da população em geral. Já Benedict Anderson, em seu livro “Imagined Communities” (1998), define nação de uma maneira interessante: para ele, ela é uma comunidade política imaginária, essencialmente limitada e soberana. Seguindo este raciocínio, pode-se dizer que, exatamente por ser imaginária, a comunidade precisa ter em mente seus limites políticos, suas fronteiras; porém, outros fatores se fazem necessários para manter tal comunidade unida. O mais importante seria ter um **repertório compartilhado** (grifo meu), seja cultural ou histórico, que seja capaz de ligar as pessoas umas às outras, criando uma identidade entre elas, gerando uma identidade em comum, isto é, nacional. Para tanto, alguns elementos desse repertório podem ser trazidos à tona – pelo Estado, pelos intelectuais ou até por outros – seja para identificar o grupo, seja para unir seus membros. Estes elementos passam a representar o grupo generalizadamente e é escolhido entre outros de forma arbitrária. No entanto, o mais

importante é que, se são aceitos pelos membros da nação – ou ao menos pela sua maioria – eles exercem afinal sua função: reforçam e legitimam a existência da comunidade imaginada. Nação e identidade nacional são construções que estão sempre juntas, pois a primeira precisa da segunda para se imaginar e, desse modo, existir.

Partindo-se do pressuposto de que a identidade nacional é uma construção arbitrária que está dentro de um campo de disputas culturais, políticas, identitárias e de poder, podemos chegar a três conclusões: primeiramente, que a posição do Rio de Janeiro como modelo de “brasilidade” não é, para dizer no mínimo, ingênua; além disso, retifica-se que até hoje o que se produziu e o que ainda se produz sobre identidade brasileira são sempre interpretações, e nunca descrições definitivas (inclusive este trabalho); finalmente, é inútil procurar por características ou caracteres invariáveis da identidade, já que são escolhas arbitrárias e não naturais, sendo assim as definições do que é ou não nacional passíveis de mudança – sem contar as possibilidades de mudança na própria sociedade, em seus valores e em sua produção cultural, que não estão parados no tempo.

Considerando todos estes aspectos, a força que o Rio de Janeiro tem não só nas interpretações do Brasil como no *imaginário* dos brasileiros tornou-se um interesse de estudo. E, ao pensar numa interpretação de Brasil que levasse em conta o Rio de Janeiro enquanto modelo orientou-me para o mundo das *telenovelas*: material riquíssimo que, além de oferecer *uma* das possíveis interpretações do Brasil e de utilizar a cidade do Rio de Janeiro como cenário com grande frequência, a novela é uma obra aberta – isto é, criada ou elaborada ao longo de sua transmissão, dando margem a mudanças na história, ao contrário de um filme, que já é uma obra acabada quando é exibido – a qual não é escrita apenas levando-se em conta as opiniões e vontades do(s) autor(es), mas, sem deixar de lado seu caráter comercial, deve agradar e estar de acordo com as expectativas dos telespectadores, fazendo com que a novela apresente uma idéia do que é o Brasil na qual o autor deve corroborar minimamente a visão de seus não pouco numerosos telespectadores. Para isso, há um Departamento de Pesquisa na Rede Globo tão bem desenvolvido quanto inacessível, que realiza ou encomenda pesquisas qualitativas com grupos de discussão, normalmente formado por mulheres, para saber suas opiniões e expectativas em relação à estória, a determinados personagens, a aceitação ou rejeição de certos temas etc., tendo, assim, maior segurança para continuar os caminhos já traçados para a novela ou para propor mudanças quando a novela vai mal. Por mais que o Ibope seja medido somente nas áreas metropolitanas e que só mulheres, nem sempre de todas as classes sociais, tenham voz para influenciar no rumo de uma telenovela,

esse diálogo está aberto e é considerado de suma importância para a emissora. Ela pressiona diretores, autores, produtores e atores em direção ao sucesso na audiência e, conseqüentemente, ao sucesso comercial, mesmo que a palavra final ao escrever o roteiro e os capítulos seja do(s) autor(es). A preocupação em agradar o público reforça o argumento de Peter Berger e Thomas Luckmann em “A Construção Social da Realidade” (1973) de que se deve trabalhar com a visão do senso comum, buscando uma contínua correspondência entre os *significados do autor* e os *significados do público* no que diz respeito ao conhecimento do mundo partilhado em comum.

I. A escolha da telenovela e de “Paraíso Tropical”

Um primeiro fator que confere importância ao estudo de telenovelas é a disseminação da televisão no Brasil, de seu impacto e principalmente seu poder na vida dos brasileiros. A TV, por si só, é um fenômeno à parte: ainda que em 1960 apenas 4,6% dos domicílios brasileiros possuíam um aparelho de televisão, em 1970 eram 22,8% e em 1980, 56,1%. Em 1991, 71% dos domicílios possuíam pelo menos um aparelho⁴ e em 2000, 84% tinham ao menos um televisor.⁵ Isso significa que dos 44 milhões de domicílios particulares, 38 milhões possuem televisores, ou seja, aproximadamente 145 milhões de brasileiros têm acesso à televisão. Só esta constatação, segundo Verônica Eloi de Almeida, prova quão pertinente e importante são os estudos sociológicos que levam a TV e seus produtos em conta, como material de pesquisa. Infelizmente, os trabalhos sobre a televisão ainda são pouco numerosos, principalmente por um preconceito acadêmico em torno da cultura de massa, também explorado na pesquisa de mestrado de Verônica Eloi de Almeida (2003). A autora também salienta que da primeira novela transmitida pela televisão brasileira – *Sua vida me pertence*, 1951, TV Tupi passaram-se quase 30 anos para que a academia se interessasse a refletir sobre o papel da telenovela no campo cultural e no cotidiano dos brasileiros.

A escolha de uma “novela das oito” da Rede Globo escrita por Gilberto Braga não foi por acaso. A Globo é, de longe, a emissora com maiores índices de audiência no geral e,

⁴ Dados obtidos em HAMBURGER, 2005.

⁵ Dados obtidos em ALMEIDA, Verônica Eloi de. “O Brasil pelas Minisséries: A gente se vê por aqui?” GT – As interfaces da cultura brasileira: televisão, samba e festas populares, Congresso FESO/Teresópolis/2005;

mesmo não sendo a única a produzir e transmitir novelas, é a líder absoluta de audiência no segmento. Dentre todas as novelas exibidas pela Rede Globo ao longo de sua programação, a que se destaca não só pelo maior investimento, mas também pela maior expectativa de audiência e de lucro é a “novela das oito”. Tradicionalmente, as novelas transmitidas às 20h eram as que faziam parte do “horário nobre”, no qual as famílias em geral estariam assistindo à TV; por isso seriam mais sérias e verossímeis, ainda que tendendo sempre para um final feliz e harmonioso, e buscariam atrair um público mais abrangente. Ao longo dos anos 1990 estas novelas passaram a ser exibidas um pouco mais tarde, e hoje estão no ar a partir das 21h. Mesmo assim, pelo hábito, a novela desse horário ainda hoje é chamada de “novela das oito”. Ela é a vedete da grade de programação da Globo; isto é, segundo as pesquisas do Ibope e a análise de Esther Hamburger (2005), o programa que tradicionalmente apresenta os maiores pontos de audiência – que freqüentemente ultrapassam os pontos do “Jornal Nacional”, o mais importante noticiário da Rede Globo e da televisão brasileira. No caso específico da novela “Paraíso Tropical”, que não obteve os índices de audiência esperados pela emissora, foi ao longo de sua transmissão o programa mais visto da televisão brasileira com pelo menos 40 milhões de telespectadores⁶.

Ademais, a Globo é uma emissora carioca, assim como Gilberto Braga, quem, como já foi dito, tem sempre o Rio de Janeiro como cenário de suas tramas. Tais fatores, por si só, podem explicar por que o Rio está em evidência não só nessa novela quanto na maioria das novelas das oito ⁷ dos últimos 26 anos⁸. No entanto, por mais que autor e emissora possam privilegiar o Rio simplesmente por serem cariocas, eles não foram os primeiros a fazer da cidade uma referência para uma construção possível de melhor representação do Brasil. E ainda, no caso da novela, não só a Globo ou Gilberto Braga e Ricardo Linhares atribuem ao Rio este papel: os telespectadores, que interferem na obra aberta, aceitam o Rio como possível referência para a construção de sua própria visão do país.

A novela escolhida para uma análise mais aprofundada, “Paraíso Tropical”, da Rede Globo, foi transmitida de 05 de março de 2007 a 29 de setembro do mesmo ano. Seus principais autores foram Gilberto Braga e Ricardo Linhares, sendo que eles eram auxiliados

⁶ Informação disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u331847.shtml>. Acesso em 24/10/2008.

⁷ A partir de agora, passo a não usar o termo entre aspas.

⁸ Dados sobre a incidência de novelas das oito ambientadas no Rio de Janeiro no Capítulo II.

por mais sete escritores. Gilberto Braga já é um autor de novelas consagrado, conhecido por retratar sempre as classes média e alta cariocas, seus conflitos e tentativas de escalada social, enquanto Ricardo Linhares é de uma nova safra de autores. O núcleo de direção era de Dennis Carvalho, sendo ele e José Luiz Villamarim os principais diretores. Em fevereiro de 2007, a novela começou a ser “lançada” (chamadas durante a programação da emissora mostravam estrangeiros em seus países tentando definir o que seria um paraíso tropical; em seguida, as chamadas apresentavam aos telespectadores os principais personagens e adiantavam quais seriam as principais tramas da novela, além dos anúncios em jornais e revistas – sobretudo as especializadas em telenovela – e em *outdoors*). Com o desenvolvimento da internet, cada novela tem um *site* próprio com informações sobre a produção, bastidores, a trama em si, seus atores etc. Antes da estréia de “Paraíso Tropical”, a novela era apresentada da seguinte forma:

Rio de Janeiro, Copacabana. Da antiga Capital Federal – até hoje considerada por muita gente no mundo todo a verdadeira capital do Brasil – Copacabana talvez seja o lugar que melhor represente o país em todos os seus aspectos. Concentrados no espaço limitado de alguns quilômetros quadrados estão as mais diversas formas de vida, uma incrível e vastíssima biodiversidade que, em síntese, é a mais perfeita tradução do nosso povo. Nesse pedaço de terra, povoado e freqüentado por cidadãos célebres e anônimos de todos os tipos, está a nossa cultura, escancarada, viva, com todos os seus contrastes, qualidades e mazelas. Em Copacabana está o DNA do Brasil. Pois é nesse lugar-síntese que está ambientada a próxima novela das 20h, Paraíso Tropical, de Gilberto Braga e Ricardo Linhares, com direção de núcleo de Dennis Carvalho. Mas, como o autor faz questão de ressaltar, a novela não é exatamente sobre aquele bairro carioca, mas sobre o Brasil contemporâneo, seus contrastes e, principalmente, uma novela que conta uma atribulada e intensa história de amor.⁹

Com esta sinopse, atribui-se mais especificamente ao bairro de Copacabana o caráter de “síntese do Brasil”, de ser uma amostra representativa do “DNA do Brasil”, o “lugar-síntese”. O Rio de Janeiro, que passa a se resumir a esse bairro, é um retrato fiel do Brasil, de acordo com seus produtores e autores. A novela se apresenta, portanto, como um material com enorme potencial para meus estudos.

⁹ Sinopse divulgada em: Diário de Produção Paraíso Tropical. Nota do dia 16 de janeiro de 2007. Disponível em: <http://www.paraisotropical.globolog.com.br/archive_2007_01_23_0.html>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2007. Infelizmente esta informação não está mais disponível no site indicado.

II. Telenovela e identidade nacional

Há ainda o papel de unificador nacional possibilitado pela novela. Voltando à definição de nação de Benedict Anderson, como comunidade política imaginária limitada e soberana, insere-se também um fator importante: a maioria de seus membros não se conhece, mas na mente de cada um, eles fazem parte de um mesmo grupo. E um dos fatores fundamentais que sustentavam a idéia de simultaneidade e de unissonância na formação das consciências nacionais era o *capitalismo impresso*; ou seja, a propagação em massa de livros e jornais, possibilitada pela nova tecnologia de comunicação capitalista. Isto porque todos os que liam os jornais, por exemplo, tinham a consciência de que outros membros de sua comunidade o faziam simultaneamente, mesmo sem conhecer a identidade destes outros. Como a “comunidade imaginada” tem suas raízes na vida cotidiana, ao ver que outros lêem o mesmo jornal que ele mesmo, o leitor reafirma sua confiança na existência dessa comunidade.

Do mesmo modo, podemos ver nas telenovelas o mesmo tipo de fenômeno que era configurado pelo jornal. No Brasil, sabe-se não só pelos índices do IBOPE, mas pelas conversas no dia-a-dia, que milhões de pessoas acompanham ao mesmo tempo as histórias das novelas, que compartilham o conteúdo destas, incluindo os temas abordados por elas em discussões com seus familiares, amigos, companheiros de trabalho etc. A novela, portanto, preenche os três requisitos: de simultaneidade e de construção de uma referência, de um imaginário em comum para muitos brasileiros e de meio de comunicação de massa. Por tudo isso, as novelas não podem ser desprezadas nem como um fenômeno da indústria de massa no Brasil, nem como objeto de estudo, sobretudo quando se fala de identidade nacional. Quando se pergunta aos autores das novelas ou a seus atores qual é a importância da novela, eles rapidamente lançam a resposta: ele é a identidade nacional, ela é a unificadora da nação. José Wilker, numa reunião pública na Academia Brasileira de Letras em junho de 2007, chegou a dizer, ao lado de Nélida Piñon, que a novela era o que unifica as diversas regiões do país, antes da língua portuguesa. No dia 16 de novembro de 2008, numa entrevista à Fernanda Young, no canal GNT, Tony Ramos também disse que a novela representa o Brasil, a identidade nacional. Os entrevistados de Esther Hamburger (2005) em sua pesquisa para seu livro “O Brasil Antenado – a sociedade da novela”, já diziam que o escopo das novelas se trata do Brasil. Este novo chavão, já dominado pelos atores de novela e assimilado pelos telespectadores, deve ser analisado com o cuidado que merece.

III: A pesquisa

Desde o início da pesquisa, mesmo antes da definição de trabalhar com telenovelas e mais detidamente com “Paraíso Tropical”, a primeira questão que levantou esse tema de pesquisa foi: o que sustenta ainda hoje o discurso de que o Rio seria a melhor representação do Brasil? Ou, em outras palavras, que fatores ajudariam a difundir e justificar a idéia de que o Rio pode ser considerado um espelho ou referência do país todo? O estudo da presença do Rio de Janeiro nas novelas das oito da Rede Globo e a novela “Paraíso Tropical” foi mais que um material para pesquisa: foi um dos possíveis caminhos a serem escolhidos para analisar uma das imagens que é divulgada da cidade do Rio de Janeiro – a dos autores de novelas, que parece ser identificada e aceita pela audiência, carioca ou não. De fato, é com esse intuito que a análise será realizada; por isso, não será focada a estória narrada pela novela, como nas pesquisas de Laura Gomes (1991) sobre “Roque Santeiro” ou Mônica Coutinho (1993) sobre “Barriga de Aluguel; a atenção estará em observar que imagem do Rio de Janeiro e, no caso de “Paraíso Tropical”, do bairro de Copacabana é divulgada e como ela é construída, para, ao final, verificar se há pontos com os quais os brasileiros em geral podem se identificar. Assim, no primeiro capítulo analiso algumas pesquisas sobre telenovelas para levantar pontos e conclusões recorrentes nelas sobre telenovela e identidade nacional; no segundo capítulo, verifico a presença da cidade do Rio de Janeiro nas novelas das oito exibidas nos últimos 26 anos e, além de apontar as características em comum das novelas ambientadas no Rio de Janeiro, faço uma comparação entre elas e as novelas que se passavam em outras cidades. No terceiro capítulo, verifico mais especificamente como o Rio de Janeiro é apresentado na novela “Paraíso Tropical” e quais elementos são escolhidos para serem destacados em detrimento de outros e que Brasil é representado por esta imagem construída do Rio.

Com efeito, o que se pode dizer de saída é que as telenovelas são a vitrine da contemporaneidade brasileira. Elas destacam ícones da nacionalidade brasileira – Pão de Açúcar, Corcovado, belezas naturais etc., tentam construir personagens com os quais os brasileiros se identifiquem e, ao longo da narrativa, introduzem referências da realidade – notícias da vida real que se repetem e repercutem na novela, ou datas comemorativas que são celebradas na novela ao mesmo tempo em que na vida real (ex: Natal, Ano Novo etc.) – para tornar a identificação da novela com o cotidiano do brasileiro mais forte e verossímil. A novela é também um espaço de condensação de tipos ideais – positivos e negativos – principalmente de membros da família. Partindo-se deste ponto, pode-se destacar que a novela

é uma construção que representa o Brasil e as pessoas que vivem neste país e, ao emitir essa representação, ela dá um repertório aos seus telespectadores, que eles compartilham e interpretam livremente, sendo um dos meios de se criar a imagem do “Brasil imaginário”. No caso, esta pesquisa parte da hipótese principal de que a imagem deste “Brasil imaginário” tem como referência a imagem do Rio de Janeiro.

Capítulo I: O tradicional e o moderno na “novela das oito”

As telenovelas são, inegavelmente, um dos maiores fenômenos da televisão brasileira. A primeira novela brasileira, “Sua vida me pertence”, foi transmitida pela extinta TV Tupi, em 1951. No entanto, ainda não era como as novelas atuais: era exibida apenas duas vezes por semana e tinha somente 25 capítulos. Nesta época, o teleteatro tinha mais prestígio que a telenovela. Só em 1963 a TV Excelsior introduz a telenovela diária, com “2-5499 ocupado”. Com a novela “Beto Rockfeller”, de 1968, da TV Tupi, e “Irmãos Coragem”, de 1970 da Rede Globo, as telenovelas vão ganhando cada vez mais importância, principalmente como um dos programas com maior audiência e maior gerador de lucro da televisão brasileira. A Rede Globo se sobressai como grande produtora de novelas. O ápice da audiência das novelas – sobretudo da Globo – de acordo com os índices do IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística), se deu entre as décadas de 1970 e 1980, sofrendo queda na década de 1990, que é acentuada na década de 2000. Contudo, as novelas ainda são um dos programas mais assistidos; além disso, a “novelas das oito” é campeã absoluta de audiência entre as novelas da Globo, maior rede de televisão do Brasil, e é o segundo produto mais lucrativo da emissora, perdendo apenas para o “Big Brother Brasil”¹⁰. As novelas têm toda uma estrutura de divulgação, seja da mídia especializada, seja nos grandes jornais e, mais recentemente, na internet, e lançam moda, hábitos de consumo e produtos, incluindo as suas trilhas sonoras, vendidas em CD, ou seja, possibilita a produção e exploração de outros produtos, disponibilizando ao público outras formas de ter contato com a novela fora de seu horário de exibição, aumentando também as expectativas e a curiosidade sobre suas histórias.

Por todos esses fatores, as novelas da Rede Globo, principalmente as novelas das oito foram utilizadas como objeto ou material de estudo na sociologia e na antropologia. O objetivo deste capítulo é revisar algumas das pesquisas nas áreas de ciências sociais feitas sobre novelas das oito da Rede Globo de Televisão para destacar alguns elementos que têm em comum e analisá-los, no intuito de mostrar do que tratam as novelas para, a partir do segundo e terceiro capítulos, verificar como a cidade do Rio de Janeiro aparece nesta produção televisiva, observando se a cidade é apresentada como possível lócus representativo de uma imagem do Brasil.

¹⁰ Informação obtida no site: <http://noticias.uol.com.br/oomps/ultnot/2009/01/26/ult2548u670.jhtm>; acesso em 01/03/2009.

1.1 Pesquisas escolhidas e razões destas escolhas

Ainda que este trabalho tenha um perfil sociológico, as pesquisas antropológicas encontradas durante a pesquisa sobre telenovelas ajudaram a levantar alguns temas recorrentes nas análises de novelas. Assim, foram escolhidas algumas delas para servir como referência para a discussão proposta por este trabalho. As escolhidas foram as pesquisas de Ondina Leal (1986), Rosane Prado (1987), Denise da Silva (1991), Laura Gomes (1991), Mônica Coutinho (1993), Heloísa Buarque de Almeida (2003) e Esther Hamburger (2005). É notório que houve um processo de *escolha* para decidir quais trabalhos seriam abordados e discutidos aqui. A escolha desses sete trabalhos passou por dois critérios básicos. O primeiro deles era que seus autores não considerassem a televisão como um fator estritamente negativo no desenvolvimento da linguagem e da consciência, ou que procura evitar o esforço intelectual e divulga uma visão da realidade que tira a oposição entre o todo e as partes para convencer os telespectadores de uma harmonia social não existente de fato; que não vissem a TV simplesmente como impositiva, alienante, transformadora de símbolos e valores em bens culturais vendáveis, que não permite espaço para comunicação ou para um diálogo entre ela e seu público, já que ela teria o “monopólio da fala” ¹¹ e, conseqüentemente, o controle do processo de significação, no qual os membros da audiência interiorizam, sem qualquer tipo de reflexão, sem “filtros”, modelos de controle admitidos pela ordem social. Tendo em vista, segundo esta visão, que a televisão está ideologicamente a serviço do poder vigente, esta dominação exercida pela televisão seria feita deliberadamente. Este posicionamento sobre a televisão é influenciado pela noção de indústria cultural formulada por Adorno e Horkheimer (1991) e tem vários adeptos. No entanto, como já foi discutido na introdução, há uma possibilidade de diálogo sim entre os produtos televisivos e seus telespectadores – o que faz da telenovela uma obra aberta – e este diálogo é fundamental para o andamento das novelas e manutenção de sua audiência. Além disso, nesta visão “apocalíptica” ¹², como salienta Alexandre Bergamo em seu artigo “Imitação da ordem, as pesquisas sobre televisão no Brasil” (2006), diferenças sociais, culturais, políticas e econômicas são simplesmente ignoradas. Mais do que isso: a variedade de possibilidades de elaborações sobre o conteúdo transmitido, as diferentes ligações das pessoas com a televisão e a importância que cada um atribui a ela não são consideradas de modo algum. É como se a pessoa se transformasse num

¹¹ Esta expressão também é o título e o argumento central de um livro de Muniz Sodré (1977).

¹² Termo de Umberto Eco (2000).

autômato enquanto assiste à TV e, a soma de várias dessas pessoas integrasse uma massa homogênea. Por isso, das sete pesquisas escolhidas dentro da bibliografia de Ciências Sociais sobre novelas, três são basicamente trabalhos sobre recepção de novelas, isto é, sobre como os telespectadores pesquisados interpretavam as novelas, quais eram suas referências para a interpretação que faziam, suas opiniões sobre as atitudes dos personagens, como se relacionavam com a TV etc. Este tipo de pesquisa tem grande importância por permitir relativizar o poder que se atribui à televisão.

O segundo critério para a escolha dos trabalhos foi privilegiar aqueles que consideravam as novelas que analisaram como material para compreender melhor a sociedade brasileira. Em outras palavras, as outras quatro pesquisas escolhidas percebiam que as novelas tinham “algo a dizer” sobre o Brasil, que refletiam, de certo modo, a maneira de ver o mundo dos brasileiros e que suas análises eram capazes de desvendar alguns dos valores, dos modos de agir, das preocupações, dos dilemas e das contradições de nossa sociedade. Rosane Prado parafraseia Lévi-Strauss quando defende que a novela também é “boa para pensar”¹³. Berger e Luckmann em “A Construção Social da Realidade” (1973) afirmam que o homem comum associa a realidade à vida cotidiana; ela é o “mundo real”, no qual ele vive e com o qual interage. Assim, o cotidiano é a “realidade dominante”, sendo que as outras “realidades” (sonho ou pensamento teórico, por exemplo) são simplesmente campos finitos de significação, nos quais a consciência “passeia”, mas ao fim sempre retorna à “realidade dominante”, que é sua referência; neste caso, o teatro, o cinema, as artes em geral estariam fora desta referência. Dessa forma, percebe-se que a telenovela, que busca ser esta “crônica da realidade”, e que mistura ficção com jornalismo, com fatos atuais da sociedade, é um discurso que tenta se aproximar da “realidade dominante”, e não escapar dela. A telenovela usa esses artifícios para que a diferença entre a “vida real” e a ficção por ela apresentada seja cada vez mais fluida. De fato, autores e produtores arrogam às novelas o papel de “crônica do cotidiano”, de “retrato da realidade”¹⁴.

Desse modo, por mais que os telespectadores e o senso comum apontem que há coisas que “só na novela”, dando ênfase no seu caráter ficcional, há nas tramas apresentadas nas novelas elementos passíveis de análise, que podem ser ferramentas para acessar com maior

¹³ PRADO, Rosane, (1987) p. 121.

¹⁴ Ver da Silva (1991), Coutinho (1993), Perreau (1998) e Hamburger (2005).

facilidade algo que está dado na realidade, mas que pode ser mais bem observado na ficção televisiva.

1.2 Tradição e novidade: oposição e conciliação

Dentre as pesquisas escolhidas, algumas são centradas na recepção das novelas pelos telespectadores; outras são interpretações de ao menos alguns aspectos do enredo das novelas. Todas elas têm o objetivo de compreender como as novelas e, através delas, a sociedade brasileira lida com certos temas, como questões de gênero, diferenças de classe, racismo, consumo, relações familiares, sexualidade, organização social e resolução de conflitos, valor simbólico de diferentes bairros entre outros. Nenhum destes trabalhos tratava diretamente de identidade nacional ou mesmo do Rio de Janeiro como cenário privilegiado das novelas das oito da Rede Globo. Entretanto, a partir da leitura dos sete trabalhos supracitados, é possível identificar algumas características em comum das telenovelas que foram observadas e analisadas pelas autoras, por mais que os enfoques de seus trabalhos fossem diferentes entre si, e que contribuem para a discussão da identidade brasileira. A principal delas é a oposição recorrente em todas as novelas entre *tradição e modernidade*, entre *o velho e o novo*, mas quase sempre buscando uma **conciliação** entre eles, ainda que ela possa pender bem mais para um lado que para o outro. Porém, isso não é tão simples quanto parece. A oposição entre tradição e modernidade se dá de forma muito específica. Em primeiro lugar, a tradição seria a forma personalista de ver o mundo, a “sociedade holística”, na qual a importância não está no indivíduo, mas na sua posição hierárquica dentro do grupo, da família, onde não há iguais, e as relações são ao mesmo tempo de dominação e de afeto, de proteção e obediência. Já o moderno nas novelas não é o contraponto exato do tradicional, ou seja, não é o espaço ou a esfera na qual o indivíduo é autônomo, independente, com os mesmos direitos dos outros; um cidadão que, por ser igual aos outros, resolve seus conflitos de igual para igual dentro da esfera pública.

Na verdade, segundo os trabalhos analisados, a modernidade nas novelas aparece de duas formas: uma, a mais óbvia, é a associação dela com “novidade”, “inovação”: novas modas, novos hábitos, costumes, valores; o outro está relacionado ao indivíduo, mas apenas à sua vontade individual na esfera privada – a escolha da carreira, do estilo de vida ou do par romântico, por exemplo. A oposição se dá, portanto, quando basicamente a escolha profissional e/ou a escolha de estilo de vida e/ou a escolha amorosa vão de encontro aos

interesses ou expectativas principalmente dos familiares, ou quando tais escolhas impedem, de alguma forma, que o personagem exerça seu papel de *pessoa* dentro do grupo como se espera. A conciliação buscada é a que consegue transformar a oposição num equilíbrio, que permita uma acomodação tanto de aspectos modernos quanto de aspectos tradicionais na resolução final das tramas. Apenas em um dos sete trabalhos há um esforço em mostrar que a conciliação é característica do universo tradicional e que no embate entre este e o universo moderno, a novela mostra que a tradição ainda é predominante e perpetua na sociedade brasileira.

Vejamos como as autoras tratam desse assunto destacando algumas partes de suas pesquisas. No que toca a visão de moderno como o “novo”, a “novidade”, a “inovação”, os trabalhos de Ondina Fachel Leal e de Heloísa Buarque de Almeida são os que deixam mais clara a relação dos telespectadores com a TV e como eles vêem este “moderno” específico através dela. Leal mostra através de seu livro “A leitura social da novela das oito” (1986) a recepção da novela das oito “Sol de Verão”, transmitida entre 1982-83 pela Rede Globo, em dois grupos, os quais ela classifica como constituídos por pessoas de classes populares e da classe dominante. A pesquisa foi realizada em Porto Alegre, tendo como ponto de partida das discussões uma novela ambientada no Rio de Janeiro. A análise de Leal aborda, entre outros pontos, as diferenças na relação que as classes populares e a classe dominante têm com o televisor, enquanto aparelho eletrodoméstico. Conforme suas observações, ele têm vários significados para as classes populares: ele é a grande peça de destaque na casa dessas pessoas, é visto como objeto bonito porque incorpora a *modernidade* (grifo da autora), e por isso seus donos podem buscar reconhecimento social através da posse deste bem econômico caro; ele veicula uma fala moderna e sábia, representando a racionalidade dentro do universo doméstico, mesmo que esta racionalidade seja vista de maneira mística e sagrada, o que lhe confere um caráter fetichista. A geladeira, o liquidificador e até as flores de plástico representam para este grupo o moderno, a inovação: aquilo que escapa ao controle no seu fabricar, ou sobre o qual não se tem controle direto na sua produção – o que está ligado ao *lôcus* da cidade, da indústria e do urbano. Desse modo, o televisor, mesmo desligado, é um símbolo dessa modernidade que pode ser alcançada pelas classes populares e que, quando está ligado, é o que divulga e aproxima-os das inovações, das notícias, da moda, dos saberes legítimos e da ordem sábia.

Contudo, para a classe dominante, o televisor é apenas *mais um* dos eletrodomésticos. Ele não tem posição de destaque na decoração da casa, já que a questão da *modernidade* não se coloca para este grupo da mesma forma. O que os membros da classe dominante buscam são artigos únicos, originais, com maior valor artístico, nos quais a posse indique certo privilégio. A televisão para eles não tem positividade estética, e ela não é vista como um veículo legítimo de cultura. As novelas, inclusive, são vistas como populares, medíocres e alienantes, e o hábito de assistir a elas traz uma carga negativa, o que faz necessário para eles que justifiquem este hábito¹⁵. Ao contrário, nas classes populares fica claro o orgulho de assistirem à novela e cultiva-se o hábito de discuti-la entre familiares e vizinhos, pois dessa forma estas pessoas sentem que participam de um código visto como hegemônico. Na verdade, é como se elas participassem exatamente do universo desses que fazem parte da classe dominante. É através da novela que esses grupos populares vêem como vivem, como agem e o que fazem os personagens oriundos da outra classe – a dominante. A modernidade, o novo, o que merece reconhecimento é visto como pertencente à classe dominante. Enfim, a telenovela é para uma classe o meio de acessar o universo do outro e, ao ter esse acesso, esta classe participa da *modernidade* simbolizada por tal universo; para a outra, produto cultural de qualidade inferior feito para a classe popular e que só serve para distrair. De fato, esta relação com a televisão e com a novela pode ter mudado, já que a pesquisa de Ondina Leal foi concluída em 1986. Hoje em dia a qualidade técnica das novelas aumentou muito; além disso, há outras formas de acessar informações, como a internet, mesmo para as camadas populares, sobretudo os jovens, que freqüentam as famosas *lan houses*, presentes inclusive nas favelas.

O segundo trabalho de recepção é a dissertação de mestrado de Rosane Manhães Prado “Mulher de novela e mulher de verdade – Estudo sobre cidade pequena, mulher e telenovela” (1987). Ela escolheu trabalhar com moradores de Cunha, cidade do interior do estado de São Paulo com 5973 habitantes na zona urbana e 14899 na zona rural¹⁶, onde importantes estudos sociológicos já foram realizados¹⁷. Além de estudar a vida cotidiana, o sistema cultural e de

¹⁵ Uma das dificuldades na pesquisa foi encontrar indivíduos da classe dominante que admitiam assistir à novela; mesmo assim, os que admitiam tinham justificativas como “ligamos a TV por causa da empregada e assistimos também” ou “como é depois do Jornal Nacional, a TV fica ligada e a gente vai se acostumando a assistir à novela”. Leal (1986), p. 43.

¹⁶ Segundo dados do IBGE de 1980 coletados pela autora.

¹⁷ Ver Willems (1947), Shirley (1977).

valores dessa cidade pequena, ela pesquisa a recepção das novelas das oito “Roque Santeiro”, de Dias Gomes e Agnaldo Silva, transmitida entre 1985-86 que também se passava numa cidade do interior, e a segunda versão de “Selva de Pedra”, de Regina Braga e Eloy Araújo, esta uma novela urbana, que se passa no Rio. Ambas estavam em exibição durante o trabalho de campo.

A pesquisa de Prado focalizava as personagens femininas e como as telespectadoras entrevistadas viam-nas, interpretavam-nas, avaliavam-nas. A análise da *ressonância* – “(...) modo como as telespectadoras reagem às novelas, relativamente às avaliações e julgamentos que fazem dos personagens e situações apresentadas na trama”¹⁸ – leva a autora à seguinte constatação:

“Por simpatia ou por antipatia, por admiração ou por desprezo, mas principalmente pelas **questões que suscitam**, é que as mulheres da novela atingem as mulheres de verdade. Esquematizando, poder-se-ia dizer que as mulheres da novela servem de espelho, podendo representar para as mulheres de verdade algo que estas também são e que gostam ou não gostam de ser; algo que não são e que gostariam ou não de ser.”¹⁹

Nos termos de Rosane Prado, a mulher de verdade só tem ressonância com personagens ou situações com as quais se identifica ou identifica outras pessoas, tendo como ponto de partida a sua experiência cotidiana – que, nesse caso, está dentro de um contexto social de cidade pequena do interior, mais identificada com o campo que com o urbano. Os telespectadores em geral, ao falarem da novela, falam de si mesmos através do julgamento que fazem dos personagens, das tramas. Este argumento foi confirmado pela pesquisa da autora, que revela observações interessantes: dentro do universo pesquisado (mulheres de segmentos médios de Cunha), segmentos específicos davam ênfase a diferentes personagens e temas, de acordo com a situação na qual se encontravam as telespectadoras (idade, estado civil, maternidade etc.); mas, ao fim e ao cabo, as opiniões das entrevistadas estão referidas a certo corpo de princípios e valores, fazendo transparecer uma unidade, um conjunto de atitudes e características que são recorrentemente valorizadas ou, ao menos, suscitadas.

Esta unidade fica mais clara com os temas e valores levantados pelas entrevistadas a partir de certas personagens. Por um lado, a personagem Lulu, de “Roque Santeiro”, por exemplo, levanta, para as telespectadoras, a questão da dominação masculina e da restrição de sua atuação ao espaço doméstico. Lulu é mulher de Zé das Medalhas, marido dominador, que

¹⁸ Prado (1987), p. 136.

¹⁹ Op. Cit. pp. 137-8. Grifos da autora.

a reprime. Elas reconhecem muitos “Zés das Medalhas” em Cunha: nos pais, namorados, maridos, que representam os valores tradicionais. Outras personagens, por outro lado, são admiradas por não se submeterem ao controle masculino, seja do namorado, do marido, ou do pai; é o caso de Porcina²⁰ e de Matilde, de “Roque Santeiro”. Tanto uma como outra são vistas como mulheres “fortes”, que “fazem o que querem sem dar satisfação a ninguém”, que “são o que são”, são “autênticas” e “independentes”²¹. Elas são tudo aquilo que as cunhenses gostariam de ser ou ter a liberdade e coragem de fazer, sem serem “tachadas” ou virarem motivos de comentários das fofoqueiras da cidade. Simone, de “Selva de Pedra” também era vista como mulher independente, pois ela se torna ao longo da história uma escultora de sucesso. Porém, de longe ela foi a personagem mais admirada entre *todas* as “mulheres de verdade” de Cunha. Isto porque ela conseguiu *conciliar* o moderno e o tradicional, que é o grande dilema entre as telespectadoras de Cunha: Simone concilia individualidade, papel familiar e amor; ela consegue equilibrar sua vontade individual – trabalhar com sua arte, ser independente e realizar-se profissionalmente – apesar das tentativas de seu marido, Cristiano, de que ela largasse tudo por amor a ele, e ainda consegue viver seu amor com Cristiano apesar de seu pai não aceitá-lo e de tentar separá-los diversas vezes; tudo isso sem deixar de ser carinhosa com o pai e perdoá-lo. Laura, também personagem de “Selva de Pedra”, apesar de ter se casado três vezes por interesse com velhos ricos, e até de ter eventuais “amantes garotões”, é bem vista, “uma gracinha”, pois ainda que os casamentos fossem baseados no interesse, ela tratava seus maridos com muito carinho, cuidava bem deles – era uma boa esposa, cumpria seu papel. A boa relação com os consangüíneos é muito importante para as entrevistadas, fato que Prado atribui ao personalismo da sociedade de Cunha.

Voltando à questão da conciliação, há uma personagem ainda em “Selva de Pedra”, Diva, que traz um outro modelo de “conciliação”: a escolha do tradicional em detrimento do moderno. Diva é irmã de Cristiano, eram de uma família pobre do interior que enriquece na cidade grande. A família passa a buscar um padrão de comportamento, de etiqueta e de vida condizente com a nova situação social; porém Diva quer continuar com seu jeito “autêntico”, ser “como ela é de verdade”, o que divide as telespectadoras. Por algumas, ela é vista como “simples”, “autêntica”, e “livre”, como Porcina e Matilde, mas por outras, ela é vista como

²⁰ Pode-se questionar a “independência” de Porcina, já que, na verdade, ela deve sua riqueza a uma viuvez inventada por Malta, que também é responsável por seu conforto material. De qualquer modo, as entrevistadas de cunha atribuíam-lhe a característica de ser independente.

²¹ Estes termos foram utilizados pelas próprias entrevistadas.

“caipira”, “boba” e “imatura”, porque não aproveita a oportunidade que tem para mudar, para refinar-se ou modernizar-se, como sua nova situação demandava. Vê-se que esta solução é parcialmente aceita e, ao final da novela, Diva se rende aos apelos sociais e da família de tornar-se mais requintada, mais urbana, “fina” e menos caipira. Pode-se afirmar, então, que não só a novela oferece esta conciliação entre tradicional e moderno, mas que o seu público considera-a positiva e, no caso de Cunha, ao menos, este equilíbrio é almejado.

Observa-se, portanto, que a grande questão entre as telespectadoras de Cunha é conviver com a disputa entre os valores tradicionais pregados e esperados no contexto social cunhense e os valores modernos – que chegam à cidade não só pela televisão, mas também pelos “forasteiros” que estão de passagem pela cidade – principalmente em relação ao gênero. O dilema fica ainda mais complexo porque as próprias cunhenses identificam vantagens e desvantagens de fazer parte de uma sociedade onde todos se conhecem, onde o controle é maior, mas a ajuda mútua e a proteção também são maiores. Além disso, a própria identidade da cidade é construída sobre a oposição roça-cidade, e, por mais que a parte urbana do município não seja identificada como roça por seus moradores, mas sim os bairros mais afastados, a imagem de Cunha está mais próxima da roça, da vida rural e, conseqüentemente, mais caracterizada pelos valores tradicionais. As mulheres tentam, assim, conciliar suas vontades e expectativas individuais de maior liberdade e autonomia, sem correr o risco ou correndo pouco risco de serem “pegas” pelo maior mecanismo de controle social do local – a fofoca – e também sem transgredir exageradamente princípios locais valorizados por elas. As novelas são assistidas tendo este viés como eixo de interpretação, e a admiração ou rejeição das personagens obrigatoriamente passa por este crivo.

O livro “Telenovela, consumo e gênero: “muitas coisas mais”” (2003), de Heloísa Buarque de Almeida, também é resultado de um trabalho de recepção de uma novela das oito da Rede Globo mais recente: “O Rei do Gado”, transmitida entre 1996-97. Seu objetivo era refletir sobre gênero, sexualidade, relações familiares e também sobre consumo e sua promoção através da reinterpretação das mensagens da novela. Para isso, ela escolhe uma cidade de médio porte do interior do estado de Minas Gerais – Montes Claros, que segundo a pesquisadora tinha na época de sua pesquisa cerca de 250 mil habitantes – para tentar entender como as novelas e o mercado publicitário marcam sua influência fora dos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo. De acordo com sua pesquisa, para os telespectadores de Montes Claros as novelas representam a vida no Rio de Janeiro, cidade

onde tudo é mais *moderno*, e as novelas ensinam que esta modernidade pode ser alcançada através de bens de consumo em geral relacionados àquilo que está na moda e a um estilo de vida mais prático e até luxuoso. Os telespectadores, principalmente os de camadas mais populares, tendem a valorizar a televisão e as novelas por informarem, mostrarem coisas diferentes, novas, modelos do que está na moda, não só para vestir-se, mas até para decorar a casa e portar-se. Fica claro aqui que, assim como na pesquisa Ondina Leal, há uma forte relação entre *moderno* e alguns bens de consumo e de como a televisão é fonte de informações de uma outra realidade, neste caso não só de outro grupo social, mas também de outra cidade, maior e por isso mesmo mais desenvolvida – *moderna*. Vê-se, portanto, que uma década depois do trabalho de Ondina Leal, a televisão e a novela continuavam sendo vistas como fonte de informação como novas modas, hábitos, consumos, ou seja, da vida moderna. Por mais que em 2003, quando o livro de Heloisa Buarque de Almeida foi publicado, o computador e a internet não fossem uma grande novidade, em 1996 e 1997, quando a novela era exibida, ainda era uma novidade para muitos, inacessível para a maioria. Talvez hoje a novela não seja a única maneira de acessar estas informações, mas as telenovelas ainda são um meio muito acessível de obtê-las.

Ainda que as novelas em geral fossem vistas como uma representação da vida no Rio, a novela “Rei do gado” se passava em vários lugares do Brasil, mas mais marcadamente no interior: fazendas no interior de São Paulo, no estado de Goiás e algumas passagens em Brasília e Ribeirão Preto (SP). De todo o modo, alguns de seus personagens eram vistos como ícones da modernidade – sobretudo no vestir e no estilo de vida. A mansão dos Mezenga (família de um dos protagonistas) era uma referência, mesmo que de uma realidade longínqua para muitos, de luxo. Percebia-se também que mesmo os sem-terra eram retratados de forma “melhorada” em relação à *vida real*. Alguns dos entrevistados criticavam essa diferença entre *ficção e realidade*, mas outros afirmavam que se sentiam atraídos pelo luxo dos ricos, do Rio e de São Paulo e pela moda, além de preferirem não ver as mazelas da *vida real*, já que assistir à novela é um momento de distração, de descanso depois de um dia de trabalho – principalmente para as camadas populares.

Ao longo do livro, confirma-se o que já havia sido constatado por Ondina Leal e Rosane Prado: a interpretação da novela se faz tendo como referência a experiência de vida dos telespectadores. Os aspectos que mais saltam aos olhos dos pesquisados são aqueles que lhe são mais próximos, ou seja, com os valores que prezam ou com as situações que já vivenciaram, o que os leva a refletir sobre as mesmas. Por exemplo, para as famílias com

maior capital cultural – termo que a própria autora toma emprestado de Bourdieu – e mais abastadas tendiam a dar maior ênfase à relação do protagonista Bruno Mezenga com seus filhos Lia e Marcos e sua primeira esposa, Léa – como eles exerciam respectivamente seus papéis de pai e filhos e marido e mulher. Ao comentarem sobre a rigidez do pai, a falta de diálogo com os filhos, a falta de carinho e atenção à esposa, a preocupação excessiva com o trabalho – esses telespectadores comparavam a família Mezenga às suas, fazendo um paralelo entre como foram criados em suas famílias de origem – com rigidez, sem diálogo – e de como se *modernizaram*, isto é, como são mais próximos dos filhos, como permitem que haja espaço para diálogo, para a amizade entre pais e filhos, inclusive com orientação sexual – por mais que muitos ainda acreditem que o ideal seja abstinência até o casamento sobretudo para as meninas.

Há também a valorização da igualdade na relação marital, inclusive com maior auxílio do homem nas tarefas domésticas nessas famílias, o que os levava a condenar não só a maneira com que Bruno tratava Léa enquanto casados, como a valorizar a independência da mulher e sua atuação no mercado de trabalho. Na verdade, não só as famílias de camadas mais elevadas mas as mulheres em geral acreditam que é importante trabalhar para ter seu próprio dinheiro e até mais voz dentro de casa. Entre as famílias de camadas mais baixas, além da crítica ao excesso de cenas de sexo, que gerou uma reflexão sobre a moralidade sexual das novelas em relação àquela preconizada localmente, o que mais chamou a atenção foi a relutância da protagonista Luana, bóia-fria e herdeira perdida dos Berdinazi que fez par romântico com Bruno, em continuar caipira e não *modernizar-se*. A queda da simpatia por Luana se deu essencialmente entre famílias que, apesar de serem de classes populares, experimentavam um sentimento de ascensão social, pois eram de origem rural, mudaram-se para Montes Claros e lá conseguiram construir suas casas e adquirir alguns bens de consumo importantes (geladeira, fogão, televisão), aos quais não tinham acesso na roça, além de terem estudado um pouco e terem colocado os filhos na escola. Ao terem se esforçado tanto para “melhorar de vida” com as poucas oportunidades que tiveram, não se conformam com a resistência de Luana em absorver e demonstrar os sinais convencionais de ascensão social. Heloísa Buarque de Almeida descreve a frustração desta expectativa:

“É nesse sentido que a protagonista de *O Rei do Gado*, Luana, gerou dificuldades de simpatia nas espectadoras. Ela perdeu ao longo da narrativa, parte de sua capacidade e atitude *batalhadora*. As espectadoras esperavam que ela se **modernizasse**, que perdesse seu jeito caipira, que se vestisse melhor – de acordo inclusive com a

convenção de retratar um mundo consumista. Na convenção da telenovela, a ascensão social das heroínas costuma vir acompanhada de um certo tipo de educação, inclusive marcado por uma adequação à sociedade de consumo, a vestir-se na última moda, a aprender um andar mais elegante, usar maquiagem. Luana devia aprender a se vestir melhor, a falar corretamente, sem erros de concordância tão grosseiros, perder seu sotaque caipira, e inclusive deveria aprender a se impor diante dos filhos e dos empregados do rei do gado. Manter-se internamente sincera a seus valores e autêntica é parte dessa convenção, ela devia continuar sendo uma *boa* moça, mas para manter-se fiel à expectativa, gerada por uma linhagem de grandes heroínas de telenovelas, ela precisava **modernizar-se**. E como parte do prazer nas novelas vem do reconhecimento destas convenções, esta ausência de modernização em Luana gerou desconforto.”²²

Está claro, portanto, que a modernidade está ligada à ascensão social e as “marcas” que simbolizam e confirmam esta ascensão. Luana estava na mesma situação que Diva em “Selva de Pedra”, citada acima. No entanto, Diva era uma personagem mais cômica e não era protagonista, fatores que podem ter diminuído a cobrança de modernização no caso de Diva, o que se refletiu na pesquisa de Prado pela divisão do público entre os que admiravam a autenticidade da personagem e aqueles que criticavam seu jeito caipira e sua insistência em permanecer como era antes de tornar-se rica. Outra personagem que marcou muito foi Léa, a ex-esposa de Bruno, que casa-se com Ralf. Ela, apesar de sustentá-lo, é agredida por ele, inclusive fisicamente. As telespectadoras questionavam como uma mulher que sustenta a casa – pelo dinheiro que ganhou do ex-marido com a separação – sujeitava-se a tal situação. Elas comentavam as suas experiências: trabalhavam, tinham renda, ajudavam a sustentar a casa e sabiam se impor quando necessário – mesmo se ainda eram totalmente responsáveis pelos afazeres domésticos. Não ser totalmente dependente do marido e fazer reconhecer seu valor e suas opiniões (impor-se), especialmente para as mulheres, é importante e *moderno*, na medida que impede a submissão delas. É outro ponto que faltou em Luana, como pode ser verificado na citação acima.

No caso de “O Rei do gado”, a personagem que de fato lançou moda foi Lia, a filha do rei do gado, que vestia blusas e vestidos curtos e justos sempre de cores fortes. A autora afirma que a personagem lançou para todo o país uma moda que havia sido lançada anteriormente para a *elite do Rio de Janeiro* (p.190). Lia era querida sobretudo pelas jovens solteiras por ser *independente*, por lutar pelo seu amor (um peão) e fugir com ele já que seu pai não o aprovava. Ela age como indivíduo que luta para escolher seu destino e ser livre para

²² ALMEIDA, H. Buarque de. 2003, p. 189. Grifos em itálico da autora; negritos meus.

definir suas escolhas. Contudo, por mais que ela seja vista como *independente*, ela não trabalha – não é independente do pai economicamente, ao menos. Mesmo assim, e ainda confirmando o trabalho de Rosane Prado, tomar a iniciativa para poder definir suas escolhas amorosas já é uma evidência de independência e autonomia para as telespectadoras. Por outro lado, Lia agradava também uma telespectadora de camada média, professora aposentada, pois a personagem tenta mediar a relação entre seu pai e seu irmão em momentos de conflito, e até tentando manter uma boa relação entre eles e a mãe, já separada do pai. Inclusive, para essa telespectadora, Lia exerce bem o papel de filha, já que apaziguava os conflitos familiares e esforçava-se para aproximar-se da mãe. Se Lia foge da família para ficar com o namorado peão, isso é “perdoável”, já que ela é uma jovem que vive na lógica da cidade grande, que dorme com o namorado antes do casamento, por exemplo. Assim como Simone de “Selva de Pedra”, Lia tenta lutar para ter o direito de definir suas escolhas – no caso a escolha amorosa – mas, ao mesmo tempo, preocupa-se com seu papel de filha. Ao final, ela consegue conciliar ambos: Lia fica com o namorado peão com a bênção do pai.

Enfim, nota-se através do trabalho de Heloísa Buarque de Almeida que os próprios pesquisadores, ao reinterpretarem a novela, constroem uma relação desta com sua experiência e sempre citam como estão mais *modernos*, ou seja, como ascenderam socialmente, ou como seguem valores ou preceitos na educação com os filhos ou na relação com os cônjuges mais *moderna*, diferente da que observaram ou tiveram nas famílias de origem. Há um diálogo com a novela, e quando a novela é questionada, gera também auto-questionamento e comparação da situação da novela com a vivida de fato. A preocupação em ascender e em cultivar relações mais igualitárias e mais próximas dentro da família mostram que a sociedade brasileira é, efetivamente, *uma sociedade em processo de modernização*. Exatamente por estar neste processo, ainda há espaço para oposição e ambigüidade entre tradicional e moderno e a novela levanta essas questões, fazendo com que seu público, ao interpretá-las, pense e se posicione sobre elas. Ainda assim, a modernização é associada ao consumo, a um estilo de vida e a alguns padrões morais mais liberais que, por sua vez, estão atrelados à vida na cidade grande. Até por isso que Lia “pode” fugir com o namorado, esta independência e liberalidade estão conectadas ao imaginário que se constrói de cidade grande: um lugar onde as pessoas são mais liberais – até demais para os padrões mais conservadores de Montes Claros, por exemplo. As novelas tornam mais familiares os princípios e valores sociais das grandes

idades aos telespectadores de todo o Brasil, sendo que adotar alguns deles passa a ser símbolo de uma *modernização*²³.

A dissertação de mestrado de Denise Ferreira da Silva “O reverso do espelho: o lugar da cor na modernidade” (1991) analisa o conteúdo de duas novelas também de Gilberto Braga – “Corpo a corpo”, de 1984-85, e “Vale tudo”, de 1988-89 – tentando pensar em como os negros são retratados nas novelas e espaço eles ocupam, de acordo com esse retrato, na sociedade atual, urbana, que tem como referência o Rio de Janeiro, já que as tramas das duas novelas se passam no Rio. Além disso, ela também fez entrevistas com alguns autores de novelas da Globo, incluindo Gilberto Braga, sobre quais elementos devem estar presentes nas novelas, sobre as expectativas do público e também sobre os negros nas telenovelas. Por mais que seu objetivo estivesse direcionado à questão da cor, seu trabalho oferece contribuições para outras discussões sobre as telenovelas. Isto porque ela aponta que há uma preocupação dos autores em apresentar temas universais nas novelas, que tocariam pelo menos quase todos os seres humanos, ou *quase todas as famílias* – sem perder de vista que as novelas das oito têm a família como público alvo. No entanto, por mais que esses temas possam variar, a oposição entre tradicional e moderno está sempre presente, segundo Denise da Silva. Ela define essa oposição como o antagonismo entre privado e público; sendo público aquilo que é definido como social – essencialmente as relações sociais, do trabalho, da objetividade – e não ligado à esfera do poder político – e o privado dá conta das relações íntimas, familiares e da dimensão interna do indivíduo, ou seja, de sua subjetividade, sua singularidade, sua intimidade, sua emoção. Na verdade, há uma ênfase psicológica na subjetividade, e é aí que entra a singularidade individual e a convivência familiar. No entanto, há uma grande contradição, pois se vida moderna inspira uma extrema racionalização, ela também produz um discurso psicologizante que valoriza a subjetividade e a singularidade que estão inseridas no universo privado das relações familiares, mais relacionadas às regras tradicionais. Em outras palavras, o indivíduo deve conciliar as expectativas familiares com os anseios individuais subjetivos, ainda mais se estas escolhas se dão na esfera privada e não na pública. E esta contradição se deve não só aos antagonismos e contradições inerentes às sociedades complexas industriais, mas também à importância que a sociedade brasileira dá a família de

²³ É interessante perceber como esta discussão sobre o tradicional e o moderno é recorrente na sociologia; ou seja, tem caráter sociológico. Ocupam-se desse tema Costa Pinto, Maria Isaura Pereira de Queiróz, Evaristo de Moraes Filho, Emílio Willems, Guerreiro Ramos, toda uma geração de “mannheimianos”, como aponta Gláucia Villas Bôas em “Mudança Provocada” (2006).

uma maneira geral. Denise da Silva lembra o destaque que Gilberto Freyre dá à “família patriarcal” como “*célula-mater*” e modelo de organização hierárquico da sociedade brasileira. No caso das novelas analisadas por ela, a oposição e, no final feliz das novelas, a superação das contradições se dá através dos pares amorosos. Com efeito, consegue-se *conciliar*, ao fim e ao cabo, as vontades e escolhas subjetivas e uma visão de mundo mais moderna – na qual além da subjetividade, a ambição, a realização através do trabalho e a libertação da mulher, por exemplo, são valorizadas – com a vida familiar, ainda que se mostre a necessidade de superar alguns preceitos tradicionais, como o machismo, o autoritarismo, os laços de sangue e até o racismo.

A conciliação, neste caso, pende para o lado moderno. A autora mostra os exemplos dos casais Osmar e Eloá, de “Corpo a corpo”, e Raquel e Ivan e Solange e Afonso de “Vale tudo”. No caso do primeiro casal, ele, que era machista, não tinha ambição, teve que superar seu machismo e sua não adequação à profissão que escolheu enquanto ela, que de tão ambiciosa fez um pacto com um homem misterioso para garantir sua ascensão profissional e social, teve que compreender que sua ambição e seu egoísmo atingiam a sua reação amorosa. Eles terminam juntos, sendo que ele se realiza profissionalmente ao comprar e administrar uma fazenda e ela, através da ajuda dele, permanece na vice-presidência da empresa onde ambos trabalhavam. Eles mostram que é possível manter uma relação amorosa em bases igualitárias, conciliando o amor – subjetividade, intimidade – e as escolhas profissionais, não sem uma boa dose de conflitos e disputas antes da superação das diferenças. Para Raquel e Ivan, a questão da ascensão social também tem grande força. Raquel é mais simples, honesta e batalhadora, ao contrário da filha e de vários outros personagens da novela, que são capazes de tudo para ascender socialmente. Ela se torna dona de uma rede de restaurantes e demonstra, ao final, que é possível “subir na vida” honestamente, mas aprende através de várias decepções com a filha que os laços de sangue nem sempre garantem a cumplicidade esperada dos membros da família. Ainda assim, ela se responsabiliza pela criação do neto, filho de sua filha Fátima, justamente quem a desiluiu pela falta de moral e de cumplicidade filial. Raquel fica com Ivan ao final da novela, administrador de empresas que depois de uma ascensão meteórica através do casamento com outra mulher (Heleninha), vai ao fundo do poço, deve contentar-se com um subemprego e ainda vai preso por sua desonestidade; porém, no final, ele já redimido alcança a presidência de uma companhia aérea. Ambos estão realizados, conseguem finalmente manter-se em suas posições profissionais e sociais através do trabalho que escolheram e com o par romântico que escolheram também, formando uma

família com o neto de Raquel. Outro casal analisado é emblemático na conciliação: Afonso é filho da famosíssima Odete Roitman, que era contra seu relacionamento com Solange, que era uma mulher independente e trabalhava na companhia aérea de Odete. Para que o relacionamento se tornasse possível, foi necessário primeiro que a mãe dele morresse, permitindo que ele pudesse exercer seu poder de escolha e que ela, que prezava sua independência e autonomia, sentiu a necessidade de ser mãe para realizar-se como mulher, aproximando-a do domínio doméstico, ou seja, ele escapou da pressão familiar, ao passo que ela teve que aproximar a visão da família como espaço onde ela teria a realização que lhe faltava.

Percebe-se, portanto, que por mais que o moderno – representado pelo equilíbrio entre os pares, pela realização profissional e pela satisfação das escolhas subjetivas no amor e mesmo na profissão – o ponto de vista privilegiado é o privado: das relações privadas, da vida íntima, familiar. Esta modernidade é apresentada pelo viés da vida particular, e mesmo o espaço do trabalho não é muito explorado, por mais que a realização profissional e a independência financeira sejam valorizadas para os seis personagens avaliados. A vida profissional em si não é tão explorada quanto o modo como os personagens cultivam suas relações no ambiente de trabalho ou como se dá a ascensão

O único casal que viveu os conflitos de uma relação amorosa que não explora a dimensão interna individual é Sônia e Cláudio. Segundo a pesquisa de da Silva, Sônia é a única personagem negra que vive conflitos amorosos e, ainda assim, o que determinou seus dramas e conflitos foi simplesmente sua cor. Ela considera o racismo do pai de Cláudio superior aos desígnios de sua vontade subjetiva – escolher seu par amoroso – evidenciando o inverso do movimento valorizado pela modernidade, que é seguir os desígnios de sua vontade contra as regras sociais – sobretudo as mais tradicionais, como o racismo. Sônia rompe com Cláudio por uma chantagem de Alfredo, pai de seu amado. Em nenhum momento ela tenta lutar contra o racismo. Além disso, o equilíbrio da situação, que permite a relação entre Cláudio e Sônia é a generosidade dela em doar seu sangue ao pai dele por conta de um acidente, sendo o sangue dela o único compatível com o dele entre aqueles que estavam mais próximos na ocasião. A transformação do pai não se dá por argumentos racionais ou objetivos, mas pela transfusão de sangue, pela mistura do sangue negro com o sangue branco de Alfredo, o que o caracteriza, a partir daí como negro também de certo modo. Assim sendo, por mais que Denise da Silva tenha identificado que haja problemas em incluir o negro na visão de modernidade que se constrói no Brasil através das novelas, no geral, os conflitos são

gerados pelas contradições de personagens mais ligados à tradição com outros mais modernos, e no final da trama tenta equilibrar os ensejos subjetivos com a valorização de princípios modernos, o ponto de partida ou o ambiente apresentado ainda é o da vida privada, que está mais atrelado à tradição e ainda mostra sua força sobretudo nas expectativas familiares.

O trabalho de Laura Graziela Figueiredo Gomes é o mais radical de todos os que foram escolhidos para este quadro de referência. Ele se diferencia muito dos outros trabalhos aqui escolhidos, pois diverge enormemente deles. Sua dissertação de mestrado “Novela e sociedade no Brasil” (1991) analisa o conteúdo narrativo de uma novela das oito de grande sucesso da Rede Globo: “Roque Santeiro”, novela com perfil mais interiorano, de Dias Gomes e Agnaldo Silva, transmitida entre 1985-86, depois de ter sido censurada em 1975 e substituída às pressas pela primeira versão de “Pecado Capital”, de Janete Clair. É importante ressaltar seu trabalho foi orientado por Roberto DaMatta, e que os argumentos que ele desenvolve em “Carnavais, malandros e heróis” (1979) são a sua referência, ajudam a construir as hipóteses que, ao longo de seu trabalho, vão se confirmando.

Inicialmente, a autora afirma que não considera as novelas uma obra aberta, já que, de acordo com o argumento que ela toma de Humberto Eco²⁴, a obra aberta seria a arte de vanguarda que infringe normas de linguagem e apresenta as coisas de um modo novo, aberto a várias interpretações, posto que é um desafio para o gosto, um estímulo para a imaginação e para a inteligência. Nesse sentido, a telenovela estaria classificada como discurso persuasivo. Ela também é a autora que atribui menos poder aos telespectadores de influenciar na construção das tramas, mas admite que os autores acham importante saber a opinião do público, por mais que a decisão final seja do autor e da emissora. Para Laura Gomes, as novelas em geral mostram – e “Roque Santeiro” mostrou de modo exemplar – que a sociedade brasileira ainda funciona nos termos de uma organização tradicional que tem caráter sagrado e eterno, oriundo do papel que a igreja teve na formação do país, valorizando a hierarquia, o coletivo, a obediência, a honra, a vingança, a família, a pessoa, o privado. É a valorização da sociedade holística em detrimento da autonomia, do individualismo, da desobediência, do conflito como ponto de partida para negociar soluções – na novela o conflito é indesejado e a resolução é a *conciliação*, com cada um no seu lugar de acordo com

²⁴ ECO, Humberto. A obra aberta. Perspectiva, São Paulo, 1971.

sua posição, suas relações e, conseqüentemente, seu poder. É uma conciliação diferente da apresentada nas pesquisas anteriormente analisadas, pois se faz só dentro da esfera tradicional, sem espaço para negociação em pé de igualdade entre as partes conflituosas. Este seria o caráter intrínseco entre as telenovelas e a sociedade brasileira. Com efeito, o que acontece nesta novela é o embate entre o *status quo* tradicionalista da cidade fictícia de Asa Branca, sustentado pelos poderosos da região e o ímpeto da modernidade, que era encarnada pelos personagens de Roque Santeiro (o santo que nunca foi) e o padre progressista, Albano. Roque representava o *self made man* que conseguiu burlar a lógica tradicional fugindo da cidade e construindo sozinho seu caminho. Quando ele aparece na cidade, ele é o único indivíduo autônomo, que não deve sua posição ou favores a alguém. Eles – Roque e o padre – queriam divulgar a verdade sobre a história de Roque para, entre outras coisas, acabar com a dominação, os desmandos e com a impunidade que os poderosos da cidade desfrutavam, sobretudo o “coronel” Sinhozinho Malta. No entanto, mesmo que no Brasil se vivesse um momento de maior esperança pelo fim da ditadura militar, a mensagem passada pela novela é que ainda não é possível a transformação da situação atual e que a tradição prepondera sobre a modernidade. Este é o único caso de trabalho que mostra que na verdade a conciliação pende totalmente para o lado do tradicional, isto é, do personalismo, da hierarquia, da dominação e da obediência. Por mais que nos outros trabalhos o moderno esteja restrito – não se discute a autonomia, os direitos iguais, a cidadania, a lógica individualista de posicionar perante a sociedade, mas se valoriza em detrimento disso o “novo” e as escolhas individuais subjetivas – a conciliação se dá com o equilíbrio, a harmonia entre os dois, o que de forma nenhuma acontece na trama de “Roque Santeiro”. Mesmo que na novela, a cidade de Asa Branca sentisse os benefícios da “modernidade” – o crescimento econômico devido ao turismo religioso – tais benefícios não eram suficientes para enfrentar a tradição. Se Roberto DaMatta afirma que o brasileiro vive sob a ascendência de duas éticas que, mesmo que antagônicas, são duas faces de uma mesma moeda e contagiam uma à outra – o caráter tradicional da ética privada e o moderno da ética pública – Laura Gomes propõe que na verdade a ética privada, ou a sociedade holística predomina no Brasil. Para a autora, isso fica mais evidente quando se nota que o processo de construção da realidade na sociedade brasileira é intermediado fundamentalmente pela televisão e que ela é o principal “filtro” através do qual o brasileiro olha para si mesmo e, na falta de outras linguagens, discursos ou gêneros narrativos que cumpram simultaneamente este mesmo papel, as telenovelas passam a ser uma narrativa

mitológica que representa aos telespectadores sentimentos, emoções, padrões cognitivos e situações compartilhadas coletivamente por eles.

A autora, além de analisar a novela, faz uma comparação com alguns seriados norte-americanos, para mostrar como a lógica de ação e resolução de conflitos nos dois países é distinta. Sua conclusão é que, enquanto as novelas brasileiras mostram os conflitos, os quais nunca são desejáveis, para reafirmar quem são os que mandam e os que obedecem dentro de uma sociedade hierarquizada, na qual a família, as amizades e as relações pessoais são o centro das tramas e são ativadas para conciliar os conflitos, chegando à harmonia desejada ainda que destacando a desigualdade e a proteção de uns e a obediência de outros, nos seriados norte-americanos a ação, o trabalho, a justiça e as regras são utilizadas para que os personagens, apresentados como cidadãos e indivíduos autônomos e iguais possam negociar e resolver seus problemas. A escolha, o direito, a independência são destacados, assim como a liberdade e a obrigação moral para com a sociedade. A escola e o trabalho são ambientes para aprender e exercitar a solução de conflitos de acordo com regras bem claras, pré-estabelecidas e válidas para todos. Nas novelas, o que vale são as relações e os contatos pessoais, pois eles definem qual conjunto de regras será utilizado. O conflito, nos seriados, é visto como algo positivo que, ao final, traz uma solução que, de acordo com uma negociação regulamentada e válida, seja interessante para todos. Segundo Laura Gomes, a política e o Estado, nestes seriados, têm o seu lugar bem estabelecido e claro, assim como na sociedade norte-americana. Já nas telenovelas, política e Estado não têm lugar, tudo é resolvido na esfera privada em nome da restauração da ordem, assim como na sociedade brasileira.

Com efeito, cabem aqui algumas objeções a certos argumentos levantados por Laura Gomes. Em primeiro lugar, ainda que as novelas possam se aproximar do discurso persuasivo no intuito de levar seu público a conclusões definitivas, os trabalhos de recepção aqui analisados comprovam que há espaço sim para diferença quando se trata de interpretar as novelas. Ondina Leal, por exemplo, procura demonstrar como um bem da indústria cultural (a telenovela) pode ser percebido e em seguida reelaborado de acordo com a vivência cotidiana de seus telespectadores e que esta reelaboração de um mesmo conteúdo será diferenciada entre diferentes agentes sociais, pois as especificidades culturais são os elementos que classificam e dão significado ao mundo e utilizam apenas em parte o código de poder, reconhecendo aí o lugar da autoridade. Rosane Prado também demonstra que a televisão se apropria dos valores dominantes, os quais enfrentam sempre uma disputa para a sua manutenção, tendo em vista que não estamos falando de uma sociedade homogênea, mas sim

complexa e heterogênea; porém, do mesmo modo que diversos grupos da sociedade podem concordar com a visão hegemônica, podem também discordar e resistir a esses valores. O diálogo que acontece entre valores do grupo dominante e de outros grupos existe também entre a TV e seu público, pois a interpretação dos telespectadores pode tanto concordar quanto discordar dos valores dominantes transmitidos pela televisão. Nada obriga os telespectadores a simplesmente concordar com as “conclusões definitivas” que as telenovelas oferecem.

Em segundo lugar, na sua pesquisa a autora conversou basicamente com autores e produtores da novela, os quais, de acordo com Esther Hamburger (2005) reclamam muitas vezes dos limites que as opiniões do público e a pressão dos índices de audiência põem à sua criatividade. De qualquer forma, por mais que até Élodie Perreau (1998) tenha verificado que os telespectadores não estão conscientes de que têm o poder de mudar a trama ao mudarem de canal ou desligarem o televisor, a Rede Globo não investiria tanto em seu departamento de pesquisa se não acreditasse que a opinião do público deve ser levada em conta para garantir sua audiência e fidelidade, o que é demonstrado por Coutinho (1993) e também Hamburger (2005). Enfim, mesmo que a pesquisa de Gomes difira dos outros e até de alguns pressupostos deste trabalho sobre a relação do público com a novela e seus autores, ela é de grande importância para mostrar que mesmo com uma análise muito particular e distinta das outras, a questão da oposição entre tradição e modernidade conciliação é retomada e a conciliação também reaparece, mas de outra forma: a tradição domina a modernidade, e o moderno – o desenvolvimento econômico e comercial da cidade – é aproveitado e dominado pelos poderosos, aumentando o poder da tradição. Há, enfim, a conciliação da tradição, ou a ausência da negociação, e até, porque não, a conciliação do moderno com o tradicional pela dominação deste sobre aquele.

A contribuição de Mônica Coutinho, com sua dissertação de mestrado “Telenovela e texto cultural: análise antropológica de um gênero em construção” (1993) é muito importante particularmente para mostrar como a cidade do Rio de Janeiro é apresentada aos telespectadores da novela e ainda que conjunto de assuntos ela ajuda a suscitar. Coutinho analisa a narrativa da novela das seis “Barriga de aluguel”, de Glória Perez, transmitida entre 1990-91. Nesta novela o Rio de Janeiro tem papel importantíssimo já que, para demarcar e distinguir os diferentes grupos e os diferentes conjuntos de princípios e valores que cada um deles inspira ou preza, é utilizada a oposição zona sul (centro rico) versus zona norte (subúrbio), e o seu intermediário ou híbrido, Copacabana.

A trama da novela “Barriga de aluguel” se passava basicamente em três bairros diferentes do Rio: Inhaúma, bairro afastado e suburbano da zona norte; Barra da Tijuca, que não é geograficamente na zona sul, mas também é um bairro mais rico, que simbolicamente está próximo – apesar de certa rivalidade – de bairros como Ipanema e Leblon, da zona sul de fato; e, claro, Copacabana. A oposição entre tradição e modernidade se faz principalmente através destes três bairros, que trazem consigo uma força simbólica que reforça os estereótipos de cada grupo ou personagem retratado. Isso mostra, segundo a autora, que os espaços da cidade foram preenchidos de signos, atribuindo-lhes sentido e estrutura, comunicando experiências espaço-sociais determinadas. Esta é a primeira característica que diferencia a pesquisa de Mônica Coutinho dos trabalhos analisados acima porque é a única que dá ênfase a distintas regiões da cidade e os significados simbólicos a elas atribuídos. Inhaúma, desse modo, é o retrato fiel da sociedade hierárquica e holística, onde os homens trabalham e as mulheres cuidam do espaço doméstico e têm o casamento como projeto de vida, onde todos se conhecem, se ajudam, mas também se vigiam e se controlam – uma lógica extremamente parecida com a de Cunha. A Barra da Tijuca é onde moram os personagens bem sucedidos profissionalmente, os ricos, que demonstram maior interesse por atividades culturais, que escolheram seus amigos por afinidade, e não por estarem na vizinhança, vivem sob menor vigilância dos amigos, não têm contato com os vizinhos, suas relações familiares não estão marcadas por diferenças hierárquicas e que se destacaram nas carreiras que escolheram para seguir por mérito individual.

Finalmente, Copacabana é um lugar de passagem e de certa ambigüidade social e moral, pois oferece a liberdade e a possibilidade de autonomia individual, mas, ao mesmo tempo, proporciona a construção de uma rede social de amigos que se apóiam e se ajudam mutuamente. A personagem principal da novela, Clara, troca Inhaúma por Copacabana por acreditar que “Subúrbio é que nem (sic) cidade pequena, você acaba do jeito que nasceu. Já em Copacabana (sic), é o lugar em que tudo pode acontecer a qualquer pessoa, em qualquer momento!”²⁵ Como Coutinho explica, Clara espera mudar de vida mudando-se para Copacabana. Ela busca maior liberdade (principalmente sexual) e que o leque de possibilidades para os rumos de sua vida seja aumentado. Sem nenhuma qualificação profissional, Clara trabalha como dançarina numa boate do Bairro. Ela espera melhorar de

²⁵ COUTINHO, Monica. Telenovela e texto cultural: análise antropológica de um gênero em construção. Rio de Janeiro, PPGAS, 1993, p. 129.

vida seja através de *alguém que descubra seu talento* e faça sua carreira de dançarina decolar – ainda que ela nunca tenha se preparado ou estudado previamente – ou pelo casamento por amor, mas com um homem refinado, inteligente e bem-sucedido profissionalmente, de quem ela possa cuidar e ser uma boa esposa. Ela mesma é uma personagem que articula a ordem simbólica tradicional a categorias e valores que definem a ideologia individualista. Se ela busca liberdade sexual, não busca autonomia de fato, já que sua ascensão social depende de um terceiro a aparecer, e sua realização pessoal também depende de um “descobridor de talentos” ou de um marido. Por isso que Copacabana é apenas uma baldeação necessária para um novo mundo em termos éticos e morais. É um pólo de atração para indivíduos mais marginalizados (gays, prostitutas, travestis) e para aqueles que buscam afastar-se do universo familiar de origem, mas que com a rede social que se constrói, muitas vezes com outros migrantes (de outros bairros ou outras cidades ou estados) e o contato que se conserva com o grupo do local de origem fazem Copacabana estar simbolicamente mais próxima do subúrbio que dos outros bairros da zona sul do Rio de Janeiro.

A relação que mais explora a diferença entre tradicional e moderno, que pode também ser definida como oposição entre subúrbio e zona sul, é a de Clara com o casal Zeca e Ana. O casal tenta há muito tempo ter um filho, sem sucesso. Para resolver o problema, eles decidem utilizar o recurso da barriga de aluguel, isto é, fazer com que um embrião originado por óvulo e espermatozóide do casal desenvolva-se até o parto no útero de outra mulher – o que também abre caminho para a discussão das inovações científicas na área de inseminação artificial e suas implicações éticas. Clara candidata-se para conseguir dinheiro para o ex-namorado, pois acredita que ele não quer continuar a relação com ela por estar sem dinheiro para eventualmente casarem-se. O conflito começa quando Ana decide levar Clara para morar com ela e Zeca em seu apartamento e fica cada vez mais intenso quando Clara sai de lá e, por sentir seu instinto materno aflorar ao longo a gravidez, o que se agrava quando ela perde o útero por complicações no parto, e decide que não quer dar a criança ao casal e resolve fugir. Contudo, o conflito não é baseado na diferença de visão de mundo ou de valores em si, mas a *oposição* está sempre lá. De fato, durante toda a novela a diferença de estilo de vida, de visão de mundo e de grupo de princípios valorizados é exposta, mas com o conflito de Ana e Clara mostra que estes dois universos não estão isolados um do outro e que em diversas situações eles se encontram, convivem e os personagens passam a ter que lidar com estas diferenças utilizando as ferramentas que conhecem.

As duas mulheres entram na Justiça para obter a guarda da criança. Clara ganha na primeira instância porque o juiz acredita que ela é a mãe porque gestou a criança; na segunda instância, Ana ganha, pois o juiz entende que o óvulo é dela, logo, ela é a mãe genética. Até os argumentos podem ser relacionados à tradição e à modernidade, pois a maternidade pode ser definida pela simples evidência da gravidez ou por critérios genéticos possibilitados pelas inovações científicas e tecnológicas e os dois são tidos como argumentos válidos por juízes diferentes. Entre idas e vindas, descobre-se que tal criança tem um problema congênito no coração e precisa de um tratamento caríssimo, pelo qual só Ana pode pagar. Clara se vê obrigada a entregar-lhe o menino. Depois elas vão à Justiça novamente e, ao fim da novela, antes do resultado na Justiça, ambas decidem de comum acordo, partilhar a guarda da criança. De fato, o que acaba por unir e trazer a *conciliação* das duas protagonistas foi o amor e a maternidade, que remetem à idéia de unidade da espécie humana, de um sentimento universal e estabelece um contraponto importante com as diferenças de classe, status e estilos de vida; o que acaba por destacar também a dificuldade de mobilidade social, que facilitaria a saída do tradicional para a entrada no moderno. Na verdade, a trama em si não traz uma conciliação entre tradicional e moderno como foi verificada nas outras pesquisas, mas ela mostra que *a cidade do Rio de Janeiro é capaz de ter tanto grupos com valores mais tradicionais quanto com valores mais modernos, sendo que Copacabana é o bairro onde a conciliação é possível, onde a mistura entre moderno e tradicional se dá* – grifo meu. Ademais, a própria solução do conflito se dá, ao fim e ao cabo, entre as duas, sem a intervenção ou a negociação permitida pela Justiça. A resolução se dá no âmbito privado, mas com um fator unificador universal, o que aproxima o final da trama com a esfera tradicional; porém, se a Justiça não é capaz de lidar com uma situação tão nova e inusitada, a esfera moderna, neste caso, não poderia ser a resposta que levaria a um final feliz, satisfatório para ambas as partes. O mais importante na pesquisa de Mônica Coutinho é mostrar que é o Rio que traz esta conciliação, a possibilidade de convivência e de conciliação – em Copacabana – da modernidade com o tradicional. Quanto à Copacabana, no final da novela há um esvaziamento do núcleo de personagens do bairro, sendo que nenhum deles conseguiu ascender socialmente. Com a volta de Clara para o subúrbio, fica mais nítida a mensagem de que a chance de “subir na vida” e de acessar o universo moderno é pequena e, sem ascensão, o universo tradicional é mais protetor e provedor – o que mostra que a falta de mobilidade social acaba sendo uma entrave para que a conciliação se dê efetivamente. Há muitas barreiras para que eles se misturem de fato, mas, ao fim e ao cabo, precisam conviver.

Finalmente, há o trabalho de Esther Hamburger, intitulado “O Brasil Antenado - a sociedade da novela”, de 2005. Neste livro, que é um trabalho mais geral sobre telenovelas, a autora traça um panorama da história da televisão e das novelas e analisa novelas de grande sucesso nas décadas de 1970 e 1980 – a primeira versão de “Irmãos Coragem”, de 1970-71, a primeira versão de “Selva de Pedra” de 1972-73 – com algumas comparações com a segunda versão de 1986 – “Roque Santeiro” de 1985 e “Vale Tudo”, de 1988-89; além de apontar as tendências das telenovelas nos anos 1990, que ela chama de “novelas de intervenção”, como “Explode Coração”, de 1995-96, “O Rei do Gado”, de 1996-97, “O Clone”, de 2001-02 e “Mulheres Apaixonadas”, de 2003. O objetivo de sua pesquisa era discutir como as novelas captam e expressam as mudanças pelas quais a sociedade brasileira passou desde a década de 1970 até os anos 1990, como elas tornaram-se referência para a construção de tipos ideais nacionais de comportamento, isto é, no mais popular espaço de interpretação e reinterpretação da nacionalidade e enfim, como pensar as relações entre os espectadores das novelas, seus produtores, criadores e o Estado.

A pesquisa de Esther Hamburger é distinta das outras escolhidas aqui porque remonta a história da televisão, especialmente das novelas, e mostra não só como, ao longo do tempo, as novelas configuraram-se no espaço privilegiado que rege a comunicação pública nacional, mediando as relações públicas e privadas, como também houve, desde a fundação da Rede Globo, uma preocupação e um compromisso com a identidade brasileira, tomando para si a tarefa de divulgar o Brasil, sua diversidade de culturas e tradições para ele mesmo e, ao mesmo tempo, sendo um instrumento de integração nacional. Deste modo, as novelas destacam-se como produto cultural nacional mais comercial e lucrativo e como vitrine da contemporaneidade brasileira, onde se destacam referências à cultura e à história nacionais e imagens de ícones nacionais, sem contar a movimentação de tipos ideais de marido, esposa, filho, filha, enfim, da família brasileira. Acima de tudo, as novelas dão conta de um momento da história do Brasil e uma certa ideologia a respeito da modernidade e da modernização no país refletia-se nos enredos das novelas, sobretudo nas das décadas de 1970 e 1980, como veremos a seguir através da análise da autora.

Tanto “Irmãos Coragem” quanto a primeira versão de “Selva de Pedra” são de autoria da famosa autora de novelas Janete Clair. Elas têm enredos diferentes, mas têm muitos pontos em comum. A trama principal da primeira gira em torno da família coragem, mais especificamente dos três irmãos João, Jerônimo e Duda. Enquanto aqueles vivem como garimpeiros na cidade fictícia de Coroadó, no interior de Minas Gerais, Duda alcança o

sucesso como jogador de futebol do Flamengo, no Rio de Janeiro. João encontra um diamante gigante, que muda sua vida. Logo depois de encontrá-lo, ele é roubado pelos capangas do coronel Pedro Barros, latifundiário que quer, a todo custo, controlar o comércio de diamantes na região. Ao longo da novela, João tenta reaver seu diamante pela força e Jerônimo pela política, entrando para o partido de oposição. Ao final, Pedro Barros enlouquece e coloca fogo em Coroadó, destruindo a cidade e João destrói o diamante que causou tantos conflitos e sofrimentos. Já “Selva de Pedra” conta a estória de ascensão social de Cristiano, rapaz do interior, cujo pai é pastor evangélico que, apesar de ser de uma família rica, abdica de sua herança para passar seus dias pregando a palavra de Deus com sua família. Cristiano sai do interior para a Guanabara na primeira versão e para o Rio na segunda, não só para não ser acusado de um crime que não cometeu, mas para ter uma vida melhor e poder ajudar seus pais e suas duas irmãs. Lá ele encontra seu tio paterno, dono de um estaleiro, muito rico, e através dele, vê suas possibilidades de “subir na vida” potencializadas. Seduzido pelo poder, Cristiano, que já era casado com Simone – que também era uma moça do interior e veio junto com ele para a cidade grande – pede para separar-se desta para casar-se com Fernanda, dona de 46% das ações do estaleiro, o que faria dele, como marido, acionista majoritário. Ele acaba não casando por sentir-se culpado por deixar Simone, mas esta quase morre quando sua casa é incendiada por Miro, vilão da novela. Ela se convence por conta de uma carta de que Cristiano era autor do incêndio. Depois de Simone sumir e trocar de identidade e depois que Fernanda enlouquece e Cristiano prova sua inocência, ele e Simone, que está grávida dele, reatam e vivem felizes para sempre.

Para Esther Hamburger, há dois pontos em comum nas duas novelas: em primeiro lugar, ambas colocam a família, e não o indivíduo, no centro da trama. Na primeira, já no seu título, como aponta a autora, a novela trata da saga da família coragem, na qual mesmo o irmão, Duda, que tenta individualizar-se como jogador de futebol bem sucedido no Rio de Janeiro, mas que acaba voltando à cidade natal para unir-se aos irmãos no conflito contra o coronel Pedro Barros. No final, Duda se reconcilia com seu amor de juventude, Ritinha, que engravida, e vão viver felizes para sempre no Rio. Já na segunda novela, que é mais urbana, a temática está no papel do patriarca, cuja autoridade é representada pelo pai religioso fanático e Cristiano, que poderia ter sido retratado individualmente – sem citar sua família de origem – tem um núcleo familiar e se interessa não só pela ascensão individual, mas também da família, e a traz para a capital. O final feliz com a retomada do casamento com a esposa

grávida também evidencia que a família é central no enredo, tanto de “Irmãos Coragem” quanto em “Selva de Pedra”, e a felicidade dos personagens está ligada à união familiar.

Em segundo lugar, está a oposição entre *tradição e modernidade*. Em “Irmãos Coragem”, a oposição entre o vilarejo de Coroadó e a Cidade do Rio de Janeiro é explorada. Coroadó é o lugar da tradição, do *atraso*: onde não há telefone nem luz elétrica, onde o analfabetismo vigora com mais força e o meio de transporte mais comum é o cavalo e principalmente, onde o coronelismo impera, dominando a tudo e a todos, enquanto o Rio, por contraste, é o lugar da modernidade, onde se pode procurar pela ascensão social individual e onde a tecnologia é produzida e consumida. Já em “Selva de Pedra”, a tradição está na autoridade do patriarca religioso fanático que obriga a sua família a viver de forma humilde, no interior, em oposição ao filho ambicioso que decide ir à capital também para ascender socialmente e, por conta do processo de ascensão, aprender a ser mais *moderno*, quer dizer, a ter um estilo de vida chique que condiz com a nova situação social. Inclusive, em ambas as novelas, as tensões entre ricos e pobres, entre homens e mulheres, entre pais e filhos e também os tipos ideais de filhos, pais, mães, maridos, esposas etc. também estavam estruturados na oposição entre a liberação dos costumes, atrelada à modernidade, e à permanência dos valores antigos, ligada à tradição. Uma das questões levantadas por ambas as novelas era: como modernizar-se (liberar os costumes, ser chique, atuar na lógica fria e racional da cidade grande) sem perder a doçura, a autenticidade e os laços afetivos de antes? No caso destas duas novelas, há uma ideologia de que por mais que sair do tradicional para entrar no moderno possa ser conflituoso, doloroso até, é um caminho inevitável, já que o moderno é atraente, sedutor e acima de tudo, é a solução para acabar com o atraso ainda existente no país, confirmando o destino do Brasil de “país do futuro”. Esther Hamburger afirma que:

“*Selva de Pedra e Irmãos Coragem* terminam com longos discursos morais que afirmam a justiça e a derrota do obscurantismo que dominam, de maneiras diferentes, tanto as pequenas cidades de origem dos personagens, quanto as localidades metropolitanas. As duas novelas enfatizam a possibilidade de a natureza ingênua dos personagens que vêm do interior subjugar o meio urbano, apresentado a um só tempo como inevitável, terrível, ameaçador, mas atraente, liberal e glamoroso.”²⁶

Nas novelas dos anos 1980, “Roque Santeiro” e “Vale Tudo”, ao contrário da visão otimista sobre a modernidade da década anterior que apesar dos conflitos que trazia, acabaria

²⁶ HAMBURGER, 2005, P.99

com o atraso, com a situação trevosa que permanecia no Brasil, passa-se à desilusão, pois a modernidade não exerceu este papel que dela se esperava. Essas novelas falam sobre o *paradoxo da modernização*, que apesar da inovação e do desenvolvimento que proporcionam à sociedade, ela não é capaz de acabar de fato com a ignorância, com as relações tradicionais de poder, e ainda pode incentivar à corrupção e ao preceito de que “os fins justificam os meios”, pois não há punição para os poderosos e corruptos. Em “Roque Santeiro”, já citada e analisada por Rosane Prado e Laura Gomes, conta a saga de um homem que era tido como santo, mas que não o era e queria revelar este fato ao povo da sua cidade, Asa Branca; mas foi impedido pelos poderosos locais, sobretudo o Coronel, sinhozinho Malta, que ao contrário de Pedro Barros, sai vitorioso. O fator *modernizador* (Roque Santeiro) é derrotado, obrigado a fugir, e a tradição vence. Em “Vale Tudo”, que desenvolve sua trama a partir da pergunta “vale a pena ser honesto no Brasil?” mostra como é possível ascender através do trabalho e do mérito (no caso de Raquel) e também como fazê-lo passando por cima dos outros, roubando, enganando etc. Ao final da novela, nenhum dos vilões é punido – apenas Odete Roitman morre e ainda por engano– o que aumenta a sensação de que no Brasil “tudo pode” (vale tudo) e quem tem poder sempre conseguirá aquilo que quer e o atraso continuará, pois o Brasil estaria falido moralmente. Os tipos ideais ainda são apresentados pelas duas novelas, mas no embate que travam, tendo sempre em conta valores que remetem à modernidade e a tradição, a modernidade não é mais vista com o mesmo otimismo, nem com a mesma força ou com o caráter inevitável de antes.

Enfim, essas novelas tratam, segunda a autora, de *uma decepção, de uma expectativa frustrada para o Brasil*. Na década de 1990 a Rede Globo passa para as novelas de Intervenção, nas quais a emissora se coloca como prestadora de serviços, carregando no tom didático, numa pretensão pedagógica através do *merchandising social* ²⁷. Segundo a autora, “O Rei do Grado”, por exemplo, incorporou a luta contemporânea dos sem-terra pela reforma agrária para colocar em prática o poder transformador da televisão em ação para intervir na sociedade. Essa vertente pode ter surgido por, entre outras razões, pela forte decepção observada na década anterior e também, assim como a sociologia dos “mannheimianos” brasileiros, propõe uma intervenção, toma para si uma responsabilidade social e torna-se mais

²⁷ Termo utilizado pela autora que se refere à abordagem, no espaço das telenovelas ou de qualquer programa televisivo, de questões sociais ou mensagens educativas. A análise do *merchandising social* será mais aprofundada no próximo capítulo.

uma instituição do país a abordar e auxiliar a discussão de certos temas, colocando pautas no debate público.

1.3 Conclusões: conciliação e ambigüidade

Depois desta análise dos trabalhos escolhidos para discutir sobre a recorrente oposição entre tradição e modernidade nas novelas por eles verificada, é possível traçar algumas conclusões. Pode-se dizer que para esse conjunto de estudos as novelas tratam da transformação de uma sociedade tradicional/personalista para uma moderna, na qual se dá importância a certos valores individuais, mas que está essencialmente colada com uma idéia de inovação, de novos hábitos de costumes mais liberais e de um estilo de vida que pressupõe o consumo de certos bens de consumo, que simbolizam a modernidade. Não só a interpretação das tramas de algumas novelas levou a tal conclusão, mas também a contribuição dos telespectadores pesquisados. Daí a importância das pesquisas de recepção de telenovelas, pois elas mostram como o conteúdo das novelas é apropriado pelos telespectadores e que papel as telenovelas cumprem em suas vidas. Elas não são simples meios de distração e entretenimento, mas também de vários tipos de informação, e têm seu lugar na vida de diferentes tipos de público, que a interpreta de variadas formas. A colaboração dos telespectadores trouxe grande riqueza para as pesquisas, complementando os trabalhos sobre as tramas das telenovelas.

De todo modo, segundo as pesquisas analisadas aqui, apesar da *maioria* das novelas analisadas apresentarem a **conciliação** como solução para a oposição, nem sempre as novelas apresentam a modernidade com otimismo, como nem sempre a tradição sai vitoriosa; o que é recorrente em todas é a **oposição entre moderno e tradicional**, evidenciando que a sociedade brasileira ainda não se modernizou, ou não se modernizou da maneira esperada. Ainda assim, pode-se dizer que há conciliação sim em todas elas, até em “Roque Santeiro”, já que até o cinema – produção cinematográfica – chega à cidade, a boate, e a cidade cresce e desenvolve-se a partir do mito do santo, o que pode ser visto como traços de modernidade, mesmo que ela esteja submetida e seja aproveitada pelo poder tradicional local; e em “Vale Tudo” que, como já foi citado, a protagonista (Raquel) consegue conciliar o sucesso profissional, o amor e o papel de avó, formando, apesar de suas escolhas individuais, o ideal de família, com um companheiro e uma criança. “O Rei do Gado”, vista por Esther Hamburger como “novela de intervenção” também apresenta a conciliação que a personagem Lia faz do moderno e do tradicional, demonstrada pela pesquisa de Heloísa Buarque de Almeida. Por mais que o moderno apareça das diversas formas descritas neste capítulo, só pelo fato das novelas partirem da vida familiar para apresentar e narrar as peripécias de seus personagens já se

posiciona a trama no registro da tradição. Entretanto, a *modernidade* sempre aparece de algum modo, nem que seja através do estilo de vida dos “chiques e poderosos”, sempre presentes nas tramas das novelas. Se os valores positivos da tradição ou da modernidade serão escolhidos para destacarem-se não importa; o que acontece é que a *tendência* é o caminho da *conciliação*, da mistura dos dois, da permanência da tradição perante o crescimento da esfera moderna.

Na verdade, a questão da modernização com permanência de tradição não é novidade para o Pensamento Social Brasileiro, como é analisado, por exemplo, por Gláucia Villas Boas²⁸. Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, já falava do conflito entre presente e passado, entre o litoral e o sertão, entre civilização e cultura particular. Desde *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, passando por *Carnavais, Malandros e Heróis*, de Roberto DaMatta, se fala das dificuldades que o próprio caráter do brasileiro apresenta e que entravam a “vitória” da modernidade. Na década de 1950, os “mannheimianos” atribuíam à sociologia o papel de distinguir entre tendências racionais e irracionais; isto é, na interpretação dos sociólogos, entre as tendências tradicionais e modernas. As pesquisas sociológicas tentavam compreender, entre outras coisas o porquê da permanência do atraso, ou da resistência às mudanças, mesmo com o advento do moderno. Nota-se que o “mito da ambigüidade” se repete na construção da sociedade brasileira e, por conseqüência, na identidade nacional e no pensamento social brasileiro. Esta questão não foi levantada somente pela sociologia, mas também pelas telenovelas; e se ela repete-se não só nas novelas, mas também nas análises feitas por cientistas sociais sobre elas, é porque é uma questão fundamental para se compreender o Brasil.

É notório também que a cidade do Rio de Janeiro foi cenário de quase todas as novelas analisadas nos trabalhos escolhidos – das oito novelas analisadas pelas sete autoras escolhidas, seis se passam no Rio e duas se passam no interior. O Rio é, portanto, cenário das novelas urbanas analisadas, cidade onde a presença da modernidade apontada pelas telenovelas se faz mais presente, mais intensa; onde Heloísa Buarque de Almeida afirma estar a elite que tem acesso privilegiado à última moda e onde Mônica Coutinho percebe que não só há uma justaposição de grupos mais modernos e mais tradicionais na cidade através dos diversos bairros – zona sul e barra de um lado, subúrbio do outro – mas que há um bairro que integra e mistura tudo isso: Copacabana. O Rio já começa aqui a despontar como local

²⁸ Ver *Mudança Provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro* (2006).

privilegiado para ser referência desta oposição que está presente não só o enredo das novelas, mas também na sociologia brasileira há décadas. Nos próximos capítulos veremos se a presença do Rio nas novelas e a imagem dele construída através da novela “Paraíso Tropical” justificam que a “cidade maravilhosa” seja uma boa e possível referência do Brasil e de sua identidade.

Capítulo II – A presença do Rio de Janeiro nas novelas das oito da Rede Globo

Através da análise feita no capítulo anterior, percebe-se que a oposição/conciliação do tradicional com o moderno se repete nas pesquisas realizadas sobre novelas. No entanto, onde está a conexão da problemática tradição/modernidade com a cidade do Rio de Janeiro, tema central deste trabalho? Uma resposta possível, porém insuficiente, seria dizer que das 11 novelas analisadas pelas autoras escolhidas, apenas duas não foram ambientadas na cidade do Rio de Janeiro. Neste capítulo, a presença do Rio nas novelas do horário nobre das oito será analisada mais a fundo. Parte-se da hipótese de que não é apenas sua reincidência nas novelas das oito que torna possível a associação da cidade com a oposição tradição e modernidade. Primeiramente, é sabido pelo senso comum que Rio e São Paulo são as maiores cidades do Brasil, as mais desenvolvidas; neste caso, as mais modernas. Contudo, o Rio destaca-se, também no senso comum como cidade de vanguarda, onde a moda – principalmente a moda de verão ou moda-praia – é lançada, onde novos hábitos, novas gírias, novos costumes e valores mais liberais são inventados e de lá se espalham para o resto do país. Não é à toa que a pesquisa de Heloísa Buarque de Almeida (2003) aponta que, de acordo com seus informantes, as novelas da Globo em geral mostram a *vida moderna, a vida no Rio de Janeiro*. Em segundo lugar, admite-se que o Rio também se define pela mistura: é onde se exalta, além da *mistura de raças*, a *mistura de ricos e pobres* não só na geografia da cidade, como na convivência nas praias, ou no bairro do Copacabana, por exemplo, que são *democráticos* por permitirem a *convivência* dos dois grupos. Todavia, apesar da divulgação dessa idéia pelo senso comum, a cidade também é bipartida, como a análise de Mônica Coutinho (1993) abordada no primeiro capítulo deste trabalho, lembra com a dicotomia subúrbio x zona sul. O híbrido estaria em Copacabana, palco privilegiado, principalmente pelo autor de novelas Gilberto Braga em algumas de suas novelas, para explorar esta oposição. O Rio, portanto, representa não só o moderno, mas o moderno permeado pela tradição, tentando conciliar-se ou ao menos fazendo oposição com o tradicional, que *permanece*. Finalmente, há outra hipótese a ser considerada: o estereótipo de carioca é mais facilmente relacionado a este brasileiro que é moderno e tradicional que o do paulistano. Se Rio e São Paulo são as referências de cidades brasileiras desenvolvidas e modernas, a imagem que se tem dos paulistanos é que são chatos, pois só pensam em trabalho, não sabem se divertir: são sérios, organizados, racionais; já os cariocas são malandros, não gostam de trabalhar, mas gostam de aproveitar a vida; são informais, mas gostam do luxo e o alcançam não pelo trabalho, mas pelos contatos, pelo “jeitinho brasileiro”. Enfim, o estereótipo de carioca, as *misturas* que

ajudam a construir a imagem do Rio, a oposição dos bairros ou zonas da cidade, a imagem de vanguardista na moda e nos costumes e a imagem de cidade desenvolvida, além da repetida ambientação de novelas na cidade, fazem do Rio uma forte referência de Brasil, pois une ao mesmo tempo aquilo que os brasileiros querem ser e ter (em relação à moda, ao estilo de vida, aos bens de consumo e até valores mais liberais) com o que permanece (para o bem ou para o mal) de tradicional (a predominância das relações afetivo-familiares, da simplicidade e autenticidade, ou a pessoalidade, as hierarquias, a dominação, a obediência). Dessa forma, o Rio possibilita a construção de uma identidade brasileira que dá conta de expectativas do que se gostaria de ser, levando em conta alguns dos conflitos que de fato se colocam na sociedade. Destarte, vamos analisar mais de perto características do Rio que são divulgadas pelas novelas das oito dos últimos 26 anos e quais elementos contribuem para que o Rio seja visto como grande referência da sociedade brasileira: a sociedade da mistura, da ambigüidade, da conciliação, testando assim as hipóteses aqui levantadas.

Para testar essas hipóteses será verificada a utilização da cidade do Rio de Janeiro como cenário das narrativas apresentadas pelas novelas das oito da Globo no período de 1982 a 2008, comparando-a com as outras cidades retratadas pelas novelas do período. Em seguida, o objetivo será verificar se há fatores ou características recorrentes em tais novelas, se há mudança de temas ou de abordagem ao passar dos anos e tentar perceber no que elas diferem das que são ambientadas em outras cidades e regiões do país. Finalmente, será analisado o que há de comum nas novelas que se passaram no Rio podem contribuir para a construção da imagem da cidade.

No entanto, antes de começar a análise destes dados, é preciso esclarecer porque foi escolhido o período de 1982 a 2008. Na verdade, um dos fatores que orientaram esta escolha foi o de que a novela que encabeça a lista destes últimos 26 anos de transmissão – *Sol de Verão*, de Manoel Carlos – foi utilizada nos estudos de Ondina Fachel Leal (1986), já comentado aqui. Seu trabalho foi um dos primeiros sobre recepção de novelas e marca o início do interesse acadêmico sobre as telenovelas. Dessa forma, está incluída neste período não só boa parte das pesquisas sobre telenovelas, como as escolhidas para esta pesquisa, mas também boa parte das novelas estudadas pelas outras autoras analisadas. Apenas “*Irmãos Coragem*”, de 1970-71, analisada por Esther Hamburger (2005) e “*Barriga de Aluguel*”, novela das seis de 1990-91, estudada por Laura Gomes não figuram na lista escolhida. “*Selva de Pedra*” esta presente na sua versão de 1986 e, desse modo, é contemplada, tendo em vista que não diferenças significativas na estória contada nas duas versões da novela. Ademais, é

um período longo: afinal, são 26 anos – quase três décadas – com a exibição de nada menos que 43 novelas só no horário nobre da Rede Globo.

2.1 A predominância do Rio

Na Tabela 1, estão listadas as novelas das oito transmitidas pela Rede Globo entre 1982 até 2008:

Tabela 1 – Novelas das oito transmitidas pela Globo entre 1983 e 2008.

Novela	Ano	Autor	Cidade
1 Sol de Verão	1982-83	Manoel Carlos	Rio de Janeiro
2 Louco Amor	1983	Gilberto Braga	Rio de Janeiro
3 Champagne	1983-84	Cassiano Gabus Mendes	Rio de Janeiro
4 Partido Alto	1984	Glória Perez e Agnaldo Silva	Rio de Janeiro
5 Corpo a Corpo	1984-85	Gilberto Braga	Rio de Janeiro
6 Roque Santeiro	1985-86	Dias Gomes e Agnaldo Silva	Asa Branca (cidade fictícia no interior do nordeste)
7 Selva de Pedra	1986	Regina Braga e Eloy Araújo	Rio de Janeiro
8 Roda de Fogo	1986-87	Lauro César Muniz	Rio de Janeiro
9 O Outro	1987	Agnaldo Silva	Rio de Janeiro
		Dias Gomes, Marcílio	
10 Mandala	1987-88	Moraes e Lauro César Muniz	Rio de Janeiro
11 Vale Tudo	1988-89	Gilberto Braga, Agnaldo Silva e Leonor Brassères	Rio de Janeiro
12 O Salvador da Pátria	1989	Lauro César Muniz	Ouro Verde e Tangará (cidades fictícias)
		Agnaldo Silva, Ricardo	Santana do Agreste (cidade fictícia no interior da
13 Tieta	1989-90	Linhares e Ana Maria Moretzsohn	Bahia)
14 Rainha da Sucata	1990	Silvio de Abreu	São Paulo
15 Meu Bem Meu Mal	1990-91	Cassiano Gabus Mendes	São Paulo
16 O Dono do Mundo	1991-92	Gilberto Braga	Rio de Janeiro
		Agnaldo Silva, Ricardo	Resplendor (cidade fictícia na chapada diamantina,
17 Pedra sobre Pedra	1992	Linhares e Ana Maria Moretzsohn	BA)
18 De Corpo e Alma	1992-93	Glória Perez	Rio de Janeiro

19	Renascer	1993	Benedito Ruy Barbosa Agnaldo Silva, Ricardo	Ilhéus (roças de cacau), BA
20	Fera Ferida	1993-94	Linhares e Ana Maria Moretzsohn	Tubiacanga (cidade fictícia)
21	Pátria Minha	1994-95	Gilberto Braga	Rio de Janeiro
22	A Próxima Vítima	1995	Silvio de Abreu	São Paulo
23	Explode Coração	1995-96	Glória Perez	Rio de Janeiro
24	O Fim do Mundo	1996	Dias Gomes	Tabacópolis (interior da Bahia)
25	O Rei do Gado	1996-97	Benedito Ruy Barbosa	Região de Ribeirão Preto, SP e do rio Araguaia, GO
26	A Indomada	1997	Agnaldo Silva e Ricardo Linhares	Greenville (cidade fictícia no litoral do nordeste)
27	Por Amor	1997-98	Manoel Carlos	Rio de Janeiro
28	Torre de Babel	1998-99	Silvio de Abreu	São Paulo
29	Suave Veneno	1999	Agnaldo Silva	Rio de Janeiro
30	Terra Nostra	1999-2000	Benedito Ruy Barbosa	São Paulo (capital e fazendas de café no interior)
31	Laços de Família	2000-01	Manoel Carlos	Rio de Janeiro
32	Porto dos Milagres	2001	Agnaldo Silva e Ricardo Linhares	Porto dos Milagres (cidade fictícia no recôncavo baiano)
33	O Clone	2001-02	Glória Perez	Rio de Janeiro e Marrocos
34	Esperança	2002-03	Benedito Ruy Barbosa e Walcyrr Carrasco	São Paulo
35	Mulheres Apaixonadas	2003	Manoel Carlos	Rio de Janeiro
36	Celebridade	2003-04	Gilberto Braga	Rio de Janeiro
37	Senhora do Destino	2004-05	Agnaldo Silva	Rio de Janeiro
38	América	2005	Glória Perez	Rio de Janeiro, EUA e Boiadeiros (cidade fictícia interiorana)
39	Belíssima	2005-06	Silvio de Abreu	São Paulo
40	Páginas da Vida	2006-07	Manoel Carlos	Rio de Janeiro
41	Paraíso Tropical	2007	Gilberto Braga	Rio de Janeiro
42	Duas Caras	2007-08	Agnaldo Silva	Rio de Janeiro
43	A Favorita	2008-09	João Emanuel Carneiro	São Paulo (capital) e Triunfo (vila industrial fictícia próxima a capital)

No quadro acima já é possível notar que a cidade do Rio de Janeiro é a mais utilizada como cenário pelas novelas para apresentar suas narrativas. Das 43 novelas apontadas na tabela, 25 foram ambientadas no Rio, ou seja, 58,14% das novelas – mais da metade. Dessas, duas não se passavam exclusivamente no Rio: “O Clone”, na qual boa parte da trama se passava no Marrocos, e “América”, na qual a estória se dividia entre Rio, Miami e Boiadeiros. Ambas são da mesma autora, Glória Perez. De todo modo, percebe-se que o Rio é onde se passa a maioria das histórias contadas pelas novelas.

Em segundo lugar, estão as novelas em cidades fictícias, sendo que todas elas são cidades pequenas do interior, com a exceção de *Greenville*, da novela “A Indomada”, e de *Porto dos Milagres*, da novela homônima, que estariam localizadas no litoral nordestino e também são dos mesmos autores, Agnaldo Silva e Ricardo Linhares. Ainda assim, são cidades pequenas, muito mais próximas das cidades fictícias do interior retratadas nas novelas que dos grandes centros como Rio e São Paulo. Das 43 novelas, 10 apresentam cidades fictícias, mesmo que dividindo espaço com Rio (“América”) ou com São Paulo (“A Favorita”), isto é, 23,25% ou menos de um quarto das novelas do período escolhido. Em seguida, estão as novelas que se passam na capital paulista: oito novelas, somando 18,60% e, finalmente, novelas em cidades ou regiões que de fato existem, no interior do país, com apenas três ocorrências: Ilhéus, em “Renascer”, fazendas das regiões de Ribeirão Preto e do rio Araguaia, em “O Rei do Gado” e fazenda no interior de São Paulo em “Terra Nostra”, todas do mesmo autor: Benedito Ruy Barbosa. Estas novelas representam 6,97% do total do período. Dessa forma, temos a Tabela 2:

Tabela 2 – Locais onde as novelas foram ambientadas.²⁹

Cidade	Número de novelas	Porcentual
Rio de Janeiro	25	58,14
Cidades Fictícias	10	23,25
São Paulo	8	18,6
Cidades ou regiões reais	3	6,97
Total	43	100

²⁹ Algumas novelas foram ambientadas em mais de uma cidade, as quais foram contabilizadas mais de uma vez nas tabelas 2 e 3.

No entanto, outra tabela pode ser gerada para diferenciar as novelas nos grandes centros – Rio e São Paulo – das novelas nas cidades pequenas, com dinâmica interiorana (ainda que duas delas se passem no litoral), como pode ser observado pela Tabela 3:

Tabela 3 – Novelas ambientadas no Rio, em São Paulo e no interior³⁰.

Cidade	Número de novelas	Percentual
Rio de Janeiro	25	58,14
Interior	12	27,9
São Paulo	8	18,6
Total	43	100

Pode-se dizer então que, em primeiro lugar, estão as novelas do Rio de Janeiro, em segundo lugar, as que retratam o interior do Brasil e em terceiro lugar, as que se passam em São Paulo. De fato, se as cidades de São Paulo e Rio são somadas para comparar as novelas urbanas com as novelas sobre o interior do país, vê-se que 76,74% das novelas entre 1982 e 2008 privilegiam as duas maiores cidades do país, com tramas urbanas, enquanto somente 27,90% falam sobre o Brasil rural. Na verdade, esta diferença indica que as novelas falam de um país majoritariamente urbano, mas não explica inteiramente a ambientação das novelas. De acordo com o IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – no ano 2000, a população urbana do país era de aproximadamente 138 milhões de pessoas, enquanto a rural era de cerca de 32 milhões de pessoas³¹; em outras palavras, no Brasil, 81,25% da população vivem em áreas urbanas, enquanto 18,75% vivem em áreas rurais. Curiosamente, se a análise se faz separando Rio e São Paulo, nota-se que a cidade de São Paulo é menos contemplada que as do interior do país. Isso mostra que, ao contrário do que se poderia imaginar, mesmo que a maioria das novelas tenha temática urbana, as novelas no Rio e em São Paulo não se intercalam; o Rio aparece muito mais que São Paulo. Além do mais, duas novelas de São Paulo não são contemporâneas, mas sim “de época”, isto é, não são contemporâneas em relação aos telespectadores, pois se passam no passado. “Terra Nostra” e “Esperança” retratam São Paulo do fim do século XIX e início do século XX, respectivamente. Podem ser

³⁰ Nesta lista, Triunfo, cidade fictícia de “A Favorita” não configura como cidade do interior por ser uma cidade industrial que tem trocas e contatos intensos com São Paulo. Ela está mais para uma cidade da metrópole paulista que para uma cidade pequena do interior, sobretudo as retratadas pelas novelas.

³¹ Dados obtidos no site do IBGE 05/01/2009:
<http://www.sidra.ibge.gov.br/bda/popul/default.asp?t=3&z=t&o=23&u1=1&u2=1&u3=1&u4=1&u5=1&u6=1>

classificadas como urbanas – ainda que na primeira haja ação no campo – mas não falam do presente. Assim, conclui-se de saída que *o Rio é a cidade que mais representa o Brasil urbano e contemporâneo nas novelas das oito dos últimos 26 anos*. São Paulo é, na verdade a que menos aparece. Aliás, a primeira novela paulistana do período escolhido de 26 anos é “Rainha da Sucata”, de 1990. Nos primeiros oito anos analisados (1982-89), não houve nenhuma novela ambientada em São Paulo, enquanto o Rio apareceu em 10 novelas das 13 do período as outras três se passaram em cidades fictícias do interior. Com efeito, pode-se afirmar que durante toda a década de 1980 nenhuma novela teve São Paulo como pano de fundo de suas tramas. Entre 1980 e 1982, antes da estréia de “Sol de Verão”, foram exibidas quatro novelas: “Água Viva”, de Gilberto Braga e Manoel Carlos; “Coração Alado”, de Janete Clair; “Brilhante”, de Gilberto Braga e “Sétimo Sentido”, de Janete Clair. Todas se passavam no Rio de Janeiro. Então, na década de 1980, foram transmitidas 14 novelas “cariocas”.

A hegemonia do Rio é gritante na década de 1980, mas ela cai na década de 1990, quando São Paulo começa a aparecer e mais narrativas passam a ter lugar em cidades pequenas, interioranas, rurais. Das 17 novelas que estrearam entre 1990 e 1999, seis se passam no Rio, cinco em São Paulo e sete em regiões ou cidades no interior (a novela “Terra Nostra” se passou não só na capital, mas também em fazendas no interior do estado de São Paulo, contando duas vezes aqui). Nenhuma explicação para essa mudança foi encontrada. Em entrevista concedida por email por Ricardo Linhares, co-autor de “Paraíso Tropical”, a decisão de onde ambientar a trama das novelas se dá pela preferência dos autores. Assim, na década de 1990, pode-se dizer que a preferência pendeu para as novelas passadas no interior. Esta foi a década na qual os autores e diretores das novelas exploram mais o interior do Brasil. Porém, também não é qualquer região do interior do Brasil: das sete novelas “interioranas”, quatro estavam localizadas no nordeste, sendo que três na Bahia. Das outras três, duas exploravam as paisagens de fazendas no interior de São Paulo, sendo que uma delas também em Goiás e uma novela (“Fera Ferida”) não indicava onde a cidade (fictícia) estava localizada. Nas décadas de 1980 e de 2000, as novelas sobre o interior do país foram menos numerosas, já que foram transmitidas apenas três na primeira e duas na última, mas reforçam as regiões escolhidas na década de 1990: nas três novelas de 1982 a 1989, duas se passavam na Bahia e uma não tem localização exata; nas duas da última década, uma é ambientada na Bahia e a outra no interior (Boiadeiros, de “América”), mas sem localização exata. O interior do Brasil é representado basicamente pelo interior do nordeste, mais marcadamente a Bahia,

e, mas recentemente, pelo interior de São Paulo, com influência da imigração italiana, presente nas duas novelas que retrataram o interior paulista.

Quanto ao Rio de Janeiro na década atual, a cidade está retomando sua hegemonia, praticamente tão forte quanto antes: das 13 novelas transmitidas de 2000 até 2008, o Rio está presente em nove delas, mesmo que não exclusivamente em duas. *Percebe-se que a diversificação da década anterior não permanece, e o Rio volta a dominar nos anos 2000.* Como já foi dito acima, as novelas em cidades do interior caíram muito em quantidade – de sete na década anterior para apenas duas agora, sendo que uma não só no interior, mas dividindo espaço com Rio e Miami na mesma trama – e a cidade de São Paulo também caiu em relação à década passada: de cinco para três. É verdade que ainda faltam dois anos para terminar esta década e poder-se-ia dizer que ainda há chances de aumentar ao menos a proporção de São Paulo, já que não há como recuperar a proporção das novelas interioranas em comparação com os anos 1990; porém, a novela das oito, “Caminho das Índias”, de Glória Perez, que vem na sequência de “A Favorita” é ambientada na Índia e no Rio, e a novela, ainda sem nome, que substituirá “Caminho das Índias” em setembro de 2009 será de autoria de Manoel Carlos, que sempre escreve tramas ambientadas em Ipanema ou no Leblon. Com estas duas novelas, diminuem as chances de aumentar significativamente o número de novelas paulistanas. Então, observando a Tabela 1 de 43 novelas exibidas entre 1982 e 2008, pode-se afirmar que o Rio é definitivamente a cidade mais retratada através das novelas das oito da Rede Globo. Mesmo que durante a década de 1990 ela tenha perdido espaço para São Paulo e para cidades pequenas, na sua maioria cidades fictícias, ela foi indiscutivelmente predominante nos anos 1980 e 2000 e, por consequência, no período como um todo.

2.2 “O Rio que a gente vê por aqui”

Agora que está identificada a predominância da cidade do Rio de Janeiro nas novelas das oito da Rede Globo dos últimos 26 anos, é necessário perceber que imagem do Rio é construída pelas novelas; ou seja, como o Rio é retratado, que pontos são explorados e quais são os deixados de lado quando se trata de narrar uma novela ambientada na “cidade maravilhosa”. Ao verificar o enredo das novelas das oito do período escolhido³², é possível notar alguns pontos, assuntos e discussões em comum entre várias novelas.

³² Todos disponíveis no site: www.memoriaglobo.com.br

Nas novelas ambientadas no Rio transmitidas entre 1982 e 1985 – de “Sol de Verão” a “Corpo a Corpo” – fala-se basicamente da *liberalização dos costumes*, da *positividade de valores mais modernos* – por mais que, como foi visto no capítulo anterior, o tradicional resista – ao discutir sobre o vazio da vida doméstica e a busca por realização profissional pelas mulheres, ao criticar o machismo e ao valorizar as relações amorosas mais igualitárias, mesmo que o par romântico seja formado por pessoas de classes sociais diferentes – ou de cores diferentes, no caso de “Corpo a Corpo” – o que sempre causa, no início das novelas, conflitos familiares. Em seguida, foram transmitidas duas novelas cujos roteiros foram elaborados ainda na década de 1970: “Roque Santeiro”, que teve seus primeiros capítulos escritos em 1975, mas foi vetada pela censura do governo militar e só pôde ser retomada em 1985, e “Selva de Pedra”, escrita e transmitida em sua primeira versão em 1972. Mesmo sendo escrita uma década antes do período escolhido neste trabalho, “Selva de Pedra” é ambientada no Rio e discute os mesmos temas das novelas produzidas entre 1982 e 1985, como vimos no capítulo anterior (liberalização de costumes, modernização dos hábitos e dos valores, ainda que sem perder a autenticidade e os laços familiares). Já “Roque Santeiro”, além de não se passar no Rio, é a única a passar a mensagem de que o Brasil está irremediavelmente fadado ao atraso e ao tradicionalismo.

A partir de 1986, com “Roda de Fogo”, as novelas no Rio continuam explorando os conflitos familiares, a liberalização dos costumes; porém, começam a apresentar questões éticas e morais com mais força, utilizando para isso situações limítrofes, como nas três novelas entre 1986 e 1988: “Roda de Fogo”, “O Outro” e “Mandala”. Na primeira, discute-se sobre a honestidade contra a corrupção e a ganância através da estória de um grande empresário corrupto e inescrupuloso que muda seus princípios morais quando descobre que está a beira da morte por ter um tumor maligno no cérebro. Na segunda, de Agnaldo Silva, dois homens de aparência física idêntica – o milionário Paulo e o suburbano e boa-praça Denizard – sofrem um acidente num posto de gasolina: Denizard é tomado por Paulo e, como ele perde a memória, acaba tendo que aprender a viver como nunca viveu e ser quem nunca foi, conflitando a todo o momento com sua personalidade e com as memórias que, aos poucos, voltavam. Enquanto isso, sua família verdadeira sofre por ignorar seu paradeiro. No final da novela, o verdadeiro Paulo reaparece, revelando que sumira de propósito, pois achou a situação propícia para dar a sua vida a reviravolta que tanto desejava. Na terceira – “Mandala”, de Dias Gomes, Marcilio Moraes e Lauro César Muniz, fala-se sobre a luta do homem contra o seu destino, tendo como base “Édipo rei”, de Sófocles. Jocasta e Édipo são

mãe e filho que, separados no nascimento dele, só se reencontram muitos anos depois e, sem saber do parentesco, se apaixonam. Ao descobrir que Édipo é seu filho, na versão da novela, Jocasta tem de lidar com esta situação e faz de tudo para afastar-se dele e ainda nutre esperanças de vê-lo aceitá-la como mãe. Só no último capítulo ele também descobre tudo. Esta novela foi extremamente marcada por um tom místico, na qual alguns personagens tinham premonições e poderes místicos. Por outro lado, também foi a primeira novela das oito que abordou diretamente a política nos anos 1960 – a primeira fase da novela se dá em 1961, quando Janio Quadros renuncia e quando é organizada a Campanha da Legalidade, para garantir a posse do então vice, João Goulart. Jocasta, nesta fase, não só é atuante politicamente, como é filiada ao Partido Comunista.

2.3 O Merchandising social nas novelas das oito

Depois dessas últimas três novelas, que começaram a apresentar situações extremas, que incluíam os conflitos entre modernização e liberação dos costumes e as esperanças familiares, mas já abrindo espaço para outras discussões, temos uma das novelas mais marcantes do período estudado: “Vale Tudo”, de 1988-89, escrita por Gilberto Braga e Agnaldo Silva. Isto porque, em primeiro lugar, ela propõe de saída a pergunta: “vale a pena ser honesto no Brasil?” Sua trama principal girava em torno do desejo de ascender socialmente, de ter sucesso, dinheiro e poder, mostrando os meios honestos e escusos de vários personagens para consegui-lo. De fato, é uma novela com tom mais pessimista em relação às exibidas anteriormente, como aponta Esther Hamburger (2005), pois a modernidade trouxe a ganância e a falta de escrúpulos, criando uma elite desonesta, cínica e que não teme tirar proveito de pessoas ou situações, já que não se importa com as conseqüências. Além de tudo, não há punição aos culpados – ao final só a grande vilã é assassinada, mas ainda assim, por engano; ninguém vai preso: Marco Aurélio foge para o exterior com Leila, a assassina de Odete – na fuga, quando seu jatinho decola, ele ainda faz um gesto: dá uma banana para o Brasil – e Fátima casa-se com um príncipe italiano.

Em segundo lugar, “Vale Tudo” é a primeira novela apresentada pela Rede Globo com *merchandising social*; em outras palavras, segundo a Rede Globo³³, essa é a primeira novela das oito que aborda em sua narrativa alguns assuntos que são de utilidade pública, que têm

³³ Ver www.memoriaglobo.com.br

potencial para mobilizar a audiência e que podem auxiliar e esclarecer aqueles que passam pelos problemas enfrentados por alguns personagens.

O termo *merchandising social* é utilizado não só pela Globo e em trabalhos sobre televisão e novela – como o de Esther Hamburger – mas também é muito comum nas áreas de comunicação e marketing. Na verdade, não se sabe quem cunhou o termo. De qualquer forma, de acordo com Eneus Trindade ³⁴, pesquisador da comunicação, conclui-se de que o *merchandising social* é uma modalidade de marketing social. As empresas que optam pela utilização do marketing social procuram associar sua imagem à responsabilidade social e divulgam ações que elas empreendem, como oferecer produtos ecologicamente corretos, patrocinar projetos sociais, dar crédito a famílias carentes etc. Dessa forma, essas empresas não estão divulgando o produto ou serviço que oferecem diretamente, mas acima de tudo que merecem o respeito da sociedade por intervir, de alguma forma, na sociedade, visando o bem comum. A intenção é passar uma imagem positiva de tais empresas. A diferença do marketing social para o *merchandising social* é que a palavra *merchandising* está mais ligada à TV, ainda que na comunicação e no marketing, ela não seja empregada a princípio para os anúncios de produtos nas novelas. Na verdade, *merchandising* é o conjunto de estratégias de exposição e promoção de um produto ou serviço no ponto de venda, buscando destacar-se dos concorrentes e chamar a atenção dos consumidores. A aparição de produtos ou serviços nas novelas também é chamada de *merchandising* porque os coloca em evidência para um grande público (o das novelas), com muitos consumidores em potencial. Assim, quando o espaço das novelas é utilizado para educar, orientar, instruir, levantar discussões e soluções para problemas e dramas – como violência contra a mulher, alcoolismo e até questão agrária – emprega-se o termo *merchandising social* – que é qualquer propaganda feita dentro da novela, mas que demonstra responsabilidade social, que nada mais é que marketing social.

No caso do *merchandising social* da novela “Vale Tudo”, além de colocar em pauta a questão da honestidade contra a corrupção, havia uma personagem alcoólatra – Heleninha, filha de Odete Roitman – que sofria com o vício e expunha sua família a situações constrangedoras, mas ao final, integra-se aos Alcoólicos Anônimos, indicando um processo de recuperação. Portanto, é a partir desse momento que a própria emissora toma para si manifestamente o papel de *instruir sua audiência*, de alertar para certos temas, ou seja, ela

³⁴ Artigo disponível em:

<http://www.portal-rp.com.br/bibliotecavirtual/outrasareas/publicidadeepropaganda/0080.htm>; acesso dia 10/03/2009.

atribui a si mesma uma *responsabilidade social* para com seu público. A partir de então, todas as novelas cariocas, com a exceção de apenas duas na década de 1990 e de uma na década de 2000 – e ao menos uma paulistana contemporânea – têm um perfil mais educador, com o intuito de abrir discussões entre os telespectadores. Entre as novelas da década de 1990 e as dos anos 2000 que se passam no Rio de Janeiro, não há diferenças marcantes, exceto a volta da hegemonia carioca, perdida entre 1990 e 1999. A seguir temos a Tabela 4 com as novelas ambientadas no Rio de 2000 a 2008 e os assuntos que elas optaram para trabalhar na novela enquanto merchandising social:

Tabela 4: Temas de merchandising social das novelas “cariocas” entre 1988 e 2008

Novelas cariocas de 1988 a 2008 no Rio	Temas - Merchandising Social	Ano
Vale Tudo	Ética, honestidade e alcoolismo	1988-89
O Dono do Mundo	<i>Sem tema</i>	1991-92
De Corpo e Alma	Doação de órgãos, troca de bebês na maternidade, ônibus pirata e movimento gótico, morosidade da justiça e inadequação do código penal	1992-93
Pátria Minha	Campanha Ação da cidadania contra a miséria e pela vida	1994-95
Explode Coração	Exploração do trabalho infantil e desaparecimento de crianças	1995-96
Por Amor	Preconceito racial e alcoolismo	1997-98
Suave Veneno	<i>Sem tema</i>	1999
Laços de Família	Doação de órgãos e de medula óssea, impotência sexual masculina, superação de limitações motoras, incentivo a leitura	2000-01
O Clone	Clonagem, dependência química	2001-02
Mulheres Apaixonadas	Tratamento dispensado aos idosos, violência doméstica, câncer de mama, campanha Brasil sem Armas, lesbianismo, dependência afetiva exagerada	2003
Celebridade	Alcoolismo	2003-04
Senhora do Destino	Violência contra a mulher, uso de drogas, gravidez na adolescência, gravidez independente, mal de Alzheimer, dificuldade dos aposentados	2004-05

América	Vida e adaptação de cegos, pedofilia, cleptomania	2005
Páginas da Vida	Síndrome de Down, bulimia, alcoolismo	2006-07
Paraíso Tropical ³⁵	<i>Sem tema</i>	2007
Duas Caras	Dengue, dislexia, alcoolismo, racismo	2007-08

A liberalização de costumes e a modernização dos valores permanecem: todas as novelas problematizam temas como a aceitação de homossexuais, de casais inter-raciais, de casais com grande diferença de idade; apresentam conflitos geracionais, ainda que sem perder de vista a força da família e do grupo afetivo. Contudo, esses conflitos dividem espaço com temas como ética, corrupção, doação de órgãos, câncer, alcoolismo, drogas, clonagem, movimentos políticos, internet, pedofilia, campanhas sociais entre outros. Por mais que as histórias de amor, o melodrama, estejam presentes, colocam-se propositalmente outros assuntos em pauta nas novelas e, conseqüentemente, na sociedade. Ainda assim, por mais que se possa perceber a decepção com a situação política, social e até moral do país, ainda se crê, de acordo com as mensagens das novelas, que a liberalização dos costumes e valores continua sendo o melhor caminho a ser trilhado pela sociedade, vide o esforço que ainda se tem em incentivar os telespectadores a serem melhores cidadãos, menos preconceituosos e mais liberais – ainda que permaneçam muito ligados ao grupo afetivo, familiar.

Com efeito, como foi percebido por Denise Ferreira da Silva através de entrevistas com vários autores de novelas para sua pesquisa de mestrado, há aqueles que primam por novelas mais voltadas para o melodrama e seu caráter folhetinesco, os “novelões”, pois acreditam que são estes fatores que garantem o sucesso das tramas entre os telespectadores. Também há os que preferem escrever novelas mais engajadas: novelas que retratam com maior preocupação a “vida real” ou “vida cotidiana”, que podem incentivar a discussão de determinados assuntos. Não obstante, apenas em “Vale Tudo” a iniciativa de apresentar assuntos, situações e dramas com o claro intuito de auxiliar grupos ou indivíduos da sociedade ganha o nome merchandising social e esta iniciativa ganha espaço em praticamente todas as

³⁵ De acordo com declarações de Ricardo Linhares para o site do jornal “O Globo” no dia da estreia de “Paraíso Tropical” – 05/03/2007 – a intenção dos autores era discutir sobre prostituição, mas, muito provavelmente devido a pressões dos índices de audiência, a idéia foi deixada de lado. De fato, não houve em “Paraíso Tropical” um tema ostensivo de merchandising social, apenas muito pontualmente, como adoção de crianças mais velhas ou o uso de camisinhas por jovens. Assim, “Paraíso Tropical” será considerada como a única novela carioca dos anos 2000 sem merchandising social.

novelas das oito cariocas de 1990 em diante – com apenas duas exceções na década de 1990 e uma na de 2000.

Então, poder-se-ia dizer que definitivamente as novelas entre 1988-89 e 2008 têm como característica o emprego do merchandising social. Contudo, é curioso perceber que nas outras novelas, ou seja, nas novelas das oito que não se passam no Rio, esta característica não aparece tanto. Como foi brevemente aludido antes, as novelas paulistanas também utilizam o merchandising social, mas não com a mesma frequência que as novelas cariocas: das seis novelas paulistanas contemporâneas transmitidas entre 1990 e 2008, apenas em “Belíssima” o site Memória Globo aponta o emprego o merchandising social nas narrativas. “A Favorita”, que transmitiu seu último capítulo dia 17 de janeiro de 2009, ainda é recente e não consta como parte da memória da emissora. Inclusive, seu autor, em entrevista à revista Veja, critica o uso do merchandising social, e afirma: “As novelas viraram uma cartilha de exemplos edificantes. É uma pena que se siga esse caminho em detrimento de se contar uma boa história.”³⁶ Entretanto, é curioso perceber que em sua novela há temas de merchandising social tratados até em outras novelas, como a violência contra a mulher e gravidez na adolescência; porém, mesmo contando com esta novela, seriam apenas duas novelas paulistanas contemporâneas com merchandising social. Das nove novelas que têm sua trama ou parte dela no interior entre 1990 e 2008, somente quatro colocaram o merchandising social dentro de suas narrativas. Portanto, enquanto nas novelas paulistanas e interioranas metade está engajada com o merchandising social, as do Rio demonstram ter um perfil mais educativo, mais instrutivo. *São novelas que não só tocam na vida cotidiana, mas também mostram ou sugerem como certos problemas, situações difíceis e conflitos devem ou podem ser resolvidos* (conclusão e grifo meus). As novelas cariocas, com isso, passam e exercer um poder de modelo e, consecutivamente, de influência maior. Além de ser a cidade que mais aparece nas novelas, o Rio é o palco preferencial das ações de merchandising social. E para fazer da novela uma crônica do cotidiano, é necessário, segundo Esther Hamburger (2005), entre outras coisas, abordar temas e situações que se dão na vida cotidiana, na sociedade, aproximando a vida observada pelo telespectador da que se passa na novela. Em novelas no interior ou nos centros urbanos com grande dose de realismo fantástico, como algumas de Agnaldo Silva, a verossimilhança e a identificação que o público faz entre a trama e ele mesmo se dá mais pelo melodrama, explorando as situações e os sentimentos tidos como

³⁶Revista Veja, 14 de janeiro de 2009, p. 97.

universais que pelos acontecimentos contemporâneos ou por problemas enfrentados por toda a sociedade ou uma parte dela. Assim, o Rio é a cidade onde as novelas mais utilizam o merchandising social e que, por isso mesmo, aproximam-se cada vez mais de um formato de crônica do cotidiano, reelaborando suas situações, problemas e até prazeres e alegrias – pois não é só de tristezas que se vive nem que se faz uma novela.

2.4 Novelas paulistanas

Outro ponto marcante é que depois de “Vale Tudo”, e de uma sequência de cinco novelas no Rio de Janeiro, a novela carioca seguinte é “O Dono do Mundo”, também de Gilberto Braga, transmitida em 1991-92, depois de quatro novelas seguidas fora da cidade – duas em São Paulo, duas no interior. Se durante as décadas de 1980 e de 2000 as novelas cariocas eram exibidas em sequência, na década de 1990 todas as novelas ambientadas no Rio foram intercaladas por uma ou mais novelas que se passavam em outras cidades e regiões do Brasil. Se considerar-se desde “Vale Tudo” até o final da década de 1990, período no qual não só a “supremacia carioca” cai por terra, mas quando o maior número de novelas interioranas é produzido, tem-se, num total de 20 novelas, sete novelas cariocas (35%), cinco novelas paulistanas (25%) e nove novelas (45%) que tratam do interior do Brasil (“Terra Nostra” foi contada duas vezes pois é ambientada tanto na capital paulista quanto nas fazendas de café do Vale do Paraíba).

A pergunta que se coloca aqui é: por que, na década de 1990, as novelas paulistanas surgem e têm mais força até que nos anos 2000, que só contam três novelas em São Paulo e sobretudo por que as novelas interioranas, que foram raras até 1989 e não aparecem muito nos anos 2000 são as que mais têm destaque nos anos 1990? Um dos fatores que definiram o aumento no número de novelas paulistanas foi a ascensão de Silvio de Abreu a autor de novelas das oito, sendo sua estréia no horário a novela “Rainha da Sucata”. Ele, além de ser paulistano, é reconhecidamente um autor de novelas paulistanas, assim como Manoel Carlos só escreve novelas ambientadas entre Ipanema e Leblon, no Rio. Em segundo lugar, com o desenvolvimento da medição da audiência pelo Ibope e do departamento de pesquisa da Rede Globo, passou-se a dar maior atenção às demandas dos telespectadores paulistas, já que São Paulo é a praça mais importante por ter a maior concentração de telespectadores, por ser a maior cidade e principal mercado do país, resultando no maior potencial de consumo de seus habitantes. Em pesquisas entre telespectadores paulistanos, verificou-se que um dos motivos

da audiência aquém das expectativas no início da novela “Paraíso Tropical” foi repetição das imagens e paisagens da zona sul, exibidas à exaustão na novela anterior, “Páginas da Vida”, de Manoel Carlos ³⁷. Por mais que muitos autores não escrevam novelas ambientadas em São Paulo, que o Rio de Janeiro tenha retomado sua posição hegemônica nos anos 2000 e que mesmo na década de 1990 as novelas paulistanas tenham sido as menos apresentadas, elas começaram a abrir seu espaço com respaldo na demanda do público. Entretanto, isso também mostra que a escolha da cidade que será cenário de uma novela não está submetida apenas à lógica do mercado.

Há, finalmente, outra diferença entre as novelas paulistanas e cariocas urbanas e contemporâneas. Enquanto as novelas cariocas são escritas por diversos autores – com destaque para Gilberto Braga, Manoel Carlos e Glória Perez – as novelas urbanas e contemporâneas de São Paulo têm como autor, majoritariamente, Silvio de Abreu. Com a exceção de “Meu Bem, Meu Mal”, de Cassiano Gabus Mendes, e “A Favorita”, de João Emanuel Carneiro, as outras novelas que davam conta de São Paulo nos dias de hoje – quatro, no total³⁸. Dessa forma, com apenas um autor dominando o discurso das telenovelas sobre a cidade de São Paulo, pode-se dizer que a maneira como a cidade é apresentada e retratada é tendenciosa, ou seja, seria muito mais a visão do autor que realmente uma visão partilhada pela emissora e pelo público. Mesmo assim, há uma característica que salta aos olhos nas seis novelas paulistanas dos três autores citados: *todas* elas apresentam tramas sobre *vingança, ambição e busca desenfreada pelo poder*. É claro que há novelas cariocas que tratam desses assuntos, mas eles são recorrentes nas seis novelas paulistanas contemporâneas. Além dos estereótipos ligados a São Paulo – cidade onde só pensa em trabalho e dinheiro, cidade poluída, cinza, onde as pessoas são formais demais – estas características repetidas nas novelas que retratam São Paulo podem contribuir para a construção de um imaginário mais pesado, mais perverso até, atribuído à capital paulista, ao contrário do imaginário mais lúdico, mais informal, alegre e tropical do Rio de Janeiro.

³⁷ Dado obtido por pesquisa encomendada pela Globo e divulgado na matéria “Paraíso com jeito de inferno” na Revista Veja edição 2002,04/04/2007.

³⁸ Lembrando que as duas novelas de Benedito Ruy Barbosa ambientadas em São Paulo eram “de época”.

2.5 O interior do Brasil nas telenovelas

Retomando a pergunta: “por que as novelas interioranas, que foram raras até 1989 e não aparecem muito nos anos 2000 são as que mais têm destaque nos anos 1990?”, o que mais chama a atenção nos anos 1990 é a grande exploração do interior do Brasil como cenário para as tramas das novelas das oito. Vimos que o nordeste e, sobretudo, a Bahia, aparecem mais que outras regiões. Um fator capaz de explicar essa explosão de novelas interioranas e principalmente nordestinas é a escolha feita por autores que privilegiam o universo do interior. O período de maior incidência de novelas interioranas vai de 1989 a 1999. Nestes 10 anos, foram exibidas 19 novelas; destas, nove eram ambientadas total ou parcialmente em cidades ou regiões do interior do país; das nove novelas, três são de autoria de Benedito Ruy Barbosa, que é reconhecidamente um autor de novelas rurais e quatro foram escritas por Agnaldo Silva, que apenas no final dos anos 1990 e nos anos 2000 passou a escrever novelas urbanas ambientadas no Rio de Janeiro, mas que na década de 1990 era conhecido como autor de novelas rurais nordestinas.

Ainda que a explosão de novelas interioranas possa ser explicada por simples preferência dos autores, existe um discurso de que os brasileiros não conhecem bem seu próprio país. Esta mensagem é transmitida pela novela “Paraíso Tropical”. A propósito de uma pesquisa de culinária regional de todo o país, feita por Heitor quando ele torna-se chef do restaurante Frigideira Carioca. Ele comenta com Neli que, através de sua pesquisa, percebe que os brasileiros não conhecem nada de seu país. Mais tarde, Heitor é convidado para participar de um *talk show* trava o seguinte diálogo com a apresentadora:

Apresentadora: Nós sabemos de sua pesquisa sobre culinária regional, que acabou fazendo todo o diferencial do restaurante, não é?

Heitor: É, mas acho que nisso eu também dei sorte.

A: Sorte!? Que sorte nesse caso?

H: Sorte de ser brasileiro, de viver num país tão grande, tão diversificado e tão distraído.

A: Distraído?

H: É, as pessoas esquecem, ninguém se lembra que o Brasil tem mega-cidades como o Rio e São Paulo... e tem o pampa, e tem o nordeste, e tem a Amazônia, o centro-oeste... e tem imigrantes portugueses, espanhóis, italianos, libaneses, japoneses, e cada um desses lugares, cada uma dessas colônias, tem seus costumes, tem suas tradições e tem seus pratos.

Com efeito, este assunto – a falta de conhecimento dos brasileiros de seu próprio país – é pouco abordado na novela. Todavia, ele levanta questões importantes e úteis para esta pesquisa. Na entrevista de Heitor, ele não só dá a entender que a maioria dos brasileiros conhece apenas o eixo Rio - São Paulo, como reforça que o Brasil é o país de diversidade, com culturas e pratos diferentes em cada uma das regiões e para cada um dos grupos de outros países que aqui se estabeleceram. Dessa forma, diversidade de paisagens, da cultura e da culinária tão grande que nem os brasileiros conhecem a fundo. É interessante perceber que quando se diz que o brasileiro é distraído e não conhece bem seu país e quando se exalta o valor de recuperar, por exemplo, receitas regionais desconhecidas da maioria da população, diz-se também que o brasileiro deveria procurar conhecer melhor seu país fora dos grandes centros urbanos como Rio e São Paulo. Entretanto, duas perguntas ainda ficam sem resposta: se a própria novela transmite a mensagem de que o Brasil precisa conhecer-se a si mesmo em sua diversidade, porque as novelas dão preferência quase que absoluta ao Rio de Janeiro? E por que o ímpeto de mostrar o “outro Brasil” com as novelas interioranas terminou com o fim da década de 1990? A partir da análise da fala de Heitor pode-se dizer que o Brasil mais conhecido dos brasileiros é o representado por Rio e São Paulo. Ainda que isto seja discutível, mas o que está em foco aqui é como a novela ajuda a construir uma certa visão do Brasil, e o que fica claro aqui é que a referência de Brasil para os brasileiros, de acordo com a novela, são as cidades do Rio e de São Paulo.

De qualquer forma, confirmando-se ou não a necessidade de colocar os brasileiros em contato com o Brasil que eles desconhecem, as histórias e paisagens das novelas ambientadas no interior mostram um Brasil muito diferente daquele destacado nas novelas urbanas. Se por um lado, de acordo com as novelas os ícones do Brasil moderno, desenvolvido, ligado e influenciado pela civilização, por aquilo que acontece nos países desenvolvidos, são as cidades de São Paulo e do Rio, há também, ainda segundo as novelas, o “Brasil do interior”, o Brasil pobre, atrasado, tradicional, patriarcalista, representado pelo campo, pelo coronel que domina a tudo e a todos em sua região, e pelo povo simples, pobre, ignorante, dependente do coronel ou dos poderosos locais. Da mesma forma que as novelas das oito, a sociologia brasileira das décadas de 1950 e 1960 associava tradição a atraso e passado e futuro a modernidade e desenvolvimento. E é exatamente essa hierarquização que torna mais difícil compreender a permanência de um passado (tradição) que deveria ter sido superado no futuro (moderno). Maria Isaura Pereira de Queiroz e Costa Pinto foram alguns dos sociólogos dessa época que eram contra a “concepção da sociedade brasileira como uma estrutura dividida em

duas partes rígidas, a moderna e a tradicional”³⁹; além disso, não faziam juízo de valor em relação ao tradicional e ao moderno, apresentando uma postura mais neutra, o que possibilitou uma maior compreensão de como os processos e as mudanças sociais se davam no Brasil naquele momento.

No entanto, no senso comum e nas novelas a dicotomia entre “Brasil moderno” e “Brasil autêntico/atrasado” continua. O Rio de Janeiro é a referência de *um ponto de vista sobre* Brasil; o nordeste e seu interior, a referência de *outro ponto de vista*. Enquanto as novelas cariocas promovem um encontro do brasileiro com o Brasil associado a uma liberalização e modernização que é incentivada – e que por isso mesmo não se deu completamente – as novelas interioranas promovem, através de suas tramas e situações, o encontro do brasileiro dos grandes centros urbanos com o Brasil “autêntico”, parado no tempo, afastado da modernidade e da civilização, onde o mandonismo impera e só os poderosos podem ter a escolha de usufruir de alguns aspectos da modernidade, impedindo outros de acordo com seus interesses.

O fim da censura no final da década de 1980 facilitou para os autores abordar esse tipo de tema. Já era possível denunciar o poderio dos coronéis, a miséria, o abandono, a submissão, a corrupção e a politicagem sem maiores problemas ou barreiras. O interesse de apresentar ao público este outro Brasil, aliada ao fim da censura, facilitou o caminho para que as novelas interioranas exercessem o papel de divulgadoras da situação do país fora dos grandes centros. Todavia, com tantas novelas com este perfil nos anos 1990, aparentemente esse tema se esgotou, sendo muito menos explorado nos anos 2000.

2.6 O Rio suburbano

Há ainda outro fator interessante e recorrente quando se fala em novelas no Rio de Janeiro: a utilização e a imagem que se faz dos seus bairros do subúrbio. O subúrbio é um bairro localizado longe do centro, e por isso um lugar onde o custo de vida é mais barato, uma região ou bairro mais popular. Ele também tem a conotação de lugar mais residencial, onde todos se conhecem, calmo e tranquilo, ao contrário dos centros das cidades, e pode gerar uma visão romântica parecida com a atribuída às cidades do interior, e também algumas das mesmas perversidades: menor acesso a educação, a bens culturais, a certos serviços e recursos

³⁹ VILLAS BOAS, Glaucia, 2006, p. 147.

e falta de oportunidades de ascensão social. Nas novelas das oito, os subúrbios são retratados como bairros residenciais com um pequeno comércio, como padaria, boteco, pastelaria, lojas de pequeno porte e muitas casas simples, sem luxos, e sem prédios nem edifícios. Também é no subúrbio que as relações tradicionais e são mais presentes e poderosas, isto é, as relações de parentesco e hierárquicas, e ainda há maior convivência, troca e auxílio mútuo entre os vizinhos, como foi visto na análise feita por Monica Coutinho em “Barriga de Aluguel”. É importante destacar que o subúrbio não é só representado geograficamente, mas também por seus moradores: inclusive, são suburbanos os personagens mais engraçados e caricatos das tramas. Personagens cômicos como Salgadinho, de “Explode Coração”, Dona Jura com o bordão “né brinquedo não!” e Odete com “cada mergulho é um flash!” de “O Clone”, “Jaqueline Joy” e “Darlene”, de “Celebridade”, entre outros, tinham no seu perfil de suburbanos um dos materiais para trabalhar o humor. Este humor estaria ligado à alegria, ao otimismo e a simplicidade com que vive a maioria dos personagens suburbanos. Com efeito, muitas vezes não há bairros suburbanos nas novelas, mas só personagens suburbanos que aparecem representando-os. Eles podem morar em Copacabana, como no caso de Denizard, de “O Outro”, mas ainda assim serem os autênticos suburbanos: simples, tradicionais, alegres, às vezes cafonas e atrapalhados e com um português muito ruim – como Tony Carrado, de “Mandala”, ou Giovanni Improtta, de “Senhora do Destino”, mas de qualquer modo, engraçados, às vezes até com “pinta de malandro”, mas de bom coração.

Enfim, se por um lado em várias novelas os personagens suburbanos são explorados nas novelas das oito, não se pode dizer o mesmo dos bairros suburbanos cariocas. Das 25 novelas do período de 1982-2008 que se passam no Rio, apenas seis, ou seja, apenas 24% das novelas das oito cariocas apresentam um bairro popular afastado da zona sul. Na Tabela 5 estão relacionados os bairros do subúrbio do Rio que aparecem nas respectivas novelas. Além dessas seis novelas que mostram o subúrbio carioca, duas mais recentes e do mesmo autor – Agnaldo Silva – foram pioneiras por retratarem duas regiões populares nunca antes exploradas por novelas das oito da Rede Globo: em “Senhora do Destino”, boa parte da história se passa em Vila São Miguel, cidade fictícia da Baixada Fluminense onde também havia uma favela, chamada Pedra Lascada; em “Duas Caras” se mostra o nascimento e desenvolvimento da favela Portelinha (fictícia), que está no centro das atenções da novela. Estas duas novelas, somadas às outras seis novelas suburbanas, não são muito representativas no total de novelas cariocas, pois apenas oito de 25, ou seja, 32% das novelas ambientadas no Rio retratam regiões pobres e bairros populares.

Tabela 5 – Novelas com bairros suburbanos.

Novela	Subúrbio	Ano	Autor
Partido Alto	Encantado	1984	Glória Perez e Agnaldo Silva
O Dono do Mundo	Madureira	1991-92	Gilberto Braga
De Corpo e Alma	Méier	1992-93	Glória Perez
Explode Coração	Maria da Graça	1995-96	Glória Perez
O Clone	São Cristóvão	2001-02	Glória Perez
Celebridade	Andaraí	2003-04	Gilberto Braga

Está claro então que a presença de bairros do subúrbio carioca não é tão grande quanto ela pode parecer. No entanto, não se pode dizer o mesmo dos personagens suburbanos, ou então de personagens mais pobres, humildes. Normalmente as novelas apresentam o que hoje a própria Globo e a imprensa especializada chamam de “núcleo pobre” e “núcleo rico” das novelas. É da convivência de personagens dos dois “núcleos” que nascem algumas das tramas exploradas pelas novelas, como o clássico par romântico formado pelo moço rico e a moça pobre ou vice-versa. Contudo, se em apenas oito das 25 novelas há bairros populares e até comunidades, por exclusão, em 17 delas os personagens pobres circulam, agem e até moram nos bairros da zona sul. Isso mostra que o Rio de Janeiro apresenta de fato uma mistura: se é na minoria das novelas que as regiões mais populares aparecem, quer dizer que mesmo a zona sul, região mais rica da cidade, tem espaço para a alegria e a simplicidade dos populares. O Rio, e até mesmo a zona sul, podem oferecer o melhor dos dois mundos, sempre valorizados nas novelas: o luxo, o requinte, a sofisticação dos abastados e a informalidade, simplicidade, expansividade, a alegria dos menos abastados. Em “Paraíso Tropical”, há uma cena interessantíssima neste sentido: quando Antenor vai ao restaurante de seu hotel para experimentar a comida de Wagner Alencar – chef pretensioso, que elabora pratos tão complexos quanto insossos. Antenor dá uma lição em Wagner, mostrando que lhe faltava humildade e simplicidade, e que ele por sua vez, era um grande apreciador da alta cozinha, mas que tinha como prato preferido ensopadinho com chuchu. Na Verdade, a elegância e o refinamento, unidos com a simplicidade, vão ao encontro da conciliação do moderno com o tradicional.

Se por um lado a zona sul é a grande contemplada pelas novelas das oito e o subúrbio também abre seu espaço, apenas em “Duas Caras” e em “Suave Veneno”, ambas de Agnaldo Silva, as tramas se passam na Barra da Tijuca. De fato, a imagem que se passa do Rio de Janeiro é a da zona sul: nas novelas, tradicionalmente, os personagens ricos, ou mesmo os de “classe média”, moram na zona sul. Mesmo quando apresentam bairros suburbanos, alguns bairros da zona sul estão presentes; além disso, quando não há bairro do subúrbio, basicamente só aparecem alguns bairros da zona sul: preferencialmente Leblon, Ipanema e Copacabana. A zona sul sem sombra de dúvida predomina como cenário das novelas cariocas. Sabe-se que, por exemplo, Manoel Carlos só escreve novelas que se passam entre Leblon e Ipanema. No período analisado, ele escreveu cinco. Gilberto Braga, autor da novela “Paraíso Tropical”, tratada neste trabalho, é conhecido por dar preferência à zona sul: em “Corpo a Corpo”, grande parte da trama se passa em Santa Teresa; em “Vale Tudo”, quando Raquel se muda de Foz do Iguaçu para o Rio, vai morar no Catete; mas mesmo estes casos são exceções, pois ele afirma em entrevista para Denise Ferreira da Silva (1991) e em depoimento ao site Memória Globo ⁴⁰ que gosta de mostrar a mistura, o caldeirão que é Copacabana. Gilberto Braga escreveu sete novelas no período, mas só duas apresentavam bairros suburbanos, sem deixar de lado o luxo e a riqueza da zona sul. De qualquer maneira, nas novelas sempre há o “núcleo rico” e, no caso das novelas das oito no Rio de Janeiro, o que se vê repetidamente são os bairros mais conhecidos da zona sul: Copacabana, Ipanema e Leblon. Também são exibidas incessantemente ao longo dos capítulos das novelas as paisagens da zona sul que simbolizam o Rio de Janeiro: Pão de Açúcar, Baía de Guanabara, Corcovado, as praias etc. No terceiro capítulo, será feita uma análise mais detalhada da paisagem do Rio de Janeiro exibida em “Paraíso Tropical”.

2.7 Conclusões

Depois de analisar as novelas das oito exibidas pela Rede Globo entre 1982 e 2008, é possível apresentar algumas conclusões. A primeira delas é que o Rio de Janeiro é, sem sobra de dúvidas, a cidade mais retratada pelas novelas. Ao contrário do que se poderia supor ou imaginar, Não há uma preocupação em intercalar novelas cariocas com novelas paulistas ou interioranas. É verdade que na década de 1990, percebe-se que a primazia do Rio foi abalada

⁴⁰ Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYE0-5268-232336,00.html>

para dar mais espaço para outras cidades – sobretudo do interior, principalmente as fictícias. Essa tentativa de explorar outras cidades e outras regiões pode estar ligada a certo pessimismo em relação ao Brasil moderno e urbano – cujo ícone máximo era o Rio de Janeiro – que não chegou a ser aquilo que se esperava; mas também uma oportunidade de apresentar aos telespectadores um outro Brasil: rural, tradicional, pobre, patriarcal e atrasado, como contraponto deste Brasil moderno mais representado pelo Rio. Ainda assim, depois de uma década experimentando novelas no interior e na cidade de São Paulo, a hegemonia das novelas cariocas retorna na década de 2000; não mais para simplesmente retratar como deveria ser a sociedade brasileira urbana e moderna, como na década de 1980, mas para, entre outras coisas, instruir o telespectador e, por consequência, tentar intervir na realidade e mostrar que a emissora tem responsabilidade social com o *merchandising social*.

O início dessa responsabilidade social que os autores das novelas passam a atribuir a elas começa com “Vale Tudo”, em 1988, toma fôlego nas novelas cariocas da década de 1990 e se estabelece em quase todas as novelas cariocas na década de 2000. São as novelas ambientadas no Rio as mais engajadas nesse sentido e, por isso mesmo, mais próximas da vida cotidiana dos telespectadores; acima de tudo dos que moram nos centros urbanos – a maioria. Ainda tenta-se ensinar o telespectador a ser mais “moderno”, no sentido de ser menos preconceituoso, ou mais liberal; porém, o que se pretende, aparentemente, com o *merchandising social*, é ajudar o público a resolver certos problemas que se apresentam na vida em sociedade, incentivando a discussão sobre determinados assuntos e até sugerindo caminhos para solucionar tais problemas. Ao fim e ao cabo, as novelas cariocas justapõem alguns elementos associados à realidade e outros que indicam como se deve ser e como se deve lidar com certas situações. Há, portanto, a união do que é com aquilo que se almeja ser, o que se gostaria que fosse.

A imagem que se apresenta do Rio de Janeiro é a da zona sul. Ainda que ao menos em 32% das novelas das oito do período tenham bairros ou regiões mais populares e até pobres, em praticamente todas elas os bairros da zona sul estão presentes – com a exceção de “Duas Caras”, que deu maior espaço para a Barra da Tijuca. Os personagens ricos moram na zona sul, e os mais populares moram muitas vezes na própria zona sul, algumas vezes em bairros suburbanos e raramente em favelas. A cidade do Rio de Janeiro, com seus diversos bairros, pode oferecer tanto o trato suburbano – simples, acolhedor, alegre – quanto o luxo e o cosmopolitismo da zona sul. Efetivamente, na própria zona sul estas duas esferas estão unidas, misturadas. Ricos e pobres, suburbanos e sofisticados, todos juntos oferecendo aquilo

que têm de melhor para a mistura que constrói o imaginário da cidade e, quiçá, do país. Sabendo-se, portanto, da importância e da força do Rio nas novelas e de como a cidade pode ser identificada com o Brasil, seria importante que outras pesquisas investigassem a relação entre a ambientação das novelas no Rio de Janeiro e seus índices de audiência.

Enfim, se o escopo das novelas das oito é o Brasil, a cidade do Rio de Janeiro é não só a mais escolhida entre os autores das telenovelas para representar este país, mas também traz à tona uma visão de sociedade brasileira urbana e contemporânea que ainda não abriu mão de unir o desenvolvimento, a riqueza, o luxo, o desenvolvimento com a simplicidade, a alegria e a informalidade; tudo isso em meio a paisagens paradisíacas e um clima tropical. O Rio, suas paisagens e alguns de seus personagens estereotípicos são repetidos nas novelas, e sua identificação é mais fácil pela audiência, sobretudo a urbana, visto que a imagem que se faz de São Paulo é mais pejorativa, de gente vingativa e ambiciosa, portanto não tão calorosa e acolhedora quanto o Rio. Mesmo que haja também nas novelas paulistanas núcleos mais populares, o clima das novelas é mais sóbrio e tenso; dessa forma, é até de se esperar que, através da exaustiva repetição, pela imagem mais leve e informal passada pela maioria das novelas das oito cariocas, pelas paisagens magníficas e pela possibilidade de convivência das vantagens do tradicional com as da modernidade, mais possíveis mesmo que na fria e vingativa São Paulo, o Rio pode ser uma referência verossimilhante de Brasil moderno e urbano.

Capítulo III – Paraíso Tropical: construção do Rio e do Brasil

*“Quando eu vou passando da Praça da Bandeira,
já começo a sentir saudades do Brasil”⁴¹*

(Nelson Rodrigues)

Depois da análise do capítulo II, pode-se dizer com segurança que o Rio de Janeiro e a zona sul da cidade são os locais ou cenários mais explorados pelas novelas das oito da Rede Globo no período de 1982 a 2008. O foco deste capítulo é a novela “Paraíso Tropical”, uma novela das oito ambientada principalmente no bairro de Copacabana, na zona sul carioca. Se no capítulo anterior o objetivo foi descobrir, entre outras coisas, a presença do Rio de Janeiro nas novelas das oito num período de 26 anos, a pergunta que se impõe agora é: qual é a imagem do Rio de Janeiro que a novela transmite? Como a novela “Paraíso Tropical”, que já na sinopse lançava o bairro de Copacabana como “síntese do Brasil”, apresenta o Rio a seus telespectadores e quais elementos imagéticos e textuais fazem com que os eles reconheçam não só o Rio, mas o Brasil através da novela? A hipótese levantada a partir do momento no qual a novela se mostrou um material profícuo para analisar o papel do Rio de Janeiro como referência do Brasil é que a novela utiliza imagens, situações e personagens para mostrar que o Rio e alguns de seus estereótipos pertencem a todos os brasileiros, ou seja, são patrimônios nacionais com os quais os brasileiros em geral podem se identificar. Além disso, a cidade do Rio de Janeiro e os estereótipos levantados pela novela ajudam a construir uma definição possível de Brasil urbano, contemporâneo. A novela aproximaria os telespectadores e o Rio, tanto os cariocas como os de outras cidades e regiões, dando-lhes elementos para apropriarem-se da cidade e da imagem que se faz dela para construir uma possível identidade nacional. Esta hipótese é reforçada com o relato do autor de “Paraíso Tropical”, Gilberto Braga, durante um depoimento para o site do memória Globo:

“Tudo que é etiqueta é chato. Mas, se me derem a etiqueta de escritor do Rio, eu vou gostar. Do Rio, eu gosto de tudo: Copacabana, subúrbio, gosto da linha do trem. Minha avó morou em Ramos quando eu era criança. Conheço bem tanto Ramos quanto Bonsucesso, Olaria, Penha, bairros na zona norte. “Escritor do Rio” é uma etiqueta que eu aceito, porque tenho orgulho. Adoro a frase de Nelson Rodrigues: “Quando eu vou passando da Praça da Bandeira, já começo a sentir saudades do

⁴¹ Segundo o historiador Milton Teixeira, a bandeira brasileira foi fincada pela primeira vez na região da Praça da Bandeira no fim do século XIX, ainda durante o Império, para delimitar o fim da área urbana e o início da zona urbana, praticamente desabitada. Matéria “Duas Caras”, fascículo *Tijuca* do jornal “O Globo” de 12/03/2009, p.9. Ainda hoje se faz esta identificação entre zona norte e subúrbio, sendo a Praça da Bandeira o seu início.

Brasil”. No fundo, não sou brasileiro, sou carioca. Duvido que Vinícius de Moraes, quando escreveu o poema *Pátria Minha*, estivesse falando do interior do Pará. A “pátria minha” da qual ele fala, sem sapatos, tão pobrinha, é o Rio de Janeiro.⁴²

Para verificar esta hipótese, não será analisada a trama em si da novela, a estória por ela narrada, mas sim as imagens do Rio e algumas cenas, situações, estereótipos que ajudam a construir um imaginário do Rio e do Brasil.

3.1 A novela “Paraíso Tropical”: resumo da trama

Antes de iniciar a análise, é importante relembrar algumas informações sobre a novela. “Paraíso Tropical” foi escrita por Ricardo Linhares e Gilberto Braga. Estreou dia 05 de março de 2007 e foi transmitida até 28 de setembro do mesmo ano. Seguindo a linha de outras novelas de Gilberto Braga, a novela tematizou as oposições honestidade *versus* desonestidade, ética *versus* trambiques e armações. Sua trama principal girava em torno das irmãs gêmeas Paula e Taís, que foram separadas no nascimento e só se reencontram depois de adultas. Elas têm personalidades opostas: a primeira tem boa índole, a segunda é mau-caráter. Paula apaixona-se por Daniel Bastos, que é filho de um caseiro, tem ótima índole, e também é executivo de uma grande rede de hotéis luxuosos, o Grupo Cavalcanti, cujo dono é o todopoderoso Antenor Cavalcanti, patrão também do pai de Daniel e quem ofereceu oportunidades para que Daniel se tornasse um executivo de sucesso. A administração do grupo fica no Hotel Duvivier, na Avenida Atlântica, em Copacabana. Outro executivo que disputa espaço no grupo e a atenção de Antenor é Olavo Novaes, filho de um primo distante de Antenor e da inescrupulosa promotor Marion Novaes, irmão de Ivan, a quem chama de “bastardinho”. Olavo morre de inveja de Daniel, a quem Antenor pretendia tornar o futuro presidente do grupo, e faz todo o tipo de armação para destruir seu oponente, assim como Taís também inveja a irmã e faz todo tipo de trambique em busca de dinheiro fácil. Os dois tentam algumas vezes separar o casal principal. Taís chega ao ponto de tentar assassinar a irmã logo após o casamento desta com Daniel para tomar o seu lugar; mas Paula sobrevive e volta. No primeiro momento ela se passa por Taís, depois retoma seu lugar. Antenor é prepotente, grosso,

⁴² Depoimento disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYE0-5268-232336,00.html>

egoísta, cafajeste e extremamente rico. Casado com Ana Luisa, ele teve um filho que morreu ainda adolescente num acidente de carro. Depois de ser flagrado pela mulher com a amante, ele se separa e conhece Lúcia, por quem se apaixona e com quem almeja ter um filho. Lúcia é uma boa mãe, já tem um filho de 18 anos que criou sozinha.

Entretanto, a personagem de maior sucesso na novela não fazia parte da trama central. Bebel era prostituta numa cidade pequena do litoral da Bahia e foi aliciada pelo cafetão Jader para ir ao Rio. Ela chega à cidade acreditando que “se daria bem” sem trabalhar muito e ganhando muito dinheiro. Logo ela percebe que continuaria fazendo programas para sobreviver. Ela torna-se amante de Olavo e os dois se apaixonam sinceramente, ainda que demorem a admitir. É o casal de vilões da novela, que organiza as maiores armações para prejudicar os outros em favor deles mesmos. Bebel chamava a atenção por seu jeito infantil, engraçado, apesar de sua sensualidade a florada. Ela tinha um jeito muito característico de se vestir e de falar, e lançou alguns bordões como “catigutia” e “cueca maneira”. Sua falta de modos mais elegantes e sua busca em aprendê-los também renderam cenas cômicas. Outros personagens que estavam em tramas paralelas à central eram alguns moradores de Copacabana, inclusive os moradores do edifício Copamar, situado (ficticiamente) na esquina da Rua Ronald de carvalho com a Rua Ministro Viveiros de Castro. Algumas das cenas cômicas da novela ficavam por conta das brigas e “barracos” entre a síndica conservadora Iracema, que muito lutou para moralizar o prédio – torná-lo “de família” – e a moradora Virginia Batista ex-artista e liberal; outras eram protagonizadas por Dinorá, filha de Iracema, para reatar seu casamento com Gustavo. Alguns moradores desse prédio trabalhavam no Hotel Duvivier. Na outra esquina, em frente ao edifício, estava o restaurante Frigideira Carioca, de Cássio, especializado em culinária brasileira.

Ao longo da novela, muitas tramóias e armações são colocadas em ação, quase todas sem sucesso. Um dos diferenciais de “Paraíso Tropical” era que todas as ações dos vilões tinham começo meio e fim no período de uma semana. E quase sempre eles não conseguiam o que queriam. No final da novela, a gêmea má, Taís, é assassinada. O mistério “quem matou Taís?” fica no ar até o último capítulo. Olavo, o maior vilão da novela, é revelado como o assassino. Ele morre e mata também o irmão, que era filho de Antenor, mas ninguém, além de Olavo, sabia. Taís foi morta por ele exatamente porque descobriu tudo e chantageou Olavo. Antenor sofre alguns golpes durante a novela – inclusive a morte do filho recém-descoberto – se arrepende das atitudes erradas que teve e se redime: fica com Lúcia, que antes o tinha deixado pelos seus erros, e que está grávida dele. Daniel e Paula terminam felizes, com duas

filhas gêmeas. A novela termina com muitos casais, duas grávidas – Lúcia e Joana – e com o nascimento das gêmeas do casal principal, além da morte e punição dos vilões. Bebel tem final feliz, apesar de ser vilã: vira amante de um senador, que além de dar-lhe uma vida luxuosa, está sendo investigado na “CPI do Biocombustível” e ela é chamada a depor em Brasília, o que a torna famosa, perseguida por fotógrafos; chega ao ponto de ser chamada para posar nua – justo o que ela queria. A estória que circunda o “final feliz” de Bebel tem semelhanças com o caso do senador alagoano Renan Calheiros, que foi acusado em 26 de maio de 2007 (quando a novela “Paraíso Tropical” já estava no ar) de ter despesas pessoais pagas por um lobista de uma empreiteira – no caso o aluguel de Mônica Veloso e a pensão da filha do casal, fruto de relação extraconjugal do senador. Mônica Veloso passa a ser assediada pela imprensa e é chamada para posar nua na revista masculina *Playboy*. Em agosto de 2007 Mônica e a revista confirmam o ensaio fotográfico e ela torna-se capa na edição de outubro de 2007. Este tipo de inspiração em fatos e eventos da “vida real” é utilizado nas telenovelas com grande frequência e é apontado por Esther Hamburger (2005) para “colar” a novela à vida real, dando mais verossimilhança à estória. Jesús Martin-Barbero (1997), também analisa o assunto e, influenciado por Edgar Morin, reconhece que o dispositivo básico de funcionamento da indústria cultural é a fusão do espaço da informação e do imaginário ficcional. E é nesta fusão que o público tem a sensação de estar assistindo a narrativa de sua própria vida e que a ficção parece estar mais próxima da realidade do telespectador que as notícias que ele vê na TV ou lê no jornal, pois ele se identifica com os personagens – identificação que pode não acontecer no noticiário. Não se sabe, contudo, se há uma relação dessa apropriação das notícias da atualidade com aumento dos índices de audiência. Com efeito, na novela “Paraíso Tropical” esta ligação entre o final de Bebel e o caso de Mônica Veloso é feita apenas no último capítulo, quando os índices de audiência já são mais altos por apresentar o tão esperado desfecho da trama; o que corrobora para a hipótese de que a intenção era fazer uma ponte entre uma notícia da “vida real” com a novela.

Numa análise mais superficial, percebe-se que a trama não precisaria necessariamente se passar no Rio de Janeiro. Há outras cidades no Brasil que assim como o Rio, são capitais de estados, têm perfil urbano, são turísticas, com paisagens belíssimas, com praias, com hotéis luxuosos e também com bairros e edifícios com moradores de camadas médias. Em entrevista concedida por email pelo autor Ricardo Linhares ⁴³, ele comenta que: “(...) *Paraíso Tropical*

⁴³ Ver anexo 1, p. 101.

não foi uma novela sobre Copacabana. O bairro era apenas um dos cenários da trama.” Ela ainda afirma que pela diversidade étnica, cultural, econômica e social do Rio e de São Paulo, ambas as cidades são as melhores referências da identidade nacional. No entanto, por que o Rio foi considerado o lugar mais apropriado para ambientar a trama apresentada em “Paraíso Tropical”?

3.2 Abertura e primeiro capítulo: apresentação do Rio e de Copacabana

As aberturas das novelas da Rede Globo, seja das oito ou de qualquer outro horário, não servem meramente para ilustrar brevemente a estória contada pela novela, nem para simplesmente avisar que o capítulo está começando – nos dias de hoje, a abertura só vai ao ar no fim do primeiro bloco dos capítulos, ou seja, logo antes do primeiro intervalo comercial. Há um grande cuidado com a abertura, tanto com as imagens quanto com a música, que passam a ser umas das marcas registradas da novela. Ao longo dos meses durante os quais a novela é exibida, a música e as imagens da abertura se repetem seis dias por semana; em pouco tempo, os primeiros acordes e as primeiras imagens já remetem o telespectador, mesmo o mais distraído, à novela que elas representam. Inclusive, não só a música da abertura, mas todas as músicas da trilha sonora de uma novela remetem à trama como um todo ou a certos personagens. No caso de “Paraíso Tropical”, a canção de abertura era a conhecida “Sábado em Copacabana”, composta por Dorival Caymmi e Carlos Guinle em 1955, cantada por Maria Bethânia. Com uma melodia suave e tranqüila, a música aponta Copacabana como um lugar privilegiado para um passeio romântico, e repete o nome do bairro diversas vezes. A abertura foi composta por imagens aéreas do bairro. Começa por trás do Morro do Leme, e chega a Copacabana, mostrando a praia e a Avenida Atlântica num dia de sol. Em seguida, são exibidas imagens dos prédios da Avenida Atlântica e a faixa de areia a partir do mar, com alguns morros aparecendo por trás dos prédios, inclusive o Pão de Açúcar – sem favelas. Continuam as imagens aéreas da praia e dos prédios, mas a partir do Arpoador, mostrando do Forte de Copacabana até o Morro, também com o Pão de Açúcar ao fundo. Depois disso, a luz passa a ser de entardecer e a câmera sobrevoa a Avenida Princesa Isabel, seguindo para a Avenida Atlântica. Ainda no entardecer, a câmera passa ao lado de um navio e mostram-se as luzes da orla e a praia do ponto de vista do mar. Anoitece e volta-se para a Avenida Atlântica, com suas luzes e seus carros passando tranquilamente. Há um último *take* a partir do mar das luzes da Avenida Atlântica espelhando nas águas e com

morros ao fundo. Depois tem-se uma visão aérea do hotel Copacabana Palace todo iluminado e da Avenida Atlântica. Por fim, há a imagem aérea e noturna da praia, dos prédios de das luzes de Copacabana, do Forte ao Leme, e o título da novela em letras douradas.

A abertura da novela “Paraíso Tropical”, por si só, já oferece algumas pistas de uma das formas como a cidade do Rio de Janeiro e o bairro de Copacabana serão apresentados ao longo da estória. Em primeiro lugar, *com todas as imagens aéreas, apenas a paisagem é explorada. Não há qualquer tipo de ação. O foco está em mostrar a beleza do bairro.* Os prédios aparecem quase sempre com a praia na frente e os morros atrás, quase como se estivessem em harmonia com a beleza natural do lugar. Não há favelas nos morros atrás dos prédios. Nas cenas noturnas, as luzes são mais um atrativo na paisagem. Quando as Avenidas Atlântica e Princesa Isabel estão em evidência, o trânsito é tranquilo, sem engarrafamentos. *Não há sequer uma pessoa na paisagem. Há carros, mas mesmo na praia ou na avenida, não há banhistas ou pedestres.* Tudo parece em perfeita harmonia. A música lenta e tranqüila ajuda a dar o tom de lugar calmo e lindo, ou seja: paradisíaco. Na abertura não há nada que lembre os problemas enfrentados por quem mora ou frequenta o bairro de Copacabana – trânsito intenso de pedestres e veículos, violência, tráfico de drogas, prostituição, poluição (aparente sobretudo com as “línguas negras” formadas por redes de esgoto clandestinas que desembocam diretamente na praia), moradores de rua, crianças e adolescentes que pedem dinheiro nos sinais etc. É claro que de forma alguma uma abertura de novela que tenha como objetivo apresentar o bairro de Copacabana está necessariamente obrigada a abordar os problemas do bairro. O que é interessante notar aqui é que a visão que a abertura constrói de Copacabana é, de fato, de um paraíso. Ao fim e ao cabo, a imagem que se escolheu passar de Copacabana para os telespectadores da novela é de um lugar com paisagens belíssimas, que misturam natureza e cidade, o natural e o urbano, bem equilibrados. Parece ser um lugar convidativo ao passeio, como a própria música da abertura indica, seja para admirar a natureza ou o luxo dos hotéis cinco estrelas, como o Copacabana Palace. A *ausência de pessoas*, a música “Sábado em Copacabana” e as lentas tomadas aéreas dão a impressão de que Copacabana é um lugar calmo, tranqüilo, à espera de ter seu encanto de “princesinha do mar” aproveitado, ter sua beleza admirada. Em um minuto e 16 segundos de abertura, já se pode detectar uma mensagem: Copacabana é um lugar tranqüilo, onde os prédios e hotéis de luxo cresceram entre o mar e os morros, cercados pela natureza exuberante, cenário ideal para um passeio romântico.

O primeiro capítulo da novela também é revelador neste sentido. A primeira seqüência de cenas da novela já dá uma definição abrangente do que é Copacabana. A primeira cena é na praia de Copacabana. A música de fundo é o samba “Cabide”, de Ana Carolina, na voz de Martin’ália. É um dia de muito sol. A praia está cheia. Não há diálogos, só música. Muitas jovens deitadas em cangas tomando sol, muitos jovens em cadeiras de praia, muitos guarda-sóis pela praia. Muita gente chegando e saindo da praia. Alguns vendedores ambulantes passam. Uma criança passa correndo, outras chegam. Uma jovem negra passa e chama a atenção de dois homens de uns 50 anos, muito brancos (seriam estrangeiros?). Uma senhora joga cartas com amigos sob um guarda-sol. Um casal encontra um amigo na praia e se cumprimentam. Os dois homens correm em direção a um grupo que está jogando futebol na areia. Ao lado, um rapaz toma uma chuva na praia e recebe um beijo da namorada. Muitos rapazes fazem exercícios em aparelhos de ginásticas fixos da praia. O casal de namorados caminha em direção à calçada e cumprimenta um rapaz que faz exercícios. Eles se aproximam de uma mesa, perto de um quiosque. Encontram e saúdam três moças. Muitas pessoas estão em volta dessas mesas do quiosque. Três mulheres e dois homens saem de lá, em direção à calçada. Há pessoas andando de bicicleta na ciclovia e, ao fundo, o hotel Copacabana Palace.

Na cena seguinte, já anoiteceu. A música muda: “Difícil”, de Marina Lima. Continua sem diálogo, só música. Mostra-se a imagem da orla de Copacabana por cima, com as luzes acesas, do Forte ao Leme. Corta para o calçadão de Copacabana. Enquanto um casal de senhores passeia e se reúne com outro senhor e uma criança em frente ao pipoqueiro, um cafetão reclama algo com uma de suas prostitutas. Ela entra num bar parecidíssimo com o *Meia Pataca*, perto da discoteca *Help* na Avenida Atlântica, lugar conhecido como ponto de prostituição. Neste bar da novela, que é aberto e fica na calçada, há grupos de amigos com homens e mulheres, alguns casais, inclusive um casal de senhores e moças que aparentemente não fazem programa e prostitutas. A que acaba de entrar lá chama duas amigas e elas entram num carro conversível com dois homens, supervisionadas pelo cafetão. Elas são as mesmas que saíram juntas da praia com dois homens na cena anterior. Ele conta o dinheiro que acaba de receber. O carro parte e segue pelas ruas de Copacabana. Corta para uma senhora que olha pela janela de seu apartamento com as luzes apagadas. Ela pega o telefone. A música para. Ouve-se barulho de sirene de polícia. A senhora telefona para avisar da chegada de um grupo no prédio – justamente o do carro conversível. A polícia chega, entra no apartamento para onde o grupo foi; acaba com a “festa”, leva todos para a delegacia e prende a moradora do

apartamento no qual a festa acontecia, Dona Dolores. Em frente ao prédio, o Copamar, há carros de polícia e muitos curiosos que assistem à confusão. Alguns são moradores do prédio. Eles observam e comentam:

Evaldo: Dona Iracema já estava desconfiando que essa mulher do 508 aí era “do babado”.

Eloísa: Fez denúncia.

Pacífico: E então?!

Heitor: Depois de todo o trabalho que ela teve pra moralizar o prédio...

Gustavo: Antigamente essa portaria dava até vergonha, viu...

Em seguida, Iracema e Dolores discutem:

Dolores: Vai cuidar da tua vida, Iracema! Isso é falta de homem!

Iracema: É... o que vem de baixo não me atinge, ouviu?

Dolores: Mocréia recalcada!

Iracema: Ordinária!

Dolores: Mal amada!

Iracema: Cafetina! Fubá! Fubá!

Gustavo: Não fica de bate-boca, minha sogra, vamo, vamo, vem...

Iracema: Olha, o Copamar, agora, é um prédio de família! Tem síndica de olho!

Dolores: Espera, espera por mim...

Muitos aplaudem quando a polícia está de saída.

A noite passa, o dia amanhece e Heitor e Gustavo, vizinhos e colegas de trabalho no hotel Duvivier, comentam o caso com outros dois colegas, Tiago e Rodrigo:

Tiago: Não, se bobear, o prédio de vocês volta a ser o que era antes, hein?

Rodrigo: Prostituição não é crime, gente.

Gustavo: Mas cafetinagem é. Você gostaria dessa safadeza na porta do seu prédio, é?

Rodrigo: Não, é, Dona Iracema tá certa, sim.

Gustavo: Afinal, o Copamar é um edifício de família!

Heitor: E você tá com os filhos pequenos...

Rodrigo: Dona Iracema tá certa, sim...

Heitor: Gente, não é Sodoma e Gomorra, é Copacabana!

Na sequência, a câmera segue Tiago, e mostra o luxo das instalações do hotel cinco estrelas, cenário de muitos eventos luxuosos como festas, shows e de muitas ações da novela como um todo.

Em pouco menos de seis minutos, o primeiro capítulo da novela diz muito sobre Copacabana. A primeira sequência mostra um dos lugares mais conhecidos da cidade e do bairro: a praia de Copacabana. É um típico dia de sol. A praia está cheia, mas não está lotada. Muitos dos frequentadores se conhecem, se cumprimentam com certo entusiasmo. Apesar da praia cheia, tudo parece estar em plena harmonia: a praia está limpa, não há confusão, apesar do intenso movimento, o clima é de alegria e descontração. A praia é também o local onde a “beleza brasileira” pode ser admirada – ilustrada pela jovem negra que chama a atenção dos supostos cinquentões estrangeiros. Outra atividade ligada à praia é a prática de exercícios para rapazes jovens. Além disso, há pessoas de todas as idades, há brancos e negros, famílias e prostitutas. A praia aparece como opção de lazer democrática e como ponto de encontro de amigos. E este lugar, marcado pela descontração e informalidade, está situado bem em frente de um símbolo de luxo e glamour: o hotel Copacabana Palace. A segunda sequência é à noite, mas não perde o tom: o calçadão da famosa Avenida Atlântica é frequentado não só por famílias, grupos de amigos jovens ou não, mas também por prostitutas e cafetões. É um espaço híbrido, onde todos convivem. Copacabana é o lugar onde a informalidade e o glamour, o familiar e a prostituição, o “luxo e o lixo” estão justapostos. A convivência do familiar com a prostituição não é tão pacífica assim, o que fica claro na cena seguinte, quando Dolores é presa e Iracema faz discurso em favor da moralização de seu prédio, depois reafirmado por Gustavo e Heitor com a frase “Não é Sodoma e Gomorra, é Copacabana!” Porém, no calçadão e na praia, a convivência ainda é inevitável. Por outro lado, a convivência do luxo com o informal já é mais aceita e valorizada, podendo até chegar a uma conciliação, tão enfatizada do primeiro capítulo desta pesquisa, entre o moderno e tradicional. Afinal, o clima informal e descontraído se dá em frente ao Copacabana Palace e na Avenida Atlântica, dentro de um dos bairros mais conhecidos no Brasil e no mundo. Essa ligação de informalidade e glamour em Copacabana pode ser um pouco forçada para quem conhece um pouco mais a cidade, já que os cariocas de camadas mais altas, mesmo os que moram em Copacabana, preferem frequentar Leblon e Ipanema.

De qualquer forma, há uma imagem de glamour atribuída a Copacabana em “Paraíso Tropical”, não só pelo Copacabana Palace, mas também pelo luxuoso Hotel Duvivier, um dos principais cenários da novela. A entrada do hotel foi inspirada na entrada de um hotel real, o

Pestana, que está na Avenida Atlântica entre as ruas Constante Ramos e a Barão de Ipanema. Por dentro, o hotel Duvivier foi construído com influências de vários hotéis tanto do Rio como de São Paulo. Seu interior contava com recepção, um lobby muito grande, joalheria, piscina, piano bar, loja de conveniência e restaurante. A decoração era sóbria, mas muito elegante, sofisticada. Algumas plantas e flores pelo lobby, quadros, fotos, mas nada exagerado – ou seja, é um hotel *chic*. O Hotel Duvivier é, além do Copacabana Palace, um representante do glamour e do luxo em Copacabana e no Rio de Janeiro.

Ainda no primeiro capítulo, o mundo empresarial mostra seus luxos. Daniel acaba de chegar de uma viagem internacional e sua presença no grupo é urgente devido a problemas com a terceirização de funcionários. Assim, Yvonne, sua secretária, vai buscá-lo no aeroporto de helicóptero. No caminho são mostradas, além da conversa dos dois, imagens do helicóptero sobrevoando a cidade. Mais uma vez as imagens aéreas de Copacabana, a partir do Morro do Leme, em direção à praia, depois mostrando os prédios e os morros por trás (sem favelas), alternando com o mar. Eles descem no Forte de Copacabana, e mais uma vez a paisagem do bairro é explorada, do mar com os prédios e morros ao fundo, sendo possível ver o Pão de Açúcar ao fundo. O primeiro capítulo como um todo aproveita a paisagem do bairro e a mostra o tempo todo aos telespectadores. A beleza de Copacabana é reiterada sucessivamente. A ida de helicóptero para o hotel pode ser vista como algo do mundo dos ricos, dos empresários de muito sucesso, que remete a luxo e glamour, assim como a reunião entre Daniel, Olavo e Antenor – que estava no *lounge* do aeroporto de Buenos Aires – através de uma teleconferência, algo que muito provavelmente não faz parte do cotidiano da maioria do público da novela, mas é cada vez mais corriqueiro no mundo dos negócios. “Paraíso Tropical” traz à tona associações de Copacabana com sofisticação e riqueza através do hotel e do uso desses “aparatos de luxo” que já apresentam o “núcleo rico” da trama.

Entretanto, Copacabana não é feita só de luxo e requinte. Logo depois que Daniel chega ao hotel, um grupo de senhoras organiza uma manifestação em frente ao hotel cinco estrelas. A imprensa está presente. Elas gritam “respeito!” Estão indignadas com as fotos da mais recente campanha publicitária do hotel, nas quais aparecem homens e mulheres vestindo trajes de banho. A líder afirma que as mulheres da campanha estão “nuas” e denunciam que as fotos associam o bairro com turismo sexual. Elas exigem que as propagandas sejam retiradas de todos os meios de comunicação. As fotos são mostradas aos telespectadores. Na verdade, há cinco fotos: em uma, duas mulheres estão na praia de biquíni, em pé e abraçadas uma ao lado da outra, o que poderia ser interpretado ou não como um casal de lésbicas. Em outra, um

homem de sunga está no meio de duas mulheres de biquíni; uma o abraça por trás, outra está na sua frente, o que poderia sugerir um *ménage à trois*. Nesta foto, a conotação sexual estaria mais clara que na primeira. Nas duas seguintes, há duas mulheres também de biquíni, uma ao lado da outra, mas não abraçadas; no entanto, elas parecem estar exibindo-se para quem olha a foto. A próxima é de um casal no qual a mulher abraça o homem, eles olham algo ao longe e enquanto ela está de biquíni, ele está com uma bermuda que vai até os joelhos. A última é de uma mulher deitada numa espreguiçadeira, de biquíni, tomando sol na praia, sozinha. Apesar de algumas poses mais sexuais, nenhum dos biquínis era diminuto. O *slogan* do anúncio é “Hotel Duvivier: onde Copacabana é ainda melhor!” É interessante notar que o argumento da propaganda do hotel não menciona nada do hotel em si, mas sim a beleza e sensualidade dos frequentadores da praia de Copacabana. Nem a praia é muito valorizada nas fotos: em duas delas, há apenas um prédio ao fundo. De qualquer maneira, em resposta às barulhentas manifestantes, Daniel afirma: “Eu posso assegurar que o Grupo Cavalcanti não aprova prostituição nem turismo sexual. Agora, não aceitar a sensualidade do Brasil como uma coisa natural seria uma hipocrisia. Encontra-se, no Rio de Janeiro, beleza por toda a parte.” A líder corta Daniel, dizendo que isso é “falta de respeito” e “patifaria”, e não sensualidade. Ele responde que o grupo considera as fotos bonitas e de bom nível, e ele acredita que os clientes do hotel pensam da mesma forma.

Esta passagem mostra que Copacabana não é só feita de luxo e belas paisagens, mas também de barulho, confusão e tem moradores com perfil conservador e moralista, que na novela como um todo são representados por Iracema, a síndica do Copamar. Neste primeiro capítulo, a manifestação é apenas uma pequena prévia das confusões que acontecem em Copacabana. Contudo, esse fato não é o mais importante desta passagem. Salta aos olhos que por mais que prostituição seja vista tanto por Daniel quanto pelas senhoras como algo “não aprovado”, o estereótipo da “sensualidade” é retomado na novela. A propaganda com as pessoas na praia em trajes de banho – algumas com poses um pouco provocantes – são para divulgar o Hotel Duvivier, Copacabana e o Rio. No entanto, Daniel fala da “*sensualidade do Brasil como uma coisa natural*”. Seria então da natureza do país as lindas paisagens, assim como a sensualidade de seu povo – sobretudo de suas mulheres. Beleza e sensualidade são símbolos do Brasil. Contudo, aqui cabe a pergunta: a sensualidade e a beleza natural são atributos de cariocas ou brasileiros? A beleza das paisagens parece ser característica do Brasil como um todo, pois paisagens da Floresta Amazônica e do litoral nordestino são exibidas com essa ênfase. Já na propaganda do hotel de “Paraíso Tropical”, beleza e sensualidade são

atributos dos freqüentadores da praia de Copacabana, clientes do Duvivier. Porém, quando Daniel “distribui” a sensualidade a todos os brasileiros, facilita a ligação entre a construção de um dos estereótipos do carioca e do brasileiro em geral.

No primeiro capítulo, a sensualidade brasileira não é mais discutida, mas ao longo da novela, sim. A prostituição continua em pauta neste capítulo com o prostíbulo de Amélia, mãe de criação de Paula, que está dentro de um resort que o Grupo Cavalcanti vai comprar. O resort fica na cidade fictícia de Marapuã, na Bahia. As cenas externas e aéreas foram gravadas no litoral de Pernambuco e da Bahia, e também exploravam a paisagem local, que é belíssima. Porém, há uma diferença: enquanto no Rio os prédios altos na Avenida Atlântica fazem parte da paisagem e se acomodam a ela sem perder o seu destaque, as imagens da região do resort fictício têm mais natureza que construções; as casas são baixas, com aparência mais rústica. A cor do teto das construções vistas de cima se confunde com a vegetação local e o destaque fica para a natureza. Não há o mesmo glamour, nem a mesma quantidade de luzes na vista aérea da região quando anoitece. A paisagem de Pedra bonita, cidade ao lado de Marapuã – mas um pouco maior – e onde Paula trabalha, também é exibida. Vê-se que é maior e mais urbana que Marapuã, mas ainda parece uma cidade pequena, pois o que se destaca na paisagem é uma igreja no alto de um morro e há poucos prédios altos. Na novela, só o Rio oferece a possibilidade de aproveitar a natureza do Brasil sem ter que sair de um grande centro. Entretanto, a vida em uma cidade grande, mesmo com uma paisagem deslumbrante fazendo parte dela, é cheia de atribulações e estresse. Daniel, em conversa com o pai, diz que apesar do ótimo salário que tem como executivo do Grupo Cavalcanti, ele ainda não tem certeza se é isso que ele quer como carreira. Ele só sabe que não quer ser como Antenor, fixado em poder e dinheiro. Suas expectativas são comprar um hotel fora do Rio, encontrar a mulher de seus sonhos, casar-se com ela e criar seus filhos. Para ele, a realização está em criar uma família e administrar um hotel à sua maneira. Apesar de todo o destaque, de todo o dinheiro e poder que ele pode alcançar sendo executivo do Grupo Cavalcanti e da possibilidade de ser seu futuro presidente, Daniel não espera nada de luxo ou sofisticação para realizar-se no futuro: apenas ser dono de seu próprio hotel e ter sua família num lugar tranquilo. Ao contrário do mocinho, o vilão Olavo quer exatamente ter todo o poder e dinheiro que Daniel não faz questão. Pode-se dizer então que a busca por dinheiro, sofisticação, luxo, dão charme à vida e mesmo à Copacabana e, conseqüentemente, ao Rio, mas quando se trata de buscar a felicidade – tendo sempre como referência o mocinho, que

passa a mensagem daquilo que autores e audiência consideram o bom e o certo – ela está na simplicidade: na autonomia profissional e na família.

Percebe-se, portanto, que a partir do primeiro capítulo já se constrói uma imagem do Rio de Janeiro e de Copacabana que também é conferida ao Brasil todo – como a beleza natural e a paisagem. Durante toda a novela, certos estereótipos e lugares-comuns são retomados e explorados. Ricardo Linhares ⁴⁴ afirma, por um lado, que tanto Rio como São Paulo são as melhores referências para a identidade nacional, por outro lado ele também mostra que Copacabana pode ser descrita como microcosmo do Brasil, pois no bairro ricos, camadas médias, prostitutas, travestis, cafetões, turistas, surfistas, moradores de rua, babás, aposentados etc. *convivem sob o mesmo sol em clima razoavelmente pacífico ou aparentemente cordial*; lá estão tanto o *belo cartão postal* conhecido no mundo inteiro quanto a decadência urbana (grifos meus). Afinal, São Paulo e Rio são ou não equivalentes como referência de identidade brasileira? Através da análise da utilização dos estereótipos e de qual imagem eles constroem será possível verificar se a hipótese apresentada no início do capítulo se confirma ou não. Dois Tópicos referentes a tais estereótipos, situações e personagens foram escolhidos para fazer parte da análise: imaginário do Rio e de Copacabana e as paisagens na novela. Como já foi mencionado, o foco da análise não é o conteúdo da trama, mas sim como certas situações, personagens e estereótipos são apresentados e se eles ajudam a construir uma certa imagem de Copacabana, do Rio e do Brasil.

3.3 Imaginário do Rio e de Copacabana segundo “Paraíso Tropical”

Ao longo dos oito meses nos quais a novela foi transmitida, algumas passagens apresentavam a visão que certos personagens tinham do Rio de Janeiro. Uma delas era a visão que Bebel fazia do Rio de Janeiro antes de chegar à cidade. Bebel era mineira mas trabalhava como prostituta em Marapuã, na Bahia. Até conhecer Jader, um cafetão do calçadão de Copacabana ainda na Bahia, ela não conhecia a cidade. Por mais que ela fosse uma vilã ardilosa para tramar suas “armações”, ela tinha também um lado muito infantil e ingênuo. Para ela, que viu sua chance de mudar de vida com a mudança para o Rio e a “ajuda” de Jader (até então ela não sabia que ele era um cafetão e que ela continuaria a ser prostituta no Rio), o

⁴⁴ Ver anexo 1 p. 106.

Rio era um lugar mágico, onde ela “aconteceria”. Um dia antes de irem ao Rio, Bebel e Jader conversam:

Bebel: Eu quero fazer uma promessa aqui, agora, na tua frente. Quando eu chegar no Rio, eu vou beber muito Champagne! Qual é o trabalho que não cansa muito e dá bastante grana, hein?

Jader: Não cansa e dá grana? Sei lá, são tantos, cara... lá na hora tu resolve... um montão de trabalho...

No capítulo seguinte, quando ela se despede de suas antigas colegas de trabalho, ela diz que indo para o Rio, em breve será capa de revista e de jornal, enquanto as colegas envelhecerão fazendo programa. Ela diz: “Tudo vai ser diferente quando eu botar o pé naquela cidade. Meu destino é lá no Rio de Janeiro! Lá é que eu vou acontecer!” Bebel acredita, com grande grau de inocência, que a cidade vai lhe oferecer a oportunidade de subir na vida e ser famosa – capa de revista e jornal – sem que ela mesma precise fazer qualquer esforço. No máximo ela precisará de uma pequena ajuda de Jader para dar-lhe um trabalho em que ganhe dinheiro sem esforço, mas nem ela mesma sabe o que ele poderia fazer para ela ser famosa e “acontecer”. Para Bebel, o Rio é um lugar mágico, de sonhos, e onde os seus sonhos se realizarão.

Quando Bebel chega ao Rio, encanta-se com a beleza da cidade. Ela e Jader vão de táxi até Copacabana. A cena começa mostrando a visão aérea de Copacabana, com a praia, os prédios e os morros ao fundo. A música é “Samba do Avião”, de Tom Jobim, cantada por Milton Nascimento. Pela primeira vez, as favelas aparecem na paisagem timidamente, por trás dos prédios. A partir daí há um corte para um taxi no Aterro do Flamengo e percebe-se que Bebel e Jader estão nele. Ela olha a baía de Guanabara, fica encantada com o Pão de Açúcar. Depois de passar pelo túnel novo, finalmente estão em Copacabana. Ela está em êxtase. O taxi pára em frente a um prédio na Rua Prado Junior, conhecida por fazer parte da área mais decadente do bairro, ter muitos “american bars”, conhecidos também como “inferninhos” e onde moram e circulam muitas prostitutas. Bebel, ao sair do táxi, comenta: “*Mas aqui não é Copacabana, um lugar chique?*” Logo em seguida ela diz, com empolgação: “A vista é muito mais bonita que na televisão!” Ela acha o local estranho, mas não desconfia de nada, nem quando Jader a deixa trancada em um apartamento pequeno, sujo e todo bagunçado. No dia seguinte, Jader a leva à praia, em frente ao Copacabana Palace, e Bebel se esbalda no mar. Ela comenta que já havia visto a praia de Copacabana muitas vezes pela televisão, mas que ao vivo é muito melhor – experiência que a deixa arrepiada. Só mesmo à noite, quando ela sai com Jader pensando que vão jantar fora e faz elogios ao calçadão, dizendo que ele é “uma coisa” à noite, é que Jader deixa claro o que eles estão fazendo ali, e dá instruções para sua

“estréia” no calçadão de Copacabana. Bebel fica indignada e volta para o apartamento. Ela pergunta a Jader se ele não poderia abrir uma loja de chocolates para ela cuidar. Ele aponta que com o corpo que ela tem e a falta de estudos, a única atividade lucrativa possível para ela é a prostituição. Ela sai do apartamento e vai hospedar-se em um hotel barato na Lapa, onde é roubada. Ela chega a dormir na praia e comenta com Tatiana, a quem conhece na praia, que achava que iria “faturar”, “se dar bem”, ter “roupa bacana”, comprar apartamento etc., mas viu que na Bahia, sua situação era melhor que no Rio. Ela diz que a cidade “parece que engole a gente”. Tati lhe dá a idéia de investir em um homem só, o que traz novas esperanças para Bebel. Ainda assim, ela precisa voltar para o julgo de Jader para ter onde morar e trabalhar.

Através das expectativas e da experiência de Bebel, algumas características conferidas ao Rio e a Copacabana podem ser observadas. Ao chegar ao Rio, Bebel vê a cidade como um lugar lindo, onde “a vista é muito mais bonita que na televisão”, e a sensação de estar na praia de Copacabana chega a “dar arrepio”; Copacabana, e por extensão o Rio, são chiques, e é nesse lugar que, de alguma forma, o universo conspirará a seu favor, e ela será famosa, terá sua vida transformada. Ela imagina que no Rio há a possibilidade de trabalhar pouco e ganhar bastante dinheiro. É como se felicidade estivesse no Rio, de braços abertos, esperando para ser abraçada. Com efeito, a visão de Bebel é muito caricata e ingênua. No entanto, Bebel reforça, no primeiro momento, a construção de uma imagem do Rio como lugar “único”, “chique” e até “mágico”, por estar sempre em evidência na televisão e principalmente por ser visto como o lugar onde “a vida se transforma”, onde há uma possibilidade de ascensão social, de “ser descoberto”, da mesma forma que a personagem Clara, de “Barriga de Aluguel”, citada no primeiro capítulo desta pesquisa. Clara e Bebel tinham a expectativa de “acontecerem”, ou seja, de ascender socialmente e, quem sabe, serem famosas. As duas não tinham nenhuma estratégia para tanto, só uma: ir para Copacabana/Rio de Janeiro para mudar de vida. De fato, segundo o livro “A utopia urbana” de Gilberto Velho (VELHO, 1975) sobre o bairro de Copacabana, para muitos de seus moradores o simples fato de terem saído de suas cidades e bairros de origem e terem se mudado para Copacabana tinha implícita uma percepção de ascensão social, mesmo que se vivesse com menos conforto e principalmente menos espaço que antes. Só chegando ao bairro elas percebem que a oportunidade de ascensão social é pequena e que estar na cidade ou no bairro por si só não garante absolutamente nada. As duas têm suas expectativas frustradas. O Rio mostra para Bebel sua face mais dura: logo nos primeiros dias ela é enganada, roubada e se vê obrigada a sujeitar-se aos mandos de Jader, já que não tem estudos e não conhece mais ninguém na cidade que

possa ajudá-la. Pode-se dizer então que o Rio é, Segundo “Paraíso Tropical”, uma cidade encantadora, de fato; mas não deixa de ser uma cidade grande com pessoas que se aproveitam da boa fé dos ingênuos e onde mudar de vida não é algo tão fácil e corriqueiro. Este tema das ilusões que se pode ter das cidades grandes não é novidade nem nas novelas, nem nos livros. No entanto, é interessante ver que foi decidido resgatá-lo em “Paraíso Tropical”, para construir a imagem do Rio de Janeiro. Na entrevista concedida pelo autor Ricardo Linhares, ele afirma ser importante não só mostrar alegria e deslumbramento, mas também problemas cotidianos e dramas sociais. Se por um lado ele procura mostrar uma imagem positiva e de afirmação do Rio de Janeiro – o que não deve ser confundido com propaganda turística – ele não quer apresentar uma imagem escapista e alienada da cidade. Conclui-se, portanto, que há sim uma preocupação em mostrar uma imagem positiva do Rio, mas sem esquecer o contexto da cidade, inclusive o seu lado ruim, aproximando a cidade apresentada na novela do Rio “como ele é”, sempre tendo em conta o caráter ficcional da telenovela.

Outras situações da novela ajudam a desenhar o imaginário da cidade e de Copacabana. Mais especificamente sobre o bairro, a prostituição se destaca não só através de Bebel e Jader, da prisão da cafetina Dolores logo no primeiro capítulo, mas em dois comentários de Neli, ainda na segunda semana da novela. Neli é mãe de Camila, jovem romântica, por quem Fred se apaixona a primeira vista. Ele decide comprar uma jóia para sua amada e pede que seja entregue na casa dela. Quando Camila recebe a jóia – uma pulseira com brilhantes – Neli fica indignada e insiste que sua filha devolva-a, pois duvida da pureza de suas intenções, e diz: “Eles (homens) acham que em saguão de hotel de Copacabana só tem vagabunda!” No capítulo seguinte, Neli obriga Camila a dar-lhe a pulseira e o cartão de Fred para devolver, alegando que “Essa gente vem do interior achando que o Rio de Janeiro é um antro de perdição, que toda moça bonita aqui é prostituta. Do jeito que algumas coleguinhas suas de faculdade se vestem, eu até entendo.” Mais uma vez se faz a conexão entre prostituição e Copacabana e Rio. O Rio é mostrado como lugar de sensualidade e de prostituição, que, na verdade, não estão tão separados. Não seria de se esperar que num país onde “a sensualidade é uma coisa natural”, a prostituição fosse uma atividade muito desenvolvida? Afinal, se os brasileiros em geral são identificados como naturalmente sensuais, o que mais eles podem oferecer além de sexo? De qualquer forma, o que se pode dizer é que o Rio de Janeiro e o Brasil estão associados, para o bem ou para o mal, com a sensualidade de seus habitantes.

Há ainda outros elementos que a novela suscita para auxiliar na construção de um imaginário do Rio e de Copacabana. Alguns deles estão ligados ao Edifício Copamar, cenário de muitos acontecimentos, moradia de muitos personagens de “Paraíso Tropical”. No depoimento do autor Gilberto Braga já citado para o site Memória Globo, o autor afirma que o edifício da novela foi inspirado em sua experiência pessoal quando viveu em Copacabana, durante sua adolescência. O Copamar é um contraponto ao ambiente luxuoso e sofisticado do Hotel Duvivier e dos apartamentos da Avenida Atlântica, que são a referência de glamour e requinte de Copacabana e do Rio. No Copamar habitam famílias de camadas médias; no entanto, dentro destas famílias de camadas médias há diferenças de poder aquisitivo: segundo comentou Pacífico, o porteiro, ainda na segunda semana da novela, enquanto os apartamentos de frente são maiores e mais caros, os “dos fundos” são bem menores e mais baratos. Por exemplo, enquanto as famílias de Heitor e Gustavo – ambos funcionários do Hotel Duvivier – moravam em apartamentos “da frente”, Eloísa e Evaldo, ela garçonne e ele designer de jóias sem coragem de vender seus produtos, enganado por Taís e com problemas com álcool, eram moradores “dos fundos”. Se no próprio bairro estão presentes e justapostos a elite luxuosa, os marginalizados – cafetões e prostitutas – e a classe média, no Edifício Copamar a mistura se dá em cada um dos andares, obrigando-os a conviverem e dividirem o mesmo espaço.

Ademais, através do primeiro capítulo, sabe-se que a síndica do prédio se esforça para garantir o ambiente familiar fazendo com que uma cafetina que promovia orgias em seu apartamento fosse presa. Passa-se, portanto, a idéia, reforçada por Gustavo nessa primeira cena no Copamar, de que o edifício já foi muito freqüentado por prostitutas e cafetões ou cafetinas, mas que no momento está sendo transformado num prédio “de família”, como diz a síndica Iracema. Além de mostrar como a prostituição está presente no bairro – que chegou a freqüentar prédios de classe média – a cena aponta para uma tentativa de moralização, que é retomada e reforçada ao longo da novela. Isso porque o Copamar é palco de muitas brigas entre Iracema e uma inquilina nova: Virgínia Batista, que já foi artista, apresentadora de shows de travestis, e principalmente foi amante do falecido marido de Iracema, fato que só é revelado mais para o final da novela. O mais interessante era a maneira como elas resolviam seus conflitos: através de memoráveis “barracos”, isto é, confusões e brigas escandalosas na porta do edifício ou nas reuniões de condomínio, para quem quisesse ver. As confusões e brigas entre as vizinhas passaram a ser evento comum no Copamar; praticamente uma por semana. Outra característica marcante de moradoras do prédio, como Iracema, Virgínia, Neli e Dinorá era o deslumbramento que o mundo da sofisticação e do glamour lhes despertava.

Elas sempre queriam participar dos eventos luxuosos no Hotel Duvivier. Neli era a que mais cobiçava galgar um espaço no *Jet Set* carioca. Virgínia não fazia tanta questão de fazer parte da alta sociedade, mas esperava que sua neta, de beleza estonteante, conseguisse entrar no mundo dos ricos. Iracema e Dinorá também não tinham a ambição de ascensão social, mas admiravam o luxo e o glamour do hotel e de seus eventos. Outro detalhe: das moradoras do prédio, poucas trabalham. Das quatro “deslumbradas”, nenhuma trabalha. No resto do prédio, apenas uma filha de Neli, Joana, trabalha fora, assim como Eloísa e, depois duas secretárias do Grupo Cavalcante que se mudam para lá. Todas elas são jovens, têm entre 20 e 30 anos. É interessante perceber que por mais que na casa de Heitor e Neli, por exemplo, se fala muito em falta de dinheiro, mas nunca se aponta que Neli deveria trabalhar para ajudar a pagar as contas e as prestações do apartamento no Leblon com o qual ela mesma tanto sonhava.

Dessa forma, vemos como a “classe média” de Copacabana é apresentada pela novela: é formada por famílias que muitas vezes lutam para não dividirem o seu espaço com as profissionais do sexo e seus aliciadores, o que dá vazão a um discurso conservador e moralizador; famílias nas quais o homem ainda é o provedor e as mulheres são donas de casa deslumbradas com o luxo e glamour que encontram não muito longe de suas casas, no bairro onde moram, enquanto as mulheres solteiras e mais novas trabalham, são mais independentes e menos deslumbradas; e a resolução dos conflitos se dá frequentemente por meio de “barracos” (brigas escandalosas) – ou seja, uma “classe média” ainda muito sem *classe*, por mais que queira participar das altas rodas.

Entretanto, se por um lado a camada média de Copacabana é simples mas admira e quer participar do glamour também presente no bairro, o sofisticado só pode ser apreciado com simplicidade e humildade. É esta a mensagem transmitida pelo embate entre o todopoderoso Antenor Cavalcanti e o chef de alta cozinha Wagner Alencar. Wagner assume o restaurante do Hotel Duvivier; porém, em pouco tempo, os clientes começam a reclamar das criações amalucadas e sem gosto, com muitas “emulsões”, “fusões” e “reduções” que, de acordo com o chef, são características da “Cozinha Contemporânea”. Antenor, que apesar de ser prepotente, grosso, e egoísta, detesta gente “metida à besta” e pretensiosa, como Wagner. Depois de ouvir reclamações sobre o *menu* do novo restaurante do hotel, Antenor decide ir até lá e verificar a situação por ele mesmo. Quando ele chega ao restaurante, os funcionários do hotel já antevêm o embate. Heitor comenta que Antenor adora camarão ensopadinho com chuchu. Wagner serve a Antenor seus pratos, sempre muito extravagantes, mas Antenor dá apenas uma garfada em cada, sem gostar de nada. Ao fim, sem ter comido direito, Antenor

pede a Wagner “filé com fritas”. Wagner fica transtornado e diz que nem tem à disposição os ingredientes necessários para preparar o prato pedido. Finalmente, ele serve o filé com fritas. Antenor experimenta o prato e diz a Wagner:

“O arroz uma papa. Não serve nem pra sushi. A batata, gordura pura. O bife, duro. Sem gosto algum. O feijão sofre de um absoluto vazio existencial, ralo, com gosto de nada. E você ousa mencionar Ferran Adrià. Quando eu vou à Espanha, eu vou sempre à Costa Brava, justamente pra poder jantar, só pra jantar, no Ferran Adrià. Ele é gênio, rapaz. Começou como lavador de pratos. Quem não entende de cozinha é você! Você já provou da comida do Arzak, em San Sebastián? Do Robuchon, agora em Nova Iorque, além de Paris? São gênios, todos. E fazem tudo com a maior qualidade. Tudo muito bem. Eu tenho certeza que qualquer um deles seria capaz de fazer um filé com fritas da melhor qualidade. Picasso, e todos os outros gênios da pintura mais criativa começaram pelo figurativo! Seu problema, Wagner, não é sua arrogância pessoal, ou esse cardápio pretensioso não, não é. Seu problema é que você não sabe cozinhar! Como você chegou a ter tanta fama assim, eu não sei e não quero saber, mas no meu hotel, você não trabalha mais!”

No discurso de Antenor está claro que o sucesso está não só na genialidade, mas em começar com humildade. Antenor, ao mesmo tempo em que conhece os grandes gênios da Alta Cozinha, também é apreciador de pratos simples como camarão ensopadinho com chuchu. Depois de experimentar tantos pratos da “Cozinha Contemporânea”, ele pede um *simples* filé com fritas. O personagem mais rico da novela, que pode pagar por luxo e sofisticação o tempo todo, também é capaz de escolher pratos simples. O simples também é exaltado a diante, quando três capítulos depois Cássio começa a pensar em abrir uma filial do Frigideira Carioca no Hotel Duvivier. Uma semana depois o restaurante Frigideira Duvivier é inaugurado. O restaurante de Cássio é de culinária brasileira e muito elogiado pelos personagens na novela por servir pratos saborosos e simples, isto é, sem maiores sofisticações, e bem servidos, ao contrário dos pratos de Wagner. Inclusive, ao final da já citada entrevista de Heitor, dada quando ele já é chef do Frigideira Carioca, ele diz que não acha que seu trabalho mereça tamanha repercussão já que seus pratos são apenas simples e honestos, o que faz a apresentadora discordar, dizendo que tudo o que é simples é sofisticado.

Quando se compara a Alta Cozinha, sobretudo as criações insípidas de Wagner, com a culinária brasileira, faz-se a exaltação da última. Por mais que alguns pratos típicos do Brasil tenham elaborações bastante complexas ou trabalhosas – como a feijoada, ou o acarajé, vatapá, galinhada à mineira, escondidinho etc. – elas não são consideradas sofisticadas; por isso, seriam “simples”, e muitos remetem à comida *caseira*. E esta “simplicidade” da comida

diz um pouco da nossa cultura. O Brasil não é visto e nem se vê como um país sofisticado. Um dos muitos estereótipos de brasileiros é de que são pessoas simples, informais, festeiras, o que as distancia do luxo e da sofisticação. Por mais que se mostre através da novela que há luxo no Brasil e que ele é almejado principalmente por quem busca maior ascensão social, a simplicidade ainda é valorizada e, segundo Antenor, para alcançar o ápice do sucesso e da sofisticação, é necessário começar de baixo, do básico, do simples. Outros personagens falam também de simplicidade em outros momentos, como Daniel, quando diz que suas expectativas para o futuro são casar-se, ter filhos e administrar seu próprio negócio: um hotel fora do Rio. Os únicos personagens que demonstram ter verdadeiro asco à falta de sofisticação são os vilões incorrigíveis da novela, como Olavo, Marion e Alice. O sofisticado e luxuoso têm grande peso na novela, mas o que não pode faltar nem mesmo no personagem mais rico e poderoso é saber a importância e valor da simplicidade.

A partir da análise de algumas passagens da novela, já se pode ter uma idéia da imagem construída pela novela “Paraíso Tropical” do Rio de Janeiro e de Copacabana. O Rio é uma cidade de paisagens lindas, encantadoras, “arrepiantes”; uma beleza que não consegue ser fielmente captada pela televisão. A cidade, e mais especificamente Copacabana, são vistos *por quem é de fora* como um lugar “chique”, “luxuoso” – com a Avenida Atlântica como referência – e também mágico, onde a ascensão social se dá com facilidade e sem esforço individual. Esta visão é logo contrariada pela frieza da cidade grande, onde os desavisados podem ser enganados e passados para trás, sem piedade. Copacabana também é um lugar que remete muito à prostituição, que está no calçadão, na praia, na Prado Júnior e até em prédios de famílias de camadas médias e no saguão de um hotel de luxo, o que faz com que muitos pensem que o bairro todo é um “antro de perdição”. Além do luxo dos hotéis cinco estrelas e da atividade da prostituição, há uma “classe média” disputando espaço no bairro, que quer se aproximar do luxo, mas não tem classe o suficiente para tanto. Ao mesmo tempo, há uma valorização da simplicidade e humildade dentro da sofisticação. Na novela, estes três grupos – “alta sociedade”, “classe média” e marginais (prostitutas e cafetões) – estão justapostos pelo bairro e por isso, são obrigados a conviver, e através da convivência, até se *misturam*.

A ascensão social é difícil, mas não é impossível, já que Bebel, a prostituta, torna-se amante de Olavo, diretor executivo do Grupo Cavalcanti e que tem até aulas de etiqueta com Virgínia, no final enriquece sendo amante de um senador e passa a ser “famosa” e recebe convite para posar nua por conta de um escândalo político envolvendo o tal senador; Antenor,

que é milionário mas tem origem humilde e é filho de Belisário, que tem pose mas não tem nada (inclusive já foi até preso), casa-se com Lúcia, que faz parte da camada média da novela; Daniel, que é filho do caseiro de Antenor passa a ser seu braço direito antes no início da novela; Heitor, que era um simples gerente de compras do grupo passa a ser chef de cozinha, elogiado pelos críticos e até com programa na televisão; sua filha Camila casa-se com Fred, que também é de uma família rica de São Paulo. Sua irmã, Joana, descobre que não é filha de Heitor, mas sim de Jader, o cafetão, e para pagar uma dívida com ele envolve-se com outro cafetão, o Cadelão. Mais tarde, Joana ganha de presente do namorado Cássio – dono do restaurante “Frigideira Carioca” – uma floricultura, realizando seu sonho de gerenciar seu próprio negócio. Gilda, neta de Virgínia, termina a novela namorando Vidal, alto funcionário do Grupo Cavalcanti e dono de muitos imóveis em Copacabana. Enfim, há sim a justaposição que leva à convivência e à *mistura*, efetivamente. A *conciliação* de fato de todos os núcleos, de todas as famílias, casais, amigos – dos personagens bons, claro – com a resolução de todos os conflitos, vem só no final da novela, quando também os vilões são punidos. Isso não quer dizer que os diferentes grupos se tornam apenas um, mas que eles mantêm relações estreitas.

3.4 As paisagens na novela

A utilização das belezas naturais do Brasil para enaltecer o país não é novidade. Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro “Visão do Paraíso” (1959) mostra como os motivos edênicos estavam presentes no descobrimento e na colonização da América hispânica e do Brasil e que eles podem explicar o passado brasileiro. Segundo José Murilo de Carvalho ⁴⁵, o motivo edênico está presente no imaginário brasileiro desde a carta de Pero Vaz de Caminha, passando por cronistas quinhentistas e seiscentistas, nas narrativas de estrangeiros sobre viagens ao Brasil, em panfletos a favor da independência do Brasil, no Hino Nacional e, de acordo com duas pesquisas feitas em 1997, a natureza é o motivo mais citado para ter-se orgulho de ser brasileiro. José Murilo de Carvalho não vê este resultado de maneira positiva, pois mesmo depois de quase 200 anos de independência, os brasileiros procuram razões para seu orgulho patriótico em fatores sob os quais não tem controle – ou quando tem, ainda

⁴⁵ CARVALHO, José Murilo de. O MOTIVO EDÊNICO NO IMAGINÁRIO SOCIAL BRASILEIRO. *Rev. bras. Ci. Soc.* [online]. 1998, vol. 13, no. 38 [citado 2009-03-05]. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300004&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0102-6909. doi: 10.1590/S0102-69091998000300004.

utiliza-o mais para destruir que preservar – em detrimento de orgulhar-se pelas conquistas nacionais. Ao final do artigo, o autor conclui que a dificuldade do brasileiro em ver-se como cidadão, como agente responsável por mudanças políticas e sociais faz com que ele procure elementos para construir a identidade nacional em outros planos. Outro fator que pode contribuir para a continuidade da valorização da natureza é o discurso ambientalista, que gerou um movimento ecológico mundial. Como o Brasil ainda apresenta áreas preservadas – mesmo que diminua a cada dia por problemas como desmatamento, queimadas, poluição etc. – dá-se ainda mais importância para a natureza enquanto característica positiva do país. Um exemplo é o discurso de que o Brasil contribui para a manutenção da vida no planeta por ter o “pulmão do mundo”, a Floresta Amazônica. Por mais que a floresta não esteja restrita ao território nacional e que já tenha sido comprovado cientificamente que são as cianobactérias, ou algas azuis, as maiores produtoras de oxigênio do planeta, e não as plantas da Floresta Amazônica, a idéia da Amazônia como “pulmão do mundo” e contribuição brasileira para o mundo resiste.

De todo modo, fica claro que não são apenas as telenovelas nem apenas “Paraíso Tropical” que exaltam as paisagens do Brasil e principalmente do Rio de Janeiro. O lugar que elas ocupam na construção identitária dos brasileiros já está dado; “Paraíso Tropical” apenas reforça um elemento já aceito de antemão e internalizado pelos brasileiros em geral. Nota-se, portanto, que a novela utiliza idéias que já têm respaldo entre os telespectadores: ela não impõe simplesmente a visão de mundo dos autores. A força da construção possibilitada pela novela está exatamente no caráter de obra aberta: o Rio de Janeiro apresentado em “Paraíso Tropical” é uma mistura da visão dos autores com a visão que eles imaginam que o público tem, e a imagem que se constrói do Rio e do Brasil é um reforço da imagem que o telespectador já tinha antes da novela.

Para discutir sobre as paisagens, há uma cena em especial que aponta uma grande diferença e vantagem do Rio sobre qualquer outra cidade do Brasil e do mundo. No capítulo 77, exibido dia 1º de junho de 2007, Paula e Daniel passeiam de carro entre as praias do Leblon e de Ipanema. Eles conversam:

Paula: Eu não sabia que você gostava de dirigir tanto assim...

Daniel: Nossa eu adoro. Quase não dá tempo, mas quando dá, é o que mais me relaxa. Saio de carro, assim, sabe, não penso em nada, fico só olhando a paisagem, é demais.

Paula: Também, essa cidade é tão linda...

Daniel: Não é? A estrada do Joá, as praias... a lagoa... a Niemeyer... essa cidade é demais! Que outra cidade do mundo você tem assim, tanta beleza ao alcance das mãos? Sem precisar pegar uma duas horas de estrada, sabe? Isso faz parte do nosso dia-a-dia, é o que eu mais gosto.

Depois deste diálogo, Daniel comenta que Paula ainda não conhece a zona norte, e que ela precisa visitar um ótimo restaurante de frutos do mar em Vila Isabel. Outra fala que exalta a beleza do Rio é de Ana Luíza. Ela organiza um passeio de barco para ela e Antenor com um grupo de empresários suecos pela baía de Guanabara e diz: “Os estrangeiros ficam encantados com a nossa paisagem. Na hora do pôr do sol, então, vocês precisam acreditar, é a baía mais linda do mundo!”

A idéia de que o Rio une cidade grande e natureza exuberante “ao alcance das mãos” está clara na fala de Daniel. Retomando as imagens exploradas pela novela, as paisagens aéreas mais exibidas durante a novela foram as da zona sul, sobretudo Copacabana. Normalmente, as imagens mostravam os prédios da Avenida Atlântica com a praia e o mar à frente e os morros ao fundo – sem favelas. Em tomadas maiores durante o dia, além da visão aérea, apareciam moças de biquíni tomando sol ou dando um mergulho, rapazes surfando, pessoas caminhando, andando ou de bicicleta na ciclovia. Às vezes os pescadores perto do Forte de Copacabana também eram exibidos; outras vezes, as ruas do bairro. À noite, além dos prédios entre os morros e a praia e todas as luzes acesas espelhando no mar, dava-se muito destaque ao Copacabana Palace. Contudo, não era apenas Copacabana que aparecia enquanto paisagem. Muitas das imagens aéreas diurnas começavam do Cristo, Corcovado, passando pela Lagoa Rodrigo de Freitas e chegando à Copacabana, com a música “Samba do Avião”, interpretada por Milton Nascimento. Outras vezes as imagens eram das praias de Ipanema e do Leblon por cima, com a lagoa ao fundo. Outra opção era a visão aérea da Gávea em direção ao Leblon, depois para Copacabana. Havia também paisagens noturnas da lagoa. Pouquíssimas vezes o início da Barra da Tijuca, na saída da estrada do Joá foi mostrado como paisagem. Como cenário de algumas cenas, além de Copacabana, apareceram os bairros de Ipanema, Botafogo, Lapa e Barra da Tijuca. Percebe-se que a zona sul é a mais privilegiada, ainda que a Barra seja lembrada, mas sempre como um local distante. Nas imagens da zona sul, que também são as mais divulgadas da cidade, não há paisagens só com natureza: estão presentes muitos prédios, ruas, carros, ônibus. Por mais que a natureza seja exuberante, ela nunca aparece sozinha. Mesmo na saída da estrada do Joá, há uma ponte sobre o canal da Barra.

Todavia, por mais que muitas construções apareçam entremeadas à natureza, as favelas não aparecem na paisagem, ou, pelo menos, elas não são identificáveis. A favela aparece em apenas três momentos em toda a novela: a primeira vez, como já foi citado, na chegada de Bebel ao Rio, que uma tomada aérea se aproxima dos prédios da Avenida Atlântica e é possível ver algumas casas características de favelas – construções de tijolo sem acabamento – por detrás dos prédios. A segunda aparição é quando Bebel se hospeda na casa de Tatiana, pois Jader quer separá-la de Olavo e rouba o *lap top* do rival e faz com que Bebel seja acusada. Ela, revoltada com acusação, descobre que Jader foi o responsável, sai do apartamento dele e se hospeda na casa da amiga Tati, que mora em uma favela longe de Copacabana (não se diz o nome do local). Olavo também descobre tudo e exige que ela volte. As duas saem da casa de Tati, sem acabamento por fora. As casas ao lado são iguais, sendo que uma está em construção. As amigas Bebel e Tati descem uma ladeira de terra enquanto a primeira agradece a hospedagem à segunda. Cachorros latem. Bebel segue para Copacabana. A terceira vez é quando Lúcia vai atrás de Tatiana em sua casa para pedir que ela deponha na polícia a favor de Mateus, acusado injustamente de roubar um barco. Lúcia chega à noite de taxi na favela. Não há asfalto; o taxista que leva Lúcia só vai até o início da favela e se nega a ir adiante; dois rapazes perguntam a Lúcia o que ela faz lá, mas ela os convence que quer falar sobre trabalho com Tati e eles lhe mostram a casa certa. Por fora, a casa é mal-acabada, está só no tijolo; por dentro ela é pequena, mas com acabamento e decoração simples. Depois de rápida conversa com a mãe de Tatiana, Lúcia vai embora acompanhada pelo irmão mais novo de Tati.

Além do Rio, outros lugares são cenários de uma pequena parte da trama de “Paraíso Tropical”: as fictícias Marapuã e Pedra Bonita, na Bahia, um *resort* fictício na Floresta Amazônica no estado de Rondônia e também Paraty, onde Antenor tem uma casa. Como já foi explicitado, as cenas de Pedra Bonita e Marapuã foram gravadas no litoral da Bahia e de Pernambuco. Para as pouquíssimas cenas no *resort* na floresta amazônica, não há dados. Não há confirmação tampouco se as cenas de Paraty eram gravadas de fato na própria cidade. De qualquer forma, esses lugares aparecem tão pouco ao longo da novela que são irrelevantes. No máximo, ajudam a completar que não só no Rio de Janeiro a natureza é bela e agraciou outras regiões do Brasil com lindas paisagens, talvez as mais lindas do mundo, com clima ensolarado – as paisagens diurnas são sempre de lindos dias de sol – ou seja, um *paraíso tropical* de fato. No entanto, apenas o Rio tem a capacidade de ser este centro urbano desenvolvido, onde a vida acontece, onde a civilização está presente, onde a cultura é

efervescente e, ainda assim, a natureza é também tão ou até mais exuberante, considerando a maior exibição das paisagens cariocas e o grande número de elogios que a cidade recebeu dos personagens da novela. A cidade do Rio de Janeiro contempla os dois lados do Brasil: o paraíso tropical com o Brasil urbano e moderno, “antenado”, luxuoso, glamoroso. Os outros cenários são quase uma fuga da civilização, enquanto o Rio foi durante muitos anos – desde a chegada da Família Real, em 1808, a ligação do Brasil com a civilização. Enfim, toda construção é uma escolha. Assim, pelas paisagens, o ponto de vista escolhido para apresentar o Rio foi o de uma cidade privilegiada porque consegue *conciliar* a paisagem tropical com o urbano, moderno e civilizado; a construção do *paraíso tropical* levou em conta as paisagens alguns bairros da zona sul, mais especificamente de Copacabana, com as favelas eliminadas dos morros.

Pode-se dizer, portanto, que a novela “Paraíso Tropical” apresenta situações nas quais as imagens ou os personagens ajudam a construir uma imagem do Rio de Janeiro e do Brasil. Alguns estereótipos são apropriados pela novela, associados a certas passagens, expõem uma imagem possível da capital carioca e do país: onde há luxo, mas a simplicidade é um valor imprescindível; onde há uma riqueza e diversidade cultural tão grande que os próprios brasileiros não a conhecem a fundo; onde as paisagens são deslumbrantes, sobretudo no Rio, cidade na qual a natureza e o grande centro urbano estão justapostos; onde a beleza das paisagens e a sensualidade das pessoas é algo natural; onde principalmente o Rio é apresentado como cidade onde não só a conciliação do urbano com a natureza é possível, como o relacionamento entre o luxo e a prostituição, as camadas médias e a classe alta também o é, mesmo que o sonho da ascensão social facilitada no Rio e em Copacabana seja uma grande ilusão. O Rio tem essa magia de ser a cidade que, além de linda, proporciona a convivência e o relacionamento – nem sempre pacífico – com grandes doses de conciliação e mistura dos diversos grupos que ali estão estabelecidos.

Conclusões Finais

A primeira conclusão a que se pode chegar através da pesquisa aqui realizada é que de fato, as telenovelas são materiais extremamente ricos para a sociologia e a antropologia, e têm muito a dizer sobre nossa sociedade. As telenovelas são, com efeito, uma espécie de vitrine do Brasil, pela qual não só produtos, moda, estilos de vida são exibidos, mas também questões que dizem respeito à vida cotidiana dos brasileiros, os quais, exatamente por esta aproximação da trama da telenovela com o cotidiano, identificam-se com suas histórias e seus personagens. Assim, como já foi apontado na introdução, se a telenovela foi escolhida por ser um dos caminhos possíveis para analisar a presença e a força da cidade do Rio de Janeiro como uma referência para a construção da identidade nacional, ao mesmo tempo as telenovelas podem ser estudadas em pesquisas sociológicas e antropológicas que extrapolem a sociologia da cultura, como questões de gênero, de raça, de consumo, comportamento etc.

Ao longo do primeiro capítulo, foi possível perceber que mesmo quando o estudo das novelas tinha como objetivo discutir outros temas, a questão do “dilema brasileiro”, tão cara à sociologia e ao pensamento social brasileiros, reaparece. ***A recorrência da oposição entre moderno e tradicional e a tendência à sua conciliação deixam claro que o Brasil ainda passa por um processo de transformação de uma sociedade tradicional, holística e personalista para uma sociedade moderna.*** No entanto, este processo não é tão simples; isto porque o *moderno* nas telenovelas está atrelado a novos hábitos de consumo, a um estilo de vida novo e sofisticado e a alguns valores mais liberais e individuais, e não à efetiva autonomia e independência do indivíduo, com atuação de igual para igual na esfera pública, com o exercício de sua cidadania. Por mais que, de acordo com as análises de novelas aqui apresentadas, na maioria das vezes o caráter inovador e um pouco mais liberal do moderno seja mais valorizado que o tradicional, as próprias histórias narradas nas novelas são contadas partindo do registro familiar, que é o bastião da tradição, o que faz da conciliação quase que uma obrigação. Dessa forma, por mais que a modernidade – principalmente os valores mais liberais e o maior espaço para as escolhas individuais – ganhe ênfase nas novelas, o bom desempenho do papel no âmbito familiar ou afetivo é essencial para que os “mocinhos” sejam admirados e tenham identificação com o público. Segundo as pesquisas de recepção analisadas aqui, é esta conciliação que o público espera. No entanto, o desenvolvimento sonhado pela sociedade brasileira com a modernidade não chegou como foi esperado. É interessante perceber também que depois de longo período – pela análise de Esther Hamburger, pelo menos desde “Irmãos Coragem”, de 1970 – no qual as novelas da Globo

valorizaram o moderno, mesmo que com a permanência do tradicional e sua conciliação, elas passam a ter um perfil mais crítico dessa modernidade. Na verdade, os valores mais liberais ainda são enaltecidos nas telenovelas para a construção de uma sociedade menos preconceituosa e mais aberta – o que por si só já mostra uma preocupação em instruir o telespectador – mas as novelas começam a exercer um papel educador perante sua audiência com o *merchandising social*, que aborda problemas sociais como alcoolismo, consumo de drogas e até a reforma agrária. Nesse caso, a novela “Vale Tudo”, de 1988, de Gilberto Braga e Agnaldo Silva, é um marco na história das telenovelas da Rede Globo, pois além de ser a primeira a ter uma visão mais pessimista da modernidade e fazer críticas sociais através da discussão da corrupção e da desonestidade, é a primeira novela a utilizar a ferramenta do *merchandising social*. Dessa forma, pode-se atribuir à telenovela várias definições: produto cultural de entretenimento de massa, meio de educação e instrução, crônica do cotidiano no Brasil e discurso sobre o país e sua sociedade, que oferece um repertório comum aos brasileiros, com o qual eles se identificam.

Enfim, se a telenovela é um discurso aberto sobre o Brasil, a cidade do Rio de Janeiro é repetidamente explorada neste discurso. Ainda no primeiro capítulo, vimos através das pesquisas analisadas que os novos valores, os novos hábitos de consumo, a moda, os novos comportamentos estavam intimamente ligados ao Rio. A capital carioca é, para os telespectadores e o senso comum, o lugar onde surgem os novos valores, as novas modas e novos comportamentos, onde é possível ser mais liberal – como dizem as mulheres de Cunha pesquisadas por Rosane Prado – ou seja, onde a modernidade exaltada pela novela pode ser efetivamente exercida. Com a análise das novelas das oito exibidas na Rede Globo entre 1982 e 2008, a predominância das novelas cariocas é confirmada. O Rio é, portanto, o cenário privilegiado para a construção dessa crônica do cotidiano brasileiro que é a telenovela. Retomando os números, das 43 novelas transmitidas de 1982 a 2008, 25 eram ambientadas no Rio de Janeiro.

Apenas com estes dados, ainda não é possível dizer se o Rio de Janeiro oferece a melhor representação do Brasil, mas é sem dúvida o cenário mais utilizado para representar o país nas novelas. Antes de responder sim ou não, vejamos a análise das novelas cariocas traz à tona dados interessantíssimos. Como já foi observado, a *oposição entre tradicional e moderno* e sua *conciliação* continuam nas novelas, ambientadas no Rio ou não. O Rio é cenário de novelas que mostram um Brasil urbano, contemporâneo e moderno, mas onde há espaço para a simplicidade do *suburbano*. Mesmo que somente em seis novelas das oito do período

estudado o subúrbio fazia parte do cenário, as novelas cariocas sempre apresentam personagens suburbanos, além de ter um bairro que representa a mistura das camadas médias e altas com o simples suburbano: Copacabana. Em São Paulo, por exemplo, se emprega muito mais o termo periferia que subúrbio, sendo este carregado de romantismo e aquele, não. Poder-se-ia dizer, por exemplo, que de fato as novelas cariocas são privilegiadas porque o Brasil é um país predominantemente urbano; todavia, São Paulo, que é a maior e mais desenvolvida cidade do Brasil, com o maior potencial econômico e de consumo – e que por isso poderia muito bem ser cenário privilegiado de novelas urbanas – mas é a cidade onde menos novelas foram ambientadas no período estudado. Apenas oito das 43 novelas exibidas ao longo dos 26 anos escolhidos eram paulistanas e ainda duas delas não eram contemporâneas, mas sim de época. De qualquer forma, por mais que a escolha do cenário esteja nas mãos dos autores, os números mostram que São Paulo não é tão “boa para pensar” o Brasil como o Rio de Janeiro – ao menos o Brasil urbano. Além disso, nas poucas histórias que se passam em São Paulo, dramas com vingança, busca desenfreada pelo poder, assassinatos, tramas policiais são mais recorrentes que nas novelas cariocas, o que pode levar o telespectador a ter uma imagem ruim da capital paulistana – que já não tem as paisagens paradisíacas do Rio de Janeiro. Para o Brasil “autêntico”, do interior, segundo as cidades ou regiões escolhidas para retratar a vida interiorana nas novelas, é o nordeste e, mais especificamente a Bahia que representam melhor este universo.

O mais inusitado, entretanto, foi perceber que as novelas cariocas são as campeãs em matéria de merchandising social. Por mais que fique a critério do autor fazer uso ou não deste tipo de marketing social, o que se observa é sua grande utilização de 1988 com “Vale Tudo” até “Duas Caras”, de Agnaldo Silva em 2007/08, última novela carioca do período analisado. O merchandising social não está praticamente presente nos outros dois grupos de novelas: as paulistas e as do interior. Portanto, se a telenovela é, além de um fenômeno da indústria cultural de massa, um espaço para a crônica do cotidiano, na qual a verossimilhança é identificada pela conexão entre notícias ou eventos da vida real e a ficção, o merchandising social, trata de problemas e questões presentes e vivenciadas pela sociedade, aproxima mais ainda a trama da novela da vida do telespectador, aumentando a identificação entre os dois. Desse modo, as novelas cariocas, além de serem privilegiadas pelo predomínio numérico, têm uma ferramenta a mais para tecer e fortalecer a identificação do público com a trama apresentada. O Rio de Janeiro se apresenta através da análise de sua presença nas novelas das oito da Rede Globo dos últimos 26 anos como cidade que mais representa o Brasil urbano e

moderno nas novelas: não pela utilização de estereótipos relacionados ao Rio e ao carioca para generalizá-los a todos os brasileiros (como malandragem, alegria, falta de gosto pelo trabalho etc.), mas sim *por ser o lugar onde o estão as referências de valores, comportamentos e consumo modernos; porque é onde tradicional e moderno têm um bairro privilegiado para a convivência e conciliação (Copacabana); porque é onde o Brasil urbano das novelas é mais representado e, finalmente, porque as novelas cariocas podem obter mais identificação com seu público através das campanhas de merchandising social que elas lançam.*

A análise da novela “Paraíso Tropical” feita no terceiro capítulo ajuda a entender como a imagem que a novela constrói do Rio de Janeiro possibilita a associação da cidade com o Brasil moderno e urbano que está retratado na novela. O Rio de Janeiro e o Brasil são apresentados através de Copacabana, onde como já afirmou Ricardo Linhares, as diferenças convivem no mesmo espaço, em clima aparentemente cordial. O moderno e a tradição, o luxo e o lixo, a simplicidade e a sofisticação, tudo isso justaposto e misturado faz parte do Rio de Janeiro e do Brasil, e tem sua representação maior, seu microcosmo, seu DNA em Copacabana. E há ainda a convivência, a mistura de classes, que na novela não só convivem geograficamente mas que mantêm relações próximas. Ainda que ascensão social seja difícil e isso fique claro na novela, a convivência é intensa entre camadas médias e altas e as camadas marginalizadas como cafetões e prostitutas são relevadas, e o convívio possível. Há também preocupação em mostrar pelo menos alguma verossimilhança entre a trama e a realidade, para manter a identificação do público com a estória – por isso a escolha de explorar os obstáculos que se apresentam a Bebel quando ela chega ao Rio ou de utilizar uma notícia da política brasileira como inspiração para o final da mesma personagem.

Contudo, o recurso mais explorado na novela “Paraíso Tropical” para construir a imagem do Rio é a Paisagem. O bairro de Copacabana, cercado por belezas naturais está o tempo todo em evidencia. Na abertura da novela, a orla da praia, os prédios da Avenida Atlântica, o mar, os morros, o Pão de Açúcar aparecem em várias tomadas, de vários ângulos e em diferentes períodos do dia; o clima é tão “paradisiaco” que na imagem não é pessoas nas ruas, muito menos favelas nos morros. Durante os capítulos, no corte de uma cena para outra, a paisagem da cidade reaparece. É importante especificar: não é qualquer paisagem que aparece. As imagens são praticamente sempre as mesmas: Copacabana, Leblon, Ipanema, Lagoa Rodrigo de Freitas, Corcovado, Pão de Açúcar – enfim, a zona sul carioca, com um detalhe – sem favelas. Ainda no segundo capítulo vimos que esta região do Rio é privilegiada

nas novelas cariocas, e em “Paraíso Tropical” não é diferente. O Rio é apresentado como uma cidade linda, onde o urbano está justaposto, convivendo com a natureza, que está “ao alcance das mãos” – como diz o personagem Daniel à sua noiva Paula. Na novela o Rio faz jus ao apelido de “cidade maravilhosa”. Outro fator “natural” muito presente no Rio de Janeiro é a sensualidade de sua gente, sobretudo de suas mulheres. Daniel afirma no primeiro capítulo que a sensualidade é uma característica natural dos brasileiros.

A exploração das paisagens na novela tem uma força enorme para que os brasileiros identifiquem-na como característica singular e privilegiada do Brasil. Não se pode afirmar que o objetivo da utilização das paisagens está além da construção de uma imagem positiva do Rio de Janeiro; ou seja, não há como saber se os autores têm consciência de que a utilização das paisagens pode suscitar maior identificação dos telespectadores. No entanto, uma coisa é certa: o motivo edênico ainda tem grande espaço na construção identitária brasileira no senso comum. A partir da comprovação da permanência das paisagens naturais como razão maior para ter-se orgulho de ser brasileiro com a pesquisa de Jose Murilo de Carvalho⁴⁶, observa-se que o Rio de Janeiro contém mais atributos que qualquer outra cidade brasileira para representar um grande centro urbano, moderno e brasileiro. São Paulo, por exemplo, não tem como competir com a paisagem da zona sul do Rio. Nesse sentido, os motivos edênicos dos quais os brasileiros tanto se orgulham são o oposto da imagem que se tem de São Paulo: cidade poluída, cinza, terra da garoa, de onde não se vê o horizonte. Além da natureza exuberante, digna de um *paraíso tropical*, o Rio ainda é apresentado, através do bairro de Copacabana, como uma cidade onde o luxo e a simplicidade estão juntos e ambos são valorizados, onde a convivência ou mistura dos diferentes é facilitada e ocorre de maneira “aparentemente cordial”, além de ser um dos lugares onde há conciliação entre tradicional e moderno. A imagem que é construída do Rio na novela está de acordo alguns motivos que permeiam a imagem que os brasileiros já fazem de si mesmos – o motivo edênico, convivência razoavelmente pacífica, cordialidade, simplicidade. A estas características são somadas a modernidade, o luxo e a sofisticação do grande centro urbano, e a reafirmação desta imagem feita através da novela gera ainda mais identificação dos telespectadores com a novela e a imagem que ela apresenta do Rio.

O Rio de Janeiro é, enfim, o lugar onde é possível a **conciliação total**: a conciliação recorrente nas novelas entre tradição e modernidade; a conciliação entre personagens de

⁴⁶ Op. cit.

diferentes camadas sociais e entre hábitos de consumo e estilos de vida sofisticados e a simplicidade; conciliação entre grande centro urbano e paisagens de um *paraíso tropical*. Em outras palavras, o Rio é o lugar privilegiado da mistura que pode até gerar alguns conflitos, mas que, ao fim e ao cabo, são conciliações e misturas cordiais, pacíficas: harmônicas. O Rio de Janeiro das novelas retoma, portanto, quase todas as características apontadas como singulares e distintivas do Brasil e dos brasileiros.

Bibliografia

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Telenovela, consumo e gênero. São Paulo, 2003.

ANDERSON, “Benedict. Imagined Communities – Reflections on the origin and spread of Nationalism”. Verso, London – New-York, 1998.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. A Construção Social da Realidade. Vozes, Petrópolis, 1973.

BOURDIEU, Pierre. “O Poder Simbólico.” Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 1998;

_____. “Sobre a Televisão.” Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1996;

DaMATTA, Roberto. “O que faz o brasil, Brasil?” Rocco, Rio de Janeiro, 1994;

_____. “Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.” Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1990.

ECO, Roberto. Apocalípticos e Integrados. Perspectiva, São Paulo, 2000;

FREYRE, Gilberto. “Casa Grande e Senzala”. Ed. Global, São Paulo, 2003;

HAMBURGER, Esther. “O Brasil Antenado – a sociedade da novela.” Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2005;

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Visão do Paraíso”, Ed. Brasiliense, São Paulo, 2002.

LEAL, Ondina Fachel. “A Leitura Social da Novela das oito”. Editora Vozes, 1986;

MARTIN-BARBERO, Jesús. “Dos Meios às Mediações – Comunicação, cultura e hegemonia”. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1997;

MICELI, Sergio. “A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional.” Companhia das Letras, São Paulo, 2005;

VELHO, Gilberto. “A Utopia Urbana – um estudo de antropologia social. Zahar, Rio de Janeiro, 1975.

VIANNA, Hermano. “O Mistério do Samba”. Zahar - UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

VILLAS BÔAS, Gláucia. “Mudança Provocada – passado e futuro no pensamento social brasileiro”. FGV, Rio de Janeiro, 2006;

Dissertações e Teses

ALMEIDA, Verônica Eloí de. “Os “reality shows” e o respeitável público da vida privada.” Rio de Janeiro: dissertação de mestrado UFRJ/IFCS/PPGSA, 2003;

COUTINHO, Mônica. “Telenovela e texto cultural: análise antropológica de um gênero em construção.” Rio de Janeiro: dissertação de mestrado UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, 1993;

GOMES, Laura Graziela Figueiredo Fernandes. “Novela e Sociedade no Brasil.” Rio de Janeiro: dissertação de mestrado UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, 1991;

PERREAU, Élodie. “Le Cycle des Telenovelas au Brésil – Le jeu de la parole dans l'espace public de la fiction.” Tese de doutorado em Antropologia, EHESS, Paris, 2005;

PRADO, Rosane Manhães. “Mulher de novela e mulher de verdade: estudo sobre cidade pequena, mulher e telenovela”. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, 1987;

SILVA, Adriano Rosa da. “Rio de Janeiro cidade alma: o relato de uma construção simbólica.” Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado UFRJ/IFCS/PPGSA, 1995.

SILVA, Denise Ferreira da. “O reverso do espelho: o lugar da cor e da modernidade. Um estudo sobre mito e ideologia racial nas telenovelas.” Rio de Janeiro: dissertação de mestrado UFRJ/IFCS/PPGSA, 1991.

Artigos

ALMEIDA, Verônica Eloi de. “O Brasil pelas Minisséries: A gente se vê por aqui?” GT – As interfaces da cultura brasileira: televisão, samba e festas populares, Congresso FESO/Teresópolis/2005;

ALMEIDA, Verônica Eloi de. “Telenovelas Brasileiras, Balanços e Perspectivas” In: Revista SP em Perspectiva, São Paulo, 2001 v. 15, n. 3 p. 29-36;

BERGAMO, Alexandre. “Imitação da Ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil”. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 18, n.1 pp. 303-328.

CARVALHO, José Murilo de. “O Motivo Edênico no Imaginário Social Brasileiro”. *Rev. bras. Ci. Soc.* [online]. 1998, vol. 13, no. 38 [citado 2009-03-05]. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300004&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0102-6909. doi: 10.1590/S0102-69091998000300004

TRINDADE, Eneus. *Merchandising em telenovela: a estrutura de um discurso para o consumo*. Biblioteca Virtual do Portal de Relações Públicas e de Transmarketing. Disponível em: <http://www.portal-rp.com.br/bibliotecavirtual/outrasareas/publicidadeepropaganda/0080.htm> Acesso em: 10/03/2009.

Artigos de jornal/revista/internet:

DaMATTA, Roberto. “O Novelo da Novela” In: Jornal O Globo, 16 de maio de 2007.

MELLO. Evaldo Cabral de. “Uma fuga da Realidade” In: Jornal O Globo, 13 de agosto de 2005;

“Paraíso com jeito de inferno.” Revista Veja edição 2002,04/04/2007;

“A doce vingança do Nerd.” Revista Veja, 14/01/2009;

Fascículo *Tijuca* do jornal “O Globo” de 12/03/2009;

“BBB9 tem menor ibope, mas a maior receita da história”. UOL Notícias, Oops!, 26/01/2009. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/oops/ultnot/2009/01/26/ult2548u670.jhtm>; acesso em 01/03/2009;

Depoimento de Gilberto Braga para o site Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYE0-5268-232336,00.html>; acesso em 29/01/2009;

DIÁRIO de Produção Paraíso Tropical. Nota do dia 16 de janeiro de 2007. Disponível em: <http://www.paraisotropical.globolog.com.br/archive_2007_01_23_0.html>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2007. Infelizmente esta informação não está mais disponível no site indicado.

Anexo 1 - Entrevista a Gilberto Braga e Ricardo Linhares sobre Paraíso Tropical e a cidade do Rio de Janeiro.

1. No diário de produção da novela *Paraíso Tropical*, antes da estréia da novela lia-se que a “incrível e vastíssima biodiversidade” e as “diversas formas de vida” encontradas em Copacabana são a “mais perfeita tradução de nosso povo”. Quais são estes elementos que fazem do Rio e, mais especificamente, de Copacabana, o “lugar-síntese”, ou o “DNA” do Brasil?

Ricardo Linhares: Os elementos são, principalmente, a diversidade social e econômica. Mas é importante salientar que *Paraíso Tropical* não foi uma novela sobre Copacabana. O bairro era apenas um dos cenários da trama. Usamos “Copacabana” como título de trabalho, provisório, porque não queríamos queimar o título definitivo, *Paraíso Tropical*, antes da hora, meses antes da estreia. Por isso, na época da estreia talvez possa ter havido certa confusão entre o tema da novela e o bairro. Em Copacabana, há os ricos que moram na Avenida Atlântica e os turistas que circulam nos hotéis de luxo da orla. Há também a classe média nas ruas internas do bairro, onde também há conjugados e quitinetes em ruas e edifícios decadentes, que abrigam classe média baixa. Há boates de prostituição e restaurantes sofisticados. Na Avenida Copacabana, a principal via comercial do bairro, há centenas de apartamentos de sala-e-quarto ocupados por famílias suburbanas, que preferem viver apertadas num espaço exíguo a morar com mais conforto em bairros afastados, suburbanos, e que se orgulham de morar na zona sul, apesar de certa falta de conforto. No calçadão da Avenida Atlântica encontramos prostitutas, cafetões, travestis, turistas ricos, turistas mochileiros, moradores ricos, de classe média e classe baixa, bebês com suas babás, moradores de rua, pivetes, adolescentes, aposentados, surfistas, favelados, ambulantes, mendigos. Todos convivem no mesmo espaço, sob o mesmo sol, em clima razoavelmente pacífico, ou aparentemente cordial. Nesse sentido, Copacabana pode ser descrita como um microcosmo do Brasil. Há o belo cartão-postal, imagem famosa no mundo inteiro, e a decadência urbana.

2. Por que a oposição e a conciliação entre moderno e tradicional estão sempre nas novelas? Seria esta uma característica marcante da identidade brasileira? O Rio é uma cidade onde esta oposição e conciliação são mais visíveis, ou talvez mais possíveis?

RL: Talvez essa oposição faça parte dos folhetins, de modo geral. Afinal, um dos temas recorrentes é a mobilidade social. Não acho que o conflito moderno *versus* tradicional seja uma característica marcante apenas da identidade brasileira. Em maior ou menor escala, está presente no mundo inteiro, hoje. Vivemos uma época de mudanças rápidas e radicais. Nem todos estão aptos para acompanhar e refletir sobre as transformações sociais, culturais, tecnológicas e econômicas em curso. O conflito

moderno *versus* tradicional é mais visível nas metrópoles. Não considero que seja mais visível no Rio do que em outros grandes centros urbanos, no Brasil e no mundo. São Paulo, por exemplo, é mais cosmopolita e com mais diversidade étnica e social do que o Rio.

3. Em *Vale Tudo*, a mensagem da novela se resumia à pergunta: “vale a pena ser honesto no Brasil?” Em *O Dono do Mundo*, falava-se de como a elite é cruel com o povo, que não tem como se defender e busca, em vão, vingar-se. E *Paraíso Tropical*? Ela ainda toca nos temas corrupção e desonestidade, mas não tem o tom de denúncia de outras novelas.

RL: Ao criar a trama da novela, não nos preocupamos que *Paraíso Tropical* tivesse mensagem ou denúncia. Não partimos disso. O primeiro parágrafo da nossa sinopse define o tema: “Nossa história é urbana e atual. A maior parte da ação se passa no Rio de Janeiro, entre personagens da classe média de Copacabana e o glamoroso mundo da sociedade carioca. Um território onde o dinheiro – ou a falta dele – define o lugar de cada um. Um campo de batalha onde se trava a luta entre o bem e o mal, entre a ética e a corrupção. De um lado, temos os ricos e poderosos, que defendem seus privilégios, como Antenor. De outro, os idealistas, como Daniel, Paula, Cássio e Lúcia, que lutam por uma sociedade mais justa. Correndo por fora, os ambiciosos sem escrúpulos, como Olavo, Taís e Bebel, capazes de qualquer coisa para chegar ao que consideram seu lugar”. A novela espelha o momento que estamos vivendo no Brasil, com um conceito de ética, digamos, “elástico”, em que as noções de bem e de mal estão se tornando cada vez mais relativas. Para grande parte da população, o que interessa “é se dar bem na vida”. Como se os fins justificassem os meios. Certas pessoas acreditam que tudo é válido para ascender socialmente, ganhar dinheiro, ter poder, ser famoso. Na trama, isso se reflete nas gêmeas Paula, ética, e Taís, arrivista. Se nossa novela tiver um tema, acredito que seja a crise moral e ética que o Brasil atravessa.

4. João Emanuel Carneiro afirmou em entrevista à revista *Veja*: “As novelas viraram uma cartilha de exemplos edificantes. É uma pena que se siga esse caminho em detrimento de se contar uma boa história.” Você(s) prefere(m) os “novelões” ou as novelas engajadas, com merchandising social? O que acha(m) do merchandising social nas novelas? Os assuntos discutidos aproximam as novelas da “vida real”?

RL: Ter uma temática não foi nossa prioridade ao escrever a sinopse. Nós apenas queríamos contar uma história. Ou seja, um “novelão” tradicional, em que as preocupações sociais, por exemplo, estivessem presentes, como estão presentes no dia-a-dia do espectador, mas fazendo parte do contexto da trama, não sobressaindo-se a ela. A trama veio sempre em primeiro lugar, com peripécias e reviravoltas para entreter o público. Quando houve espaço para encaixar com naturalidade o merchandising social, tudo bem, foi encaixado. Como, por exemplo, o uso da camisinha por jovens (Mateus e Camila) ou a adoção de crianças mais velhas (Ana

Luísa e Lucas). Se ficasse postiço, não o usaríamos. Em *O Clone*, por exemplo, Glória Perez foi brilhante ao abordar as drogas. Respeito autores que usam merchandising social, mas eu não tenho essa característica.

5. Qual o papel dos subúrbios na identidade carioca, no imaginário da cidade? E da Barra da Tijuca, que aparece tão pouco nas novelas? Copacabana, tão singular, seria uma mistura de subúrbio com zona sul?

RL: Em Copacabana, encontramos o subúrbio e a zona sul, como respondi no item 1. Não concordo totalmente com a afirmativa de que a Barra da Tijuca aparece pouco nas novelas. Para ficarmos com exemplos recentes: *Duas Caras*, por exemplo, se passava quase que totalmente na Barra; em *Celebridade*, diversos personagens moravam na Barra, como Renato Mendes, num apart-hotel, e os escritórios de Lineu Vasconcelos também eram no bairro. Os subúrbios têm um papel de destaque na identidade do Rio. Da mesma forma que os moradores da Mooca, por exemplo, em São Paulo. Representam o folclórico, o pitoresco, o descontraído. A repetição, em diversas novelas, fez com que o recurso ficasse um pouco desgastado. Por isso, em *Paraíso Tropical* optamos por não estabelecer núcleos no subúrbio. No lugar, criamos o edifício Copamar, de classe média e média baixa, com personagens mais populares, para ocupar o nicho.

6. A novela é uma obra aberta de fato, ou a participação do público está limitada às intenções do autor? Neste caso, o modo como o Rio é retratado tende mais para a expectativa da audiência ou do ponto de vista do autor?

RL: A novela vai sendo escrita à medida que vai ao ar. E sofre toda sorte de influências externas ao longo da exibição, desde turbulências na economia e na política do país, doença de atores, condições climáticas para gravações externas, problemas de produção, química entre atores, horário de verão, Natal, carnaval, etc. Portanto, não tenho dúvida de que é uma obra aberta de fato. Mas o ponto de vista do autor é primordial. O autor é soberano, ainda assim a novela continua sendo uma obra aberta influenciada pelo espectador. Uma coisa não inviabiliza ou anula a outra; ao contrário, elas se somam. Para agradar a audiência, o autor não deve fazer nada com que não concorde. Muitas vezes é preciso surpreender e até ir contra certas expectativas do público. Isso faz com que a novela fique “viva”, crie polêmica, extrapole os limites da telinha e ganhe as ruas, seja comentada, repercuta nas conversas entre amigos e nos locais de trabalho. O modo com que o Rio é retratado depende do ponto de vista do autor. Se o enfoque vai ser nas questões sociais, na violência, conflitos entre bandido e polícia, ou se na vida amorosa da classe média da zona sul. Cabe ao público aprovar ou reprovar a temática, ligando, desligando ou mudando de canal na hora da novela. Assim, o espectador exerce a sua influência.

7. Os noticiários mostram uma imagem violenta e degradada do Rio. Ainda vale a pena falar do Rio na produção de telenovelas? Será que a cidade consegue sustentar uma imagem de glamour, de deslumbramento, de alegria? Os autores de novela sentem-se responsáveis por mostrar uma outra imagem do Rio, diferente das dos noticiários?

RL: Como em toda metrópole, cabe tudo no Rio. Ou em São Paulo. Ou em Nova York. São cidades inesgotáveis. Há violência e glamour. Apesar dos problemas, a vida continua. Onde há vida e conflitos, há ficção. Ainda vale a pena falar de Nova York nos filmes? A quantidade de produções americanas que se passam na cidade, todos os anos, e faz sucesso em todo o mundo, responde que sim, vale a pena. O mesmo acontece com as novelas que têm o Rio como cenário. Ou filmes que se passam em Israel, por exemplo. Nos últimos meses, assisti a vários filmes que se passavam em Tel Aviv, Jerusalém, na fronteira com territórios palestinos. Diariamente, os noticiários mostram toda a dificuldade de se viver na região. Os filmes abordam isso, ao mesmo tempo em que retratam os pequenos problemas cotidianos e conflitos amorosos. Nas novelas que se passam no Rio acontece o mesmo. Aqui, não há apenas deslumbramento e alegria. Não creio que haja a intenção de sustentar essa imagem. Quem escreve novelas não está fazendo propaganda turística. Está falando de conflitos humanos. Aqui, há problemas cotidianos e dramas sociais, como em qualquer grande cidade do mundo. Como escritor, procuro mostrar uma imagem positiva, de afirmação diante dos problemas cariocas, em vez de focar nos conflitos entre polícia e bandido, morro *versus* asfalto. Mas não quero o escapismo ou a alienação. Os personagens estão inseridos no contexto da cidade, para o bem e para o mal, no que há de positivo e negativo.

8. Como você(s) acha(m) que o Rio é efetivamente visto em outras cidades e outros estados? Em que nível se dá a identificação dos brasileiros em geral com o Rio?

RL: Não sei exatamente como o Rio é visto de fora. Afinal, sou carioca e moro aqui, minha visão é interna. Mas acho difícil que alguém idealize o Rio, como se fosse um parque de diversões da Disneylândia, sem problemas, irreal, descolado dos conflitos atuais, um lugar apenas de deslumbramento e alegria. Os brasileiros, através do noticiário e da ficção, conhecem os problemas cariocas. Mesmo assim, a cidade continua causando fascínio nos moradores de outros estados e de outros países, pela beleza natural e estilo de vida, e até por seus problemas, conflitos e diversidade. O Rio é múltiplo, pulsante de vida.

9. As paisagens do Rio são largamente exploradas nas novelas. Há interesse em mostrar uma imagem mais positiva do Rio, de encantamento por sua beleza, ou elas estão lá simplesmente para marcar a passagem do tempo – do dia para a noite, por exemplo – ou para fazer um corte entre uma cena e outra? Segundo pesquisas com telespectadores, há relatos de enfado com a repetição das paisagens da zona sul carioca. Como lidar com isso numa novela que se passa no Rio?

RL: As paisagens cariocas são usadas por vários motivos. Oxigenar a novela, mostrar imagens bonitas, inserir os personagens no dia-a-dia da cidade, fazer passagem entre tramas de tons diferentes (por exemplo: não se deve cortar de uma cena dramática para outra de comédia rasgada; nesses casos, os *stock-shots* servem de passagem), marcar dia e noite e passagens de tempo, etc. Sem reducionismo. Não mostramos apenas as praias e o Pão de Açúcar, cartões-postais. Mostramos os subúrbios, estações de trem, engarrafamentos no centro da cidade, favelas, etc. Enfim, tudo o que diz respeito à vida na cidade. Não há um interesse turístico ou especulativo por trás. As imagens servem à trama, não o contrário. É difícil, talvez impossível, situar uma novela no Rio e não mostrar imagens da cidade. Da mesma forma, os filmes que se passam em Nova York exploram imagens dos mesmos lugares: Central Park, o perfil dos arranha-céus, a ponte do Brooklyn, etc. Não há como fugir disso. Se o filme – ou a novela, no nosso caso – for envolvente, o público esquece que viu há pouco tempo os mesmos locais. Para não haver overdose, é bom alternar produções que se passam no Rio com outras que têm outras cidades como cenário.

10. Segundo Hermano Vianna, em “O Mistério do Samba” (1995), a produção cultural do Rio é de domínio nacional, e não regional. Isso se dá ainda hoje, inclusive com as novelas: as novelas regionais são as no interior do Brasil, sobretudo no nordeste. Como o Rio se mantém, ao longo das décadas, representante de uma cultura e sociedade nacional, e não regional?

RL: Não sei teorizar sobre isso. Só posso falar da minha prática como autor de novela. Nas novelas, procuramos mostrar o Rio como ele é (sempre levando em conta que se trata de ficção, não de documentário), o estilo de vida do carioca, seu cotidiano, os conflitos e a vida cultural. Se o Rio agrada e continua causando fascínio é porque toca em algum ponto da população brasileira, causando identificação. O Rio é diverso, todo o Brasil está representado aqui – e também em São Paulo, por exemplo. Essa identificação acontece de forma natural, não imposta.

11. Em relação ao Rio, a cidade de São Paulo foi pouco retratada pelas novelas das oito, mesmo que o maior mercado consumidor, com maior poder aquisitivo esteja lá. Isso se deve à imagem de São Paulo ou simplesmente a uma preferência dos autores?

RL: Acredito que seja uma preferência dos autores. A Globo não impõe cenário ou temática. Talvez nos últimos anos a maioria das novelas das oito tenha sido escrita por autores cariocas ou que moram aqui. Isso é um acaso, deve-se à alternância entre os autores. De cabeça, sem pesquisa, posso citar *Terra Nostra*, *Esperança*, *Torre de Babel*, *Belíssima*, *A Favorita*, entre outras, que se passavam em São Paulo, recentemente. Foram novelas fortes, marcantes. Em São Paulo, temos Sílvio de Abreu, Benedito Ruy Barbosa, Walther Negrão, Walcyr Carrasco, Carlos Lombardi, Maria Adelaide Amaral, Alcides Nogueira, entre outros. Se tivermos trabalhos deles no ar ao

mesmo tempo, em diversos horários, ou novelas seguidas, no mesmo horário, as tramas se passarão em São Paulo. Situar uma novela no Rio, São Paulo ou Salvador não faz com que a trama seja boa ou ruim. Só varia as paisagens. Se a história não for envolvente, variar o cenário não ajuda em nada. Cada caso tem suas peculiaridades, mas, de modo geral, a maioria dos autores não escreve novela que se passe num local em que ele não seja familiarizado. Em minisséries, filmes ou programas especiais a situação é diferente. A pesquisa pode preencher lacunas de informação. Há tempo para pesquisar e visitar locações. Novela tem longuíssima duração, retrata o cotidiano, é preciso ter intimidade com o cenário. Já situei uma parte da trama em outro local, como no Nordeste, no início de *Paraíso Tropical*; ou Fortaleza, no começo de *Meu Bem Querer*. Mas é diferente. É início de novela e os trabalhos podem ser desenvolvidos com mais tempo. Como parceiro de Aguinaldo Silva e como autor titular, escrevi várias novelas que se passaram no Nordeste. Mas elas foram situadas em pequenas cidades fictícias. E não eram tramas realistas. Acho que não saberia escrever uma novela que se passasse inteiramente em Porto Alegre, ao longo de oito meses no ar. Não conheço as ruas, praças, estilo de vida, hábitos cotidianos. Ficaria falso.

12. Quando se pergunta aos atores qual é a importância da novela, eles rapidamente lançam a resposta: ela é a identidade nacional, a unificadora da nação. José Wilker, numa reunião pública na Academia Brasileira de Letras em junho de 2007, chegou a arriscar, ao lado de Nélida Piñon, que a novela unifica as diversas regiões do país, antes da língua portuguesa. Recentemente, numa entrevista à Fernanda Young, no canal GNT, Tony Ramos também disse que a novela representa o Brasil, a identidade nacional. O que você(s) acha(m)? Neste caso, o Rio é a melhor referência?

RL: Acho que Rio e São Paulo são as melhores referências da identidade nacional, por abrigar diversidade étnica, cultural, econômica e social.