
Teletopias da ficção: a periferia como centro (?)

Rafael Drumond¹

Resumo: Este artigo levanta relações possíveis entre a ficção televisiva e a construção de imaginários sobre espaços sociais, com foco nos modos de representação da periferia em duas novelas da Rede Globo de Televisão (“Avenida Brasil” e “Salve Jorge”). Do ponto de vista teórico, invisto no conceito de *teletopia* como tentativa de refletir sobre a teledramaturgia brasileira desde um ponto de vista espacial, reconhecendo, assim, a presença significativa dessas narrativas como elemento constituinte de mundividências sociais e subjetivas. Como resultado desse processo de investigação, aponto um incômodo que move esta escritura: a suposta ascensão da periferia ao centro das narrativas ficcionais, ao contrário do presumível, integra um jogo de (in)visibilidade que propaga a diferença e a marginalização, dando a ver um humanismo colonizador que heroifica a pobreza para desanuviar as desigualdades alimentadas por esse mesmo jogo.

Palavras Chave: Espaço; Imaginário; Ficção; Periferia; Telenovela.

Abstract: This paper discusses the relationship between telefiction and the construction of social space imaginary, focusing on the representation of the periphery in two soap operas produced by Brazilian television network Rede Globo (“Avenida Brasil” and “Salve Jorge”). From a theoretical point of view, I propose the concept of *teletopia* as an attempt to reflect on Brazilian soap operas from a spatial approach, recognizing the significant presence of these narratives as a constituent element of social and subjective worldviews. As a result of this research process, I outline an issue raised in this paper: the alleged rise of the periphery to the center of fictional narratives, unlike what is presumed, integrates a game of (in)visibility that spreads difference and marginalization, revealing a colonizing humanism that overvalues poverty and smoothes the inequalities raised by that very game.

Keywords: Space, Imaginary, Fiction, Periphery, Soap opera

Cada telenovela aborda em suas narrativas um conjunto de espaços ou espacialidades². Na maior parte das vezes, esses espaços possuem referentes no

¹ Prof. Mestre da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. E-mail: rafael.drumond@yahoo.com.br.

² Não opero uma distinção necessária entre os conceitos de “espaço” e “espacialidade”, tendo em vista a complexidade filosófica que envolve precisar as fronteiras entre tais dimensões. Por outro lado, pontuo, na esteira do pensamento de Milton Santos (1997,

mundo real, tornando-se facilmente reconhecíveis a partir de nossas experiências diárias – seja por aí vivermos, por já termos estado neles ou por sua veiculação através de outras formas de representação, midiáticas ou não. É o caso da orla carioca, dos arranha-céus de São Paulo, das praias do Nordeste, dos pampas gaúchos, entre outros. Também é comum, sobretudo nos primeiros capítulos de um folhetim, a narrativização sobre espaços estrangeiros, quase sempre cartões-postais mundiais, como as cidades históricas da Europa, as regiões exuberantes do Oriente, as belezas naturais e museológicas da América Latina. Ademais, a teleficção costuma retratar lugares francamente imaginados, espaços concebidos a partir da colagem de múltiplas referências que compõem ambiências sem referências no mundo concreto.

As espacialidades narrativas das telenovelas implicam ainda em modos de olhar e experimentar os espaços reais, uma vez que os fluxos significantes da ficção não se restringem à textualidade dos folhetins; ao contrário, integram um raio mais amplo de ação sobre o qual se fundamentam imaginários e práticas, tanto sociais, quanto subjetivos. Nessa medida, cada espaço televisionado conota uma série de valores, tensões e conflitos responsáveis por desencadear diferentes formas de receptividade e apropriação ficcional. Logo, a heterogeneidade da audiência desencadeia modos variados de perceber e interagir com tais espaços narrativos, tendo em vista, entre outros fatores de semantização, o contexto de mediações relativo a cada telespectador.

É dessas relações possíveis entre ficção e espaço, gênero ficcional e gênero social, que entendo as teletopias: formas de significar e de experimentar o espaço que partem da interação entre novelas e práticas sociais, operacionalizadas a partir da circulação e das múltiplas mediações que atravessam tais narrativas. Nessa medida, as teletopias configuram-se, a um só tempo, como espacialidades e formas de experimentação do espaço; intencionalidades autorais (novelistas e diretores, particularmente) convertida

p.73), que “o espaço é o resultado da soma e da síntese, sempre refeita, da paisagem com a sociedade, através da espacialidade”. Nesse sentido, o geógrafo pontua que o espaço apresenta características estruturais e históricas, enquanto a espacialidade revela traços funcionais ligados à experiência individual e/ou coletiva.

em montagem de mundos ficcionais e, por conseguinte, materialidades reverberantes na projeção de mundos cotidianos; constructo mediado tanto pelo percurso histórico-diacrônico das práticas do gênero, quanto pelas formas contemporâneas de produzir imagens e discursos sobre experiência do presente.

Em vista da proposta deste artigo – explorar relações possíveis entre espaço e teledramaturgia a partir de representações teleficcionais da periferia carioca – proponho estruturar minha reflexão em torno dos seguintes tópicos: (1) apresentação do conceito de “teletopia” como gesto teórico ocupado em aproximar os estudos de televisão às reflexões espaciais; (2) lançar um breve olhar sobre os modos de apresentação do espaço na teledramaturgia nacional; (3) levantar indagações sobre o espaço do subúrbio e da favela nas telenovelas “Avenida Brasil” e “Salve Jorge”, tendo em vista à modulação espacial projetada no texto (narratividade televisual) e uma leitura conjuntural possível sobre os seus jogos de enunciação (circuitos de circulação midiática, modos de apropriação, dinâmicas de conversão de mundos).

Teletopias: a inspiração do termo

O termo “teletopia” foi cunhado a partir da reflexão de Michel Foucault sobre as *heterotopias*³ – conceito proposto pelo filósofo em vista dos diferentes modos de organização e experimentação do espaço social (no caso, articulados em sua reflexão a partir de uma breve historiografia do Ocidente). Para o filósofo francês, as heterotopias constituem-se como espaços diferentes, *lugares outros* nos quais os sujeitos não se encontram, mas que os referenciam em suas respectivas situacionalidades. Tratam-se, assim, de *contraespaços*: “(...) lugares que se opõem a todos os demais e que de alguma maneira estão destinados a apagá-los, compensá-los, neutralizá-los ou purificá-los”. (FOUCAULT, 2008,

³ Utilizo-me como fonte bibliográfica a conferência radiofônica proferida por Michel Foucault em 1966, intitulada “Utopias e Heterotopias”. Como tal pronunciamento não foi traduzido para o português, recorro à versão em espanhol disponibilizada *online* pela Revista Fractal (<<http://www.mxfractal.org/>>). O filósofo também discorre sobre as heterotopias no texto “Outros espaços”, publicado no Brasil no terceiro volume da série “Ditos e Escritos” (Editora Forense Jurídica, 2001).

s/p). Em vista desse entendimento, o teórico propõe uma reflexão centrada na *heterotopia*, “(...) ciência cujo objeto seriam esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas impugnações míticas e reais do espaço em que vivemos”. (FOUCAULT, 2008, s/p).

Seguindo rastros dessa formulação teórico-conceitual, entendo as teletopias como espacialidades marcadas por relações de telealteridade, isto é, certas formas de referência psicossociais operadas a partir da ficção. Proponho, assim, que as texturas teletópicas desenvolvem-se a partir dos exercícios imaginativos que compõem essas experiências (a alteridade da imagem, das múltiplas telas e da dramaturgia ficcional), assim como dos mecanismos que “realizam” tais universos em meio às matrizes estruturantes de uma realidade socialmente compartilhada.

Trabalho, portanto, com a perspectiva de que a teleficção atua sobre a configuração dos espaços concretos, sendo próprio a cada sociedade o desenvolvimento de seus processos de fabulação sobre o contexto social, cultural e psíquico experimentado por seus integrantes. Nessa direção, as teletopias compõem espaços de interação sobre os quais se projetam formas de existência, que, mesmo não sendo necessariamente factíveis, acabam por referenciar os sujeitos na consecução de seus atos e na constituição de suas mundividências. Essa relação explica como o consumo de bens simbólicos pode estruturar modos de ver e modos de interagir com a vida social, desde sua dimensão mítica, espiritual ou cosmológica, até práticas mais triviais, como o entretenimento e a distração.

Essa suspensão frente aos fluxos de cotidianidade é sugestiva daquilo que Foucault (2008) chama de *heterocronia* – formas de cortar o tempo que acompanham a experiência heterotópica. Nessa medida, enquanto exercício de imagem e fabulação, as narrativas dessa ordem operam uma inevitável dissociação entre o tempo cronológico da experiência diária e a temporalidade suspensa da ficção. Desse modo, parece-me plausível conceber a fruição teledramatúrgica, em sua eventualidade, como uma faísca de heterocronia; algo que, mesmo assentado sobre o campo das práticas cotidianas, abarca uma

temporalidade especial, suscetível a oferecer o que Foucault define como formas de “impugnação ao real e fonte de imaginário”.

Este é o ponto no qual, indubitavelmente, nos aproximamos do mais essencial das heterotopias. Estas são uma impugnação de todos os demais espaços, que podem exercer de duas maneiras: (...) criando uma ilusão que denuncia o resto da realidade como se fosse ilusão, ou então, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, meticuloso e arranjado como o nosso está desordenado, mal disposto e confuso. (FOUCAULT, 2008, s/p).

Ainda no âmbito dessa reflexão, resgato a inspirada comparação de Foucault entre a atividade novelesca (uma referência à origem literária do gênero “novela”) e as práticas de jardinagem – exemplo elencado pelo filósofo, ao lado dos tapetes orientais, como heterotopias nas quais o mundo inteiro é convocado a cumprir sua perfeição simbólica. Tendo em vista que, nesses espaços, busca-se justapor elementos que garantam, simetricamente, a representação de todas as belezas existentes, Foucault desenvolve que

(...) o jardim, desde a mais remota Antiguidade, é um lugar de utopia. Quiçá tenhamos a impressão de que as novelas se situam facilmente em jardins; é que, de fato, as novelas nasceram da mesma instituição dos jardins: a atividade novelesca é uma atividade de jardinagem. (FOUCAULT, 2008, s/p).

No meu entender, Foucault sinaliza através dessa passagem que as heterotopias podem operar a contraditória missão de espacializar as utopias – sítios que não pertencem a lugar algum, mas que são concebidos pelos homens “(...) no interstício de suas palavras, na espessura de seus relatos, ou melhor, no lugar sem lugar dos sonhos, na vacância de seus corações” (FOUCAULT, 2008, s/p). A novela como atividade de jardinagem (aqui aproximada às telenovelas pela mútua filiação ficcional, e não pela homonímia) aponta para o efeito de “cultivo” sobre o campo simbólico dos espaços de representação, lugar de imaginários onde se fabricam outras cartografias do real.

Já por outro viés (menos idealista), as teletopias, ao atuarem como mediação incidente sobre o *vir a ser* socioficcional (em termos de espaço ou de outros componentes) constitui-se a partir da multimediação de distintos vetores

sociais – dinâmica bem cartografada por Martín-Barbero (2006) a partir da mútua-relação entre matrizes culturais, formatos industriais, lógicas produtivas e competências recepcionais. Nessa direção, as teletopias rogam pelo reconhecimento de um espaço que seja não somente visível e socialmente concreto (como o espaço narrativo da telenovela ou os espaços cotidianos de reverberação dos folhetins), mas também constituído por certa imaterialidade, localizado que está em um “entre” que só pode se converter em textos e contextos, ainda que, em sua origem simbólica, não pertença originalmente nem a um, nem a outro.

Esse jogo de mediação entre o real, o ficcional e o imaginário (nos termos de Iser, 1996) relaciona-se a certo modo de narrar histórias, isto é, um modo de produzir sentidos íntimos e culturais sobre aspectos da experiência. Quando esses modos de narrar tornam-se estáveis, uma vez habitualizados, tem-se a conformação de um imaginário, mais ou menos comum e compartilhado, que tende a abalizar, em diferentes níveis, os processos de produção e interpretação dos textos de certa cultura, como acontece no caso teledramatúrgico. Por sua vez, essa recorrência define um gênero que é não somente narrativo (como ocorre na Literatura Clássica), mas também sociológico (MARTÍN-BARBERO, 2006)⁴, tendo em vista, no exemplo da novela, os modos de conversão que transformam narrativas ficcionais em folhetins do cotidiano, ou então que elevam a “dramaturgia social” à condição de ficção televisiva (neste segundo caso, quase sempre, de forma frouxa, conforme exposto na sequência a partir do caso da representação das periferias).

Na América Latina, onde a tardomodernidade importou modelos de desenvolvimento de culturas mundializadas, sem, contudo, renunciar à

⁴ Nessa direção, ressalto que, por um viés epistemológico, o reconhecimento da interrelação entre “ficção” e “espaço” sugere uma revisão sobre o estatuto dos gêneros discursivos. Segundo tal orientação, os gêneros passam a ser entendidos não somente como domínios narrativo-estilísticos, mas, sobretudo, como mediações de natureza sociológica, conforme proposto por Jesús Martín-Barbero. No campo da Comunicação, esse reposicionamento sinaliza uma concepção interacional sobre os fenômenos midiáticos, implicando, no contexto da teleficção, em modos de interrelacionar os folhetins aos componentes da experiência cotidiana, ou ainda, em formas de significar o espaço a partir dos seus mais variados fluxos de circulação narrativa.

cimentação social das solidariedades tradicionais, e ainda, sem superar as heranças coloniais da pobreza e da desigualdade, a presença mediadora e estruturante dos espaços teledramatúrgicos manifesta-se através de dialéticas que arranjam, de formas mais ou menos anacrônicas, hibridismos e desigualdades; mediações simultâneas entre a mitologia do campo e a racionalidade da cidade, entre o lugar sagrado da casa e o espaço profano da rua; mediações que situam a TV como palco de representações sociais e esfera de visibilidade às minorias; e ainda, que conectam emoções genuínas da audiência à estética comercial dos mercados globalizados.

Diante da complexidade desse contexto, minha análise visa refletir sobre a alteridade das narrativas ficcionais enquanto parte integrante de um projeto teletópico que, na contramão da previsão poética de Foucault, convoca o país inteiro a cumprir uma perigosa perfeição simbólica, uma completude que, a partir de certo imaginário, impugna um real que não deveria ser invisibilizado.

O Espaço na ficção

No estudo das narrativas ficcionais, sejam elas televisivas ou não, o *espaço* é correntemente abordado como traço composicional de um exercício de “montagem de mundos” – “*ways of worldmaking*” (GOODMAN *apud* ISER, 1996). Nesse âmbito, toma-se como premissa que os espaços narrativos não se reduzem a uma condição neutra diante de eventos supostamente testemunhados por ambiências aleatórias. Ao contrário, as escolhas dessa natureza implicam em formas específicas de narrar, em estratégias voltadas à construção de personagens e conflitos, em singularidades linguísticas e poéticas, enfim, em um modo basilar de proposição do jogo comunicativo de uma obra ficcional.

Nessa medida, o espaço assume diferentes graus de entrelaçamento aos aspectos dramatúrgicos de uma narrativa, podendo desempenhar funções como: (1) gerenciar informações sobre uma obra, na medida em que as estruturas físicas e psicológicas de seus personagens imbricam-se a um espaço

de enunciação e vice-versa (tal como realizado pela corrente realista-naturalista na Literatura Brasileira, cujas heranças encontram-se, ainda hoje, presentes na estética da teledramaturgia⁵); (2) marcar lugares de consciência subjetiva e/ou social, assim como distribuir, espacialmente, relações de poder e conflitos de classe; (3) evidenciar certa *camada semiológica* (FOUCAULT, 2001) de um enredo a partir das simbologias espaciais.

Nessa medida, vale destacar a importância de se pensar o espaço como possível centro organizador de uma narrativa, sobretudo em função de operações autorais atravessadas pela *seleção* e pela *combinação* de elementos que, no mundo concreto, encontram-se dispostos de maneira bastante distinta. Nesse sentido, Iser (1996, p.118) coloca que esses procedimentos evidenciam uma *intencionalidade* que “faz com que determinados sistemas de sentido da vida real se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, se transmutem no contexto de interpretações recíprocas”. Essa intencionalidade, pensada sobre o ponto de vista da seleção e da combinação de espaços, revela que a ambiência narrativa de uma ficção pode extrapolar um traço representativo (o que demandaria apenas uma caracterização cenográfica mais ou menos cuidadosa), relacionando-se, ainda, a um campo de atuação que modaliza a experiência fictícia e é por ela modulado.

Nessa medida, destaco que a intencionalidade matriciadora da construção de espaços narrativos pode ser entendida como uma mediação autoral que conecta a lógica da montagem textual aos fluxos cotidianos, uma vez que, ainda segundo Iser (1996), o *fictício* é um objeto transicional que opera entre a dimensão *real* e a dimensão *imaginária* da experiência. Essa mediação relaciona-se a um exercício criativo e composicional que regula certos modos de operacionalização fictícia.

⁵ A meu ver, o jogo realista-naturalista da teleficção possui uma dimensão mais estética – composição imagística e narrativa que *simula* uma situação como real – do que ética – no sentido da representação calcada em um compromisso de registro frente às experiências concretas do cotidiano. De qualquer forma, a ideia positivo-determinista do *meio* como ambiência formatadora da *psique* dos personagens ainda é estruturante das narrativas teledramatúrgicas, responsável, em certa medida, por algumas das estereotipações que permeiam os enredos dessa natureza.

Nesse contexto, coloco que, no decorrer da história da telenovela brasileira, a mediação operada pelo fictício revelou uma intencionalidade marcada pela conjugação entre diretrizes autorais⁶ e práticas consolidadas pelo gênero teledramatúrgico no país. No primeiro caso, podemos citar diversos exemplos de marcas de autoria que construíram nossos modos de teleficcionalização, como o extraordinário esforço de modernização narrativa, empreendido por Janete Clair a partir do final da década de 60, o realismo fantástico de seu marido, Dias Gomes, ou ainda, mais contemporaneamente, a marca “bossanovista” de Manoel Carlos, o orientalismo de Glória Perez e as tramas policiais de Gilberto Braga (marcas prontamente refletidas nas lógicas espaciais de cada narrativa).

Por outro lado, a autoria na telenovela brasileira encontra-se fortemente vinculada ao *ethos* de teleficcionalização operante no Brasil, isto é, às práticas narrativas e socioculturais ancoradas na memória e no cotidiano da televisão brasileira, tanto em seus aspectos produtivos, quanto recepcionais. Essa modulação, proveniente das práticas mais ou menos estáveis do gênero, é responsável pela dinamização da teledramaturgia e, a partir de sua atuação, a criatividade autoral passa a ser constituída, quando não constrangida, por uma série de intencionalidades sociais como, por exemplo, as lógicas mercantis das empresas, os valores e as moralidades do público, a amplitude (sobretudo etária e geracional) da audiência e a exequibilidade das filmagens.

Nessa direção, saliento que a *memória espacial do gênero* exerce forte influência sobre a criatividade produtiva quanto à montagem dos mundos teleficcionais. Apesar das exceções que consolidam a regra, a espacialização

⁶ Os traços de autoria dos escritores/novelistas não são os únicos que compõem a estética da teledramaturgia, já que tais obras encontram-se inseridas em uma engenharia criativa ampla e complexa da qual outros agentes produtivos fazem parte. Entretanto, Maria Carmen Jacob de Souza (2013, p.12) aponta que, no caso da telenovela brasileira, “(...) a autoria ou a expectativa de controle sobre a passagem da estória/roteiro para imagens e sons tende a estar centrada no roteirista-autor que trabalha com diretores que exercem a função de produtores, os diretores de núcleo e os diretores gerais”. Porém, a autora ressalva que “(...) o grau de autonomia de roteiristas-autores de telenovelas depende do modelo da gestão empregado nas empresas em que atuam” (p.14).

dessas narrativas foi repetidamente articulada em torno do contraste entre certos espaços, no caso, tomados a partir de diferenças entre paisagens geográficas e práticas culturais (como, por exemplo: o rural e o urbano, o interior e a “cidade”, o bairro dos ricos e o aglomerado dos pobres). Na montagem dos mundos contemporâneos, as tramas dificilmente escapam ao circuito Rio – São Paulo, e, quando o fazem, migram para as “representações postais” que, quase sempre, reduzem as expressões regionalistas à caricatura de um país “bonito por natureza”. E ainda, a questão da diferença de classe – força motriz para as narrativas melodramáticas –, independente do espaço montado, introduziu, no cerne das narrativas teleficcionais, a moral espacial da “casa grande” e da “senzala”, sendo que, das matrizes oriundas dessas espacialidades, desponta a energia criativa que orienta de forma distinta parte das relações de drama e comicidade dos folhetins.

Tendo em vista esta exposição, apresento meu argumento de análise, explorado na seção seguinte: nas tramas hodiernas, especificamente, em “Avenida Brasil” e “Salve Jorge”, o drama da periferia, transformado na comédia do popularesco alegre, não implica no reconhecimento das margens, mas a afirmação de uma estrutura hegemônica a partir da “sociofagia” de classes e espaços sociais que estão longe de serem representados pela ou na televisão brasileira.

É Divino, é Alemão: a periferia como centro?

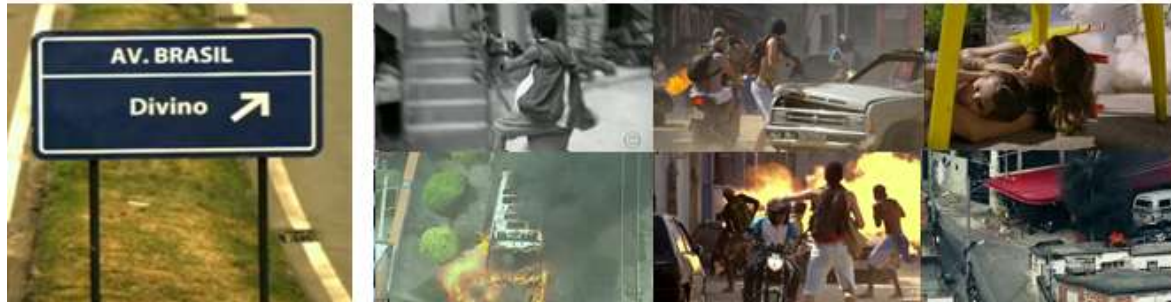


Fig. 1: Fotomontagem com cenas das novelas “Avenida Brasil” (a placa indicativa do subúrbio ficcional) e “Salve Jorge” (representação da ocupação militar no Morro do Alemão).
Fonte: *Gshow*.

As imagens acima inauguraram, respectivamente, as telenovelas “Avenida Brasil”, de João Emanuel Carneiro, e “Salve Jorge”, de Glória Perez. Através delas, foram instalados importantes contextos narrativos e dramáticos desses folhetins, ambos transmitidos, em sequência, no horário mais nobre da Rede Globo de Televisão. No caso de “Avenida”, o núcleo suburbano do “Divino” foi a principal espacialidade da novela, abrigando os personagens centrais da fabulação de Carneiro. Em “Salve Jorge”, o Morro do Alemão não teve a mesma representatividade, tendo em vista a diversidade de núcleos da trama e a alternância espacial Brasil-Turquia; entretanto, a favela ganhou visibilidade na trama de Glória Perez, considerando, mais uma vez, o protagonismo e a repercussão dos personagens ali situados.

Nos respectivos capítulos de estreia, as sequências-preâmbulos que contextualizaram o subúrbio (“Avenida Brasil”) e a favela (“Salve Jorge”) imprimiram diferenças abismais aos folhetins em questão. Na primeira trama, a estética cinematográfica do vídeo – a “transpiração” da imagem de alta definição, os planos com luz contrastada, a câmera em movimento e a edição sincopada – estampou os primeiros traços de um subúrbio pacífico e benevolente; espaço no qual a sociabilidade das ruas é extensão do mundo da casa, lugar onde vive uma gente batalhadora e feliz. Nessa apresentação, o espectador foi convidado a seguir pela avenida Brasil em direção a um mundo ficcional não fortuitamente batizado de “Divino”, sendo que, dessa periferia

idílica e da classe social ali residente, a telenovela se construiu enquanto estética de imagem e singularidade narrativa.

Essa concepção romântica da periferia carioca, a propósito, atravessou todos os capítulos do folhetim. Além das cenas de abertura – uma epígrafe em tom de ode –, a equipe de produção da novela editou um vídeo que foi disponibilizado em sua página oficial, intitulado “O jeitinho ‘Divino’ de ser”⁷. Nesse material, as cenas selecionadas reproduzem todos os clichês que perfilam, de forma sexista, nosso imaginário de nação, tais como o futebol (masculino) e o concurso em trajes de banho (feminino), e ainda, os espaços de intensa socialização do salão de beleza (para as mulheres) e do botequim (para os homens).



Fig.2: Imagens introdutórias de “Avenida Brasil”. Bola rolando, câmera em movimento. Pipa, bicicleta, suor, sol. Mais futebol. Do campo ao trilho: o metrô. Pedestres. PF, ovo frito, almoço no boteco. Uma mangueira e um carro: a rua. Uma mangueira, uma mulher e o calor: um corpo. Corpo, copo, cerveja suada. Um gole. Gol! Cadeira de praia no asfalto, caixa de isopor, vizinhos. Dia quente: a tela-pele transpira e acelera: metrô, pessoas, trânsito, lotação, água. Mais rua, negros, música, dança, camelôs, mais gente, crianças. Periferia, enfim. Fonte: Gshow.

⁷ Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/Fique-por-dentro/noticia/2012/10/video-o-jeitinho-divino-de-ser.html>>.

Em contrapartida, Glória Perez elegeu o Morro do Alemão como espaço ficcional da novela “Salve Jorge”, e ainda, tomou as ocupações militares ocorridas em novembro de 2010⁸ como mote narrativo para sua estória (a protagonista, uma jovem moradora do conjunto, apaixonou-se por um capitão do exército operante na invasão). Na cena introdutória, a mulher tenta proteger seu filho do campo de guerra rapidamente armado sobre a favela: veículos incendiados, carros de polícia metralhados, tiroteios e arrastões. Mediante tal esforço, a novela construiu outra narrativa sobre o espaço da periferia, marcando, em seu preâmbulo, uma forte distinção frente à fantasia de “Avenida Brasil”, expressa, entre outros, através da encenação de episódios reais e na representação de uma violência que raramente compõe a telenovela brasileira.

Sintomático dessa mudança de tom, as imagens inaugurais de “Salve Jorge” oscilaram entre a estética das cores e a crueza iconográfica do preto e branco. Enquanto o primeiro recurso foi apropriado no contexto de “Avenida Brasil” com um sentido de positividade (o colorido dos espaços públicos do “Divino” traduziam o alto astral da periferia idealizada), a estratégia discursiva do preto e branco produzia, na tessitura narrativa e videográfica de “Salve Jorge”, uma plasticidade artístico-documental – como se o filtro acinzentado desvelasse as aparências do espetáculo para revelar o mundo em sua urdidura crua e violenta. Nessa mesma direção, a novela utiliza-se ainda de imagens reais da ocupação, mesclando-as às passagens encenadas por atores. Além disso, fragmentos de matérias telejornalísticas compõem a montagem, neste último caso, filtradas em um tom azulado que simula a própria tela que materializa a imagem (a representação da tela na tela).

Com o início de “Salve Jorge” – três dias após o final intensamente repercutido de “Avenida Brasil” –, as diferenças entre o “Divino” e o “Alemão” sugeriram uma mudança do tom e das estratégias em relação à montagem de

⁸ A ocupação no conjunto de favelas que compõe o Complexo do Alemão foi iniciada em 21 de novembro de 2010 pelo Comando Vermelho. Esta intervenção militar do Estado ocorreu ainda em bairros das zonas sul, norte e oeste do Rio de Janeiro, Niterói, São Gonçalo, municípios da Baixada Fluminense e da Região dos Lagos.

mundos de cada novela. Enquanto o primeiro espaço concentrou-se na relação entre ficção e imaginação, no “Alemão”, o compromisso de verossimilhança frente à cotidianidade social do morro, espaço geográfico e cultural, trouxe, em seus modos de representação, uma abordagem marcada por intencionalidades remissivas ao mundo real⁹.

Em minha leitura, a novela de Glória Perez sugere uma crítica, irônica, aos modos de representação do subúrbio de João Emanuel Carneiro: ao som da música, “tristeza, por favor vá embora...”, as primeiras cenas do morro do Alemão eram tão harmônicas quanto as imagens de “Avenida Brasil” (garotos soltando pipas, casas coloridas, gente feliz). De repente, um barulho de tiro mistura-se ao som de vidro espatifado, indicando o início do tiroteio e da ação violenta de ocupação dos morros. Da desordem provocada pelo “cenário de guerra”, um deslocamento espacial bruto conduz a narrativa para um apartamento de classe média alta, no qual o barulho ensurdecido dos tiros (agora, vindos da TV) dão lugar à voz, não menos incômoda, da filhinha de papai Drika (Mariana Rios). “Lucimar, abaixa isso. Esse tiroteio na cabeça da gente”, diz ela, em tom repreensivo para a empregada (Dira Paes) que assistia à transmissão, ao vivo, da ocupação. “É que é lá na comunidade onde eu moro. Minha filha e meu neto tão lá”. “Ah Fernanda, outra coisa, os convites pro meu chá de *lingerie*...”, continua a moça ao telefone.

Por essa sequência de apresentação – gesto performativo que contextualiza a novela (em sua especificidade) e que (re)situa a periferia no palimpsesto teledramatúrgico –, é proposto um jogo ficcional que autoevidencia suas estratégias de remissão aos mundos da ficção e da realidade, concorrendo,

⁹ Os conceitos de mundo real, fictício e imaginário, oriundos de Iser (1996), também podem ser articulados nos termos de François Jost (2007), autor que entende a problemática dos *gêneros* a partir de um modelo tripartido entre mundos interagentes e mutuamente remissivos, sobre os quais se fundam as relações entre sujeitos, sociedade e ficção. De acordo com Jost, os mundos que o gênero faz referência são: (1) Mundo Real (envio à dimensão concreta do cotidiano, como ocorre, por exemplo, em notícias jornalísticas); (2) Mundo Fictício (forma ficcional, que pode se opor ao real ou não, cujo fundamento consiste na coerência e não necessariamente na verossimilhança); (3) Mundo Lúdico (mundo do jogo, forma transicional entre os mundos anteriores).

portanto, para abalizar um imaginário contemporâneo sobre as favelas brasileiras, especialmente as cariocas no contextos das ocupações militares e da ação continuada das UPP's. Em “Salve Jorge”, o capitão Téo (Rodrigo Lombardi), herói de fardas, termina por colocar a bandeira do Brasil no alto de um dos morros do complexo, indicando a vitória do Estado sobre o poder paralelo dos traficantes e o início dos processos de “pacificação”. Uma pacificação que, longe de se realizar nas práticas extramidiáticas, faz com que “Salve Jorge” siga as trilhas de “Avenida Brasil” em direção ao “Divino” e à cordialidade da periferia mítica.

Coloco, assim, que o teor crítico e a problematização social de “Salve Jorge” não resistiram aos primeiros minutos do capítulo de estreia do folhetim. Transcorrida a ação militar, o capitão do exército Téo trata de “devolver” o território do Alemão ao Estado Brasileiro, instaurando uma suposta condição de ordem e legalidade. A partir daí, nas tomadas aéreas sobre o complexo, os bondinhos patrocinados pela marca Kibon passam a ganhar destaque em meio à composição visual da novela, agora, um cartão de visitas que parecia querer colocar o Alemão na rota do turismo carioca.

Ademais, com o desenvolver da trama, a denúncia social de Glória Perez voltou-se para o caso do tráfico de mulheres, esquema internacional que vitimizou a protagonista Morena (Nanda Costa). Diante desse segundo contexto, o capitão do exército e a delegada da polícia federal, Helô (Giovana Antonelli) – representantes da força legal e armada – ocuparam a posição de heróis justiceiros, tendo em vista o comprometimento de ambos com o resgate de Morena e o fim da quadrilha de contrabandistas; posição esta, que, no contexto inicial da ocupação do Morro do Alemão, não me parece passível de tal heroificação, como bem demonstram relatos de moradores que expõem os abusos e a violência sofrida a partir do autoritarismo policial.



Fig. 3: A vitória do Exército Brasileiro, simbolizada pelo gesto imperialista do capitão Téo, põe fim às cenas de violência que giraram em torno da ocupação do Morro do Alemão, na novela “Salve Jorge”. Fincada a bandeira, estabelecida a paz, a boa periferia voltou a reinar, ao menos, nas telenovelas brasileiras.

Fonte: Telenovela “Salve Jorge”. Gshow.

Por certo, o objetivo deste artigo não é efetuar um balanço sociológico sobre a estratégia “pacificadora” nos morros e favelas do Rio de Janeiro. A questão é complexa e evoca diferentes pontos de vista¹⁰, sendo meu argumento centrado na forma como a telenovela estabiliza essa tensão e simplifica seu discurso sobre os acontecimentos, desconsiderando as variáveis que atuam no contexto. Assim, a favela, o subúrbio, enfim, a periferia – espaços sulcados pelas ambiguidades e desigualdades que perfazem nosso país – seguem, comodamente, ignorados pela “ordem” midiática sintomatizada pela teledramaturgia. Guerra entre facções, práticas de abuso policial, disputas por território, nada disso é tematizado no Morro do Alemão ficcionalmente pacificado. Nas palavras do capitão Téo: “Vencemos. Trouxemos a liberdade pra população do Alemão”. Apenas.

Exemplo ou reflexo dessa incapacidade da novele em manejar certas complexidades é o caso da relação entre Morena e o pai de seu filho, um

¹⁰ Exemplos de diferentes pontos de vista sobre a ocupação do Alemão podem ser conferidos na matéria de Felipe Martins para o Portal UOL, data de novembro de 2012. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/11/28/dois-anos-apos-ocupacao-no-alemao-moradores-contam-realidade-que-nao-passa-na-novela.htm>>.

traficante do morro. A autora, Glória Perez, não dá conta de investir nesta relação, o que especulo ser resultado do desencontro entre as formas de sociabilidade da favela (onde a figura da bandidagem adquire outro tons) e a moralidade das telenovelas, na qual os lugares de fala do “bem” e do “mal” ainda resiste a certo nível de embaralhamento. Resultado: o personagem é abortado, em pleno curso da trama, por sua autora.

Houve, é verdade, alguns lampejos problematizadores. Lembro-me, por exemplo, de um depoimento de Lucimar sobre o processo de militarização: “pra mim, a arma só mudou de mão”. Salvo exceções como esta, “Salve Jorge” seguiu a versão “Morro do Alemão para estrangeiros”, talvez resultado da visita turística de Glória Perez ao complexo. Neste episódio, Rene Silva, morador da comunidade e ativista social, acompanhou a autora em seu *tour* pela favela. Rene comandou o jornal “Voz da Comunidade”, um dos destaques da cobertura da ocupação, tendo em vista o olhar “de dentro” oferecido pelo jovem, amplamente divulgado nas redes sociais. O caso impressionou Glória, que chegou a criar um personagem baseado em Rene (Sidney, interpretado por Mussunzinho) em “Salve Jorge”. Antes da estreia da novela, o ativista mostrou-se otimista quanto à representação do Alemão no horário nobre da TV brasileira: “Nunca é um nome real do morro, sempre inventavam um nome. Nunca colocaram o nome próprio de uma favela, isso vai ser bom para a comunidade. Vai dar orgulho”¹¹.

A invenção do nome (correlata à invenção do próprio espaço), conforme já colocado, foi fundante para a montagem de mundos de “Avenida Brasil”. Nesse caso, a “geração de orgulho” – gratificação almejada por Rene – abrangia os ânimos de um país com ânimos desenvolvimentistas, o que fez do mito da “nova classe média” um imaginário nacionalista ante uma questão de classe. João Emanuel Carneiro, em entrevista concedida ao jornal “Folha de São

¹¹ Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/salve-jorge/Bastidores/noticia/2012/09/jovem-que-narrou-ocupacao-do-alemao-inspira-personagem-da-novela.html>>.

Paulo”¹² à época do lançamento do folhetim, comentou sobre a fantasia do Divino, “sua” periferia. Dessa entrevista, chamo a atenção para a afirmação de que, na concepção do novelista, os espaços e personagens da trama, tomados a partir de suas inspirações populares, não se relacionavam a nenhuma pretensão “sociológica” de abordar um “Brasil real” e tampouco de dialogar com as questões emergidas dos câmbios sociais atravessados pelo país: “Tanto que eu inventei um bairro que não existe, é o meu subúrbio, não tenho de prestar satisfação a nada”.

Estou morando há três meses em Copacabana e aqui noto muito o Brasil do Lula, essa nova classe média. Acho curioso porque tem menos tensão social, já que está um pouco uniformizado, não é como Ipanema, onde você vê o menino do morro e o cara que mora na praia. A minha novela é um pouco sobre isso também, tá havendo uma ascensão de pessoas que não tinham acesso a um bando de coisas e que agora têm, e como isso vai influenciar o perfil cultural dessas pessoas, qual vai ser cara dessa nova classe média. (FOLHA, 2012, s/p).

Em vista de colocações como essas, João Emanuel situa sua criatividade autoral a partir de diferentes mediações de mundo, concebida de forma relacional entre sua imaginação (“meu subúrbio”, criado na “minha cabeça”) e sua observação social (no caso, espaços da Zona Sul, como Copacabana e Ipanema). Desse último mundo, o autor infere, a partir de sua realidade próxima (práticas de vizinhança), o reconhecimento do “Brasil do Lula” e do poder de consumo recém adquirido pela nova classe média, o que o leva a pensar o seu subúrbio ficcional como perfil ou “cara” das mudanças conjunturais então atravessadas pelo país.

Transcorridos os 179 capítulos de seu folhetim, de fato, o novelista ocupou-se mais com a maquinação de seu universo dramático do que com uma possível relação ficção/realidade. Em outra medida, mediante à expressiva reverberação da novela, a “desambição sociológica” de Carneiro foi

¹² “João Emanuel cria mocinha anti-heroína em nova novela”. Jornal Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, de 4 de março de 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1056052-joao-emanuel-carneiro-cria-mocinha-anti-heroína-em-nova-novela.shtml>>.

aquebrantada pelos jogos de apropriação social da narrativa – movimento encarnado pelo próprio novelista que, ao final da trama, reafirmou que o seu mundo sem satisfações veio de “uma antena boa para sacar o Brasil”¹³. O mesmo João Emanuel Carneiro, sete meses após a declaração supracitada – ou seja, transcorrido o curso da novela –, tratou de assentar o sucesso de seu folhetim sobre aspectos extra-trama, conforme verificado em depoimentos como “a ascensão da nova classe média está dando uma cara diferente ao país” e “a minha novela é um pouco sobre isso também”.

Assim, quando João Emanuel Carneiro afirma que extrai elementos narrativos de conversas com suas cozinheiras, das notícias televisivas e das incursões da mãe antropóloga à periferia (declarações recorrentes do autor, em diferentes entrevistas), em meu entendimento, o que fica evidenciado não é um conhecimento de campo sobre o contexto dos subúrbios brasileiros, mas sim uma perspectiva terceirizada acerca de um fenômeno que, ao ser fabulado em muitos campos sociais (gerando fabulações sobre fabulações), deixa de dizer de uma experiência concreta de vida e de um mundo socialmente real. Essa operação, que poderia operar-se na base do deslocamento despretensioso do – heterocronia foucaultiana de um mundo carente de transcendências –, acaba por gerar outro efeito, este bastante problemático, que é a consumação social de um certo tipo de imaginário que falseia os conflitos e acaba por integrar um projeto de poder que persiste em sua centralidade Zona Sul.

Nessa direção, algo bastante exemplar da não centralidade da periferia no “Divino” de “Avenida Brasil” pode ser percebido na crônica “O bairro do Divino, o baile Charme e Madureira”¹⁴, de autoria de Pedro Alexandre Sanches, colunista do portal *Yahoo*. No texto, publicado meses após a estreia do folhetim, Pedro faz uma comparação entre o subúrbio ficcional televisionado pela Rede Globo e Madureira, espacialidade real que inspirou a canção “Meu lugar”, tema

¹³ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/autor-de-avenida-brasil-promete-final-surpreendente-para-carminha-6384443>>.

¹⁴ O texto na íntegra encontra-se disponível em: <<http://br.noticias.yahoo.com/blogs/blog-ultrapop/o-bairro-divino-o-baile-charme-e-madureira-125613388.html>>.

da trama, interpretada por Arlindo Cruz. Em “Avenida”, o ritmo do charme embalava os passos coreografados de seus personagens.

As coreografias malemolentes, elegantemente sensuais, são a grande estrela da festa. Não são como os passos ensaiadíssimos de Suelen, Darkson, Olenka, Silas e outros personagens do Divino de ficção. Em Madureira, há uma sincronia de fundo, mas a beleza do baile charme da vida real surge de certa descontinuidade, do fato de cada dançarino ostentar identidade e indumentária próprias, individuais. O todo harmônico brota das diferenças, não do ensaio marcial exibido na novela. (PORTAL YAHOO, 2012, s/p).

Essa mesma percepção encontra-se no depoimento de alguns internautas que debatiam a novela em portais de notícia. Um deles provocou: “retrata a realidade brasileira? Só tem gente branca nessa novela. Acho que retrata a realidade da Suécia”¹⁵. Assim como no Morro do Alemão ficcionalmente pacificado, no “Divino” de “Avenida Brasil” não havia espaço para violência, preconceito de raça, para problemáticas sociais relacionadas ao tráfico de drogas e de armamento, à prostituição. No que se refere à questão racial, destaco a presença mais contundente de apenas dois personagens negros no elenco de “Avenida Brasil”: Silas e Zezé. Sobre o assunto, reporto à análise do jornalista e editor do portal “Correio Nagô”, André Santana.

Fica bem evidente que a Globo tem construído um percurso de falar da população negra, temas caros à população negra, sem a sua verdadeira representação ali. O que nós temos em ‘Avenida Brasil’ é um número grande de personagens e dá pra contar nos dedos quantos são atores negros. Apesar de que são claramente histórias de vida de pessoas negras. (CORREIO NAGÔ, 2012, s/p).¹⁶

¹⁵ Comentários em resposta ao texto “‘Avenida Brasil’ oferece um espelho para a nova classe C”, de Maurício Stycer. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/critica/2012/03/27/avenida-brasil-oferece-um-espelho-para-a-nova-classe-c.htm>>.

¹⁶ O depoimento completo do jornalista encontra-se disponível em: <<http://correionago.ning.com/video/a-representa-o-negra-na-novela-avenida-brasil-da-globo>>.

O jornalista cita ainda a incoerência do Divino Futebol Clube, time de periferia, não contar com jogadores negros (ao contrário, a seleção de jogadores é composta por um elenco recheado de galãs da emissora carioca, todos brancos ou pardos). Pontuo, portanto, que o “Divino”, por mais adorável que fosse, revelou-se um espaço francamente monofônico, no sentido mesmo da ausência daquela multiplicidade de vozes equipotentes de que nos falava de Bakhtin (2003). Logo, não se percebe, na teleconstrução dessa periferia, um espaço de multiplicidade e divergência (confronto de vozes sociais), mas sim, um campo de uma pseudo diversidade que dissimula as relações de força colocadas em cena pela novela.

Por esse viés, o mundo suspenso da ficção é menos uma fantasia que almeja um além-mundo, e mais um exercício fabulativo que revela o uso classicista da ficção, reflexo das desigualdades nos modos de produção simbólica que alimentam-se de estratégias lúdicas e imaginativas. Aqui, a remissão à referencialidade ocupa o “entre lugar” de, a um só tempo, dizer e não dizer do mundo real (como toda ficção o faz), porém, nos trânsitos destacados por esta análise, paira o desconforto da conveniência, certa irresponsabilidade social no que se refere aos modos de aproximação e distanciamento das práticas cotidianas.

João Emanuel Carneiro queria fazer o “seu” subúrbio, mas como sua fantasia revelou-se intimamente ligada ao imaginário de seu tempo, o efeito foi outro, conforme percebido em depoimentos (dos quais discordo) como os de Arnaldo Jabor – “o subúrbio, finalmente, apareceu na TV, sem folclore e sem ideologia”¹⁷ –, ou ainda, da Revista Época (de 28 de maio de 2012, ed. 731, p.78) quando o periódico afirma que “‘Avenida Brasil’ será lembrada como a crônica aguda do Brasil emergente do início do século XXI”. Por outro, “Salve Jorge”, que, em sua proposta inicial, projetava-se como uma trama fincada no cotidiano, terminou com a súplica de sua autora para que os espectadores

¹⁷ Disponível em:
<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed716_o_fim_de_avenida_brasil>.

assistissem sua novela a partir das chaves da imaginação, ou, em suas palavras, para que “voássemos” junto a sua estória. Essa esquizofrenia de intencionalidades e efeitos reflete a complexidade dos jogos ficcionais, o que me leva a apontar, a despeito do que há de saudável nesta flexibilidade, a perda do compromisso para com o real em vista da emulação de um imaginário que falseia as questões mais pungentes do cenário político-social, isto é, que faz uso da fantasia como dispositivo de satisfação daquilo que falta (paz, camaradagem...), mas que invisibiliza as complexidades que urgem. Afinal, como coloca Sérgio Miceli (2005, p.160), a mídia hegemônica acaba por revelar uma estrutura simbólica na qual as classes sociais são consideradas como “fundamentos últimos das significações que elas mesmas produzem e consomem, segundo uma hierarquia de legitimidades dominada pela cultura da classe dominante”.

Com relação ao teletopos instigado por cada uma dessas novelas, acrescento ainda que, independente da opção autoral pelo centramento na realidade ou na fantasia, em se tratando do produto telenovela e das práticas sociais por ele desenroladas, as narrativas desta ordem devem ser sempre problematizadas no que se refere aos seus modos de representação e às escolhas autorais. Por certo, a ficção é livre – não gostaria de sugerir patrulha politicamente correta sobre tal exercício – mas, uma vez criados, os mundos ficcionais não se colocam em razão suspensa frente à realidade dos dias, na forma dos tapetes voadores de Foucault ou dos balões mágicos que embelezaram a Turquia de Glória Perez.

Inclusive, uma observação sobre este ponto: parece-me bastante generalizado o incômodo da audiência com o orientalismo da autora, com a invenção de alteridades estrangeiras em suas novelas. Quantas vezes ouvimos: em Marrocos não é assim, nem na Índia, muito menos da Turquia. Mas poucos se incomodam com a representação dessas periferias que nos parece tão próximas e tão conhecidas, mas que, boa parte de nós, conhece somente através da mediação das redes de televisão, dos mundos montados pelas novelas e pelas notícias ou pelo cinema que sincroniza a pobreza ao ritmo do espetáculo.

É desse entre lugar formado pela tela e pelo cotidiano que penso as teletopias, imagem de mundo que se converte na forma como o próprio mundo é representado e que assim gera um jogo de fabulações a partir dos quais podemos refletir sobre a realidade socialmente construída (e como operacionalizá-la em termos cidadãos). Nesse sentido, a presença da novela como elemento imaginário que comunica mundos reais e ficcionais solicita leituras desta ordem, tendo em vista, ainda mais, o contexto contemporâneo a partir do qual a incomensurabilidade da violência mistura-se ao fetiche do espetáculo, o que nos impede de separar, por completo, um do outro.

Nesse contexto, parece-me imperioso operar uma distinção entre as modulações semânticas originadas desse “subúrbio de Projac” e os sentidos sociais que vociferam nas periferias brasileiras, assim como fazê-las convergir em algo imaterial, a presença significativa do gênero teledramatúrgico em meio as nossas matrizes culturais e sociológicas, enfim, refletir sobre a telenovela não só como narrativa (em geral, colocada como ordinária), tampouco apenas como recepção, mas na convergência comunicacional desse mútuo-agenciamento aqui entendido como teletopia.

Na complexidade dos jogos de representação da periferia em cada novela, temos aproximações que nos revelam muito (a periferia não foi deslocada para o centro e a TV retira tensões sociais a partir de narrativas ordeiras), bem como distinções reveladoras, como, por exemplo, o mercado simbólico-material agenciado por cada narrativa. Um exemplo desse segundo caso: enquanto em “Avenida”, os produtos mais comercializados estavam relacionados à sensualidade da mulher do subúrbio, artigos da Suelen (Ísis Valverde), em “Salve Jorge”, a capa de celular em forma de soco inglês, produto usado pela delegada Helô, foi um dos itens mais vendidos pela Globo Marcas. Uma diferença a ser pensada que, a meu ver, diz dessa imaterialidade, desse projeto entre mundos, que media não apenas a forma como os autores de novela constroem seus mundos ficcionais, mas como telespectadores fazem operação semelhante na montagem de seus mundos cotidianos.

Essa reflexão torna-se, portanto, pungente diante da persistência de certos maneirismos que ainda condicionam nossos projetos de teficcionalização. Nesse caso, torna-se necessário reconhecer, na esteira de apontamentos já articulados, que o jogo representacional da “Avenida” traduz como a contemporaneidade rearticula os fluxos de circulação, gerando, de fato, novos espaços, porém o faz sem necessariamente inverter as coordenadas entre territórios historicamente assentados. Nesse sentido, retomo a prerrogativa que projeta as teletopias como constructo social, cultural, midiático e afetivo; além de expor que, no contexto das interações entre emissora e audiência, o caráter polivalente das teletopias aponta para os diferentes níveis e possibilidades de agenciamento simbólico exercido por cada agente sociomidiático. O enredamento entre sociedade e ficção não sugere um regime no qual os envolvidos no processo possuem poderes similares quanto às formas de produção e circulação discursiva: no caso, tanto em função dos monopólios de uma emissão ainda verticalizada, quanto em virtude de uma audiência também constituída por seus imperativos e segmentações. Se, sobre a formação de imaginários edificam-se relações de poder, na contemporaneidade, quais são os agentes que dão conta de promover, em nível social, esses modos de ver o real?

E, nessa direção, questiono: diante de “Avenida Brasil”, quais fluxos significantes passaram a ser lançados sobre a zona sul carioca, sobre periferias reais como Madureira, ou ainda, sobre espaços midiaticamente marginalizados, como as orlas das elites de menor poder e aquelas periferias que ninguém sabe o nome?

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.
- DUARTE, Fábio; FIRMINO, Rodrigo. Manifestações e implicações de uma vida urbana ampliada. In: JESUS, Eduardo (org.). **Arte e novas espacialidades**: relações contemporâneas. Rio de Janeiro: Fase 10, 2011.

-
- FOUCAULT, Michael. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FOUCAULT, Michael. Utopias y heterotopias. Tradução de Rodrigo García. **Fractal**: revista trimestral, Ciudad de México, n. 48, ene-mar. 2008.
- ISER, Wolfgang. **O Fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.
- MICELI, Sergio. **A noite da madrinha**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de; ARAÚJO, João Eduardo Silva. Gestão da autoria nas telenovelas: questões preliminares sobre o papel das emissoras. Texto apresentado ao Grupo de Trabalho “Estudos de Televisão” no 22º Encontro anual da COMPÓS. Salvador: 2013.