

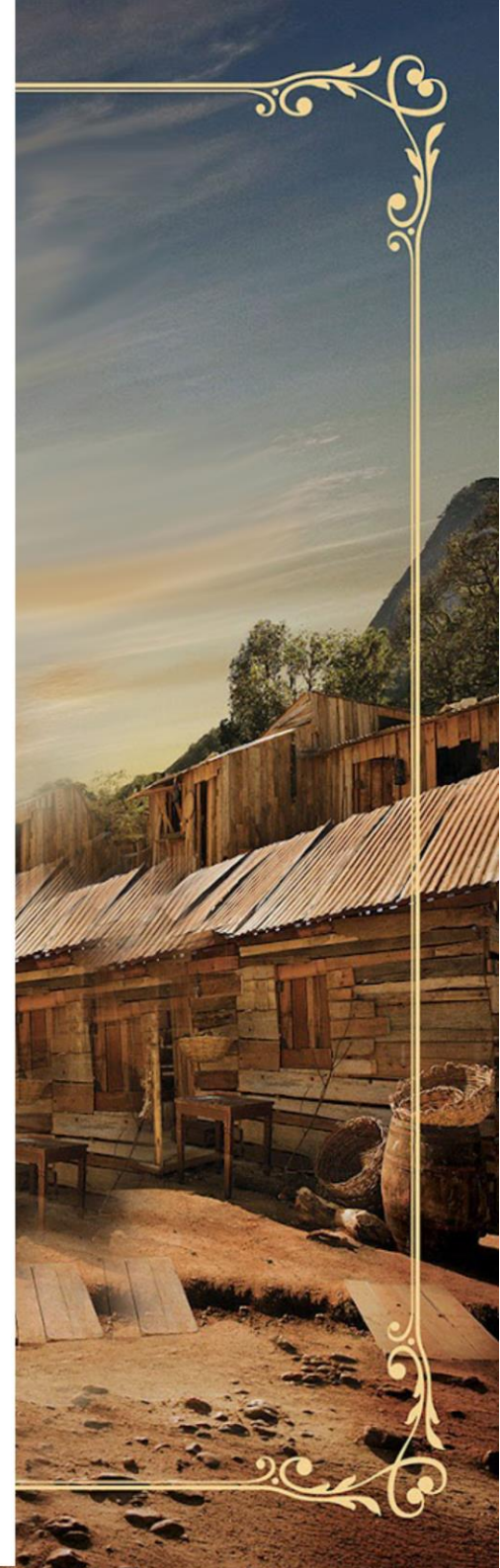


Eduardo de Oliveira Móbrega Filho

A (RE)CRIAÇÃO DO RIO DE JANEIRO NA TELENÓVELA LADO A LADO:

A FICÇÃO COMO REPRESENTAÇÃO DE UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO

Orientadora: Prof. Dra. Maria Berthilde Moura Filha



Eduardo de Oliveira Nóbrega Filho

A (RE)CRIAÇÃO DO RIO DE JANEIRO NA TELENÓVELA LADO A LADO:

A FICÇÃO COMO REPRESENTAÇÃO DE UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba.

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo

Orientadora: Prof. Dra. Maria Berthilde Moura Filha

João Pessoa

Novembro — 2015

N754r Nóbrega Filho, Eduardo de Oliveira.
A (re)criação do Rio de Janeiro na telenovela Lado a Lado/
Eduardo de Oliveira Nóbrega Filho.- João Pessoa, 2015.
182f. : il.
Orientadora: Maria Berthilde Moura Filha
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CT
1. Arquitetura e urbanismo. 2. Cidade cenográfica.
3. História. 4. Telenovela.

UFPB/BC

CDU: 72+711(043)

Eduardo de Oliveira Nobrega Filho

A (RE)GRIAÇÃO DO RIO DE JANEIRO NA TELENÓVELA LADO A LADO:

A FICÇÃO COMO REPRESENTAÇÃO DE UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba.

Aprovada em 6 de novembro de 2015



Marcio Cotrim Cunha

Examinador Interno – UFPB



Maria Ataíde Malcher

Examinador Externo – UFPA



Maria Berthilde Moura Filha

Orientadora – UFPB

Doralice Sátyro Maia
Examinador Interno – UFPB

@

Eduardo, pai, por ter me
ensinado que artista não tem
sexo, tem vida!

Mônica, mãe, simplesmente pelo
amor!

Felipe e Shimena, irmãos, por
defender com unhas e dentes os
laços que nos unem!

Princesa Sofia, pela paz.

Kaio, sem palavras...

AGRADECIMENTOS



São tantos, e tão especiais...

Sem de dúvida, o primeiro agradecimento vai à Maria Berthilde Moura Filha, minha “oriemãe”! Sempre tão atenciosa, receptiva e, acima de tudo, uma mestre exemplar. Sem ela, essa pesquisa não existiria. Sei que levarei, em minha bagagem, suas sábias palavras de conhecimento, conforto, carinho e afeto! Construímos uma relação mais do que acadêmica, de amizade e de companheirismo. A você, Berthilde, dedico todo os meus conhecimentos absorvidos no mestrado! Conte sempre com esse seu amigo desnaturado! Obrigado pelos puxões de orelha e paralelamente pelos elogios sempre oportunos! Te adoro, “mainha”! Uma caipirinha de seriguela para comemorar!

A atriz Patrícia Pilar, com sua simpatia e humildade, sempre disposta a colaborar, não mediu esforços para o melhor andamento da pesquisa.

Aos cunhados Manuella e Alberto, por fazer bem a quem me faz bem.

A sócia e amiga, Marianna Silveira, que, com garras, sem pestanejar, superou minha ausência sempre que necessário.

As amigas, Jakeline e Camila, que sempre estiveram presentes em minha carreira acadêmica, desde os primeiros passos como arquiteto.

As amigas que conquistei no mestrado, Raphaella e Maiara, pelos aperreios, e a Andrei, pelos ricos diálogos nas orientações.

A todos aqueles que foram entrevistados, pela confiança em prestarem seus depoimentos.

Por tudo isso, agradeço a todos aqueles que, dispersos em tempo e espaço distintos, manifestaram apoio, mesmo proferindo singelas palavras que foram suficientes para despertar reflexões que contribuíram com o êxito deste trabalho. Muito obrigado a todos por presenciarem, colaborarem e/ou incentivarem esta (re)criação da minha caminhada que apenas se inicia.

Por fim, a vocês, personagens reais ou irreais, dedico essa estória com ar de imaginação, mas com muita história para contar!

baseado em uma história real...

NÓBREGA FILHO, Eduardo de Oliveira. A (re)criação do Rio de Janeiro na telenovela *Lado a Lado*: a ficção como representação de uma cidade em transformação. 112 f. Il. 2015. Dissertação à nível de Mestrado – Centro de tecnologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

SINOPSE



O campo temático desta pesquisa é a telenovela de época com olhares para a cidade cenográfica ou a cidade recriada, visando trabalhar com a ferramenta audiovisual e suas possibilidades de contribuir para a história da cidade. Para tanto, elegeu-se como objeto de estudo a telenovela *Lado a Lado*, escrita por João Ximenes Braga e Cláudia Lage, exibida em 2012 – 2013 pela rede Globo de televisão, cujo construto histórico do Rio de Janeiro do início do século XX serve ao melodrama. Nesse sentido, partiu-se do pressuposto de que, embora a telenovela *Lado a Lado* seja uma obra de ficção livremente inspirada em determinados fatos históricos do início do século XX, representou, de forma ficcional, a cidade do Rio de Janeiro no processo de modernização urbana e de transformação social. Juntamente com a compreensão da linguagem de representação do espaço abordado num determinado tempo específico, utilizou os meios imagéticos para se apropriar do construto histórico de uma cidade real, lida e resignificada por outra linguagem: a teledramaturgia. Será questionada a maneira que a novela se apropriou de tal contexto histórico, (re)criando a imagem da cidade em direção à modernidade, podendo ser entendida como um meio de levar, à população em geral, informação sobre a história da cidade.

Palavras-chaves: Cidade. História. Telenovela

NÓBREGA FILHO, Eduardo de Oliveira. **The (re)creation of the city of Rio de Janeiro in the soap opera Side by Side: fiction as a representation of a city in transformation.** 112 f. Il. 2015. Dissertation to the level of Master - Technology Center, Federal University of Paraíba, João Pessoa, 2015.

SYNOPSIS



This research's thematic field is the Period Soap Opera with a look at the scenographical or recreated city, aiming to work with audio-visual tools and its possibilities of contribution to the city's history. Therefore, *Lado a Lado* was elected the research's subject, written by João Ximenes Braga and Cláudia Lage, screened in 2012 - 2013 on Globo Television Network, whose historical construct of Rio de Janeiro at the beginning of the 20th century fits the melodrama. From this viewpoint, it is understood that although the soap opera *Lado a Lado* is a fictional work freely, inspired in specific historical events on that period, represents in a fictional fashion, the city of Rio de Janeiro during the urban process of modernization and social transformation. Together with the comprehension of language representation in an addressed space in and an specific time, utilized magnetic means to appropriate from the real city's historical construct, read and redefined by a different language: the soap opera. It is going to be questioned the way the soap opera appropriated from such historical context, recreating the heading towards modernity image of the city, which can also be seen as a mean of delivering information about the country's history to the general population.

Keywords: Soap opera, City, History

LISTA DE FIGURAS



Figura 01: Cartaz de propaganda da novela O Direito de Nascer.....	29
Figura 02: A montagem da fictícia cidade de Coroadó foi a primeira cidade cenográfica da Rede Globo.....	31
Figura 03: Cena da novela O Bem Amado gravada na fictícia delegacia da cidade.....	32
Figura 04: Casa Museu na fazenda Florença, situada no Vale do café, que serviu de local de gravação da Casa Grane da novela Escrava Isaura.....	33
Figura 05: A cidade de Tiradentes como pano de fundo para a estória de Hilda Furacão.....	39
Figura 06: Cena da novela Sinhá Moça mostrando a amizade da Sinhá Moça com uma ex escrava da fazenda.....	40
Figura 07: (Re)criação ficcional do shopping popular do bairro do Divino na novela Avenida Brasil.....	42
Figura 08: Recriação da favela do morro da macaca do Rio de Janeiro, na cidade cenográfica da novela A Regra do Jogo, localizada no PROJAC, Rede Globo.....	44
Figura 09: Recriação da favela Paraisópolis da cidade de São Paulo, na cidade cenográfica localizada no PROJAC, Rede Globo.....	44
Figura 10: Projac, com destaque para o setor de construção e confecção dos cenários das cidades cenográficas das novelas da Rede Globo.....	45
Figura 11: Cidade cenográfica da novela A vida da Gente, recriando paisagens características dos espaços urbanos gaúchos.....	46
Figura 12: O cenário da cidade cenográfica da novela Meu Pedacinho de Chão utiliza as cores para compor um mundo lúdico vivenciado pelas crianças.....	47
Figura 13: Casarão construído em 1780, hoje pertencente ao Hotel Fazenda de Boa Vista, na cidade de Bananal – SP, que serviu de gravação para a novela Sinhá Moça.....	50
Figura 14: Logo marca de abertura da novela Lado a Lado.....	51
Figura 15: As duas protagonistas. A esquerda, Isabel, que luta pelos ideários da mulher negra. A direita encontra-se Laura, que almeja os direitos das mulheres.....	54

Figura 16: Imagens congeladas e sequencias da novela – direita para esquerda – mostrando a passagem das imagens reais para as gravações ficcionais.....	57
Figura 17: Panorama da área central do Rio de Janeiro em 1890.....	64
Figura 18: Rio de Janeiro em 1900. As ruelas herdadas da época colônia.....	65
Figura 19: Pereira Passos diante do conselho municipal, anunciando suas realizações.....	66
Figura 20: Panorama da área portuária do Rio Janeiro, a. 1890.....	67
Figura 21: Canal do Mangue, uma obra digna de cartão postal.....	68
Figura 22: O jornal “O Paiz” dando destaque, em sua matéria, para construção da Avenida Central.....	69
Figura 23: Cartão-Postal mostrando a Avenida Central (1908): como reflexo da imagem urbana.....	70
Figura 24: Criação das fachadas dos novos edifícios da Avenida.....	71
Figura 25: Os três flagelos: Pereira Passos, Rodrigues Alves e Oswaldo Cruz.....	74
Figura 26: O cortiço, habitações tipo coletivas, visto por dentro.....	74
Figura 27: Charge que representa Pereira Passos maquiando a comunidade.....	75
Figura 28: Comicamente, a gravura traz uma representação da apresentação desse novo cenário que queriam implantar no Rio de Janeiro.....	75
Figura 29: Lado a Lado de duas classes sociais. Na esquerda o casal de mocinhos da elite (Laura e Edgar) e na direita o casal de mocinhos da população menos favorecida (Isabel e Zé Maria).....	77
Figura 30: Imagens congeladas da abertura da novela que retratam a Proclamação da República e a assinatura da Abolição da escravatura.....	78
Figura 31: Imagens congeladas da abertura da novela que retratam o surgimento do samba e da capoeira.....	78
Figura 32: Imagem congelada da abertura da novela que retrata o movimento “bota abaixo” com a demolição dos cortiços.....	79
Figura 33: Imagem congelada da abertura da novela que retrata a construção dos barracos e surgimento do morro da Providência.....	79
Figura 34: Aglomeração de moradias, superlotações e péssimas condições sanitárias dos cortiços.....	81
Figura 35: Vista da precária condição de moradia dentro de um cortiço.....	81
Figura 36: O cortiço representado em Lado a Lado.....	82
Figura 37: Momento em que as ladeiras de São Luís se transformam no Rio Antigo.....	83

Figura 38 e 39: O “bota abaixo” para abertura da Avenida Central.....	85
Figura 40 e 41: Isabel se deparando com a demolição dos cortiços.....	85
Figura 42: Populares em frente aos casebres construídos nos morros.....	87
Figura 43: Isabel, seu Pai Afonso, tia Jurema e Berenice em frente aos casebres sendo construídos no Morro da Providência.....	87
Figura 44: Primeiras casas instaladas no Morro da Providência.....	88
Figura 45: As casas, cenográficas, do Morro da Providência (re)criado na novela, feitas com madeiras reutilizadas, relembram os casebres do início do século XX.....	88
Figura 46: Zé Maria, sendo preso no dia de seu casamento, ao defender os cortiços.....	89
Figura 47: Charge sobre a resistência da população a vacinação obrigatória.....	91
Figura 48: Baderna causada nas ruas da cidade pelos revoltosos.....	91
Figura 49: Na novela, a população do morro sendo obrigada a tomar a vacina obrigatória.....	92
Figura 50: Conflito entre a população excluída e a briga policial durante a revolta da vacina.....	93
Figura 51: A baronesa com sua filha e a protagonista negra na sacristia da igreja.....	95
Figura 52: Casal de protagonistas negros, se beijando na Confeitaria Colonial.....	97
Figura 53: Registros da população excluída com seus costumes de andar descalços pelas ruas.....	98
Figura 54: Negro andando quase sem camisa pelas ruas da cidade.....	99
Figura 55: Albertinho expulsando Elias e as crianças do Federal Sport Club.....	100
Figuras 56 e 57: Comércio ambulante de 1895: vendedor de cebola e vendedor de vassouras.....	102
Figuras 58 e 59: Comércio ambulante de 1895: vendedor de miudezas e vendedor de pão doce.....	102
Figura 60: Comércio ambulante em oposição à elite que circulava na rua, em Lado a Lado.....	103
Figura 61: Comércio ambulante explorado por Lado a Lado.....	103
Figura 62: Os Quiosques tratados por Passos como um ponto de “pés-rapados”.....	105
Figura 63: Representação dos quiosques em Lado a Lado e o contraponto com os novos modos, costumes e vestimentas da elite da época.....	105
Figura 64: População negra brincando o carnaval nas ladeiras do bairro da Gamboa.....	107

Figura 65 e 66: Bloco carnavalesco e foliões fantasiados no início do século XX.....	108
Figura 67 e 68: Os cordões sendo recriminados e repreendidos pela polícia por terem sido denunciados como desordem.....	108
Figura 69: Constância impondo Albertinho os locais que seu filho deve frequentar durante o carnaval.....	110
Figura 70: Dança apresentada por Isabel no teatro Alheira, causando polêmica na elite carioca.....	111
Figura 71: Charge de Agostini, na Revista Ilustrada, ironizando a capoeira.....	113
Figura 72: Dança representada pelos personagens de Zé Maria e Caniço em Lado a Lado, querendo desmistificar a imagem negativa da capoeira.....	113
Figura 73 e 74: Registro fotográfico da luta de 1909, publicado pela “Revista da Semana”.....	114
Figura 75: Luta ficcionalmente representada em Lado a Lado tendo Zé Maria como vitorioso.....	115
Figura 76: Tia Jurema na prática dos Búzios.....	116
Figura 77: Tia Ciata.....	117
Figura 78: Tia Jurema na prática dos Búzios com Laura, filha da Baronesa Constância.....	118
Figura 79: Discurso de Tia Jurema ao ser presa por praticar a sua religião, o candomblé.....	120
Figura 80: A burguesia, fina e requintada, imprimindo sua imagem para a almejada civilização da capital da República.....	123
Figura 81: Cartão postal da Avenida Central, mostrando sua monumentalidade e arquitetura suntuosa.....	125
Figura 82: Um panorama da visão noturna da Avenida Central, mostrando a Escola de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e o Supremo Tribunal Federal.....	125
Figura 83: Teatro Municipal.....	126
Figura 84: Passeio público buscando valorizar a cidade.....	126
Figura 85: Representação cômica da população que não estava acostumada a andar no bonde movido à eletricidade.....	127
Figura 86: Em fotografia de Augusto Malta, ficou registrado o convívio de pedestres e veículos na Avenida Central, bem como os equipamentos de iluminação pública.....	128
Figura 87: Avenida Beira Mar, inaugurada em 1906, e os novos jardins do bairro da Glória.....	129
Figura 88: Cartaz de inauguração da Avenida Central, marcando uma nova fase da cidade do Rio de Janeiro.....	130
Figura 89: A imprensa reforçando o ideário de sofisticação e europeização da sociedade carioca.....	131

Figura 90 e 91: Imagens congeladas da abertura da novela que remetem ao acesso da mulher à educação e cultura.....	133
Figura 92 e 93: Imagens congeladas da abertura da novela que abordam novas práticas que surgiram, mostrando a elegância da classe elitizada.....	134
Figura 94 e 95: Imagens congeladas da abertura da novela que mostram o embate entre a cultura nacional e a importação de hábitos estrangeiros, como o futebol.....	135
Figura 96: Palácio Rio Negro, em Petrópolis, local de gravação da moradia da família Assunção em Lado a Lado.....	136
Figura 97 e 98: Luxo e elegância na decoração da residência da família Assunção.....	137
Figura 99: Palacete do início do século XX, localizado na cidade de Petrópolis, utilizado para representar as mansões de Botafogo.....	138
Figura 100 e 101: Detalhes da decoração da casa de Laura e Edgar.....	140
Figura 102 e 103: Detalhes da decoração da casa do Senador Bonifácio Vieira.....	140
Figura 104: Prédio da delegacia representado por Lado a Lado.....	142
Figura 105: Delegado Praxedes.....	143
Figura 106: Fábrica de tecidos “Tecelagem Vieira”.....	144
Figura 107: Diálogo entre Edgar e seu pai, Bonifácio.....	145
Figura 108: Dr. Assunção lendo o Jornal “O Paiz”.....	146
Figura 109: Carlos Guerra na redação do Jornal Correio da República.....	147
Figura 110: O jornalista Carlos Guerra comemorando, no bar Guimarães, a sua matéria sobre a demolição dos cortiços.....	148
Figura 111: Matérias veiculadas nos jornais da época sobre as reformas urbanas.....	149
Figura 112: Laura, Isabel, Sandra e Edgar na inauguração da escola no Morro da Providência.....	150
Figura 113: Recriação, da biblioteca proposta pela novela.....	151
Figura 114: A arquitetura interna da biblioteca municipal servindo de ambiência da cena.....	152
Figura 115: Diálogo entre Constância e sua filha, Laura.....	153
Figura 116: Apresentação de Isabel no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.....	154
Figuras 117: Restaurante Alheira que deu lugar ao Teatro Alheira.....	155
Figuras 118: Parte interna do Teatro Alheira.....	156

Figura 119: Jovens burgueses jogando Críquete.....	157
Figura 120: O clube como local de encontro da elite.....	157
Figura 121: Lojas de moda na Avenida Central em fotografia de época de autoria de Augusto Malta.....	158
Figura 122: Loja de moda recriadas na novela, frequentadas pelas mulheres da sociedade que buscavam consumir os produtos de luxo da belle époque carioca.....	158
Figura 123: Fotografia de Marc Ferrez da Rua do Ouvidor com a circulação de pessoas.....	159
Figura 124: Fotografia de Marc Ferrez da Rua do Ouvidor.....	160
Figura 125: A recriação da Rua do Ouvidor na novela Lado a Lado: uma mistura de elegância e tradição.....	160
Figura 126: A recriação da Rua do Ouvidor na novela Lado a Lado, com destaque para a representação da Confeitaria Colonial.....	161
Figura 127: A recriação da Rua do Ouvidor na novela Lado a Lado, com destaque para a barbearia e a loja de artigos finos.....	161
Figura 128: Constância diante do casal de cisnes adquiridos para embelezar os parques do Rio de Janeiro.....	163
Figura 129: A família passeando no Rio de Janeiro, em 1906, com trajes compatíveis com a cidade modernizada.....	164
Figuras 130 e 131: Mulheres passeando na Avenida Central, em fotografia de 1909, e personagens de Lado a Lado em encontro na Rua do Ouvidor.....	165
Figura 132: Figurino das mulheres da elite carioca na novela Lado a Lado. Primeiro a esposa do senador, em seguida a baronesa e pôr fim a madame.....	166
Figura 133: Vestimenta dos personagens masculinos da elite de Lado a Lado.....	166
Figura 134 e 135: Figurinos de personagens da elite e dos “excluídos”, em Lado a Lado.....	167
Figura 136: O chá da tarde entre as damas da elite carioca, em 1908.....	168
Figura 137: Fotografia de Augusto Malta, mostrando pedestres e veículos circulando na Avenida central.....	169
Figura 138: Imagem da novela em que Laura é atropelada, mostrando pedestres e veículos circulando nas ruas.....	169
Figura 139: A energia elétrica celebrada na novela, com o romper do ano de 1910.....	170
Figura 140: Carros ornamentados para o desfile da Batalha das Flores, em foto de Augusto Malta.....	171
Figura 141: A Rua do Ouvidor, palco para o carnaval da elite em Lado a Lado.....	171

LISTA DE TABELAS



Tabela 01: exemplificando novelas de época com cunho histórico do cenário brasileiro.....	35
Tabela 02: exemplificando novelas de época com cunho histórico do cenário brasileiro.....	59

ROTEIRO



PRÓLOGO.....18

PRIMEIRO ATO - NOVELA: ENTRETENIMENTO, EDUCAÇÃO E CULTURA (?).....27

Cena 1.1 — A novela e a televisão brasileira.....	28
Cena 1.2 — A novela e a academia: convergência divergência.....	36
Cena 1.3 — Narrativa, lugar e tempo: a arte de fazer telenovela.....	43
Cena 1.4 — <i>Lado a Lado</i> em foco: estrutura e caracterização.....	51

SEGUNDO ATO - À MARGEM DA MODERNIZAÇÃO: OS GENÁRIOS DA POPULAÇÃO EXCLUÍDA ENTRE OS CORTIÇOS E O MORRO DA PROVIDÊNCIA.....61

Cena 2.1 — O tempo: o que a história nos conta.....	62
Cena 2.2 — Modernizar e sanear: os excluídos como coadjuvantes de uma reforma.....	76
2.2.1 — O tempo: o que a novela nos conta.....	76
2.2.2 — O cenário de moradia: do Cortiço à Providência.....	80
2.2.3 — Por trás das coxias: a revolta dos excluídos.....	89
Cena 2.3 — Do fosso à boca de cena: os espaços frequentados e os proibidos.....	94
Cena 2.4 — Modos e costumes: a cultura de uma população excluída.....	106

TERCEIRO ATO - OH ABRE ALAS QUE EU QUERO PASSAR: A POPULAÇÃO ELITISTA RUMO A MODERNIZAÇÃO.....	122
Cena 3.1 — O tempo: o que a história nos conta.....	123
Cena 3.2 — Que abram as cortinas: o lado elitista da reforma urbana.....	132
3.2.1 — O tempo: o que a novela nos conta.....	132
3.2.2 — O cenário de moradia: do centro ao novo bairro de Botafogo.....	135
Cena 3.3 — Luz, câmera, ação: o ideário de ordem, progresso e civilização.....	141
Cena 3.4 — Modos e costumes: a cultura de uma população maqueada.....	162
DESFECHO FINAL.....	173
REFERÊNCIAS.....	177

PRÓLOGO



Ao utilizar a palavra prólogo¹ ao invés de introdução, esta pesquisa já mostra sua relação com o campo das artes, uma vez que tem como objetivo compreender como a cidade do Rio de Janeiro, do início do século XX, foi (re)criada pela novela *Lado a Lado*. Contudo, perante este objeto de estudo, uma telenovela, não se perdeu o foco sobre o campo da arquitetura e do urbanismo em suas múltiplas linguagens e abordagens sobre o espaço. Por isso, para o entendimento de toda problemática e questionamentos, foi necessário buscar suporte em várias áreas de conhecimento, principalmente na história da cidade.

A motivação para este trabalho se encontra no fato de que, desde pequeno, vendo meu pai, músico e artista, trabalhar, deparei-me com magias e encantamentos que muitos não têm conhecimento. Atrás das coxias, pude ver os personagens ganharem vida em espaços (re)criados ficcionalmente, o que

fazia fluir a imaginação. Visto que a arte rondava o meio familiar, senti-me atraído por tudo que ela proporcionava.

Paralelamente, fui criado, assim como muitos, em uma família tradicional brasileira, que segundo Malcher (2010, p. 9-10), tem “como um dos elementos que integra o sistema cultural a televisão aberta”. Com isso, percebi que a televisão, além do entretenimento, pode ser um meio rápido e atrativo para transportar conhecimento de maneira prazerosa. Foi nessa perspectiva, com o intuito de emergir nessa realidade, mesclando o campo da arquitetura e das artes com o da comunicação, que esta pesquisa surgiu, estabelecendo uma conciliação entre diversas temáticas presentes em palavras-chave como: história, cidade e telenovela.

Atualmente, um dos programas televisivos de maior audiência é a telenovela que, segundo Malcher (2010), tornou-se, ao longo do tempo, o carro-chefe de emissoras de canal aberto do país. Por sua vez, a pesquisadora Hamburger (2005), nomeou o Brasil como sendo a “sociedade da novela”, visto a importância do programa televisivo frente a população. Esse fato, já diz muito sobre o efeito que a mesma possui como “grandes agentes no

¹ Prólogo: É o termo usado na literatura designado a introdução de uma história. Ferreira, AB de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Editora Positivo, 2015.

processo de comunicação massiva, (...) constituindo assim um elo entre o público e o privado, oferecendo a milhões de pessoas informação, educação e entretenimento” (MALCHER, 2010, p. 10).

É certo que a telenovela se caracteriza por ser uma obra de ficção, tendo por isso muito de invenção e de criação nas suas narrativas, uma vez que tradicionalmente foi concebida como entretenimento. No entanto, é possível perceber que diversas dessas produções são cada vez mais exploradas como forma de disseminação da informação e de ampliação de conhecimentos.

Ao direcionar o olhar para as produções de telenovelas de época, ou seja, aquelas cuja narrativa se passa em outro contexto histórico que não o atual, o telespectador é transportado para o passado ou para uma forma romanceada desse passado. A telenovela, segundo Feitosa (2011), passa, então, a ser uma fonte de ensino da história na tela, pois demonstra no horizonte social de uma época, os fatos e/ou temas que pontuam as preocupações e os valores próprio daquele período trabalhado.

Visto isso, a comunidade acadêmica começou a eleger a telenovela como uma narrativa popular e a acentuar seu caráter

enquanto veículo de comunicação dos valores culturais brasileiros, o que ocorre tanto no âmbito interno quanto para fora do país, com a divulgação das nossas matrizes culturais (LOPES, 2004, p. 122). Isso pode ser entendido através da definição de Janete (2011) sobre o “docudrama”, no qual momentos históricos são utilizados como pano de fundo para situações fictícias e peça fundamental para caracterização de personagens do melodrama.

Norteados pelos conceitos absorvidos dos autores supracitados, identificou-se ao longo da revisão de bibliografia diversas possibilidades de explorar a telenovela enquanto objeto de estudo e de constatar tais afirmações. Por exemplo, pode-se observar como a telenovela *Sinhá Moça* (2006, Rede Globo), escrita por Benedito Ruy Barbosa, apropriou-se da temática do final do século XIX, declínio do império e abolição da escravidão brasileira, para servir ao melodrama, dando margem para se tornar objeto de estudo, em nível acadêmico, para Freitas (2011)². Da mesma forma, Feitosa (2011)³ fez uso da narrativa da

² FREITAS, Juliana de Almeida. Novelas de época e o ensino da História: “Sinhá Moça” (2006) e suas representações acerca do processo de abolição Brasileiro. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 1. 2011,

minissérie JK (2006, Rede Globo) para problematizar a noção de testemunho e as formas de autenticidade das representações do passado pela teledramaturgia de reconstituição histórica.

Não é por acaso que a academia, em especial muitos cursos de pós-graduação em Comunicação Social no Brasil, dedicam-se ao estudo das telenovelas, seja a partir de pesquisas históricas, sociais ou de recepção. Então se interrogou: por que não as estudar no ramo da arquitetura e do urbanismo no que diz respeito à história das cidades?

Se a telenovela de época é uma narrativa que nos conta sobre o Brasil, essas indagações iniciais, assim como os exemplos acima mencionados, nortearam o campo temático desta pesquisa. Sendo assim, atentou-se para a telenovela de época com olhares para a cidade cenográfica ou a cidade (re)criada, visando trabalhar com a ferramenta audiovisual e suas possibilidades de contribuir para transmitir ao telespectador a história da cidade.

Portanto, esta pesquisa instigou a seguinte questão: em que medida a novela, sendo um programa de televisão que tem caráter de entretenimento, pode ser explorada ou direcionada para cumprir também uma função educativa e cultural?

Assim, esta dissertação foi sendo direcionada para uma análise da cidade através da telenovela como meio propagador de informação histórica, objetivando contribuir para o campo que estuda essas vertentes. Para tanto, considerando a relação entre história, cidade e telenovela, elegeu-se como objeto de estudo a novela *Lado a Lado*, escrita por João Ximenes Braga e Cláudia Lage, exibida em 2012 – 2013 pela Rede Globo de Televisão, cujo construto histórico do Rio de Janeiro, do início do século XX, serve ao melodrama.

Lado a Lado faz parte do grupo das denominadas novelas de época, onde a trama se passa em um passado determinado, cujos hábitos, costumes e comportamentos que caracterizaram tal tempo são evidenciados. Determinada a novela como objeto de estudo, tendo como objetivo o entendimento da história da cidade, levou em consideração três elementos básicos para analisá-la: a narrativa, o lugar e o tempo, já que a trama ficcional

Florianópolis. Anais do I Seminário Internacional História do Tempo Presente. Florianópolis: UDESC, 2011, 1255 – 1263.

3 FEITOSA, Sala Alves. Narrativa da história na minissérie JK: uma reflexão sobre o testemunho histórico das imagens na teledramaturgia. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 8. 2011, Guarapuava-PR. Anais do VII Encontro Nacional de História da Mídia. UNICENTRO, 2011, 1 – 14.

se passa em um lugar e tempo específico: o Rio de Janeiro, uma cidade em transformação no recorte temporal da transição do Império para a República.

Nesse momento, fez-se necessário buscar subsídio em diversas formas de visão do espaço urbano, bem como aprofundar leituras sobre a história do Brasil, e mais especificamente do Rio de Janeiro daquele período, já que o enredo da novela aborda os acontecimentos históricos nessa cidade, com seu cenário de transformações políticas, físicas e sociais durante a República Velha que tinha por foco promover a modernidade do país, inserir a ordem e o progresso.

O Rio de Janeiro, enquanto capital da República, passava então por um processo de transformação, onde grande parte da sua área central era condenada por suas condições de insalubridade e desordem urbana. Nesse contexto, na primeira década após a instauração da República a cidade vira palco de uma série de obras de melhoramento, embelezamento e saneamento, ocorrendo reformas urbanas promovidas pelo governo federal e pela prefeitura, na gestão de Pereira Passos.

Como resultado destas transformações urbanas, segundo Pechman (2011), o Rio de Janeiro passava a ser a principal representação da modernidade do Brasil, em um momento em que o poder público tentava passar para o mundo a imagem de um país sólido e competente, que superava sua condição de “atraso” e de “anti-modernidade”.

Além das mudanças físicas ocorridas no início do século XX, o Rio de Janeiro era palco de uma série de fatos importantes na história do país: no âmbito social, ocorreu, por exemplo, a Revolta da Vacina, também explorada na novela *Lado a Lado*; ressaltando o progresso e a urbanização de uma cidade em transformação, surgiam a luz elétrica, o bonde e o automóvel; a família, por sua vez, vai se adequando à nova estruturação social, aos novos espaços da cidade, que contribuem para a segregação da sociedade. Dessa forma, a cidade foi palco de diversas histórias que foram apropriadas pela telenovela.

Munido de todo este arcabouço de informações se começou a observar que a cidade do Rio de Janeiro, entre 1904 e 1910, surgia enquanto espaço físico como uma forte referência e ponto de partida para a produção artística da telenovela *Lado a Lado* que,

mesmo sendo uma obra ficcional está carregada de diversas informações sobre essa parte da história do país que muitos brasileiros desconhecem. Portanto, se configurava a hipótese de que através da telenovela essa história se tornava acessível em milhares de lares, tanto brasileiros quantos estrangeiros, fazendo uma intersecção entre a história da cidade e a teledramaturgia como entretenimento.

Alguns autores foram subsidiando a construção dessa hipótese. Lopes (2009, p. 33) considera que a telenovela além de se configurar como uma experiência comunicativa pode ser também uma “narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada”. Acrescenta Motta (2011, p.03) que por se tratar de um produto midiático, explorando o factual e o imaginário, a narrativa da novela busca a adesão do leitor, do ouvinte ou do telespectador, envolvendo-o e provocando certos efeitos e sentidos.

Assim, partiu-se do pressuposto de que, embora a telenovela *Lado a Lado* seja uma obra de ficção livremente inspirada em determinados fatos históricos do início do século XX, a mesma (re)criou para o espectador a cidade do Rio de Janeiro no processo de modernização urbana e de transformação social, pois

utilizou os meios imagéticos para se apropriar do construto histórico de uma cidade real, lida e ressignificada por outra linguagem: a teledramaturgia.

Com isso a delimitação do objeto e objetivo da pesquisa foi se delineando e se faz presente no título da dissertação, nomeada “A (re)criação do Rio de Janeiro na telenovela *Lado a Lado*”. Com esta se pretende dar resposta ao seguinte questionamento: de que maneira a capital republicana do início do século XX foi apropriada pela novela, (re)criando espaços, modos e costumes do tempo abordado, podendo ser entendida não só como um produto de entretenimento, mas como um meio de levar à população informação sobre a história da cidade?

Já no subtítulo “a ficção como representação de uma cidade em transformação”, o que se pretende atingir é a compreensão da história da cidade narrada na teledramaturgia e, principalmente, discutir o ponto de convergência entre as produções audiovisuais, comunicação e a história das cidades. Portanto, procurou-se ao longo da pesquisa confirmar a impressão inicial de que, em *Lado a Lado*, há uma profundidade de pesquisa de dados históricos que possibilitou recriar na cenografia o espaço físico das transformações urbanas, sociais e políticas do tempo

em foco, ultrapassando o simples entretenimento e trazendo conteúdos subjacentes à narrativa que podem levar leituras corretas do contexto histórico para os telespectadores.

Assim, como dito no início deste prólogo, o objetivo geral deste trabalho é desenvolver uma pesquisa tendo como objeto e cidade-personagem: o Rio de Janeiro do início do século XX representado e (re)criado pela telenovela *Lado a Lado*, identificando os valores dominantes do contexto urbano, destacando determinados elementos (re)significados a partir do espaço e tempo em que a trama se desenvolve. Como objetivos específicos o presente estudo buscou ainda:

- Compreender como as produções artísticas das telenovelas são abordadas pela academia;
- Averiguar como o espaço e o tempo são apropriados pelas narrativas e favoráveis à representação da cidade;
- Caracterizar o tempo histórico abordado em *Lado a Lado*, identificando os diversos agentes, espaços e ações que foram incorporados à trama ficcional;

- Compreender a cidade explorada pela novela *Lado a Lado*, através da representação dos grupos sociais da população da época;

Com os objetivos definidos, esta pesquisa seguiu três percursos metodológicos que se complementam e dialogam ao longo do trabalho, o que se fez necessário para cruzar sempre a história da cidade real apreendida através de referências bibliográficas e iconográficas, e a estória da cidade construída e apropriada pelo produto televisivo.

Dessa forma, um dos percursos foi a revisão bibliográfica, enfocando alguns eixos distintos: o estudo da teledramaturgia, a história social e política do Brasil no início do século XX, a história da cidade do Rio de Janeiro e das reformas urbanas no período abordado, sendo trabalhados artigos, dissertações, teses e livros já clássicos ou de recente publicação. Por sua vez, os registros iconográficos foram fundamentais para o estudo da relação entre cidade e cenário: fotografias, selos, cartões postais, charges, entre outros, sendo estes restringidos e selecionados em função das representações dos lugares narrados pela telenovela.

O segundo percurso metodológico foi a análise de conteúdo da novela, que gerou como produto o congelamento de imagens e

transcrições de fala dos personagens, consideradas representativas para estabelecer a ponte entre a narrativa ficcional e a história. Concomitantemente, um terceiro recurso foi explorado para complementar informações não obtidas através destes dois caminhos trilhados, uma vez que se fez necessário entender a posição e opções feitas pelos produtores da novela. Por isso, foram realizadas entrevistas, via internet, com o autor, diretores, produtores, pesquisadores e atores da novela, a fim de colher informações relevantes não disponíveis nem mesmo no site oficial de *Lado a Lado*, também largamente utilizado neste trabalho. Neste sentido, fez-se também uma visita técnica ao Projac, Central Globo de Produção, para melhor compreender como se dá a execução, funcionamento e gravação nas cidades cenográficas da emissora.

Como resultado deste percurso, a dissertação ficou composta e estruturada em três capítulos, aqui denominados de atos⁴, sendo os subcapítulos as cenas⁵.

O primeiro ato intitulado “Novela: entre o entretenimento, educação e cultura(?)” foca no estudo da telenovela, fazendo uma revisão de literatura acerca da relação da mesma com a televisão brasileira, mostrando como se tornou um fenômeno nacional e, como tal, vem chamando atenção enquanto alvo de estudos a nível acadêmico, sendo objeto de pesquisa em diversos ramos do conhecimento. No mesmo capítulo, voltando o olhar para a cidade, foi explorada a lógica e a estruturação da telenovela com relação à narrativa, ao lugar e ao tempo. Com isso, buscou-se analisar aqueles pontos de interseção entre a cidade e sua presença na teledramaturgia, para em seguida identificar qual a lógica de estrutura e caracterização da novela *Lado a Lado* cuja narrativa se apropriou de um lugar e tempo específicos: o Rio de Janeiro do início do século XX, no contexto de fim da escravidão e início da república. Estes aspectos foram tratados tendo por referência autores como Lopes (2008), Malcher (2010) e Hamburger (2005).

⁴ Ato: Corresponde a uma divisão principal das peças de teatro, composta por várias cenas. Ferreira, AB de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Editora Positivo, 2015.

⁵ Cena: é o conjunto de atores, coadjuvantes, personagens e protagonistas que se unem para formar um Ato. Ferreira, AB de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Editora Positivo, 2015.

A partir dessas reflexões iniciais, os dois atos subsequentes se desdobram sobre o estudo da telenovela *Lado a Lado* utilizando a mesma lógica de estruturação que conduz uma telenovela: narrativa, lugar e tempo. O objetivo aqui é identificar aspectos relevantes para compreensão e caracterização da representação imagética da telenovela para demonstrar o contexto, os agentes e as ações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, através de uma abordagem ficcional. Com isso, desdobra-se o estudo dos cenários da novela como representação de uma cidade em transformação, situando os aspectos que foram apropriados pela cenografia para reproduzir as mudanças ocorridas na paisagem urbana, considerando as relações com os grupos sociais.

Por sua vez, foram os grupos sociais que definiram os recortes dos dois atos dedicados ao estudo da cidade recriada por *Lado a Lado*. O segundo ato, que foi nomeado “À margem da modernização: os cenários da população excluída entre os Cortiços e o Morro da Providência”, concentra-se em compreender como a narrativa de *Lado a Lado* representou os espaços de moradia, os lugares frequentados e os proibidos ao grupo de personagens denominados nesta dissertação como os

“excluídos”, composto por ex-escravos, miscigenados e menos favorecidos de todos os processos da reforma urbana ocorrida na cidade do Rio de Janeiro do início do século XX. Além do mais, o capítulo mergulha em uma análise sobre os modos, os costumes e a luta dessa classe pelos seus direitos.

Já o terceiro e último ato, intitulado “*Oh abre alas que eu quero passar: A população elitista rumo a modernização*” tem por objetivo caracterizar a elite carioca, seu comportamento e os lugares por ela frequentados no Rio de Janeiro em processo de modernização, apropriados por *Lado a Lado*. Com isso, o leitor pode apreender os espaços que foram representados enquanto cenários da novela pelo núcleo de personagens aqui denominados de “agentes da reforma”. Assim, através de uma revisão de literatura, principia-se por situar quem era essa elite e quais seus espaços de referência na cidade, para em seguida explorar como a narrativa televisiva se apropriou e recriou esta cidade idealizada para e pela elite carioca do início do século XX, norteadas por princípios de ordem, progresso e civilização.

Com esta pesquisa espera-se contribuir com a ponte entre a arquitetura e a comunicação artística, através da história da cidade e da teledramaturgia, o que possibilita um diferencial no

ensinamento da história com o uso da telenovela como fonte de informação. Este estudo não deixa de ser uma junção de várias questões que me constroem: filho de pai artista, mãe jornalista, roteirista, mestrando e, acima de tudo, arquiteto, que brinca de explorar, nas narrativas teledramatúrgicas, abordagens que servirão para identificar o estudo das cidades por meios contemporâneos, para uma população sem acesso aos livros.

PRIMEIRO ATO



Novela:

Entretenimento, educação e cultura (?)

Abordará a relação da **televisão** brasileira com a **telenovela**, buscando analisar a divergência e convergência na academia e de como a mesma pode servir de **informação** a uma população massiva. Então, compreenderá a arte de fazer telenovela baseada na narrativa, lugar e tempo, que norteará a discussão sobre a *cidade* do Rio de Janeiro e a novela *Lado a Lado*, objeto de estudo desta pesquisa.

Cena 1.1 — A novela e a televisão brasileira

É relevante observar que a televisão brasileira teve forte influência dos Estados Unidos, onde a mesma, aberta, começou a operar regularmente em 1939 e, rapidamente, o “invento” ganhou o mundo. Foi a partir de 1950 que os brasileiros assistiram as primeiras imagens televisionadas, com a inauguração do pioneiro canal, a TV Tupi. Com isso, passou-se a ser o quarto país a possuir uma emissora de televisão, atrás apenas dos Estados Unidos, Inglaterra e França, sendo Assis Chateaubriand o principal responsável por este avanço — enquanto dono de uma das principais empresas de comunicação do país — os Diários Associados.

Sendo a novela analisada nesta dissertação uma produção da Rede Globo de Televisão, cabe situar, também, a sua criação. A Globo abriu suas portas no Rio de Janeiro, em 26 de abril de 1965 e, com o tempo, expandiu suas instalações, passando a atuar em todo território nacional.

Havendo desde os primórdios uma relação intrínseca da televisão brasileira com a telenovela, essa foi ganhando um espaço cada vez maior junto às emissoras e aos espectadores. Segundo Ortiz (1991), a

matriz das telenovelas está nos folhetins da imprensa da França, do século XIX, tendo também uma mescla do teatro e do rádio com as “soap óperas” norte-americanas. Ela se caracteriza por ser uma história dividida em capítulos consecutivos, cujo princípio é deixar o telespectador preso à trama e curioso em saber o que acontecerá no capítulo seguinte.

As primeiras novelas televisionadas tinham muita semelhança com as radionovelas, tanto na forma quanto no conteúdo:

Só que, nas imagens de TV, o resultado foi outro – de extraordinária repercussão. Essa repercussão gerou uma popularidade inimaginável e duradoura, o que incentivou os homens de TV a investirem mais na telenovela. Na virada da década de 60/70, essas histórias parceladas encontraram uma linguagem própria e tipicamente brasileira, utilizando sobremaneira todos os recursos da televisão – a imagem sobrepondo-se aos diálogos; a produção passa a ter a mesma importância do texto e da direção. (FERNANDES, 1994, p. 21)

De acordo com Fernandes (1994), a princípio, a realidade brasileira era pouco evidenciada nas tramas, já que os textos vinham sendo comprados de outros países, a exemplo do que ocorria com as radionovelas, resultando na exibição de culturas e tradições

estrangeiras. Santos (2010), apresenta um exemplo marcante que foi a exibição da novela *A Gata*, transmitida pela TV Tupi, entre 11 de maio e 2 de julho de 1964, abordando os problemas dos escravos nas Antilhas no princípio do século XIX, e entre eles, a figura de uma senhora branca denominada de a Gata⁶. Contudo, essa novela foi vetada pela recém-iniciada ditadura militar.

Da mesma forma, *O Direito de Nascer*, exibida pela TV Tupi, também em 1964, trazia uma realidade estrangeira por tratar sobre os problemas que uma mãe solteira enfrentava na sociedade cubana, no início do século XX (Figura 01).

Essa trama, ao se aproximar da realidade social do Brasil na época, com seus preconceitos, arrastou uma multidão de pessoas ao Maracanãzinho para exibição do seu último capítulo, mostrando que, mesmo nos seus primeiros anos, as telenovelas seriam um sucesso de público (SANTOS, 2010, p. 9).

Figura 01: Cartaz de propaganda da novela *O direito de Nascer*.



Fonte: <http://redetupitv.blogspot.com.br/>

⁶ Não foi encontrado, durante as pesquisas, nenhum registro fotográfico da novela *A Gata*.

Num curto espaço de tempo, a telenovela modificou sensivelmente a programação da televisão brasileira e os hábitos dos fiéis telespectadores. A dramaturgia que, por essa época, surgia no vídeo em forma de pomposos teleteatros, transformou-se pela bem-sucedida novidade que tomou de assalto as emissoras (...) A explosão de *O Direito de Nascer*, um divisor de águas, fez com que as investidas fossem muito mais ousadas e prudentemente mais profissionais. Também estabeleceu com precisão que a telenovela é uma arte popular bem ao gosto dos brasileiros. Portanto, uma eficaz forma de entretenimento. Se sua introdução no país refletiu o que se fazia no rádio e na televisão da América Latina, ao menos aqui ela apresentou uma surpreendente novidade: a industrialização do gênero, auxiliada que foi pela revolução de 64, pois passou a ser a única produção artística sem os rigores da censura. (FERNANDES, 1994, p. 21)

Em parte, foi também a ditadura militar que aproximou o público das novelas, pois com a repressão exercida, as pessoas permaneciam mais tempo em suas residências, o que fez com que o gênero entrasse em evidência, tornando-se uma opção de lazer para milhares de brasileiros. Com esse crescente número de telespectadores, as emissoras — Tupi, Excelsior, Record e Globo — buscaram cada vez mais atrair a população para frente dos televisores, melhorando suas transmissões e aperfeiçoando as técnicas de produção.

A telenovela passou, então, a ser um bom meio para organização da grade de programação, permitindo adotar a estratégia de exibir um produto seriado nos dias da semana em um mesmo horário. Assim, “ao mesmo tempo em que a telenovela se constituía, a televisão se consolidava diante do público brasileiro” (SANTOS, 2010, p. 10).

Atualmente, segundo dados disponibilizados por Paulo Eduardo Carlos, diretor administrativo das Redes Cabo Branco e Paraíba (afiliadas da Rede Globo, na Paraíba), entre os 5.445 municípios brasileiros sincronizados na TV Globo, a teledramaturgia, ou seja, as telenovelas, minisséries, seriados e unitários, é o gênero mais assistido e a telenovela o programa de maior audiência, relacionando-se com a população como fonte diária de entretenimento, tornando-se um hábito para milhões de brasileiros.

Segundo Malcher (2010), um dos principais fatores que vinculam a população com a telenovela é o fato de que a mesma modifica, de forma sutil, ou não, a realidade da vida do telespectador e do meio que o cerca, (re)inventando o cotidiano como nova forma de transmitir mensagens e de construir memórias.

Essa (re)invenção do cotidiano começou quando, em meio a uma forte concorrência entre as emissoras, a TV Tupi introduziu uma linguagem mais próxima dos brasileiros, relatando fatos do dia a dia da população. Tal pioneirismo da Tupi implicou em um aumento de audiência e, a partir disso, as demais emissoras passaram a se adequar a esse “jeitinho brasileiro” de fazer telenovelas, ganhando destaque a TV Globo, com este novo modo de execução e produção.

Para Santos (2010), foi a partir dos anos 1970 que a teledramaturgia se fez genuinamente brasileira e chamou a atenção de outros países para o que se produzia aqui. Assim, foi “abrasileirando as telenovelas” que o gênero ganhou destaque internacional, mostrando o poder que a imagem televisiva traria como fonte de informação da cultura local.

O primeiro grande sucesso, nesse sentido, foi a premiada *Irmãos Coragem* (1970/1971, Rede Globo) de Janete Clair. Além de aproximar o público com temas da atualidade à época, foi a primeira telenovela a sair do estúdio e contar com uma cidade cenográfica: a fictícia cidade de Coroadó⁷ (Figura 02).

Figura 02: A montagem da fictícia cidade de Coroadó foi a primeira cidade cenográfica da Rede Globo.



Fonte: memoriasglobo.com

⁷ Informações colhidas do documentário exibido no Globo Repórter, 60 ANOS DE TELENÓVELAS NO BRASIL. 09/12/2001

Por sua vez, a novela *O Bem Amado* (1973, Rede Globo), de Dias Gomes, levou para além das fronteiras brasileiras a apropriação do imaginário da Bahia e sua “bahianidade”. Na cenográfica Sucupira, uma cidadezinha de veraneio no litoral do estado, Dias Gomes (re)criou traços sociais e políticos próprios do Nordeste brasileiro, como o coronelismo, o misticismo religioso, o cangaço e a religiosidade (Figura 03).

O sucesso de público foi tão grande que “*O Bem Amado* abriu o mercado internacional para a novela brasileira, pois até então só eram comercializados os textos” (SANTOS, 2010, p. 25). Além do mais, essa foi a primeira telenovela produzida em cores no Brasil, sendo um dos marcos da teledramaturgia nacional.

Outra importante telenovela que marcou a entrada desse gênero no mercado internacional foi *Gabriela* (1975, Rede Globo), escrita por Walter George Durst, adaptada do romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado. Sendo um sucesso de público no Brasil, foi a primeira telenovela a ser vendida para fora das fronteiras da América, chegando à Europa através de Portugal, que passou a ser o principal consumidor desse produto.

Figura 03: Cena da novela *O Bem Amado* gravada na fictícia delegacia da cidade.



Fonte: memoriasglobo.com

Não se pode esquecer a importância da novela *Escrava Isaura* (1976/1977, Rede Globo), de Gilberto Braga. Uma das mais famosas telenovelas brasileiras. Essa, teve como pano de fundo o contexto histórico da luta dos escravos pela abolição, assim como a representação das fazendas do vale do café como cenários de locação, (Figura 04). Vendida para oitenta países, transmitiu um pouco da história do Brasil narrada de uma forma ficcional e, passados mais de trinta anos, “*Escrava Isaura* permanece no ranking das novelas brasileiras mais vendidas para o exterior” (SANTOS, 2010, p. 26). Para registrar o quanto a telenovela foi importante, basta dizer que em Cuba, o racionamento de energia chegou a ser suspenso para que todos pudessem assistir aos últimos capítulos.

Devido à temática trabalhada, *Escrava Isaura* marca outro ponto importante para a televisão brasileira: a criação das novelas de época, cuja peculiaridade é a referência aos contextos históricos reais como pano de fundo para a construção da narrativa. Nessa linha, muitos temas da história do Brasil foram sendo apropriados pelas tramas ficcionais. Sendo assim, a telenovela funciona como um meio de comunicação e de transmissão de informação, e a mesma sendo de época, acrescenta a possibilidade de levar, a uma população conside-

Figura 04: Casa Museu na fazenda Florença, situada no Vale do café, que serviu de local de gravação da Casa Grane da novela *Escrava Isaura*



Fonte: viagem.uol.com.br

-rada massiva, um pouco de conhecimento sobre recortes da história que foram relevantes na formação do Brasil, adequando-os à ficção que é própria da teledramaturgia.

Além do mais, Malcher (2000) comenta que a telenovela pode documentar um fato histórico e servir de informação como fonte disseminadora da cultura brasileira. Já que, quando vendida para o estrangeiro, pode atrelar à narrativa a imagem do Brasil, fazendo um registro importante de uma história local, de um tempo histórico e de um problema social vigente.

Na medida em que as novelas de época foram ganhando mais importância perante o público e a emissora, fez-se necessário construir marcos teóricos mais sólidos para fundamentá-las e dar maior fidedignidade às tramas. Mas vale ressaltar que o foco maior dessas produções não é o conhecimento histórico. Segundo Ortiz (2003), não se pode esquecer que uma obra televisiva atinge duas funções: para os telespectadores como meio atrativo de entretenimento e para as empresas de televisão, além de outros fatores, como produto comercial. Portanto, retratar fielmente o fato histórico não é o objetivo da telenovela, mas sim (re)criar, ao se

apropriar de tais fatos, um diferencial para a trama ficcional, e assim, atrair o público.

Tratando especificamente sobre as novelas e minisséries de época⁸ produzidas pela Rede Globo, elencam-se, no quadro 01, algumas produções fundamentadas em momentos históricos diversos, reforçando a visão da relação entre a apropriação da história oficial do país e o melodrama.

⁸ Na Rede Globo, as novelas de época não são transmitidas em qualquer horário. Atualmente, a emissora divide seu horário noturno de transmissão por categorias: a primeira é a histórica ou de época, geralmente transmitida às 18:00h por atingir espectadores de todas as faixas etárias; a segunda é a cômica, que geralmente é transmitida às 19:00h, voltando-se a um público mais jovem; a dramática ou cotidiana é a terceira categoria, comumente transmitida às 21:00h, pois retrata, em sua maioria, a vida cotidiana atrelada à ficção, ao jornalismo, ao drama, à sociedade, aos dilemas e aos problemas sociais. Ainda se pode identificar o surgimento do novo horário das telenovelas transmitidas às 23:00h, geralmente sob a forma de minisséries ou regravações de grandes sucessos (MALCHER, 2010)

Tabela 01: exemplificando novelas de época com cunho histórico do cenário brasileiro

NOVELA	ANO	AUTOR	TEMA
Escrava Isaura	1970	Gilberto Braga	<i>Escravidão (Ambientada no século XIX)</i> A trama retrata a luta abolicionista no Brasil o sistema de escravidão no Brasil, com foco no trabalho e tratamento dado aos negros nas fazendas, tendo como fio condutor a paixão doentia de um senhor por sua escrava branca.
Cabocla	1979/ 2004	Benedito Ruy Barbosa	<i>Coronelismo (Ambientada em 1918)</i> A trama se passava em 1918, recriando o ambiente rural brasileiro, a briga entre coronéis e a entrada de liberais que pretendiam alterar as relações socioeconômicas do país.
Anos Rebeldes	1992	Gilberto Braga e Sérgio Marques	<i>Ditadura Militar (Ambientada de 1964 a 1979)</i> A trama aborda a luta contra o regime militar brasileiro a partir do romance entre dois jovens com projetos de vida diferentes.
Agosto	1993	Jorge Furtado e Giba Assis	<i>Era Vargas (Ambientada de 1956-1961)</i> A trama abordou os acontecimentos que levaram Getúlio Vargas ao suicídio.
Terra Nostra	1999	Benedito Ruy Barbosa	<i>Imigração (Ambientada entre 1890 a 1900)</i> A trama retratou a imigração Italiana nas fazendas de café do interior paulista no final do século XIX e início do século XX, após a abolição da escravidão.
Caramuru – A invenção do Brasil	2001	Guel Arras e Jorge Furtado	<i>Descobrimento (Ambientada em 1500)</i> A trama recria a aventura do português, Diogo Álvares, que viveu entre os indígenas da costa do Brasil no início da colonização.
A padroeira	2001	Walcyr Carrasco	<i>Apogeu do Ouro (Ambientada em 1717)</i> A trama foca no Brasil colônia, mais precisamente o ano de 1717, marcado pela febre do ouro, pela submissão feminina e pelo poder da igreja.
JK	2006	Maria Adelaide Amaral	<i>Anos JK (Ambientada entre 1956 e 1954)</i> A trama contextualiza as diferentes fases da vida de Juscelino Kubitschek, os meandros da política brasileira e a construção de Brasília.

Fonte: memoriasglobo.com

Aqui surge o espaço para a questão levantada nesta dissertação: *em que medida a novela de época pode ser vista não apenas como produto de entretenimento, mas também como meio de transmissão de conhecimento histórico para uma população considerada massiva? Ou seja, para uma população sem acesso à educação, a televisão, mesmo visando o capital, pode levar conhecimento embutido em sua programação?*

(...) a televisão é hoje, nas democracias, uma questão tão importante quanto a educação, a pesquisa, a saúde e a defesa. Agora que sabemos, com meio século de experiência e pesquisa, que ela não “manipula” necessariamente as consciências, vamos poder retornar ao ponto de partida: conceber uma política ambiciosa, pública e privada, com triplo objetivo: informar, educar e distrair. (WOLTON, 1996, p. 166)

Neste sentido, acrescenta Foiz-Braga (2009, p. 38) que as telenovelas, principalmente as de época, apresentam à população uma matriz de discussões sobre a brasilidade que é resgatada através da memória. Assim, embora sendo um produto comercial, possuem um conteúdo histórico atrelado que, além de distrair, informa. Rompendo preconceitos, a telenovela começou, portanto, a ser analisada por alguns estudiosos a partir de outra ótica.

Cena 1.2 — A novela e a Academia: convergência e divergência

Principia-se aqui com um dado curioso sobre o papel que a novela exerce perante a sociedade brasileira. No dia 29 de dezembro de 1992, o Congresso Nacional anunciava o impeachment do então presidente Fernando Collor de Melo, quando também ocorreu a morte da atriz Daniela Perez, que estava participando da novela *De Corpo e Alma* (1992, Rede Globo), cuja autora era sua mãe, Glória Perez. Naquela ocasião, a notícia da morte de Daniela Perez obteve maior repercussão na imprensa nacional e internacional, superando questão de relevância como o impeachment do presidente da República (HAMBURGER, 2005, p. 11). Esse exemplo deixa notório o poder de penetração de uma telenovela, ou de tudo que a envolve, como abordou a revista *New Yorker*:

(...) a mídia e o público brasileiro deram mais espaço e atenção ao assassinato da atriz do que à oficialização do impeachment do presidente. (...) os brasileiros descobriram a virtualidade anos atrás... Eles nunca sabem quando estão entrando na tela e quando estão

saindo. (Obsessed in Rio, New Yorker, 1993, p. 44-55, apud HAMBURGER, 2005, p. 12)

Tamanha repercussão ajudou a romper o preconceito que a academia tinha em relação a este entretenimento, visto como de caráter comercial, e começou a crescer o número de pesquisas científicas que têm por objeto de estudo uma novela, as quais vêm despertando interesse em diversas linhas de conhecimento.

Segundo Hamburger (2005), algumas dessas pesquisas têm se fundamentado na teoria da recepção, a qual trabalha o fato artístico ou cultural tendo por foco de análise o receptor e a forma como as produções midiáticas são exploradas e absorvidas por quem as consome. Acrescenta Porto (2003) que a pesquisa sobre recepção constitui um ramo controverso da comunicação, que mostra como os efeitos da mídia, através de suas produções, são exploradas e absorvidas, propondo um enfoque integrado. De qualquer forma, o reconhecimento de que esses programas de televisão podem adquirir diversos significados, tem chamado a atenção para o estudo dos melodramas.

A novela é uma obra audiovisual que resulta de um multiálogo e faz a mediação da relação entre produtores e receptores, incorporando uma gama de

significados possíveis, nem sempre intencionais. Telespectadores podem compreender certos produtos de diferentes maneiras. Profissionais especializados em comentar televisão na própria tevê, no rádio, ou na mídia impressa, figurinistas, músicos que compõem trilhas sonoras, fãs, pesquisadores de mercado e outros profissionais podem ser considerados “mediadores” nesse processo de produção de significados. (HAMBURGER, 2005, p. 20)

Entre diversas formas de abordar o estudo da teledramaturgia em trabalhos acadêmicos, algumas pesquisas recorrem a abordagens antropológicas para entender como o “ver televisão” participa da vida cotidiana da população. Outras pesquisas analisam as telenovelas como uma forma diária de entretenimento e de informação, discutindo os sentidos peculiares que essas obras possuem quando situadas em um contexto ou tempo específico. Ainda há pesquisas que apontam a telenovela como meio para educação e informação, o que nos remete às denominadas “novelas de época”, adaptadas sobre obras literárias ou fundamentadas em pesquisas históricas que permitem a construção do tempo e do espaço onde ocorrem as tramas (FOIZ-BRAGA, 2009).

Assim, além da importância dada pelo público, Malcher (2002) observa que, a partir de 1990, houve um crescimento na

produção acadêmica que tem por objeto de estudo uma produção de teledramaturgia, sejam elas as minisséries ou as telenovelas.

Um caso interessante é o da novela *Mulheres Apaixonadas* de Manoel Carlos, exibida entre 2002/2003 pela Rede Globo, uma vez que a mesma foi objeto de estudo de diversas pesquisas em vários ramos do conhecimento. Antunes (2009) em sua dissertação de mestrado intitulada *Mulheres Apaixonadas: a imagem da mulher contemporânea na telenovela*⁹ abordou como a telenovela representou as mulheres do início do século XXI e como as histórias de suas personagens produzem certos efeitos de sentido que as posicionam como existentes em um mundo parecido com a “realidade” de quem as assiste. Já Tonon (2006), em seu estudo *Recepção de telenovelas: identidade e representação da homossexualidade, um estudo de caso da novela “Mulheres Apaixonadas”*¹⁰, tem por objetivo compreender o impacto do romance lésbico apresentado na

novela, assim como a compreensão da representação de identidades ficcionais, principalmente as das camadas minoritárias da sociedade, sejam os negros, os homossexuais, os portadores de necessidades especiais, entre outros, para os receptores. A mesma novela foi trabalhada por Santana (2010), que juntou duas temáticas sociais e realizou o estudo sobre *A representação da mulher negra na Teledramaturgia Brasileira: um olhar sobre a Helena negra de Manoel Carlos*¹¹, analisando se a mulher negra consegue o mesmo destaque que as brancas quando fogem do estereótipo de empregada doméstica para interpretar protagonistas de classe média.

Outros temas bastante atuais, como a construção de imagens vendidas pelo turismo, têm sido tratados através da análise de telenovelas. É o caso do estudo da minissérie *Hilda Furção*, desenvolvido por Humberto Foiz-Braga sob o título *Turismo (d)e Teledramaturgia na narração dos espaços urbanos: a representação da*

⁹ ANTUNES, Eliane Aparecida. *A imagem da mulher contemporânea na telenovela*. 2009. 244 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, 2009.

¹⁰ TONON, Joseana B. *Recepção de telenovela, identidade e representação da homossexualidade. Um estudo de caso da novela “Mulheres Apaixonadas”*. Comunicação e Informação, V9, n° 1: p. 30-40 –jan/jun, 2006.

¹¹ SANTANA, Juliana Mendes. *A representação da mulher negra na teledramaturgia brasileira: um olhar sobre a Helena negra de Manoel Carlos*. 2010. 68 f. Monografia (Graduação) – Centro de Educação superior de Brasília. Instituto de educação de Brasília, Brasília – DF, 2010.

*cidade de Tiradentes na minissérie Hilda Furacão da Rede Globo*¹² (figura 05). Segundo o autor da dissertação, a pesquisa tem o foco no turismo, mas transpassa outras áreas de conhecimento “para analisar como as cidades midiaticizadas da teledramaturgia erguem imaginários urbanos em Tiradentes, e como estes podem ser, posteriormente, negociados em narrativas turísticas” (FOIZ-BRAGA, 2009, p. 4).

No ramo de conhecimento da História, identificam-se diversos trabalhos que exploraram as obras televisivas. Em artigo intitulado *A construção da memória coletiva acerca da Ditadura Militar brasileira através da teledramaturgia: os casos de Anos rebeldes (1992) e Amor e Revolução (2011)*, Gabriela Silva Galvão (2012) analisou uma minissérie e uma telenovela para estudar como a memória coletiva sobre a ditadura militar pode ser construída e/ou alterada a partir da teledramaturgia.

Figura 05: A cidade de Tiradentes como pano de fundo para a estória de Hilda Furacão.



Fonte: purepeople.com

¹² FOIZ-BRAGA, Humberto. *Turismo (d)e teledramaturgia na narração dos espaços urbanos: a representação da cidade de Tiradentes na minissérie Hilda Furacão da Rede Globo*. 2009, 279f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora – MG, 2009.

No mesmo ramo da História, a telenovela *Sinhá Moça* (1986-2006, Rede Globo), escrita por Benedito Ruy Barbosa, também foi objeto de estudo. Essa novela, ambientava-se no final do século XIX, tendo por temática o declínio do Império e a abolição da escravidão, o que levou Freitas (2011) a analisá-la como uma representação do processo de abolição e enquanto fonte para o ensino da história (Figura 06).

Aqui, cabe fazer uma aproximação entre as pesquisas sobre as telenovelas e aquelas que tratam da cidade, conduzindo à abordagem que será trabalhada pela presente investigação. É curioso como a telenovela explora a imagem das cidades através de múltiplas leituras do espaço construído, tirando partido do papel fundamental que o meio urbano tem na realidade brasileira e no imaginário coletivo da população.

Segundo Foiz-Braga (2009), quando recriadas em narrativas, as cidades estabelecem uma construção mental representativa, ou seja, é uma (re)construção do urbano que ultrapassa o físico e entra no imaginário dos espaços, seja através das representações

Figura 06: Cena da novela *Sinhá Moça* mostrando a amizade da Sinha Moça com uma ex escrava da fazenda.



Fonte: memoriasglobo.com

políticas, sociais ou culturais. Dessa forma, pode-se considerar que as telenovelas se aproximam dos espaços urbanos em paralelo com o contexto da época abordada como ferramentas de um importante entendimento sobre o meio reinventado, ou seja, a cidade.

Seja na realidade, ou na ficção, os espaços urbanos como as ruas e as casas, constituem cenários para experiências diversas. É a partir desses cenários que são exploradas as interlocuções entre os atores sociais, manifestando suas características. Da mesma forma, são definidas as espacialidades de cada ator, numa reciprocidade estabelecida pelo diálogo do espaço com as ações dos indivíduos.

Sobre esta vinculação entre ações dos indivíduos, novela e cidade, Ortiz (1991) acrescenta que nas narrativas televisivas os espaços aproximam o ficcional do cotidiano real da cidade. Ou seja, o ambiente cenográfico (re)interpreta o ambiente social, real, para criar a estória. Portanto, observa-se que as telenovelas, apesar de todo o lado romancista que compõe sua trajetória, marcam um reconhecimento do espaço de locação, sejam eles reais ou irreais, tronando-se cenários e identificação de produção e reprodução cultural.

Exemplifica-se isso com o estudo de Stocco (2008), em seu trabalho *“Paraíso Tropical”: interpretação de um país por meio de uma novela e uma cidade*.¹³ Essa novela (2007, Rede Globo) explorou as referências imagéticas mais populares do Rio de Janeiro, ou seja, os espaços mais conhecidos e apreciados pelos turistas, despertando Stocco para analisar, através da telenovela, qual é a força e a influência de tal cidade para a construção de uma identidade brasileira ligada ao urbano, ao moderno, e ainda conciliada com a tradição.

Já Iorio (2012), em seu estudo sobre *“Avenida Brasil” e o subúrbio Carioca: apontamentos para um estudo sobre a telerrealidade na narrativa ficcional televisiva*¹⁴, analisa como a realidade da Avenida Brasil, no Rio de Janeiro, foi vista e interpretada na ficção de mesmo nome (2012, Rede Globo). A trama vivida pelo núcleo principal da novela, desenrolava-se no bairro do Divino (Figura 07), fazendo

¹³ STOCO, Daniela. *“Paraíso Tropical”: interpretação de um país por meio de uma novela e uma cidade*. *Cenários da Comunicação*, São Paulo, v. 7, n. 2p. 185 - 193, 2008.

¹⁴ IORIO, Patrícia de Miranda. . *“Avenida Brasil” e o Subúrbio Carioca: apontamentos para um estudo sobre a telerrealidade na narrativa ficcional televisiva*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 35, 2012, Fortaleza-CE. *GP Ficção Seriada, XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação*, Fortaleza: INTERCOM, 2012. p. 1 - 14.

uma releitura da área suburbana da cidade, que é pouco explorada pela mídia. Definiu Iorio:

(...) o foco de observação é o subúrbio carioca, o comportamento de seus moradores, a configuração estética do bairro ficcional Divino, a decoração do interior das casas, o figurino dos personagens e o preconceito do morador da Zona Sul com o suburbano tal como aparecia na novela “Avenida Brasil”. (IORIO, 2012, p. 1)

Cabe aqui retornar à novela *O Bem Amado* (1973, Rede Globo), trabalhada por Sales (2009)¹⁵ que utilizou a temática de Dias Gomes para desenvolver estudo sobre o imaginário da “baianidade”, e sobre a importância da telenovela na cultura brasileira. Tendo a cidade cenográfica de Sucupira presença marcante na trama, houve ainda espaço para discussões acerca das representações imagéticas dentro das narrativas literárias.

Figura 07: (Re)criação ficcional do shopping popular do bairro do Divino na novela Avenida Brasil.



Fonte: memoriasglobo.com

¹⁵ SALES, George Vladimir. Deixando de lado os entretantos e partindo direto para os finalmentes: representações de uma Bahia na telenovela *O Bem Amado* de Dias Gomes. In: ENACULT: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 5, 2009, Salvador – BA. *Anais do V Enancult*. Salvador – BA: UFBA, 2009. p. 1-8.

Tomando por base os trabalhos aqui citados, fica evidente o que se percebe nas novelas todos os dias: o forte apelo à imagem do urbano, seja em locações e vistas das cidades reais, ou por meio da (re)produção cenográfica de cidades para contextualizar as narrativas.

Assim, após essa introdução ao tema, novela e cidade, busca-se analisar a lógica e a estruturação de uma telenovela considerando agora a relação entre espaço e tempo, fundamental quando se trata de uma novela de época, o que é o caso de *Lado a Lado*, objeto de estudo dessa dissertação.

Cena 1.3 — Narrativa, lugar e tempo: a arte do fazer telenovela

Em entrevista realizada com o autor da novela *Lado a Lado*, João Ximenes Braga, o mesmo foi indagado sobre seu método de fazer telenovelas, sobre o que respondeu: “*é um trabalho intuitivo, criativo e emocional!*”¹⁶. Segundo relatou, não há diretrizes iniciais

para se escrever uma novela, ou seja, os autores têm ideias, escrevem as sinopses e oferecem à emissora, que aprova ou não. Em relação às novelas de época, o mesmo argumenta que a *história* gera munição para a *estória* e, para construção da narrativa, lança mão dos elementos que forem interessantes para a trama, fazendo com que a contextualização histórica sirva ao melodrama.

Analisando essas breves observações de João Ximenes Braga, extraem-se dois aspectos-chave referidos como elementos de construção da telenovela: a trama da narrativa e o tempo, aos quais se acrescenta o lugar, uma vez que toda história se desenrola em um espaço específico, que, por sua vez, caracteriza um tempo também específico.

Ao consultar o autor sobre essa questão, buscava-se entender como uma telenovela é pensada e construída, em particular, quanto à definição de lugar e tempo, considerados como essenciais para a análise a ser desenvolvida sobre *Lado a Lado*. Como ressaltou João Ximenes Braga, para os autores, o ponto

¹⁶ BRAGA, J. X. João Ximenes Braga. Entrevista I [novembro, 2014]. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB. Entrevista concebida à

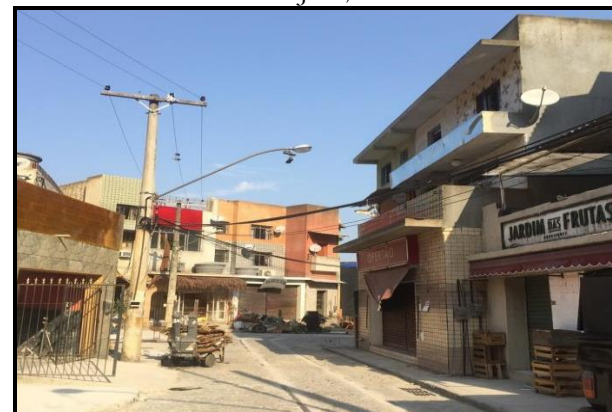
dissertação via e-mail. A entrevista na íntegra encontra-se no Anexo A desta dissertação.

focal é a narrativa, sendo depois definida a referência ao lugar onde irá decorrer a trama, assim como o tempo, seja esse o presente ou o passado, o que nesse caso caracteriza as denominadas novelas de época.

Considerando esses dois aspectos, o tempo e o lugar, principia-se por fazer algumas observações quanto à produção dos lugares de filmagem das telenovelas, que a princípio utilizavam estúdios, mas na medida em que as tramas foram ganhando complexidade surgiram as cidades cenográficas, como representadas nas figuras 08 e 09, retratando as cidades cenográficas das novelas *A Rega do Jogo*, de João Emanuel Carneiro, (2015, Rede Globo) e *I Love Paraisópolis*, de Alcides Nogueira (2015, Rede Globo), respectivamente.

A exemplo, as primeiras telenovelas eram gravadas em um, dois ou três estúdios, como foi o caso de *Sua vida me Pertence* (1951, Tv Tupi), escrita por Wálter Forster. Pelo fato das histórias serem narradas ao vivo, como uma peça teatral, possuíam poucos atores

Figura 08: Recriação da favela do morro da macaca do Rio de Janeiro, na cidade cenográfica da novela *A Rega do Jogo*, localizada no PROJAC, Rede Globo



Fonte: Imagens próprias do autor, Eduardo Nóbrega Filho em visita ao Projac no dia 25 de setembro de 2015

Figura 09: Recriação da favela Paraisópolis da cidade de São Paulo, na cidade cenográfica localizada no PROJAC, Rede Globo



Fonte: Imagens próprias do autor, Eduardo Nóbrega Filho em visita ao Projac no dia 25 de setembro de 2015

e cenários reduzidos¹⁷. Por vezes, como ocorria na Rede Globo, as gravações eram feitas em estúdios alugados, com cenários montados diariamente.

Na década de 1970, como dito no tópico anterior, Coroadó foi a primeira cidade cenográfica a ser criada para locação da trama da novela *Irmãos Coragem* (1970/1971, Rede Globo) escrita por Janete Clair. A partir de então, as tecnologias foram sendo aprimoradas e as cidades cenográficas começaram a tomar maiores proporções e qualidade, sendo um marco, neste sentido, a criação da Central Globo de Produção, em 1995, conhecida como o Projac, localizada em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, como exemplificada pela Figura 10, retirada em uma visita técnica a emissora, realizada no dia 25 de setembro de 2015.

Contudo, as gravações das telenovelas, no geral, não ficam restritas às cidades cenográficas criadas para dar resposta ao que a trama requer, sendo também muito exploradas as denominadas “cenas externas”, que têm por foco edifícios e espaços urbanos reais com seus significados.

Figura 10: Projac, com destaque para o setor de construção e confecção dos cenários das cidades cenográficas das novelas da Rede Globo.



Fonte: Imagens próprias do autor, Eduardo Nóbrega Filho em visita ao PROJAC no dia 25 de setembro de 2015

¹⁷ Informações colhidas do documentário exibido no Globo Repórter, 60 ANOS DE TELENÓVELAS NO BRASIL. 09/12/2001

Como exemplo, a novela *A vida da gente* (2011/2012, Rede Globo), escrita por Lícia Manzo e Marcos Bernstein, foi ambientada no Rio Grande do Sul, com cenas filmadas em Porto Alegre e Gramado, sobre as quais também foi feita uma releitura das principais características físico-territoriais para montar a cidade cenográfica no Projac (Figura II).

Sobre isso, cabe referir como Rolim Filho (2013) aborda a ideia de que, se o espaço real e o seu tempo específico andam em sintonia, a arquitetura real da cidade e a cenografia ficcional (re)criada nos estúdios, são dois universos que se cruzam, pois ambas trabalham com a mesma análise de conteúdo: o espaço. O foco da cenografia é dar sentido ao contexto histórico, espacial e temporal que a narrativa ficcional propõe, criando um ambiente específico para a trama, apropriando-se da essência do espaço e da arquitetura produzida no tempo real que se pretende abordar.

Para Foiz-Braga (2009), a criação da cenografia pode ter suporte de diversas mensagens visuais, carregadas de informações que se aproximam da realidade, ou que dá margem à fantasia, como foi o caso da novela *Meu Pedacinho de Chão*, de autor Benedito Ruy Barbosa (2014, Rede Globo), ilustrada pela Figura

Figura II: Cidade cenográfica da novela *A Vida da Gente*, recriando paisagens características dos espaços urbanos gaúchos.



Fonte: memoriasglobo.com

12. O cenário da novela, representa um mundo lúdico das crianças Serelepe (Tomás Sampáio) e Pituca (Geytsa Garcia), sem nenhum compromisso com a realidade. Nas cidades cenográficas, da mesma forma, esses detalhamentos visam simular o meio urbano, com todas as representações simbólicas contidas no espaço produzido pelo homem, ou imaginárias, propostas pela obra ficcional.

Sendo o foco da presente pesquisa fazer uma análise sobre a (re)criação do Rio de Janeiro Republicano na novela *Lado a Lado*, é relevante tratar sobre o papel que tem a cidade cenográfica para ambientar o contexto de época, uma vez que a cidade histórica, (re)criada, faz a obra ficcional falar por meio da cultura e da arquitetura de determinado tempo, absorvidas através de pesquisas, e (trans)formadas através da cenografia.

Dedicando os próximos Atos desta dissertação ao estudo da cenografia de *Lado a Lado*, cabe aqui acrescentar algumas informações sobre os bastidores da produção da novela, quanto à construção de uma fundamentação da “história” (no conceito da historiografia) a ser (re)produzida pela “estória” (no contexto de fábula e imaginação). É nesse meio que entra em cena o

Figura 12: O cenário da cidade cenográfica da novela *Meu Pedacinho de Chão*, utiliza as cores para compor um mundo lúdico vivenciado pelas crianças.



Fonte: memoriasglobo.com

historiador, profissional que tem o papel de subsidiar os autores para criação do tempo e espaço pretérito, onde terão vida os personagens. Em *Lado a Lado* não foi diferente e, através de Luciane Reis, historiadora que integrou a equipe de pesquisa da novela, teve-se conhecimento sobre a bibliografia utilizada para subsidiá-la. Assim relatou:

O livro usado pelos autores para embasar historicamente a sinopse foi: *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*, de Sidney Chalhoub. Quando me integrei à equipe usei várias outras fontes para subsidiar os autores nas questões históricas (...) A bibliografia usada foi: *A Revolta da Vacina*, de Nicolau Sevcenko; *A revolta da chibata*, de Edmar Morel; *Os Bestializados*, de José Murilo de Carvalho; *A vocação do Prazer - A cidade e a família no Rio de Janeiro Republicano*, de Rosa Maria Barbosa de Araújo; *A subversão pelo riso*, de Rachel Soihet; *Trabalho, Lar e Botequim*, de Sidney Chalhoub; *Pereira Passos, um Haussman tropical*, de Jaime Benchimol e *Quem tem medo da capoeira*, de Luiz Sérgio Dias. (REIS, Luciane. Entrevista concebida via e-mail particular. Abril de 2015. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

A novela contava com uma equipe de pesquisadores e historiadores, entre as quais Luciane Reis, pesquisadora com formação em História pela Universidade Federal Fluminense; e Rosana Bardanachvili, formada em História pela Universidade Federal Fluminense e mestre em História da Cultura pela Puc-RJ. A primeira fez as pesquisas que subsidiaram diretamente os autores, enquanto a segunda foi encarregada de abastecer o site da novela com informações relevantes sobre o período abordado.

Em entrevista concebida a esta dissertação, Luciane Reis informou que os pesquisadores de texto trabalhavam diretamente com os autores da novela, fornecendo dados para construção do enredo, dos personagens e para a (re)criação da cidade do Rio de Janeiro Republicano. Luciane ainda comentou que:

O contexto histórico apresentado na trama era complementado pelas matérias publicadas na coluna "Naquele tempo"¹⁸. O objetivo dos autores, que a idealizaram, era dar ao público mais informações históricas e esclarecer questões polêmicas, como a do divórcio, que não podiam ser aprofundadas pela novela, que é uma obra de ficção. A História era apenas o pano de fundo, para a trajetória das

¹⁸ Coluna criada no site da novela, que faz um apanhado sobre alguns fatos históricos do Rio de Janeiro Republicano.

amigas Laura e Isabel. (REIS, Luciane. Entrevista concebida via e-mail particular. Abril de 2015. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

Em entrevista concedida a esta dissertação, Rosane Bardanachvili, ressaltou a importância das pesquisas feitas não só pelos historiadores, mas também por outros seguimentos da grande equipe de produção da novela:

Fazem parte desta enorme equipe, profissionais que se ocupam do figurino (os figurinistas) e profissionais que fazem a produção de arte. O figurinista faz pesquisa sobre o vestuário da época, vê revistas, imagens, etc. e cria roupas para cada personagem da novela. Já o pessoal da produção de arte cria os cenários e toda a caracterização do ambiente em que as cenas se desenrolam. Há ainda os profissionais que criam a cidade cenográfica - no caso da novela podemos citar em especial a favela. Assim, Eduardo, posso lhe dizer que todos estes profissionais também fizeram as suas pesquisas para que pudessem desenvolver corretamente as suas atividades. (BERDANACHVILI, Rosane. Entrevista concebida via e-mail particular. Abril de 2015. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

Como produto de todas estas pesquisas, *Lado a Lado*, a exemplo de outras novelas de época, acaba por ser uma (re)criação da história que lhe serviu de fonte de informação, e seus cenários uma (re)interpretação dos espaços físicos que ambientaram na realidade tal período histórico. Isto é um dos aspectos que diferencia as novelas de época, que há décadas vêm trazendo ao convívio do espectador algumas passagens significativas da história do Brasil.

Já na década de 1980, procedimento semelhante fora adotado na produção da telenovela *Sinhá Moça* (1986-2006, Rede Globo), escrita por Benedito Ruy Barbosa. Ambientada no interior paulista da cidade de Araruna, essa novela teve por temática o final do século XIX, o declínio do Império e a abolição da escravidão (FREITAS, 2011). Para recriar o espaço urbano e rural da época, a equipe de arte da telenovela se baseou em uma pesquisa da história, ressaltando aspectos relevantes. Na cidade cenográfica foram (re)produzidos edifícios em linguagem colonial e neoclássica, predominantes na época, com os cômodos iluminados por lamparinas e castiçais. Por sua vez, na área rural, a população rica morava nas casas grandes das fazendas de café,

sendo tais cenas ambientadas em duas fazendas em Bananal (Figura 13), São Paulo, enquanto os escravos estavam em senzalas, escuras e sujas, realidade que de forma ficcional marcava bem claramente as diferenças sociais, tema enfocado pela novela.

Enquanto método de pesquisa, de construção cenográfica, de contextualização histórica, diversas novelas, entre as quais *Sinhá Moça*, constituem, pode-se dizer, um percurso de aprendizado na produção de novelas de época, possibilitando avançar sobre temas mais complexos, como a reforma urbana ocorrida no Rio de Janeiro, no início do século XX, realidade na qual decorreu a trama de *Lado a Lado*. Cabe, a seguir, descrever de forma breve qual foi a narrativa, lugar e tempo de *Lado a Lado*, de modo a instrumentar o nosso “espectador” para acompanhar a análise mais detalhada da novela, nos próximos Atos.

Figura 13: Casarão construído em 1780, hoje pertencente ao Hotel Fazenda de Boa Vista, na cidade de Bananal – SP, que serviu de gravação para a novela *Sinhá Moça*.



Fonte: memoriasglobo.com

Cena 1.4 — *Lado a Lado* em foco: estrutura e caracterização

Apresenta-se aqui, em linhas gerais, a estrutura e caracterização da novela *Lado a Lado*, (Figura 14) vinculando a trama ficcional ao recorte histórico e espacial sobre o qual foi superposta. O tempo em que a mesma decorre, remete às duas primeiras décadas do século XX, e o lugar, a cidade do Rio de Janeiro durante a reforma urbana promovida pelo poder público naquele momento. Relata a historiografia como esse contexto definiu duas faces bem demarcadas da população: de um lado, a elite política e econômica, aqui identificada como “os agentes reformadores”; do outro lado, os pobres e negros, grupo denominado neste trabalho como “os excluídos” da reforma urbana. Foi este o contexto que ambientou a trama de *Lado a Lado*, produzida e exibida pela Rede Globo no horário das 18h, entre 10 /09/ 2012 e 08/03/2013, computando 154 capítulos¹⁹.

Figura 14: Logo marca de abertura da novela Lado a Lado



Fonte: memoriasglobo.com

¹⁹ A novela foi escrita por João Ximenez Braga e Cláudia Lago, com supervisão de texto de Gilberto Braga, dirigida por Vinícius Coimbra e contou com Dennis Carvalho na direção de núcleo.

Perante esse contexto histórico abordado na novela, recursos foram definidos para marcar os dois núcleos distintos de personagens, como explicou Nininha Médici, produtora de arte de *Lado a Lado*, em entrevista a esta dissertação:

Começamos sempre lendo a Sinopse e os primeiros capítulos. Depois disso algumas reuniões de conceito junto com os diretores e o resto da equipe de criação, onde começamos a estabelecer a cara da novela. Optamos por uma concepção realista onde as cores entravam nos cenários ricos e o bege, sépia e marrom na favela e no cortiço. Em cima da Sinopse e dos primeiros capítulos começamos a entender e formar os perfis de cada personagem. A partir daí seguimos para pesquisas de fotos e texto em livros, filmes, quadros, etc. e vamos começando a construir nosso universo. Interiores de ricos, menos ricos, do cortiço e depois interiores das residências na favela. Também o universo de exteriores como a Rua do Ouvidor, com a confeitaria, barbearia e etc. (MÉDICE, Nininha. Entrevista concebida via e-mail particular. Outubro de 2014. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

Embora contando com uma forte equipe de historiadores e produtores atentos a detalhes como relatado nessa entrevista, *Lado a Lado* foi alvo de muitas críticas, entre as quais a inadequação da conduta das protagonistas em relação ao tempo

em que a novela se passava, estando mais compatível com uma época posterior. Segundo o jornalista Gustavo Baena²⁰, a curta temporada da novela se deu pelo fato de ter média de 18 pontos²¹ na audiência, sendo então a novela do horário das 18 horas de pior desempenho em um espaço de dez anos. Em alguns dias, chegou a atingir 13,5 pontos, batendo o recorde negativo que era da novela *Sabor da Paixão* (2003, Rede Globo). Contudo, em cidades como Recife, Salvador e Porto Alegre, a audiência atingiu cerca de 30 a 35 pontos, mesmo desempenho das tramas das 21h.

Mesmo diante desse quadro de instabilidade no IBOPE, *Lado a Lado* foi considerada uma grande novela, superando os percalços que teve com a audiência, uma vez que críticos e jornalistas em teledramaturgia apontaram a obra como impecável, dando-lhe uma repercussão positiva.

Com uma história simples, mas ao mesmo tempo enriquecedora, com muito romance e uma pitada do Brasil que muitos brasileiros desconhecem, *Lado a Lado* foi vencedora do

²⁰ www.redebomdia.com.br, em matéria do dia 8 de março de 2013.

²¹ Cada ponto de audiência no IBOPE equivale a 15 do universo pesquisado, seja total de indivíduos ou de domicílios pesquisados. Em média, 1 (um) pontos equivale a, mais ou menos, 60 mil lares assistindo a determinado programa. Fonte: www.ibope.com.br – acessado no dia 15 de janeiro de 2015

EMMY²² de melhor telenovela e premiada pelo Centro de Articulação de População Marginalizada (CEAP), que promoveu a sétima edição do Prêmio Camélia Liberdade, no Rio de Janeiro, ambos em 2013. A novela venceu a categoria “Veículo de Comunicação” por mostrar a situação dos negros após a abolição da escravatura.

Avaliações positivas vindas dos próprios espectadores também validaram a apropriação da história pela ficção, segundo informou o autor da novela, João Ximenes Braga, neste trecho de entrevista concedida para esta dissertação:

Conseguir o equilíbrio e entreter o público com o folhetim e ao mesmo tempo passar as informações necessárias para que ele compreenda as relações históricas é delicado, mas acho que conseguimos na maior parte do tempo. (...) O público se sentia prestigiado por estar aprendendo coisas novas. No twitter, víamos jovens comentando coisas como: “quero refazer o Enem” (Exame Nacional do Ensino Médio) depois de ter visto *Lado a Lado*. (BRAGA, João Ximenes. Entrevista concebida via e-mail particular. Outubro de 2015. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

²² O prêmio Emmy internacional é concebido pela Academia Internacional de Belas Artes & Ciências Televisivas à programas televisivos de todo o mundo. Divididos em categorias, *Lado a Lado* conquistou a que se refere a melhor telenovela.

Não obstante serem os Atos posteriores desta dissertação voltados à análise mais detalhada de *Lado a Lado*, considerou-se importante antecipar uma visão panorâmica sobre a novela, de modo que o leitor possa compreender a estratégia e elementos selecionados para nortear tal análise, em particular a definição dos dois núcleos de personagens já referidos: o dos “agentes reformadores” e os dos “excluídos”.

Esta definição de núcleos é um rebatimento direto da trama da novela, que se passa na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, sendo dividida em duas fases, a primeira contextualizada em 1904 e a segunda em 1910. A novela conta a história de duas protagonistas: Laura (Marjorie Estiano) e Isabel (Camila Pitanga) de origens diferentes, mas com um mesmo ideário (Figura 15). A primeira, nascida em família rica, branca, criada para ser a esposa ideal, mas com planos de trabalhar e estudar, algo inconcebível para mulher de elite daquela época. Já a segunda, negra, filha de ex-escravos, moradora do cortiço, ambiciona o futuro das igualdades. Porém, ambas lutam pelo amor e liberdade em meio a uma sociedade conservadora e machista.

O tempo em que a novela está ambientada retrata o Brasil na transição do Império para a República, quando sob o lema positivista de “ordem e progresso”, o país vislumbrava a modernidade se espelhando na Europa. Como representação mais forte desse período, foi explorada a reforma urbana ocorrida no Rio de Janeiro, apontada pelos historiadores da cidade brasileira como o ícone do ideário de modernização urbana daquela época. Assim, o combate aos cortiços e a construção da cidade saneada, civilizada e europeizada, são questões que embasam a narrativa ficcional. Segundo o site oficial da novela *Lado a Lado*:

(...) foi justamente em 1900 que o Rio de Janeiro começou a ganhar a cara que tem hoje. É importante compreender este período porque as manifestações culturais que eram criminalizadas pelo Estado e alvo de forte preconceito social acabaram construindo e moldando a identidade da cidade do Rio de Janeiro de hoje. Não só do Rio, mas do Brasil: a cultura negra, o samba, o carnaval, o futebol. Os negros, excluídos da sociedade e sem direito à cidadania, criaram, por meio da cultura, uma forma própria de inserção na sociedade. “Construíram sua cidadania por meio da cultura”(BARDANACHVILI, Rosana. www.globo.com/ladoalado, em matéria publicada no dia 30 de novembro de 2011.)

Figura 15: As duas protagonistas. A esquerda, Isabel, que luta pelos ideários da mulher negra. A direita encontra-se Laura, que almeja os direitos das mulheres.



Fonte: memoriasglobo.com

Tirando partido daquela realidade, *Lado a Lado* aborda os fatos históricos de uma forma romancada e (re)cria o processo de mudanças físicas e sociais da capital da República, dando ênfase aos aspectos bem marcantes da paisagem urbana em transformação, dado que chamou atenção para a presente análise, sob o viés da história da cidade. Ao representar espaços como a Rua do Ouvidor, a Confeitaria Colonial, o Bar Guimarães, o clube, a novela remete aos ganhos obtidos pelos “agentes reformadores” que passavam a ter lugares compatíveis com seus anseios de progresso. Em oposição, a novela relata a demolição da cidade antiga com seus cortiços para a criação da Avenida Central, mostrando o processo característico de segregação dos “excluídos” da reforma urbana, ressaltando os espaços de diferenciação entre os ricos e os pobres.

Outros fatos relevantes da história também foram introduzidos em *Lado a Lado*, fazendo sempre um evidente recorte entre as realidades dos dois núcleos em estudo. Assim tratou sobre a ocupação do Morro da Providência, considerada a

primeira favela brasileira, a Revolta da Chibata²³, a Revolta da Vacina²⁴, e explorou aspectos da cultura popular, como o samba e a capoeira. Como contraponto, mostrou o comportamento da elite social às voltas com a introdução do futebol e do automóvel no Brasil, fazendo referência a importação de valores e comportamentos europeus, característico da época.

Segundo o autor da novela, João Ximenes Braga, a contextualização histórica foi incorporada à trama porque rende melodrama. Como exemplo, para Isabel, a protagonista de origem negra, criou uma heroína romântica que perde sua casa e seu noivo no mesmo dia, ocorrendo este episódio em meio às demolições decorrentes da reforma urbana do Rio de Janeiro. Já no caso de Laura, a protagonista rica, associou a figura da feminista que lutava pelo espaço da mulher enquanto agente social. Por sua vez, Zé Maria, o protagonista negro, foi trabalhado sobre fatos históricos como a criminalização da capoeira, a Revolta da Chibata, e toda a efervescência de lutas

²³ Movimento que pôe fim a prática dos açoites nos navios brasileiros. Ocorrido em 1910 no Rio de Janeiro, e liderado pelo marinheiro, negro, João Cândido.

²⁴ A Revolta da Vacina ocorreu em 1904, quando a Câmara dos Deputados aprovou a regulamentação da lei que tornava obrigatória a vacinação contra a varíola. Um plano classificado como “despotismo sanitário”, que insuflou confrontos entre o povo e a polícia.

por reconhecimento dos negros na sociedade do início do século XX, permitindo a criação de um herói rodeado de quimeras para combater.

Portanto, a telenovela trabalhou sobre uma representação do Brasil, e em particular do Rio de Janeiro, num processo artístico contemporâneo que Janete (2011) define como um “docudrama”, no qual momentos históricos são utilizados como pano de fundo para situações fictícias e peça fundamental para caracterização de personagens do melodrama.

Em busca de um realismo, este “docudrama” foi enriquecido em sua produção por recursos técnicos como o chamado stock shot²⁵ possibilitando que fotografias reais do Rio de Janeiro, em preto e branco, fossem gradualmente coloridas à medida em que personagens estáticos ganhavam movimento sobre as mesmas. Esse recurso permitiu fazer uma nova leitura da cidade, destacando determinados elementos, resignificados e recriados a partir de uma construção sobre o espaço e o tempo urbano em que a história é romanceada. Paulo Renato, cenógrafo de *Lado a Lado* em entrevista à dissertação, comenta que:

Essa escolha foi feita pela direção, como parte do conceito artístico elaborado para a novela. As imagens utilizadas expressavam escolhas que foram feitas para a fotografia de cena, aplicação de luz, enquadramento e atmosfera de cena, que foram postas em movimento para a fusão com as imagens roteirizadas. (RENATO, Paulo. Entrevista concebida via e-mail particular. Novembro de 2014. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

Segue abaixo (figuras 16), um congelamento sequencial – da esquerda para direita – da cena que foi ao ar no primeiro capítulo da novela, dia 10 de setembro de 2012, exemplificando as palavras do cenógrafo, Paulo Renato, em que a trama mescla imagens reais da cidade do Rio de Janeiro durante o período das reformas urbanas, construção da Avenida Central, “postas em movimento para a fusão com as imagens roteirizadas”:

²⁵ Stock shot é como se chamam as cenas inseridas no meio das telenovelas, com a finalidade de transmitir a ideia de passagem de tempo e de localização,

Figura 16: Imagens congeladas e sequencias da novela – direita para esquerda – mostrando a passagem das imagens reais para as gravações ficcionais



Fonte: memoriaglobo.com.br - edição e congelamento de imagem próprio do autor Eduardo Nóbrega Filho

Assim, a partir dessa leitura inicial da novela, associada à revisão de literatura sobre a história do Rio de Janeiro no início do século XX, e às entrevistas concedidas por diversos integrantes da equipe de produção, foi sendo definida a forma de abordagem para a análise de *Lado a Lado*, desenvolvida nos Atos consecutivos. Três aspectos chave vão nortear a construção de tal análise: primeiro, trabalhar o conceito de “docudrama”, vinculando a realidade histórica e a realidade ficcional da novela; segundo, adotar uma estrutura de análise semelhante àquela utilizada pelo autor para a produção da novela, considerando a narrativa, o tempo e o lugar; terceiro, observar os dois núcleos de personagens aqui definidos e especificados no quadro a seguir.

Nesse quadro, identificam-se os núcleos de personagens que estão divididos de acordo com a posição social: os “excluídos” e os “agentes reformadores”, havendo entre estes extremos uma classe média que atuou ora dando suporte às decisões dos agentes reformadores, ora fazendo oposição à ação desses. Nesse sentido, os personagens foram sistematizados de acordo com o núcleo, vinculando-os também aos ambientes de moradia e de permanência, às atividades que exerciam, de modo a criar

referência aos espaços físicos explorados na trama, bem como possibilitar um rápido entendimento da novela (Tabela 02).

Sabe-se que a reforma urbana do Rio de Janeiro interferiu em tantos outros espaços urbanos, mas aqui serão focados apenas estes que foram cenários da novela, uma vez que não cabe a esta dissertação discutir tal reforma, visto que existem vários trabalhos que abordam este assunto e foram fonte de pesquisa tanto para embasar a novela, quanto a análise que se segue.

O objetivo é, portanto, entender como a novela retratou essa cidade rumo à civilização, destrinchando o que Janete (2011) argumenta: “Se por um lado o gênero é identificado por parte dos telespectadores como uma ferramenta de aprendizagem baseada no real, por outro o viés melodramático do docudrama permite licença poética para poder alterar ou não a representação dos fatos”. Logo, será que *Lado a Lado* pode servir de fonte de informação a uma população sem acesso aos livros, já que o docudrama permite licença poética para alterar os fatos? E, qual foi essa cidade representada por *Lado a Lado*?

Tabela 02: exemplificando novelas de época com cunho histórico do cenário brasileiro

Ator	Personagem	Núcleo	Ambiente cenográfico de moradia	Ambiente cenográfico de permanência	Atividades relacionadas
Lázaro Ramos	Zé Maria	Excluídos	Do cortiço para o morro da Providência	Barbearia e Marinha	Capoeira - Revolta da Chibata - Futebol
César Melo	Chico			Morro	
Camila Pitanga	Isabel			Doméstica na casa da elite / Teatro	Trabalho - Teatro - Samba - Carnaval
Sheron Menezes	Berenice			Ruas e becos	Ambulante
Zeca Gurgel	Tião				Capoeira
Marcelo Melo Jr.	Caniço			Barbearia na Rua do Ouvidor	Ex-escravo - Tocador de modinhas
Milton Gonçalves	Afonso			Morro da Providência	Ex-escrava - Mãe de Santo - Ambulante - Samba
Zeze Barbosa	Jurema				Ex-escravo
Tião D'Ávila	Isidoro				Guerra de Canudos
Rui Ricardo Diaz	Persival				Família trabalhadora
Laís Viera	Estelvina				Tecedeira dos anjos
Ana Carbatti	Zenaide				Brincadeiras infantis - estudos
Jorge Amorim	Olavo				
Marcio Rangel	Vilmar				
Cauê Campos	Elias				
Ana Luiza Abreu	Madá				
Paulo Betti	Mário	Classe média	Bairros tradicionais	Teatro Alheira	Arte - Cultura
Maria Padilha	Diva Celeste				
Maria Clara Gueiros	Neusinha				
André Arteché	Luciano				
Tuca Andrade	Frederico				
Álamo Facó	Quequé				
Maria Eduarda	Eliete				
Luisa Friese	Matilde			Casa de Isabel	Trabalho doméstico

Ana Paula Lopes	Luiza			Casa da Baronesa	
Claudio Tovar	Padre Olegário			Igreja	Religião
Débora Duarte	Dona Eulália			Residência	Dona de casa
Emílio de Melo	Carlos Guerra			Jornal Correio da República	Intelectual
George Sauma	Jonas				
Romis Ferreira	Luiz Neto			Delegacia	Poder Público
Guilherme Piva	Delegado Praxedes			Biblioteca	Professora
Susana Ribeiro	Teresa				Independência da mulher
Priscila Sol	Sandra			Rua	Cantora Lírica
Alessandra Negrini	Catarina			Confeitaria Colonial	Comércio
Marcos Archer	Rodrigues			Bar Guimarães	
Jurema Reis	Gilda			Clube	Futebol
Daniel Dalcin	Teodoro				
Thiago Fragoso	Edgar Vieira	Elite	Novos Bairros	Jornal Correio da República	Advogado formado em Portugal
Marjore Estiano	Laura Assunção			Biblioteca	Independência da mulher
Juliane Passos	Alice Passos			Rua do Ouvidor	Independência da mulher
Rhaisa Batista	Esther				Independência da mulher
Cassio Gabus Mendes	Bonifácio Vieira			Indústria	Política
Bia Seidl	Margarida			Residência	Mulher submissa
Kleber Toledo	Umberto		Grandes Fazendas do Império	Clube – Rua do Ouvidor	Futebol – Boemia
Caio Blat	Fernando Viera				
Rafael Cardoso	Albertinho Assunção			Rua do Ouvidor	Moda
Isabel Garcia	Celinha				Beata
Christiana Guinle	Carlota Passos			Igreja	Mulher submissa
Patrícia Pilar	Constância				Ex Barão de Café
Werner Shunemann	Dr. Assunção				Senhora Francesa
Beatriz Segall	Madame Besançon		Bairros Tradicionais		

SEGUNDO ATO



À margem da modernização:

Os cenários da população excluída entre os Cortiços e o
Morro da Providência

O objetivo é caracterizar os **lugares** frequentados pela população excluída e menos favorecida da reforma urbana do **Rio de Janeiro**, juntamente aos seus modos e costumes, a fim de que se torne possível, ao leitor, apreender alguns dos espaços urbanos que foram referência enquanto cenários da novela *Lado a Lado*. Porém, para que isso ocorra, faz-se necessário situar o período e o contexto da época retratada pela *novela*.

Seguindo a lógica adotada no ato anterior, que aborda os meios para compor uma novela, ou seja, a narrativa, o tempo e o lugar; aqui a proposta é explorar a realidade do tempo e dos lugares apropriados por *Lado a Lado* para caracterizar essa população, embasando-se com referências históricas e iconográficas sobre a modernização do Rio de Janeiro, disponíveis na bibliografia que retrata e estuda aquela época. Para tanto, foi imprescindível recorrer não só à literatura, mas também a reportagens, fotografias, cartões postais ou charges sobre o período analisado, material este também utilizado, em parte, pela equipe de produção da novela para fundamentar todo processo de construção artística.

Na sequência, o ato segue com o propósito de exemplificar a narrativa, o tempo e o lugar destinados a um povo esquecido, porém de grande importância quando se aborda a modernização do Rio de Janeiro em busca do progresso: o núcleo dos excluídos e menos favorecidos. Este foi integrado pelos mais humildes e miscigenados, que sofreram as consequências dos processos de modernização ocorridos no Brasil no início do século XX, em particular no Rio de Janeiro com a reforma urbana orientada pelo trinômio: circular, sanear e embelezar, em busca da tão almejada civilização.

Ser, a população excluída, o ponto inicial desta análise, dá-se ao fato de que eles foram os primeiros a sofrerem as consequências da reforma urbana do Rio de Janeiro no início do século XX. Como assim, consequências? Isso mesmo! Todas as consequências negativas que esses processos poderiam gerar. Entretanto, foi através destas que a elite da época começou a se deliciar dos novos espaços da cidade.

Cena 2.1 — O tempo: o que a história nos conta

Falar do final do século XIX e início do XX significa lembrar um período de marcantes mudanças de natureza política, econômica e social no Brasil, principalmente na capital republicana, o Rio de Janeiro. Tais mudanças vinham fermentando durante os últimos anos do Império, culminando na abolição da escravidão e chegando na modernização oriundas da República, o que gerou um problema central a ser desenvolvido pelo novo regime. Segundo Carvalho (1987), o período também foi marcado por transformações advindas para a população da cidade e seu governo, “e para a relação entre ambos” (CARVALHO, 1987, p. 31). Essas transformações se definem com a organização de um novo pacto de poder, “que pudesse

substituir o arranjo imperial com grau suficiente de estabilidade” (CARVALHO, 1987, pg. 31).

Em termos concretos, a mudança de regimento político que passara de imperial para republicano, direcionou o país na virada do século em busca da ordem, do progresso e da tão almejada civilização, cujas referências estavam nas vitrines europeias, em países econômica e socialmente destacados, como a França e a Inglaterra. De acordo com Needel (1987, p. 49) esse desejo de mudança já estava presente no Brasil há algum tempo:

Na verdade, desde a época colonial, os brasileiros seguiam o exemplo do português e procuravam nos dois países o que houvesse de melhor. Sobretudo em matéria de tecnologia moderna (apesar de haver poucos interessados), ambos tinham muito a oferecer: a Inglaterra, através do exemplo e da experiência, e a França, através da experiência e do ensino. (NEEDEL, 1987, p. 49)

Almejando à civilização, inspirado em uma doutrina positivista, no conhecimento racional, no progresso científico e tecnológico, que melhor se adequasse às aspirações republicanas, Carvalho (1987) identifica que era preciso construir a imagem de um novo regime para o país. Todavia, elenca alguns fatores que precisariam ser combatidos durante esse período de instabilidade: o aumento de

densidade populacional – de composição étnica – gerando consequentes pressões sobre a administração municipal; problemas habitacionais tanto em termos de quantidade quanto de qualidade; assim como as atribulações sofridas pelo lado econômico e financeiro, que segundo o autor teriam origem na abolição da escravidão. A decadência do café também contribuiu para agravar a instabilidade do país, fazendo com que a capital federal entrasse em uma crise e recessão econômica. Dessa forma, era preciso estabilidade política, a qual não seria possível se os excluídos: o miscigenado, o pobre, o estrangeiro e o operário, tivessem voz.

Embora sendo a capital da República e principal cidade brasileira, o Rio de Janeiro do início do século XX ainda era resultado da estrutura física e imagem construída sob o modo colonial. Contudo, perante um olhar europeizado, a cidade era taxada como suja, pestilenta e antiestética, como de fato era. Resumidamente, o discurso era transformá-la em uma metrópole civilizada e regenerada, o que desencadeava uma renovação urbana.

O “atraso”, a “desordem” e a “feiura” deram lugar a três problemas, que para Benchimol (1990), era o trinômio imprescindível para sanar: circular – sanear – embelezar. Nesse sentido, teve início a transformação urbana, desencadeando uma

série de acontecimentos que demonstravam a busca pela tão almejada modernização, acrescenta Kok (2005, p. 33).

Mais do que atender a esses quesitos básicos de higiene, estética e funcionalidade, era preciso mudar a imagem que o exterior tinha do Brasil. Dessa forma, a busca por reformar a cidade foi pauta de diversos planos e projetos desde o século XIX, envolvendo o arrasamento de morros, o saneamento, o alargamento e a abertura de vias, já que estas, sendo estreitas, eram consideradas um dos principais focos do “atraso” do Rio de Janeiro. Contudo, até início do século XX, nada tinha ocorrido.

Para situar, construída entre o mar e as montanhas, através do aterro de um terreno pantanoso, articulado de um traçado viário herdado do período colonial – as ruas estreitas e casarões antigos pouco arejados – o Rio de Janeiro, antes do período das reformas urbanas, era considerado uma cidade insalubre, do ponto de vista da estrutura espacial, havendo dificuldades de circulação e falta de infraestrutura urbana e de serviços. Através de fotografia de Marc Ferrez ilustrada pela figura 17, visualiza-se esta cidade instalada entre os morros que interferiam na conformação física da mesma.

Figura 17: Panorama da área central do Rio de Janeiro em 1890.



Fonte: FERREZ, 1982.

Para Chalhoub (2001), a falta de planejamento e de saneamento, juntamente à abolição da escravidão, contribuiu para o agravamento da aglomeração de vendedores ambulantes e negros malvestidos nas ruas, assim como os quiosques, aglomeração de animais pelas calçadas, entre outros, o que fundamentava a imagem de uma cidade suja, pestilenta e antisséptica. Esse cenário, juntamente à consequente multiplicação dos cortiços, virou palco de inúmeras propostas de mudanças a fim de modificar a paisagem urbana. Portanto, na visão dos governantes, tudo aquilo deveria ser erradicado para que finalmente a cidade pudesse respirar, ou seja, ter ares europeus, consequentemente, parecer “civilizada”. No entanto, Pechman (2011) aborda que havia duas realidades: por um lado estava a cidade “velha” que se queria superar – como analisando a figura 18– e, por outro, a cidade “renovada”, construindo uma imagem de modernização, em que a civilização da população viria como consequência dessa reforma urbana.

Para Eloisa Petti Pinheiro (2001), essa busca pela ordem e pelo progresso era baseada na vitrine da Europa, mais precisamente na cidade de Paris. Assim, é mais fácil entender o pensamento de Sevcenko (2010) que comenta “não parecer, pois, muito casual o fato do engenheiro encarregado da reforma do Rio ter sido justa-

Figura 18: Rio de Janeiro em 1900. As ruelas herdadas da época colônia.



Fonte: FERREZ, 1982.

mente Pereira Passos²⁶ (SEVCENKO, 2010, p. 81), que esteve em Paris e acompanhou de perto a ampliação do novo projeto urbanístico.

A citação a seguir, apontando os problemas identificados na cidade, bem como a figura 19, ilustra a longa lista de melhoramentos que, segundo Pereira Passos, fazia-se necessário implementar no Rio de Janeiro:

(...) deficiência de vias de comunicação para desafogo do intenso movimento urbano, calçamento geralmente péssimo, limpeza pública precária, carência quase completa de embelezamentos ou de quaisquer atrativos nos logradouros públicos, afastando deles a população; edificação antiquada, anti-higiénica, antiestética e uma infinidade de outros defeitos a atestarem o longo e contínuo descoramento das mais palpitantes necessidades públicas. (Mensagem apresentada a Câmara do Distrito Federal pelo prefeito Francisco Pereira Passos, em 1 de setembro de 1903).

Sob as alegações de Pereira Passos, combater a “velhice total” da

²⁶ “Nascido em 29 de agosto de 1937, Francisco Pereira Passos era filho de Antônio Pereira Passos, Barão de Mangaratiba, e D. Clara Oliveira Passos (...) Graduou-se em Matemática na escola militar em 1856 (...) Ingressou na carreira diplomática e em Paris, dedicou-se ao estudo de Arquitetura, hidráulica, construção de portos, canais, estradas de ferro, direito administrativo e economia política (...) Presenciou as obras na capital francesa sob a direção de Haussman. (...) Em 1874 foi nomeado engenheiro do Ministério do Império e participou da Comissão de Melhoramento da cidade do Rio de Janeiro, onde é nomeado Prefeito da cidade em 30 de Dezembro de 1902 pelo presidente Rodrigues Alves, SANTOS (1990).

Figura 19: Pereira Passos diante do conselho municipal, anunciando suas realizações.



Fonte: O Malho, 15.4.1905, apud BRENNA, 1985.

cidade teria uma função direta com a abertura e com o alargamento das vias no quesito circular, uma vez que serviria para justificar as desapropriações necessárias (PAOLI, 2013, p. 54). Isso fica explícito na manchete do Jornal “Século”, em 1903, a qual reafirma o que estava acontecendo na cidade: “*Pereira Passos manda demolir o Rio colonial*”, (Pereira Passos Manda Demolir o Rio Colonial. **Jornal Século**, Rio de Janeiro, 1903, apud BRENNNA, 1985, p.25).

A historiografia reforça a ideia de que a obra de melhoramento do Rio de Janeiro, no quesito circular, estruturou-se sob duas grandes vertentes: a reforma do Porto e a construção da Avenida Central e, complementando essas grandes intervenções, o alargamento e a criação de algumas ruas e avenidas, como a Beira-Mar, a Mem de Sá, a Salvador de Sá e a Avenida Pereira Passos.

Como comparece na figura 20, a área próxima ao porto ainda possuía características coloniais que dificultavam um trânsito mais livre de mercadorias e o crescimento no volume de produtos a transportar. Visando melhorar o desempenho do país junto ao mercado internacional, Rodrigues Alves, ao assumir a presidência da República, juntamente com o prefeito Pereira Passos, autorizou os estudos e negociações para realização das obras portuárias, ressaltando Benchimol (1990) a mudança de função do porto cario-

Figura 20: Panorama da área portuária do Rio Janeiro, a. 1890.



Fonte: FERREZ, 1982.

ca, que perdia a importância de exportação de café para a cidade de Santos-SP, porém destacava-se como centro distribuidor de artigos importados e como mercado de consumo.

Ainda visando às melhorias portuárias, o governo federal incumbiu-se das obras de prolongamento da avenida do Canal do Mangue, um marco na transformação da paisagem da cidade que foi destaque como símbolo da modernização urbana (Figura 21).

Segundo Benchimol (1990), a obra da avenida do canal do Mangue fazia um eixo de circulação que articulava o porto com a área industrial de São Cristóvão e o centro da cidade. Ainda segundo o autor, o curso do canal foi retificado e prolongado em linha reta em direção à “ponte da Central” até o mar, com 20 metros de largura no eixo inicial e 12 metros no final:

As suas margens, no terreno aterrados pelas empresas de Melhoramentos e que passaram ao domínio do Estado, foi aberta a Avenida Francisco Bicalho, ou Avenida do Mangue, a mais larga do Rio de Janeiro, com 95 metros de largura e 1380 metros de extensão. (BENCHIMOL, 1990, p. 226)

Além das obras de caráter funcional daquelas ruas e avenidas mais ligadas ao porto, a circulação também foi justificativa para outras obras que tiveram uma ênfase mais modernizadora e de con-

Figura 21: Canal do Mangue, uma obra digna de cartão postal.



Fonte: www.historiadorio.com.br.

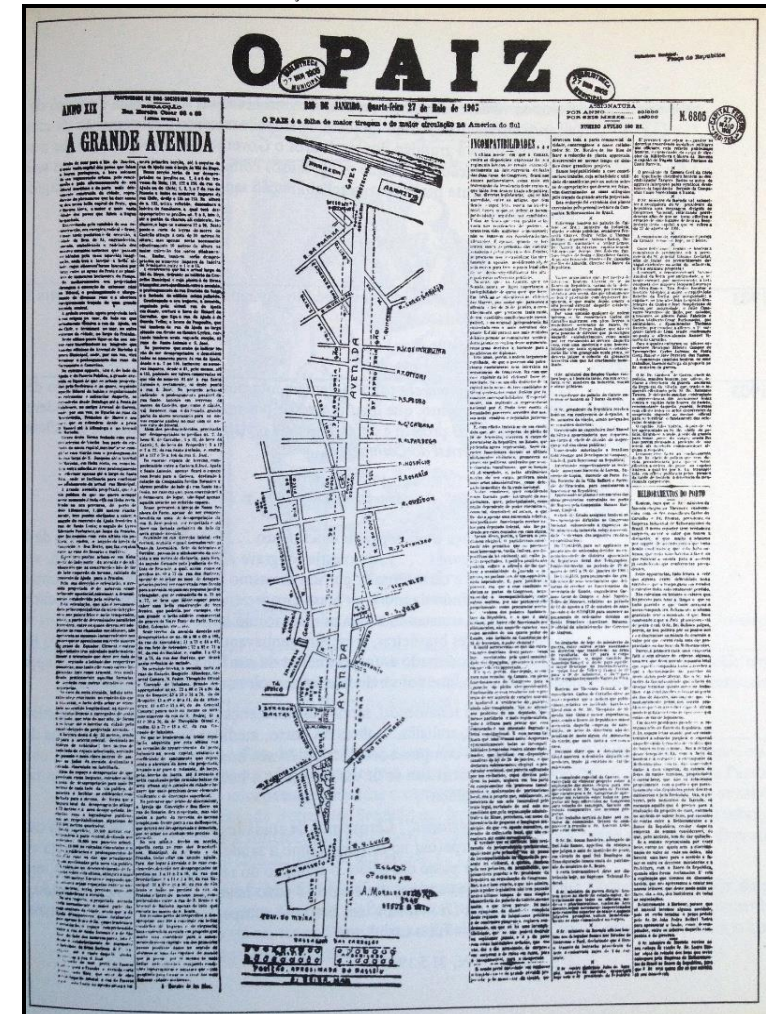
figuração de cenários que eram vendidos como cartão postal do novo Brasil republicano. Dentre elas, ganha destaque a suntuosa Avenida Central, que constituiu o eixo de todo o elenco de melhoramentos urbanísticos da nova metrópole moderna (SANTOS, 2011, p. 227).

Inspirada nos famosos bulevares de Paris, a Avenida Central é um exemplo marcante do desejado ‘afrancesamento’ do Rio de Janeiro, sendo este certamente um dos motivos da Avenida Central ser a via que mais aparece na historiografia e nos jornais da época, como ilustrado na figura 22, reportagem do jornal “O Paiz”, (apud BRENNA, 1985, p. 57).

A execução da avenida foi impactante para grande parcela da população, devido à demolição de antigos edifícios, em grande número, servindo então de habitação para famílias pobres, muitos das quais compostas por ex-escravos. Esses edifícios eram ocupados sob a forma de cortiços ou estalagens.

Introduzido no Brasil por colonos portugueses, esse tipo de edificação destinado à população pobre constituía-se

Figura 22: O jornal “O Paiz” dando destaque, em sua matéria, para construção da Avenida Central.



Fonte: BRENNA, 1985.

de um ou dois pavimentos, subdivididos em uma série de unidades habitacionais, cada uma com uma porta e uma janela. Com dois cômodos, essas moradias não tinham cozinha, sendo também comuns as áreas de lavanderia e banheiro. Estima-se que apenas 30% das habitações coletivas cumpriam a lei de disponibilizar um gabinete de latrina para um grupo máximo de vinte habitantes. (BENCHIMOL, Jaime, 1992, apud KOK, 2005, pg. 28)

Sua abertura, em tempo recorde, desabrigou, drasticamente, grande número de pessoas, o que devastou muitas edificações que estavam no eixo da avenida, assim como os cortiços, botando a baixo uma infinidade de pequenos estabelecimentos comerciais que ali se encontravam. Contudo, percebe-se, pela leitura dos escritos que retratam a época, como Benchimol (1990), Needell (1987) e Del Brenna (1985), que um dos pontos mais fortes da abertura da Avenida seria sua influência no aformoseamento do Rio de Janeiro, como exemplificada no cartão postal da figura 23.

Com efeito, segundo Brenna (1985), para assegurar a Avenida à condição de cartão postal do país (figura 23), o governo criou um concurso de fachadas (figura 24), a fim de eliminar a imagem do Rio colonial e trazer uma linguagem eclética, então em voga na Europa:

Figura 23: Cartão-Postal mostrando a Avenida Central (1908): como reflexo da imagem urbana.



Fonte: Foto Marc Ferrez, acervo AGCRJ apud PAOLI, 2013.

A 27 de janeiro de 1904, a Comissão Construtora da avenida Central abriu um concurso para projetos de fachadas dos prédios com prêmios em dinheiro. As normas do concurso estabeleciam que os projetos teriam liberdade de estilo arquitetônico, porém dentro de um quadro de referências preestabelecido, tais como o mínimo de três pavimentos de construção por prédio, sendo o térreo destinado a lojas comerciais, e fachadas de 10, 15, 20 e 25m de largura, depois estendidas até 35m. (BRENNNA, 1985, p. 123 e 163).

Para Needell (1993), isso confluía na (re)criação de uma cidade-cenário sobre os paradigmas da *Belle Époque* carioca, considerada como o apogeu de tendências específicas de longa duração e como um fenômeno inédito, assinalando uma fase única da história – cultura brasileira – o que demonstrava um patriotismo daqueles que acreditavam em um Brasil moderno, evidentemente explícito na proclamação de Olavo Bilac²⁷:

Há poucos dias, as picaretas, entoando um jubiloso cântico, iniciaram os trabalhos de construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas (...). No aluir das paredes, no ruir das pedras, nos esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbio. (...) Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente.

²⁷ Jornalista e poeta, nasceu em 1865, escreveu o Hino da Bandeira e foi Membro fundador da Academia Brasileira. Um dos homens que fez a Belle Époque Carioca.

Figura 24: Criação das fachadas dos novos edifícios da Avenida.



Fonte: KOK, 2005.

Com alegria cantavam elas – as picaretas regeneradoras! E como as almas das que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte (Olavo Bilac, “Chronica” mar. 1904. Apud, NEEDELL, pg. 70, 1993).

Porém, Chalhoub (2001) comenta que as obras de remodelação, com o objetivo de sanear, embelezar e civilizar, assim como a abertura da Avenida Central, agravaram muito as já precárias condições de habitação, pois a população removida daquelas áreas centrais para viabilização das obras, sem ter para onde ir, começou a subir os morros e se espalhar pelas ruas da cidade.

Segundo Sevcenko (2010), a transformação do desenho urbanístico da cidade, regida, pelo então prefeito Pereira Passos, obedeceu uma diretriz meramente política, “que consistia em deslocar aquela massa temível do centro da cidade, eliminar os becos e vielas perigosos, abrir amplas avenidas e asfaltar as ruas” (SVCENKO, 2010, p. 81). Com isso, a maior preocupação com a imagem permeia muitas das intervenções urbanas implementadas durante a administração do prefeito.

As construções dos cenários urbanos teriam que ser compatíveis com o ideário de modernização e progresso defendidos naquela

época. Com isso, os poderes públicos que estavam à frente dessas obras cobravam uma relação entre a qualidade da arquitetura produzida e a vontade de embelezar e aformosear a cidade. Para Needell (1993), a ordem das prioridades nas soluções dos problemas da cidade foi sendo invertida, o que colocou, definitivamente, em segundo plano o restante e em primeiro plano a sua imagem.

Por sua vez, essas obras modificaram radicalmente a vida e a circulação de pessoas, de veículos e de mercadorias nas vias urbanas, o que gerou novas ocupações e novos usos do espaço público, assim como o agravamento da crise habitacional e sanitária. Contudo, a justificativa para abertura da Avenida Central, seria uma obra que iria fazer circular e sanear a cidade, embora o termo embelezar tivesse grande ressonância no discurso propagandístico da época, (BENCHIMOL, 1990, p. 228).

A concepção da Avenida Central, nasceu da necessidade de estabelecer uma ampla comunicação entre o novo cais comercial, projetado do largo da Prainha para o norte, e o centro da cidade. Pelos antigos estudos de melhoramentos do porto esta comunicação teria de ser feita por diferentes túneis abertos nos morros que bordam o litoral da saúde. (BENCHIMOL, 1990, p. 227).

É importante ressaltar que, desde o século XIX, era debatida a relação da circulação relacionada com o sanitarianismo e o higienismo, porém as propostas eram feitas e não executadas. Assim, o crescimento demasiado da população agravou a situação perante uma cidade que não tinha serviços básicos de salubridade: água e esgoto.

Segundo BRITO (2011, p. 8), destaca-se como prioridade à salubridade pública no Rio de Janeiro os seguintes pontos: drenagem das águas; extinção do Manguê da Cidade Nova; demolição do morro do Castelo; remoção do matadouro público da rua de Santa Luíza para São Cristóvão; criação de cemitérios afastados da cidade; incentivo ao plantio de árvores como forma de embelezamento e de purificação de ar; crítica à falta de coleta de lixo na cidade, sugerindo aproveitar a embarcação de um empresário privado que poderia vender seus serviços, lançando os dejetos no meio da baía; indica a correção das irregularidades nas ruas, tornando-as retilíneas, largas e com esgotamento de águas mais eficaz; determinação que todas as casas deveriam ter água potável encanada.

O poder público intensificou a preocupação com a insalubridade da cidade, o que gerou medidas capazes de combater

os males que rondavam a mesma, a fim de torná-la sã e bela. Além dos problemas urbanísticos que o Rio de Janeiro sofria, as pestes e as epidemias também a circundavam, agravadas com o descaso que até então era evidente. Como ilustrado comicamente na figura 25, não cabiam exclusivamente aos engenheiros e/ou aos médicos descobrir a solução dos problemas sanitários, era imprescindível o trabalho de ação governamental a fim de empreender políticas públicas de saneamento básico. Segundo Benchimol (1990), em 3 de março de 1903, Pereira Passos organizou o serviço extraordinário de inspeção sanitária das habitações, compostos por médicos e engenheiros, nomeando Oswaldo Cruz²⁸ como diretor geral de saúde pública. Com isso, pretendia-se extinguir a febre amarela do Rio de Janeiro, principalmente naquelas circunscrições onde residiam os supostos focos de disseminação de doenças infectocontagiosas.

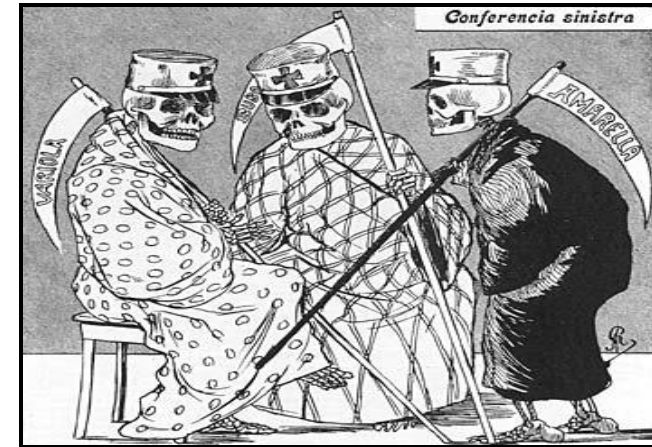
Os códigos de postura do poder público, em defesa da saúde pública, foram bastante rigorosos quanto às condições de higiene das edificações, mas procurando um controle maior sobre as

²⁸ Oswaldo Cruz foi um médico pioneiro no estudo dos males tropicais que assolava o Brasil, demonstrando que as epidemias eram incontroláveis se o uso do soro adequado. Coordenou as campanhas da erradicação da febre amarela e da varíola. Convenceu Rodrigues Alves, então presidente da República, a decretar a vacinação obrigatória, confluindo na famosa Revolta da Vacina. Fonte: www.projetomemoria.art.br

habitações coletivas, apontadas como os principais focos das doenças e epidemias, identificados por Augusto Malta – fotógrafo que expressa, através das lentes, a vida e a paisagem carioca na primeira metade do século XX – na figura 26.

Além de construir uma imagem metafórica²⁹ para o Rio de Janeiro, havia outra preocupação que era um imaginário de cidade burguesa, ou uma construção de parte de uma cidade com paisagens embelezadas, ou seja, cenários urbanos camuflados. Moura Filha (2011) comenta que, em grande parte, a ideia de sanear já estava embutida no embelezar, ou o embelezar, por vezes, era mais forte do que o próprio saneamento, (figura 27). Também com características cômicas, a figura 28 traz uma charge que demonstra o que Moura Filha (2011) aborda quando diz que, para que isso ocorresse, seria necessário que o projeto de remodelação e melhoramento da cidade fosse aplicado em determinadas áreas, construindo cenários urbanos planejados para a vida cotidiana de uma elite civilizada. Finalmente, todos esses momentos listados, ou seja, todas essas transformações no meio urbano, envolviam diversas parcelas da população, algumas atuando diretamente para as mudanças, como o

Figura 25: Os três flagelos: Pereira Passos, Rodrigues Alves e Oswaldo Cruz.



Fonte: www.projetomemoria.art.br

Figura 26: O cortiço, habitações tipo coletivas, visto por dentro.



Fonte: MALTA, Augusto, apud KOK, Glória, 2005.

²⁹ Segundo Robert Moses Pechman (2011), uma imagem metafórica da seria uma melhoria na literatura, medicina, engenharia e produção de conhecimento da cidade.

poder público e os grandes agentes econômicos, e outros se beneficiando dos melhoramentos urbanos, como a burguesia e a aristocracia, pois passavam a vivenciar espaços embelezados e saneados, assim como a Avenida Central, os estabelecimentos de comércio e lazer, as praças e parques e, por fim, os novos bairros ou bairros elitizados.

Contrariamente, a primeira parcela que sofreu as consequências dessa reforma foi a população mais pobre, arcando com grande ônus dessas mudanças na cidade, uma vez que eram rejeitados nessa realidade que se desejava ser europeizada e civilizada, ficando marginalizada em áreas periféricas.

Assim, para complementar o panorama do Rio de Janeiro que nos interessa trabalhar para atingir os objetivos deste capítulo, cabe complementá-lo com informações sobre como esses “personagens”, ditos excluídos, foram representados na novela *Lado a Lado*. Por sua vez, serão representados os lugares frequentados antes das reformas, para onde foram após a reforma, seus modos e costumes, fazendo com que a teledramaturgia proporcionasse, ao telespectador, vivenciar um pouco dessa realidade do início do século XX, bastante explorada pela academia, mas pouco conhecida pela grande massa da população.

Figura 27: Charge que representa Pereira Passos maquiando a comunidade.



Fonte: <http://narrativasdobrasil.blogspot.com.br/>

Figura 28: A charge traz uma representação da apresentação desse novo cenário que queriam implantar no Rio de Janeiro.



Fonte: AVENIDA – 12.03.1904 apud BRENNA, 1985.

Cena 2.2 — Modernizar e sanear: os excluídos como os coadjuvantes de uma reforma

2.2.1 O tempo: o que a novela nos conta

Liberdade! Liberdade!
 Abre as asas sobre nós
 E que a voz da igualdade
 Seja sempre a nossa voz, mas eu digo que vem
 Vem, vem reviver comigo amor
 O centenário em poesia
 Nesta pátria mãe querida
 O império decadente, muito rico incoerente
 Era fidalguia e por isso que surgem
 Surgem os tamborins, vem emoção
 A bateria vem, no pique da canção
 E a nobreza enfia o luxo do salão, vem viver
 Vem viver o sonho que sonhei (...)

(Trecho da música: “Liberdade! Liberdade! Abre as asas sobre nós” de Niltinho Tristeza, Petrojôia, Vicentinho e Jurandir por G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense, que é a trilha sonora da abertura da novela *Lado a Lado*)

Desde quando a telenovela começou a surgir na televisão brasileira, fez-se necessária a criação de uma abertura e adoção de uma música tema para embasá-la. É a partir da abertura elaborada para *Lado a Lado* que se dá início à análise da novela, por se observar quanto a mesma está recheada de informações que podem

direcionar à compreensão do panorama histórico que foi pano de fundo para a estória, da temática nela trabalhada, ilustrando o propósito com que veio.

Crítica por muitos por ter uma trilha sonora atual para o período cronológico abordado, a direção musical da novela optou pela escolha da música *Liberdade! Liberdade!*³⁰ para compor sua abertura, por considerá-la enquadrada no contexto histórico social que o Brasil vivenciava no início do século XX: o fim do Império e início da República, a liberdade dos negros e a luta destes por um espaço na sociedade, um dos temas centrais da narrativa. A abertura da novela dá um panorama dessa época, fazendo uma pequena introdução sobre o enredo abordado.

Começando pelo nome, *Lado a Lado*, como exemplificado na figura 29, a vinheta já mostra as duas realidades que vão ser contrapostas: a população negra que acabava de ganhar sua

³⁰Contrariamente o que pensam os críticos em música, a direção da novela foi muito inteligente com a escolha de *Liberdade, Liberdade!* para compor a trilha sonora de sua abertura. Como se trata de uma obra de ficção, baseadas em fatos reais, é natural que as composições estejam mais a serviço da trama do que da história. A música, que foi o samba entoado pela agremiação carioca Imperatriz Leopoldinense em 1989 em comemoração ao centenário da Proclamação da República, mesmo sendo uma música mais moderna, tornou-se o primeiro samba-enredo utilizado em uma abertura de novela.

liberdade, mas tinha seus modos e costumes perseguidos, e a elite que comandava política e economicamente o Brasil.

Composta com uma predominância do filtro sépia, por tons amarelados, forte exposição à luz, desfoque e montagem gráfica com aspecto de envelhecimento, a vinheta traz para o telespectador indícios de imagens antigas, de forte caráter histórico, onde se identificam vários pontos importantes relacionados ao contexto que a estória pretende explorar.

Neste momento, mantém-se o foco nas imagens referentes aos denominados nesta análise como os “excluídos”, alvos do presente Ato.

Entre as cenas que aparecem na vinheta de abertura (Figura 30), são mostrados documentos sendo escritos, assinados e carimbados, fazendo uma alusão à Proclamação da República e à Abolição da Escravatura, marcos importantes que servem de norte para o enredo.

Essas imagens já mostram o que estava por vir: os escravos recém libertos, enfrentando os preconceitos e ideais de “ordem” da República, travando lutas por espaços na sociedade, por igualdade e

Figura 29: Lado a Lado de duas classes sociais. Na esquerda o casal de mocinhos da elite (Laura e Edgar) e na direita o casal de mocinhos da população menos favorecida (Isabel e Zé Maria).



Fonte: memoriaglobo.com.br

resistência à opressão feita às suas manifestações culturais, como o samba, a capoeira e o candomblé (Figura 31).

Tratando especificamente sobre a cidade do Rio de Janeiro e as reformas urbanas lá empreendidas, a abertura anuncia um dos principais conflitos tratados pela novela: o sofrimento dessa população, expulsa das áreas centrais da cidade devido ao combate aos cortiços e ao movimento “bota abaixo” que liberou espaço para construção da desejada cidade modernizada. Com isso, foram, os “excluídos”, lutar para erguer seus barracos nos morros afastados, precisamente no da Providência.

Esse fato vai definir um dos espaços urbanos mais explorados ao longo de toda a novela: as comunidades pobres que se instalam nos morros como consequência do “bota abaixo” e derrubada daquela “velha” cidade reformada na administração do prefeito Pereira Passos. Dessa forma, a novela trouxe para a ficção um fato urbano marcante da história do Rio de Janeiro, tratado por diversos autores, a exemplo de Lilian Fessler Vaz (1985) e Maurício de Abreu (1997), os quais analisaram o processo de demolição e remoção dos cortiços no centro da cidade, deixando a população menos favorecida excluída de qualquer plano de modernização urbana, pois era considerada como uma classe perigosa.

Figura 30: Imagens congeladas da abertura da novela que retratam a Proclamação da República e a Abolição da escravatura



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Figura 31: Imagens congeladas da abertura da novela que retratam o surgimento do samba e da capoeira



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Essa realidade foi ilustrada na sequência de imagens da abertura de *Lado a Lado*, apresentadas nas figuras 32 e 33.

Contudo, como essa história da passagem dos “excluídos”, do cortiço à Providência, foi contada na ficção e embasada em fatos reais?

Figura 32: Imagem congelada da abertura da novela que retrata o movimento “bota abaixo” com a demolição dos cortiços



Fonte: memoriaglobo.com.br - edição e congelamento de imagem próprio do autor Eduardo Nóbrega Filho

Figura 33: Imagem congelada da abertura da novela que retrata a construção dos barracos e surgimento do morro da Providência



Fonte: memoriaglobo.com.br - edição e congelamento de imagem próprio do autor Eduardo Nóbrega Filho

2.2.2 O cenário de moradia: do Cortiço à Providência

Para vincular a narrativa histórica à ficção da telenovela, principia-se por transcrever uma notícia veiculada no jornal *Gazeta de Notícias*, abordando o problema da moradia na área central do Rio de Janeiro e a inadequação desta ao Plano de Melhoramento elaborado pela prefeitura:

Cada parede que se abre, cada frontaria de prédio que se derruba, põe a vista dos transeuntes o desolador espetáculo de habitações sem luz e sem ar (...) ficou evidente que nas principais ruas da cidade, as mais frequentadas, as mais habitadas (...) há um grande número de cortiços, de estalagens, ou que melhor nome tenham, onde faltam absolutamente todos os predicados que a sciencia exige e onde reside uma grande parte, talvez a maior parte da população que não dispõe de recursos suficientes para ocupar habitações, senão saudáveis, pelo menos não prejudiciais. (...) Acreditamos mesmo, que dentro de seus planos, a prefeitura já tenha o de procurar libertar o centro da cidade e sua parte mais populosa, d'essas habitações que as obras vão pondo a descoberto e cuja permanência prejudica ou diminue o edifício benfazejo de todo e qualquer melhoramento. (*Gazeta de Notícias*, 19/11/1903 apud. BRENNA, 1985, p. 118)

Esse discurso apontava os cortiços como locais sujos, feios e insalubres, como focos de desordem, criminalidade e epidemias, representando um perigo para saúde pública (BENCHIMOL, 1992,

p. 129). Portanto, perante esta condição de penúria e insalubridade daquelas habitações, ficava reforçada a decisão do poder público de que demolir os cortiços era imprescindível para higienizar a cidade, sendo esta medida fundamentada nas orientações científicas de médicos e engenheiros sanitaristas (Figura 34 e 35).

Essa realidade foi transferida para *Lado a Lado*, fazendo-se visível desde seus primeiros capítulos, não deixando dúvidas sobre um dos aspectos que a novela iria narrar.

Segundo Luciane Reis, historiadora da equipe de produção, este contexto foi embasado historicamente na obra de Sidney Chalhoub, “A Cidade Febril: Cortiços e epidemias na corte Imperial”, no qual o autor dedica o primeiro capítulo aos cortiços, com uma narrativa sobre a demolição daquele mais célebre: o “Cabeça e Porco”. Em entrevista realizada com o autor da novela, João Ximenes Braga, o mesmo confirma que a leitura dos cortiços partiu de muitas bibliografias, entre elas o romance “O cortiço” de Aluísio de Azevedo, que descreve esses lugares com uma perspectiva preconceituosa, justificando como estes tinham interferência na formação moral e no comportamento dos moradores, sujeitos a serem corrompidos pelo meio em que viviam.

Para inserir na ficção esta história, os autores de *Lado a Lado* criaram um núcleo de personagens que tinha por protagonistas, Isabel (Camila Pitanga) e Zé Maria (Lázaro Ramos). Esses representavam os denominados “excluídos”, ou seja, a população pobre, em grande parte constituída por filhos e netos de escravos, por vezes já nascidos livres, ou os próprios escravos libertos pela Lei Áurea, em 1888, apenas 15 anos antes do início da narrativa.

Os personagens foram assim caracterizados na narrativa da ficção: Isabel aparece como uma moça humilde, honesta e romântica. Nascida livre, ela trabalhava como doméstica na casa de Madame Besançon (Beatriz Segall), uma senhora francesa, rica, que além de ensiná-la a ler, ainda a ensinou o idioma francês. Apesar de ter acesso a esta formação diferenciada para uma mulher da época, Isabel desde cedo teve que aprender a lidar com preconceitos por ser negra, pobre e mulher.

Isabel, mora com seu pai, Afonso (Milton Gonçalves), ex-escravo que sobrevive com a profissão de barbeiro. Nos capítulos iniciais, seu Afonso conhece Zé Maria, um negro lutador de capoeira, colega de trabalho na barbearia localizada na Rua do Ouvidor. Zé lhe pede um local para morar e seu Afonso aluga-lhe um quarto em seu cortiço, mencionando que o mesmo se localiza no

Figura 34: Aglomeração de moradias, superlotações e péssimas condições sanitárias dos cortiços.



Fonte: Augusto Malta, apud SOUZA, 2008

Figura 35: Vista da precária condição de moradia dentro de um cortiço.



Fonte: Augusto Malta, apud SOUZA, 2008

bairro da Gamboa (Figura 36). À primeira vista, Zé se apaixona por Isabel, dando início ao romance da trama.

Estando definido o núcleo central de personagens dos “excluídos”, o cenário dos cortiços e do “bota abaixo” precisou ser criado, pois embora o bairro da Gamboa, local onde os negros tinham seus cortiços no Rio de Janeiro ainda exista, não se encontra com as características físicas necessárias para retratar aquela época. Além disso, o intenso tráfego de pessoas e automóveis na atualidade também inviabilizaria o processo de gravação. Por isso, a busca por um local de locação se fez forçoso, visto que os cortiços compareceram apenas nos cinco primeiros capítulos da novela, sendo logo depois a trama direcionada para a demolição dos mesmos, indo os seus moradores para os morros. Este fato tornava inviável, do ponto de vista técnico e econômico, a construção de uma cidade cenográfica para representar os cortiços em tão poucos capítulos. Com isso, a produção de arte da novela optou por locar as cenas na cidade de São Luís, no Maranhão. Paulo Renato, cenógrafo de *Lado a Lado*, em entrevista concedida para esta dissertação, justificou tal escolha por ser preciso recriar o cenário de um sítio que ainda mantivesse preservadas as características tipológicas de arquitetura aproximadas a do antigo Rio de Janeiro,

Figura 36: O cortiço representado em *Lado a Lado*



Fonte: memoriaglobo.com.br - edição e congelamento de imagem próprio do autor Eduardo Nóbrega Filho

de modo a marcar o contraste com a arquitetura eclética, implantada na reforma e modernização da cidade:

Dentre várias possibilidades que temos para a construção de cidades cenográfica ou a recriação de ambiente virtual, encontrar uma locação pronta contendo a maioria das condições necessárias é de extrema importância para a melhor aplicação dos recursos. O produtor de locações é responsável por apresentar as possíveis opções de local que contenham as características necessárias, e isso foi avaliado levando em conta as condições de gravação e de enquadramento de acordo com a expectativa dos planos de gravação, as modificações necessárias de realizar em cada local, os custos de deslocamento de equipes e equipamentos. Apresentadas essas opções, passamos a negociação das condições e avaliação de orçamento, tarefas da produtora. Em São Luís do Maranhão, já com os capítulos decupados, a equipe fez uma visita de avaliação para aprovar os locais mais adequados para a gravação de cada cena. (RENATO, Paulo. Entrevista concebida via e-mail particular. Novembro de 2014. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

Portanto, a decisão por escolher São Luís para a locação da derrubada dos cortiços, resultou de uma viabilidade técnica encontrada pela produção de arte. Assim, as ladeiras e as ruas estreitas da cidade se transformaram, durante as gravações da novela, em uma parte do Rio de Janeiro do início do século XX, apropriando-se das casas maranhenses para generalizar a imagem do centro da cidade carioca (Figura 37).

Figura 37: Momento em que as ladeiras de São Luís se transformam no Rio Antigo.



Fonte: memoriaglobo.com.br

Ainda segundo Paulo Renato, a indicação passada pela direção geral da novela foi a opção pelo realismo, efeito obtido nas locações feitas em São Luís, tendo por referência descrições contidas na bibliografia e imagens de época consultadas pela produção. Segundo o cenógrafo, as imagens deveriam chegar às telas com tal realismo de uma leitura do passado, e:

(...)quando necessário suor escorrendo no rosto, materiais e paredes com textura desgastada, pintura caiada, cartazes pintados à mão e a sujeira e poeira das ruas presente em cena. Fontes de luz com a temperatura de cor mais aproximada das fontes de luz de vela, queima de gás e lâmpadas de filamentos transmitindo a mesma opacidade presente nas fotografias da época. Que o entendimento da composição de cena fosse o mesmo que a pintura das telas de referência. (RENATO, Paulo. Entrevista concebida via e-mail particular. Novembro de 2014. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

Reforça esta afirmativa do cenógrafo, as palavras de Nininha Médice, produtora de arte de *Lado a Lado* que informou que depois de algumas reuniões com os diretores e equipe de criação, “optaram por uma concepção realista onde o bege, sépia e marrom faziam parte da (re)criação visual dos cortiços”³¹.

Com a cenografia montada, a trama se encaminhou para o primeiro conflito encontrado pelos “excluídos” da novela: a derrubada dos cortiços para modernização do centro do Rio de Janeiro e abertura da Avenida Central, fato ao qual Chalhoub (2001) se referiu como uma contraposição entre o “velho” e o “novo”, ou como desejo de “limpar” a cidade daquela realidade e população indesejada, frente aos melhoramentos urbanos (Figura 38 e 39).

No enredo da estória, essa questão de depurar a cidade para abertura da Avenida Central vai coincidir com o dia do casamento de Isabel (Camila Pitanga) e Zé Maria (Lázaro Ramos). Este dia marcou a vida de Isabel, porque foi “abandonada” no altar pelo seu noivo que, ao se dirigir para a igreja se deparou com a demolição dos cortiços, fato que o impediu de comparecer ao casamento. Na continuação da narrativa, Isabel volta para casa e se depara com o movimento do “bota abaixo” (Figura 40 e 40).

³¹MÉDICI, Nininha. Entrevista VI - novembro 2014 -. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB. Entrevista concedida à dissertação via e-mail).

Figura 38 e 39: O “bota abaixo” para abertura da Avenida Central.



Fonte: TORRES, João Martins, apud KOK, Glória. 2005

Figura 40 e 41: Isabel se deparando com a demolição dos cortiços.



Fonte: memoriaglobo.com.br - edição e congelamento de imagem próprio do autor Eduardo Nóbrega Filho

Como registra a notícia abaixo citada, havia prazo definido para a desapropriação dos cortiços e o não cumprimento deste conduzia a uma desocupação forçada:

Terminado, no dia 27 de fevereiro, o prazo fixado pelo governo para acordos amigáveis sobre as desapropriações, é anunciado o início das demolições para abertura da Avenida Central. O primeiro prédio a ser demolido é o n.º 25 da rua da Prainha. (A avenida: A primeira casa demolida. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28.02.1904 e 2.03.1904, apud BRENNAN, 1985, p. 151)

Realizadas as demolições e a construção da Avenida Central, foi a mesma inaugurada em 7 de setembro de 1904, com grande pompa e circunstância. De acordo com a historiografia, “quanto aos populares que habitavam em grande número os cortiços e as casas de cômodos demolidos, restaram-lhes duas opções: (...) pagar alugueis exorbitantes (...) ou mudar-se para os subúrbios” (CHALHOUB, 2001, p.135).

A novela retrata a escolha feita pela maioria daquela população que, sem recursos, foi empurrada para fora do centro da cidade, uma vez que os alugueis na área central começaram a subir devido à valorização dos terrenos. Com isso, a solução encontrada pela população excluída foi ocupar os morros da periferia da cidade, construindo barracos, dando origem às primeiras favelas, como

ocorreu no Morro da Providência. Esta realidade foi assim tratada por Backheuser (1979):

Pujante aldeia de casebres e choças no coração mesmo da Capital da República, a dois passos da Grande Avenida (...) Tratava-se do antigo Morro da Providência, perfurado por dois túneis ligando a linha tronco da Central à Estação marítima da Gamboa, que passou a se chamar morro da Favela, quando nele se situaram soldados que regressavam da guerra de Canudos, no sertão baiano. (BACKHEUSER, 1979, p. 314, apud, BENCHIMOL, 1990, p. 291)

Entre outros autores, Abreu (1988, p. 66) analisou como essas demolições, que deram lugar à modernização e à abertura da Avenida Central, tiveram, também, como consequência negativa, a formação de outros núcleos de “contradições”, ou seja, a favelização da cidade com as aglomerações de pessoas nesses morros, estimuladas a ocupá-los tanto pelos soldados da guerra de Canudos, quanto pelos soldados da Revolta Armada ou pelas demolições realizadas no centro da cidade.

Dramaturgicamente, a representação desses soldados em *Lado a Lado* se deu através do personagem Percival (Rui Ricardo Diaz), simbolizando os primeiros ocupantes do Morro da Providência: os soldados que voltaram da Guerra de Canudos com a promessa de moradia.

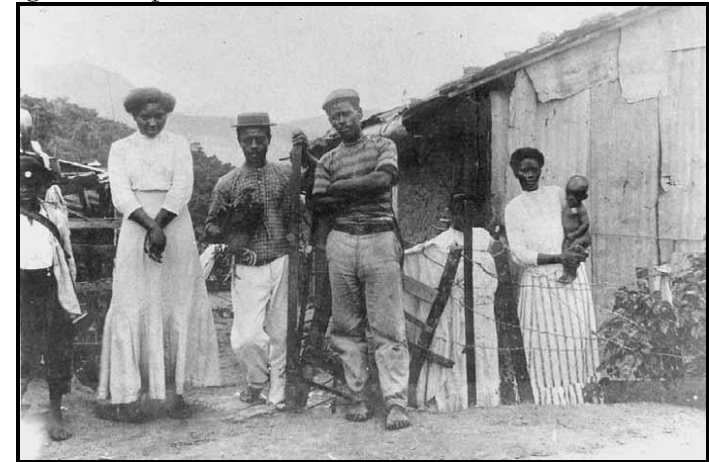
Analisando a figura 42 e comparando com a imagem congelada da novela, na figura 43, registra-se a presença de populares em frente aos casebres construídos de madeiras ou escombros que sobraram das demolições. Novamente, identifica-se como uma preocupação constante da direção da novela tornar as cenas realistas.

Em *Lado a Lado*, a partir do momento em que os excluídos se locomoveram para o Morro da Providência, todas as cenas passaram a ser gravadas no Projac e não mais em São Luis, como anteriormente ocorria. Logo, ficou a critério da produção de arte (re)criar cenograficamente esse momento da história da cidade do Rio de Janeiro. Relatou Rosane Bardana³² como esta tarefa envolveu tantos profissionais:

Fazem parte desta enorme equipe, profissionais que se ocupam do figurino (os figurinistas) e profissionais que fazem a produção de arte. O figurinista faz pesquisa sobre o vestuário da época, vê revistas, imagens, etc. e cria roupas para cada personagem da novela. Já o pessoal da produção de arte cria os cenários e toda a caracterização do ambiente em que as cenas se desenrolam. Há ainda os profissionais que criam a cidade cenográfica - no caso da novela podemos citar em especial a favela. (...) todos estes profissionais também fizeram as suas pesquisas para que

³² Rosane Bardana é historiadora que faz parte do núcleo de historiadores que auxiliam à direção da novela.

Figura 42: Populares em frente aos casebres construídos nos morros.



Fonte: <http://chengcapoeira.blogspot.com.br/>, foto de Marc Ferrez

Figura 43: Isabel, seu Pai Afonso, tia Jurema e Berenice em frente aos casebres sendo construídos no Morro da Providência



Fonte: gshow.com

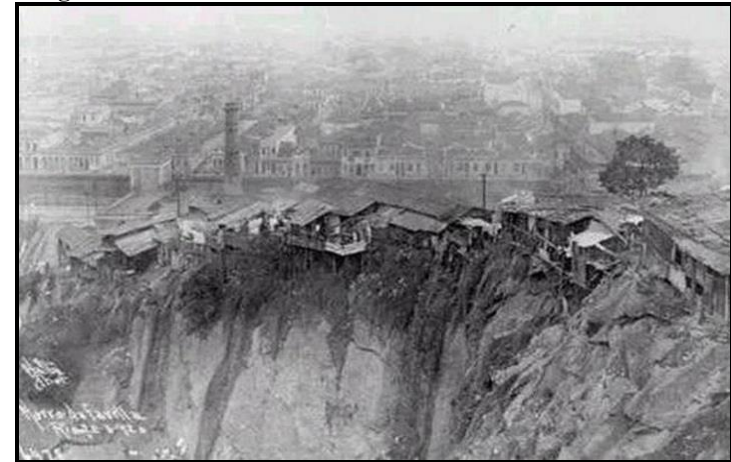
pudessem desenvolver corretamente as suas atividades (BARDANA, Rosane. Entrevista VI - Abril 2015 - Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa - PB. Entrevista concedida à dissertação via e-mail).

A busca da montagem da cenografia, foi apropriada da mesma estética da favela:

(...) montagem em painéis de tábuas reais de madeira rústica, em alguns casos envelhecidas através de técnicas de pintura arte, para transmitir a impressão do improvisado e da falta de recursos, com decoração simples e peças desprovidas de ornamentos. Os ambientes às vezes misturavam funções em um mesmo cômodo, para passar a precariedade do modo de vida e principalmente criar contraste de personagens. (RENATO, Paulo. Entrevista V - novembro 2014 - Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa - PB. Entrevista concedida à dissertação via e-mail).

As fontes iconográficas de época também auxiliaram na recriação daquela realidade. No entanto, apenas uma pequena parcela da população tem acesso a estas fotografias, a exemplo da figura 44, um registro dos casebres construídos no Morro da Providência. Em contrapartida, um grande número de telespectadores pode ver a recriação de tais imagens através da cidade cenográfica produzida para *Lado a Lado*. Assim, se não há para tantos a referência da história, foi possível uma aproximação a esta por meio da representação na novela (Figura 45).

Figura 44: Primeiras casas instaladas no Morro da Providência.



Fonte: www.museudaimagem.com.br

Figura 45: As casas, cenográficas, do Morro da Providência (re)criado na novela, feitas com madeiras reutilizadas, relembram os casebres do início do século XX



Fonte: gshow.com

Ao mesmo tempo em que relatou esse movimento do “Bota Abaixo” e o processo de exclusão da população mais pobre do centro do Rio de Janeiro, *Lado a Lado* também abordou a reação dessa população e os conflitos gerados devido às ações do poder público nesse processo de modernização, como se vê a seguir.

2.2.3 Por trás das cochias: a revolta dos “excluídos”

Se apropriando do que relata e analisa a historiografia sobre as consequências da reforma urbana do Rio de Janeiro, a novela explorou a insatisfação e a revolta dos negros com as demolições dos cortiços. Essa representação teve por foco a ação de Zé Maria e seus amigos que, transtornados, enfrentam a polícia, e o protagonista usa a capoeira para defender seu local de moradia. Porém, acaba sendo preso pela agressão e prática daquela luta considerada proibida na época (Figura 46).

Mesmo deslocados da área atingida pela reforma urbana, estes “excluídos” continuaram a ser o alvo principal da política higienista que os engenheiros e médicos recomendavam como meio de sanar o

Figura 46: Zé Maria, sendo preso no dia de seu casamento, ao defender os cortiços



Fonte: memoriaglobo.com.br

problema das doenças e das epidemias que afligiam toda a população.

Tal política era colocada como primordial para o governo republicano, uma vez que as epidemias geravam até mesmo prejuízos para a economia do país e, por exemplo, seu principal porto de comércio internacional, o do Rio de Janeiro, era evitado por muitos navios de empresas estrangeiras por temor da contaminação das tripulações.

Para combater essas epidemias, governo republicano decidiu sancionar a Lei 1.261, de 31 de outubro de 1904, que tornava obrigatória em todo o território brasileiro a vacinação contra a varíola. (BRENNA, 1985, p. 275) No Rio de Janeiro, especificamente, o presidente Rodrigues Alves deu todo respaldo ao prefeito Pereira Passos, “o ditador Bota Abaixo”, que juntamente com Osvaldo Cruz, o “general Mata-Mosquitos”, deveriam pôr em prática esta lei e exterminar os males que assombravam a cidade (BENCHIMOL, 1990, p. 295).

Como observou Sevsenko (2010), sob a ótica do sanitarismo, não havia como duvidar dessa medida do governo, visto que existiam muitos focos de varíola no Brasil. Porém, no Rio de Janeiro, devido ao clima de insatisfação da população pobre com o processo

do bota abaixo, somada à desinformação desta que não entendia o real motivo da vacinação, e a desconfiança de que a vacina era um modo de eliminá-los, eclodiu uma revolta contra tal lei, registrada de forma cômica em charge do jornal O Malho de 29 de outubro de 1904 (Figura 47).

Nomeada na historiografia como “A Revolta da Vacina” esse foi um conflito entre o povo e as brigadas sanitárias, resultando em batalhas ocorridas em vários locais da cidade (Figura 48), como relatou o Jornal do Comércio na coluna “Gazetinha”:

Por ocasião de reunião convocada pela “Liga contra a vacina obrigatória”, presidida pelo senador Lauro Sodré, o povo realiza manifestações no centro da cidade e em seguida em frente ao Palácio do Catete. Primeiros conflitos com a força pública. (Gazetilha. Jornal do Comércio, 12.11.1904 apud BRENNA, 1985, p.275)

A revolta da vacina ganhou apoio de outras camadas da sociedade, como políticos e a imprensa, que questionavam tal medida através de artigos e charges:

(...) O que esta se vendo por essas ruas da capital da República não é um montim de arruaceiros, como classificou o mercenarismo, é o assassinato do povo perpetrado por ordem do Governo. O povo pede que lhe deem liberdade, supplica que lhe garantam os direitos e os homens de situação, os exploradores das posições,

mandam assassina-los fria e cruelmente pela soldadesca, que hontem, despudoradamente, se apresentava bêbada, mal podendo apontar as carabinas com que queriam suffocar os protestos dos cidadãos brasileiros (...)
 (“Miséria e Morte”, Correio da Manhã. 14.11.1904, apud BRENNA, 1985, p. 277)

Sobre este fato, reportando-se a *Lado a Lado*, informou a historiadora Luciane Reis, integrante da equipe de produção da novela, que para fundamentar a inserção desta revolta popular na trama, foram utilizadas as seguintes referências bibliográficas: A Revolta da Vacina, de Nicolau Sevensen; e Os Bestializados, de Murilo de Carvalho. (REIS, Luciane, 2014. Entrevista concedida a Eduardo Nóbrega Filho). Assim, *Lado a Lado* se apropriou dessa revolta para mostrar a luta da população de “excluídos” contra o que lhe era imposto. Na representação deste fato, um personagem chave foi o Dr. Assunção (Werner Schunemann), o qual faz uma alusão a Osvaldo Cruz. Dr. Assunção, marido de Constância³³ (Patrícia Pilar), fora um barão do café na época do Império, mas com a República, vê sua família entrar em decadência. Logo, assumi o cargo de Secretário da Saúde e logo se viu obrigado a decretar que todos teriam que tomar a vacina contra a varíola.

³³ Ex baronesa com a república, mas que continuou a se sentir superior mesmo sem o título, motivo pelo qual o personagem foi caracterizado com a arrogância da aristocracia.

Figura 47: Charge sobre a resistência da população a vacinação obrigatória



Fonte: O Malho, 29.10.1904 apud. BRENNA, 1985

Figura 48: Baderna causada nas ruas da cidade pelos revoltosos.



Fonte: Autor desconhecido – www.colegioweb.com.br

Na cena que foi ao ar no dia 15 de outubro de 2012, Dr. Assunção chega com sua equipe ao morro para dar início à campanha de vacinação e, fundamentando-se na obra de Sevsenko (2010), a trama reproduziu a ação das brigadas policiais utilizando a força contra os indivíduos que resistiam (Figura 49). A população reagiu, por um lado, refugiando-se em suas casas ou demonstrando sua insatisfação nas ruas gritando palavras de ordem e, enquanto as autoridades tentavam realizar prisões contra os baderneiros, começavam “tiros e pedrarias, vindos da população acossada” (SEVCENKO, 2010, p. 29), fato aqui registrado através da figura 50 em que capoeiras entram em conflito com as forças policiais. Acrescenta Benchimol (1990) que a Revolta da Vacina não ficou restrita a esta manifestação popular:

Primeiro, o movimento espontâneo, envolvendo camadas populares indiferenciadas, provocado pelas demolições e despejos em massa, aliados a fatores como a carestia dos gêneros de consumo popular e a falência de numerosas casas comerciais em 1904, agravantes das condições de vida da população. Em segundo lugar, o movimento dos políticos oposicionistas e positivistas, movimento autônomo que se ligou, apenas parcialmente, aos das massas populares. Por fim, o militar e positivista, aliados a setores monarquistas, um prolongamento das forças jacobinas e das dissensões militares que marcaram os primórdios tumultuados do regime republicano, articulado ao movimento dos políticos oposicionistas, mas não ao popular. (BENCHIMOL, 1990, p. 300)

Figura 49: Na novela, a população do morro sendo obrigada a tomar a vacina obrigatória.



Fonte: memoriaglobo.com.br

A novela inseriu essa questão na trama e não abordou apenas a insatisfação da população menos favorecida, ou como disse Benchimol (1990) “o movimento espontâneo” representado nas cenas de combate à vacinação obrigatória. Em *Lado a Lado*, o movimento dos políticos oposicionistas foi representado através do personagem do senador Bonifácio (Tato Gabus Mendes), que pagou um capoeira, Caniço (Marcelo Melo Jr.), para levar às ruas um grupo de agitadores infiltrados na revolta da vacina, o que criou um clima de baderna geral dentro do movimento popular, tirando o controle da situação. Assim, a rebelião tomou conta das ruas e, em conjunto com as questões políticas, acabou sendo decretado o estado de sítio no Rio de Janeiro, no dia 16 de novembro de 1904. O governo, então, “revoga a obrigatoriedade da vacina antivariólica” (SEVCENKO, 2010, p. 52).

Através do que foi explorado da narrativa de *Lado a Lado*, até aqui, constata-se a evidência dada ao movimento do “Bota Abaixo”, ao processo de exclusão da população mais pobre do centro do Rio de Janeiro, à formação das comunidades nos morros e a revolta dos “excluídos” com este contexto. Complementando essa abordagem, a trama também trouxe para a ficção as ações do poder público na velada segregação espacial da população urbana, quando iam sendo

Figura 50: Conflito entre a população excluída e a briga policial durante a revolta da vacina.



Fonte: gshow.com.br

definidos os lugares de possível acesso a esta parcela da população em oposição à discriminação da presença deles nos lugares específicos da elite, como será tratado a seguir. Mas quais foram os espaços frequentados por esses excluídos que *Lado a Lado* trouxe à tela?

Cena 2.3 — Do fosso à boca de cena: os espaços frequentados e os proibidos

Segundo Benchimol (1990), ao mesmo tempo em que a população pobre do Rio de Janeiro teve sua moradia removida do centro da cidade, também foi excluída de diversos espaços urbanos, que foram valorizados pelas obras de modernização e entregues ao deleito da elite. No entanto, mesmo se estabelecendo nos morros, essa população ganhava seu sustento na cidade, apesar das inúmeras normas e medidas implantadas pelos poderes públicos para tentar afastar essas pessoas dos lugares frequentados pela classe dominante.

Essas questões das diferenças étnicas e sociais, e da segregação espacial imposta para ordenar as cidades foram evidentes naquele período de fim de escravatura. Chalhoub (2001) analisou esses conflitos e como as reformas urbanas geraram uma separação da cidade, a partir

do que era considerado velho e o que foi denominado de novo. Ficcionalmente, esses conflitos também estão presentes na novela, fazendo com que os telespectadores apreendam como se deu essa separação sócio espacial.

Analisando *Lado a Lado*, percebe-se que determinados espaços eram proibidos a esta população. Expressões como “*más companhias*”, “*gente diferenciada*”, “*quem pode ficar onde*” e “*falar o que... com quem*”, eram sempre proferidas pela vilã e ex-Baronesa, Constância (Patrícia Pilar), ao se referir a determinados personagens do núcleo dos excluídos. Termos dessa natureza e passagens da novela aqui apontadas indicam como a trama enfatizou diversos pontos abordados pela historiografia no que se refere à discriminação dos menos favorecidos. Exemplificando, cita-se o capítulo que foi ao ar no dia 12 de setembro de 2012, no qual Constância (Patrícia Pilar) fica indignada porque o Padre Olegário permitiu o casamento de Isabel (Camila Pitanga) com Zé Maria (Lázaro Ramos) na mesma igreja onde seria realizada a cerimônia de sua filha, Laura (Marjorie Estiano) com Edgar (Thiago Fragoso), filho de um senador. Em um diálogo preconceituoso (Figura 51), transcrito na citação que segue, a postura que a baronesa adota é a de exigir que os convidados da “negrinha”, como a mesma se refere, deixem a igreja o quanto antes:

Existem igrejas que atendem pessoas como você. Entendo que, por caridade, o padre Olegário tenha lhe aberto as portas da igreja que eu frequento, mas a gente estende a mão, querem logo o braço. Esse atraso já é um absurdo! Quero que você retire aquela gente daqui imediatamente! Logo chegam meus convidados, os do senador, e o florista ainda não pode preparar o altar para o casamento da minha filha! (Diálogo entre a ex baronesa Constância com a protagonista negra Isabel. Cena que foi ao ar no dia 12.09.2012).

Figura 51: A baronesa com sua filha e a protagonista negra na sacristia da igreja



Fonte: memoriasglobo.com

Essa cena está compatível com o forte preconceito daquela época, o que justifica a indignação da baronesa por dividir o mesmo espaço com os negros, pois, em sua visão elitista, não aceitava a queda do império e as transformações advindas do período republicano. Assim, irrita-se ao saber que seus convidados se misturariam com os negros dos cortiços e dos morros, deixando explícita a separação dos lugares dos ricos e dos pobres já no início da trama. Acrescenta-se que no início do século XX, ainda era vigente a prática de estratificação da sociedade em irmandades, em geral criadas no período colonial. Estas irmandades, organizadas em função de classes sociais e profissionais, tinham igrejas próprias, destinadas a reunir irmãos pertencentes a grupos específicos, entre os quais os negros, muitas vezes congregados em torno de devoções como Nossa Senhora do Rosário.

A continuidade dessa divisão social em um espaço supostamente público, como a igreja, vai ser uma prática que se estende aos espaços laicos, como o clube, a confeitaria, escolas e teatros, naquela época direcionados ao universo da elite (NEEDELL, 1987, p. 74). Assim, na historiografia, vários lugares do Rio de Janeiro aparecem como ponto de encontro da elite carioca, a exemplo da Rua do Ouvidor, que na novela comparece como símbolo máximo de status e elegância, assim como a Confeitaria Colonial - releitura da tradicional Confeitaria Colombo, o

bar Guimarães e o clube, lugar de lazer dos jovens da elite. Estes formaram o conjunto de espaços mais frequentados pela alta sociedade na novela, mas também um objeto de desejo de uma população que acabara de sair da senzala e sonhava com a igualdade.

Tomando o espaço da Confeitaria Colonial como cena, outro exemplo de discriminação e segregação ainda pode ser analisado no primeiro capítulo da trama. Nesta passagem, o casal de protagonistas negros, Isabel (Camila Pitanga) e Zé Maria (Lázaro Ramos), ao escolherem o local de seu primeiro encontro, optam pela Confeitaria Colonial e, ao sentarem, todos se viram para olhar o casal tido como inusitado naquele espaço, considerando os padrões da época. Nesta cena, *Lado a Lado* traz às telas as duas faces daquela realidade: a da elite que não se habituava com a presença da população negra em tais espaços, e a dos “excluídos” que lutavam pela igualdade. Logo, visto o constrangimento que o casal de negros estava causando a seus clientes, o garçom alegou que a mesa escolhida por eles já estava reservada, ao que Zé Maria (Lázaro Ramos) responde a altura das mudanças dos padrões que estavam acontecendo na época: “Já estamos no século XX, caso o senhor não tenha percebido. Uma garrafa de vinho tinto português e os cardápios, por favor.” (Diálogo entre o garçom da Confeitaria Colonial com o protagonista Zé Maria, em cena que foi ao

ar no dia 10.09.2012). Segundo Needell (1987), na realidade, esse estranhamento tem a ver com o aumento da população urbana após a abolição da escravatura, que culminou no impacto contínuo das ideologias e dos modelos de comportamento europeus (incluindo o direito de liberdade e igualdade de todos) que iam de encontro ao tradicional pensamento elitista.

Na novela, revoltados com tanto preconceito, Isabel e Zé Maria se recusam a sair da confeitaria e ainda se beijam, deixando todos com ar de revolta (Figura 52). Essa reação das pessoas com a cena do beijo é dirigida com base nos princípios da época, pois segundo Needell (1987):

(...) nas poucas ocasiões que saíam, as jovens eram escoltadas por parentes masculinos zelosos de sua reputação. A igreja e as reuniões domésticas eram os únicos lugares onde sinais diretos e lampejos de algo semelhante a um flerte poderiam acontecer. Seriam talvez calorosos, mas certamente discretos e com pouco resultado real no destino de qualquer dos envolvidos. Mesmo quando as jovens já se encontravam casadas, em segurança, continuavam a viver em rigorosa reclusão nos limites do ciclo familiar (...) (NEDELL, 1987, p. 161)

Essas e outras atitudes dos “excluídos” consideradas incompatíveis com os valores e comportamentos da elite, levaram os governantes, a lançar normas de comportamento para controlar os “maus hábitos” dessa população e assim civilizá-los. Em especial nos espaços públicos,

Figura 52: Casal de protagonistas negros, se beijando na Confeitaria Colonial.



Fonte: memoriasglobo.com

por ser de convívio de todas as classes, tais normas visavam manter padrões morais e também sanitários. Assim, Carvalho (1987) aborda algumas normas que o prefeito impôs na população, como a proibição dos homens de andar sem camisa pela rua, ou andar descalços (Figuras 53).

Todo esse processo de disciplinamento da população foi identificado também por Sevcenko (2010) como uma “regeneração”, pois segundo o autor as vítimas eram fáceis de serem identificadas: “a multidão de humildes, (...) que construía a massa trabalhadora, os desempregados, os subempregados e os aflitos de toda espécie” (SEVCENKO, 2010, p. 82)

Em *Lado a Lado*, essa mistura de classes nos espaços públicos e o controle sobre como a população deveria se portar também foram temas postos em cena. No capítulo que foi ao ar no dia 17 de setembro de 2012, ao se deparar com um negro andando quase sem camisa pelas ruas da cidade (Figura 54), a Constância (Patrícia Pilar) tem uma “brilhante” ideia: propor ao prefeito uma lei que proíba os homens de andarem sem camisa pelas vias públicas. Esta cena faz uma alusão às abordagens historiográficas, como as de Sevcenko (2010, p. 82), quando remete ao controle dos “maus hábitos” dessa população: “suas roupas, seus pertences, sua família, suas relações vicinais, seu cotidiano, seus

Figura 53: Registros da população excluída com seus costumes de andar descalços pelas ruas



Fonte: FERREZ, 1982

hábitos, seus animais, sua forma de subsistência e de sobrevivência, sua cultura”, tudo é atingido pela nova disciplina espacial. O autor julga essa forma autoritária das ações governamentais como um “gesto brutal, disciplinador e discriminador, que separava claramente o espaço do privilégio e as fronteiras da exclusão e opressão” (SEVSENKO, 2010, p. 82).

Outro espaço específico da elite: os clubes, como pontua Needell (1987, p. 100), eram instituições formais frequentadas exclusivamente pela elite que perduraram na república. Eram locais de tradição dos jovens boêmios, da qual podiam participar tanto as “famílias recém-enriquecidas e sem tradição, quanto as famílias tradicionais que haviam perdido a prática ou o gosto por determinados aspectos do passado”, em *Lado a Lado*, caso exemplificado pela família de Albertinho. Esse espaço foi cenário de mais uma atitude de exclusão dos negros explorada na novela (Figura 55). Nesse caso, Albertinho (Rafael Cardoso), filho da ex baronesa Constância (Patrícia Pilar), expulsa Elias (Cauê Campos) e Olavo (Jorge Amorim) do Federal Sport Clube, alegando que crianças moradoras do morro não podem assistir a uma partida de futebol, como transcrito no diálogo que segue:

Figura 54: Negro andando quase sem camisa pelas ruas da cidade



Fonte: memoriasglobo.com

Albertinho: O que tá fazendo aqui?
 (...)então moleque, o gato comeu sua
 língua?

—Elias: A gente só queria ver como era um
 campo de futebol de verdade.

—Albertinho: Ah, era só o que me faltava,
 agora o pessoal do morro quer ver como é o
 futebol! Aqui não é lugar de vocês, vai, anda.
 (Diálogo entre Albertinho, jovem burguês, com
 Elias, homem negro morador do morro. Cena
 que foi ao ar no dia 10.01.2013).

Figura 55: Albertinho expulsando Elias e as crianças do Federal Sport Club



Fonte: memoriasglobo.com

Tão importante quanto disciplinar os comportamentos, era regular as práticas de trabalho da população pobre nos novos espaços urbanos e modernizados do Rio de Janeiro. Ao poder público cabia regulamentar as atividades desenvolvidas pelos “excluídos”, muitas das quais ainda não podiam prescindir para o funcionamento da cidade, mas a forma como eram praticadas se mostrava incompatível com a cidade que se desejava europeizada. Como analisou Chahloub (2001), o cotidiano dos trabalhadores era uma espécie de conflito entre a visão do mundo, própria da classe trabalhadora, e a visão de cidade imposta pela classe dominante.

Essa população atuava nas seguintes atividades: o comércio ambulante ou as feiras, a prestação de serviços como estivadores de porto, marinheiros, domésticas, barbeiros, lavadeiras, quituteiras, etc. e até mesmo grande parte da nascente classe operária. Assim os caracterizou Carvalho (2002, p. 18):

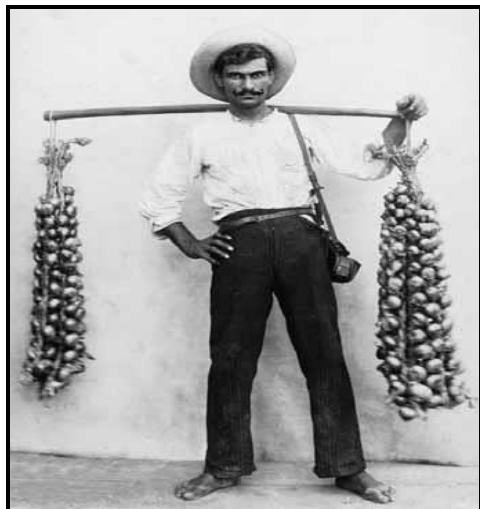
Eram ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da Marinha e dos navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapeiros, criados, serventes de repartições públicas, ratoeiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptores, pivetes. (CARVALHO, 2002, p. 18)

Em geral, trabalhavam nas ruas a primeira geração de escravos nascidos livres, escravos libertos e pessoas livres, mas humildes. Ficcionalmente, a novela caracteriza bem esses trabalhadores nos personagens do núcleo central dos “excluídos”: Isabel (Camila Pitanga), uma empregada doméstica; seu pai Afonso (Milton Gonçalves), um barbeiro que trabalha dignamente a serviço de uma elite; seu noivo, Zé Maria (Lázaro Ramos), um capoeira que se vê obrigado a se alistar na Marinha. Dentre outros, Berenice (Sheron Menezes), que era uma mulher negra, que tem seu cortiço no eixo do “bota abaixo” e se vê refugiada no morro da Providência, representa “o contingente majoritário de trabalhadores que viviam à custa de alguma forma de comércio ambulante – frequentemente associado aos igualmente numerosos e variados ofícios artesanais” (BENCHIMOL, 1990, p. 280),

Analisando as figuras 56 a 59, que fazem parte do acervo do fotógrafo Marc Ferrez³⁴, percebe-se que essa população enfrentava precárias condições de trabalho, restando-lhe garantir a sobrevivência na rua:

³⁴Fotógrafo que retratou cenas do período do Império e início da República, entre 1865 e 1918, fazendo com que seu legado se torne uns dos mais importantes documentos de representação daquela época. Na novela, em várias cenas, Edgar (Thiago Fragoso) cita o nome do fotógrafo como um grande profissional.

Figuras 56 e 57: Comércio ambulante de 1895: vendedor de cebola e vendedor de vassouras.



Fonte: FERREZ, 1982.

Figuras 58 e 59: Comércio ambulante de 1895: vendedor de miudezas e vendedor de pão doce.



Fonte: FERREZ, 1982.

Comparando as imagens acima com aquelas apresentadas em *Lado a Lado*, (Figuras 60 e 61) observa-se que a caracterização proposta pela novela, tendo por referência as fotografias de época, tem uma grande aproximação. Com este artifício a ficção possibilitou ao público uma compreensão desses personagens que, na história real constituíam a classe trabalhadora no Brasil do início do século XX. A fim de instigar os espectadores quanto à diferença de classes, marcante naquela época, *Lado a Lado* ainda explorou essas representações dos ambulantes, em contraste com a elite que circulava nas ruas do Rio de Janeiro modernizado.

Analisando as imagens anteriores, e se reportando à historiografia oficial, observa-se que a novela retratou o contexto da época: o fim do escravismo, a difusão das relações de trabalho no tecido urbano, uma oferta de mão de obra muito maior do que a capacidade de empregos oferecidos no meio urbano e nas indústrias, a falta de qualificação desses trabalhadores dificultando sua absorção nas novas funções requeridas pelo progresso. Tudo isso gerou uma série de problemas sociais, e entre eles a oficialização desses trabalhadores como “ambulantes”. Refere Benchimol (1990, p. 280) que alguns segmentos desses trabalhadores de rua entravam em choque com a nova cidade que surgia, “quer por razões de saneamento, de circulação urbana ou de

Figura 60: Comércio ambulante em oposição à elite que circulava na rua, em *Lado a Lado*.



Fonte: memoriasglobo.com

Figura 61: Comércio ambulante explorado por *Lado a Lado*



Fonte:memoriasglobo.com

abastecimento”.

A multidão de ambulantes e pequenos artesãos – traço característico da paisagem social do Rio de Janeiro desde os tempos coloniais, persistia no início do século, mesmo que num contexto qualitativamente novo. Não eram mais os escravos de ganho que coloriam as ruas com seu alarido, mas negros e mulatos tão “livres” quanto os imigrantes estrangeiros, especialmente os portugueses, já incorporados à linguagem anedótica, depressivamente, como “burros de carga” (afeitos a todo o tipo de trabalho pesado ou desqualificado) (...) os meninos vendedores de jornais; o preto fabricando cestas numa calçada; o vendedor de carvão puxando dois burros com cestos carregados; o português de vastos bigodes que vem tocando os perus com uma vara comprida (...) (SANTOS, 1990, p. 280).

Complementa Carvalho (1987), que esses trabalhadores, carregando uma série de preconceitos oriundos do sistema escravocrata, possuindo uma baixa renda e muitas vezes sem acesso à escola nem à educação, logo eram taxados como analfabetos e sem postura para conviver na sociedade, precisando o poder público ditar as normas de conduta. Assim, Pereira Passos, além de investir na reforma da cidade, atuou para civilizar esta massa de “excluídos” do sistema:

Ao mesmo tempo em que remodelava, junto com o governo federal, a estrutura material da cidade – demolições de prédios, abertura de avenidas, prolongamento e alargamento de ruas, reforma do

calçamento, arborização e ajardinamento de praças, etc. – Pereira Passos usava seus poderes discricionários, nos seis primeiros meses de 1903, para colocar em vigor um elenco de decretos destinados a transformar “velhas usanças” que negariam ao Rio de Janeiro foros de capital “e mesmo de simples habitat de um povo civilizado” (SANTOS, 1990, p. 277).

A intenção era depurar a cidade, civilizando essa população e suas práticas urbanas. Em particular sobre os trabalhadores de rua, Pereira Passos aplicou “a sua máquina repressiva e fiscal contra os vendedores ambulantes e todos aqueles autônomos, para os quais o pagamento de licença ou multas representava, muitas vezes, um encargo insustentável” (BENCHIMOL, 1990, p. 281). Como resultado de tais medidas, foi proibida a circulação de vendedores ambulantes sem a licença da prefeitura (BRENNAN, 1985, p. 95). Por razões sanitárias, também foi extinta a prática dos vendedores de leite, que andavam com suas vacas em vias públicas: “O mais vergonhoso de todos esses ambulantes do começo do século, porém, é o leiteiro, com a esquelética vaca que hoje, felizmente, esconde a sua tuberculose no fundo dos estábulos que recuaram para bairros distantes” (EDMUNDO, 1938, p. 68, apud BENCHIMOL, 1990, p. 281).

Juntamente com as representações dos ambulantes, *Lado a Lado* caracterizou este uso do espaço público através da existência dos

quiosques, locais de encontro de populares, também condenados a desaparecer, principalmente por serem considerados como anti-higiênicos e sem “inspiração artística”, já que tinham características orientais, fora dos padrões europeus que se pretendia atingir (Figura 62). Sob o aspecto estético, os quiosques foram combatidos, pois eram “construções ligeiras de madeira e zinco, de traços orientais, disseminadas pelas calçadas”; e sob o aspecto sanitário eram “pontos naturais de aglomeração dos trabalhadores das ruas, os “pés-rapados”, que ali consumiam vinhos, café, broas, sardinhas fritas, lasca de porco, queijo e outras miudezas” (SOUZA, 1990, p. 282).

Já *Lado a Lado*, narrou a existência dos quiosques e o combate a esse tipo de “atraso”, com o fim de embelezar a cidade, já que se misturavam aos novos usos propostos pela elite (Figuras 63). Assim, preocupou-se menos em retratar o real, mas se inspirou na realidade para criar a narrativa, justificando as ideias defendidas por Paul Ricoeur (1997) quando comenta que a ficção é quase histórica tanto quanto a história é quase fictícia. Ou seja, os processos de transformação urbana e o combate às antigas práticas sociais, deixando as ruas limpas, belas e salubres, são narrados na trama associada a uma ordem atrelada ao progresso, botando abaixo tudo que não condissesse com a nova realidade dos espaços urbanos, digna dos padrões europeus.

Figura 62: Os Quiosques tratados por Passos como um ponto de “pés-rapados”.



Fonte: BRENNA, 1985.

Figura 63: Representação dos quiosques em *Lado a Lado* e o contraponto com os novos modos, costumes e vestimentas da elite da época



Fonte: memoriasglobo.com

Encerrando essa análise, pode-se dizer que em *Lado a Lado*, a historiografia e a iconografia foram referência seguida para reproduzir aspectos urbanos relacionados às práticas urbanas e cotidianas dos “excluídos”, representando os espaços utilizados e frequentados pelos negros, as restrições impostas pelo poder público que desejava construir uma imagem de ordem, progresso e civilização para a capital federal.

Cena 2.4 — Modos e costumes: a cultura de uma população excluída

Como já referido, constituía meta do poder público e da elite carioca, não só modernizar a estrutura física do Rio de Janeiro, mas civilizar a população, em particular as camadas mais pobres e de descendência negra, consideradas uma mancha para o ideário europeizado que virou padrão no Brasil do início do século XX.

Estavam associadas a esta população pobre manifestações culturais consideradas, naquele contexto, como bárbaras, atrasadas, violentas, indecentes e demais adjetivos pejorativos utilizados pela elite. Essas manifestações incluíam celebrações religiosas, como o candomblé; música e dança como o samba e a capoeira; festas como

o carnaval, que marcarão a identidade cultural do país décadas depois, mas que foram repudiadas sob o olhar dos primeiros tempos da República. Velloso (1990) trabalhou esta questão como uma contraposição entre a “Pequena África” e a “Europa possível”, estando de um lado a população de miscigenados e, do outro, a sociedade elitizada que se via culta e civilizada. Tratava-se, portanto, de um difícil convívio de condições bem opostas.

Essa temática sendo recorrente nos estudos sociológicos e históricos foge à compreensão de grande parte da população brasileira que desconhece tere sido o carnaval e o samba, expressivas manifestações artísticas do país, hoje, reprimidas no passado pelas forças governamentais. Ao tratar esta questão em seu eixo narrativo, *Lado a Lado* ampliou o conhecimento dos brasileiros sobre sua própria cultura.

Na novela, esse período histórico de repressão da cultura popular foi evidenciado desde o início da trama através de uma (re)leitura desses fatos. Assim, a semelhança com a realidade historiográfica, de acordo com Pesavento (2008) “passa a ocupar o lugar da veracidade, trazendo consigo a delicada questão da ficção, ao aproximar a história da literatura” (PASSAVENTO, 2008, p.181), neste caso da ficção da teledramaturgia.

Baseado nestes princípios, a novela, logo em suas primeiras imagens, traz o samba e o carnaval com destaque, fazendo-se presentes nas ladeiras do bairro da Gamboa (Figura 64). O carnaval de rua era, então, uma prática condenada pelos governantes por ser uma expressão da cultura afro-brasileira e não condizente com a modernidade de padrões europeus. Os cordões, como eram chamados os grupos que desciam dos morros para brincar o carnaval (Figuras 65 e 66), tinham sua alegria confundida com desordem, sendo considerados barulhentos e ameaçadores, levando as autoridades a tomarem providências contra essa manifestação apontada pelas elites como um atraso à civilização.

A repressão aos cordões carnavalescos, fato também tratado em *Lado a Lado*, comparece na cena que foi ao ar no dia 23/02/2013, na qual Edgar (Thiago Fragoso) e Laura (Marjorie Estiano) queriam entrevistar o diretor do cordão Flor do Brasil, para fazer matéria sobre a perseguição do poder público a esses grupos. Com efeito, houve, na vida real, uma repressão concreta contra os cordões que desfilassem sem licença da prefeitura, (BENCHIMOL, 1990, p. 72) sendo isso retratado pela novela que mostrou como esses grupos não eram bem quistos pela polícia, exemplificado na figura 67 e 68.

Figura 64: População negra brincando o carnaval nas ladeiras do bairro da Gamboa



Fonte: memoriasglobo.com

Figura 65 e 66: Bloco carnavalesco e foliões fantasiados no início do século XX.



Fonte: Autor desconhecido – www.riodejaneiroaqui.com e Augusto Malta. www.folha.uol.com.br

Figura 67 e 68: Os cordões sendo recriminados e repreendidos pela polícia por terem sido denunciados como desordem.



Fonte: memoriaglobo.com.br - edição e congelamento de imagem próprio do autor Eduardo Nóbrega Filho

A partir das análises das imagens anteriores, duas importantes questões sobre esta cultura popular são colocadas: a contraposição entre as festas populares e o carnaval direcionado à elite, com os bailes de agremiação, os corsos e as batalhas das Flores. Estas batalhas (tratadas em capítulo a seguir) tinham o incentivo do poder público com o objetivo de criar um carnaval civilizado e em sintonia com a nova realidade de transformações pelas quais passava a cidade, como refere Ferreira (2000).

Por sua vez, as expressões proferidas pela baronesa: “o tal do Samba” e “batucada de africanos, de macumbeiros”, deixam claro o pensamento da elite na época a respeito do samba, ritmo que surgia junto ao carnaval pelas ladeiras dos morros cariocas. Esta manifestação, segundo Sandroni (2001, p. 78) caracterizava, sobretudo, os negros e mestiços que cultivavam muitas tradições de sua terra natal: “era uma gente festeira que gostava de cantar, comer, beber e dançar. Chamavam suas festas de sambas. E usavam a mesma palavra para designar uma modalidade musical-coreográfica de sua especial predileção”.

A novela, ao mesmo tempo em que apresenta esta manifestação cultural própria dos negros, mostra a postura de enfrentamento que havia em relação ao carnaval “de respeito”, organizado para a elite.

Através destes personagens ficcionais, a trama faz com que o samba seja visto como elemento característico de diversão dessa camada social dos “excluídos”.

Lado a Lado, ainda em seu primeiro capítulo, em cena referente ao carnaval transcorrida na casa da ex-baronesa Constância (Patrícia Pilar), depara-se com um diálogo entre a mesma e seu filho Albertinho (Rafael Cardoso), que desce as escadas fantasiado e cantando a famosa música carnavalesca, *Oh abre alas*³⁵. A partir desse eixo narrativo, preocupada, a ex-baronesa Constância (Patrícia Pilar) recomenda que “Pilheira de respeito só na Rua do Ouvidor” em uma sociedade carnavalesca, ao que responde seu filho: “Sim, sim, nos lugares civilizados, como a senhora costuma dizer”. Nesse sentido, o diálogo transcrito na página que segue juntamente à ilustração da figura 69, traz a representação da ex-baronesa que contrapunha o carnaval de rua aos bailes realizados nas agremiações para a elite, assim complementando seu julgamento sobre a festa popular:

³⁵ Composta em 1899, *Oh Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga, é a primeira marcha de carnaval, registrada, brasileira.

É cada má companhia! São esses amigos boêmios que ele arranhou, gostam de música de negros. O tal do Samba! (...) se essa batucada de africanos, de macumbeiros, algum dia, vai ter qualquer importância para o Brasil. (Diálogo entre a ex baronesa, Constância, com se filho Albertinho. Cena que foi ao ar no dia 10.09.2012).

Figura 69: Constância impondo Albertinho os locais que seu filho deve frequentar durante o carnaval.



Fonte: congelamento de imagens da novela feitas pelo próprio autor, Eduardo Nóbrega Filho.

Foi através do samba que Isabel³⁶ (Camila Pitanga) ganhou destaque no cenário artístico internacional, levando ao conhecimento da Europa a cultura do seu povo. Na trama, Dorleac (Maria Fernanda Cândido), uma famosa atriz francesa que viera se apresentar no Brasil, vê Isabel (Camila Pitanga) dançando e a convida para ir à França. Na tentativa de mudar de vida, a personagem aceita o convite e, anos depois, retorna ao Rio de Janeiro como uma importante celebridade artística, usando o samba para se consagrar. Com este encaminhamento dado ao personagem de Isabel, a trama vem explorar outro aspecto relevante das diferenças sociais da época: o comportamento das mulheres. Ressalta Rago (1985) como o retrato da mulher pública foi construído em oposição ao da mulher honesta, casada, fiel e boa mãe. A novela traz esse fato representado pelo preconceito que Isabel sofre ao retornar ao Brasil. Já na segunda fase da novela – 1910 – a personagem relutou em fazer seu espetáculo, mas logo se preparou para sua primeira apresentação no teatro Alheira do espetáculo “La Bresillienne” (Figura 70).

³⁶ Isabel, ao ser abandonada no altar pelo seu noivo Zé Maria que iria preso por defender o movimento do Bota Abaixo, se relaciona com Albertinho, filho da ex baronesa. Desse relacionamento, Isabel engravida. Indignada com a reputação da sua família, Constância encaminha seu neto para adoção fazendo com que Isabel acreditasse que o filho tivesse morrido no parto.

Figura 70: Dança apresentada por Isabel no teatro Alheira, causando polêmica na elite carioca



Fonte: memoriasglobo.com

A apresentação gerou polêmica na elite que estava acostumada a dançar a valsa de Viena, levando o jornal *Correio da República*, que representa a imprensa na trama, a questionar a apresentação de Isabel: seria maxixe ou samba? Negando-o como status de arte, Isabel foi indiciada por atentado ao pudor. Este fato está atrelado ao que Pavão (2004) comenta sobre todo sambista ser classificado como integrante do mundo da desordem, julgamento que no início do século XX já justificava a postura da elite representada na novela, de repudiar a apresentação de Isabel. Esse exemplo, embora ficcionalmente, ilustra para os telespectadores um pouco do cenário artístico e do universo musical do Rio de Janeiro daquele tempo.

Outra expressão cultural dos negros, severamente perseguida, foi a capoeira. As autoridades a atrelava a bandidos e arruaceiros, passando a ser um dos principais alvos de coibição policial que combatia sua prática em ruas e praças (LUSSAC e TUBINO, 2009, p. 9-10).

A campanha de combate à capoeira no Rio de Janeiro foi implacável e arbitrária, mas vale lembrar que nem toda capoeira era considerado malandro ou marginal. Segundo Dias (2001), a prática da capoeira também era encontrada em rodas de grupos de estudantes. Porém, a figura do famoso malandro do morro surgiu

em meio a esta arte-luta e, em *Lado a Lado*, esse perfil foi associado ao protagonista Zé Maria (Lázaro Ramos), que nasceu entre as rodas de capoeira da cidade e tentava mostrar para a comunidade que a capoeira estava mais ligada ao esporte como autodefesa do que a bandidagem.

Em entrevista para a dissertação, Luciane Reis³⁷, historiadora da novela, informou que o personagem de Zé Maria foi definido com base no livro *Quem tem medo da capoeira*, de Luiz Sérgio Dias (2001), que trata sobre a trajetória desse esporte, hoje praticado por pessoas que mal podem imaginá-la como algo proibido e criminoso. Este autor trabalha com a formação e, principalmente, a batalha contra a repressão da capoeira, que por mais de quarenta anos, de 1890 até a década de 1930, foi criminalizada pelo código penal brasileiro. Fazendo um paralelo entre a capoeira heroína e a capoeira como vilã, Dias (2001) relata sobre a morte da luta e o surgimento da dança esportiva (DIAS, 2001, p. 50). Dessa forma, nasceu o personagem Zé Maria, como o estereótipo proposto por estes estudos de Dias (2001). Ao tratar o recorte tempo-espacial específico do Rio de Janeiro, em 1904, foi proposto relatar em *Lado a*

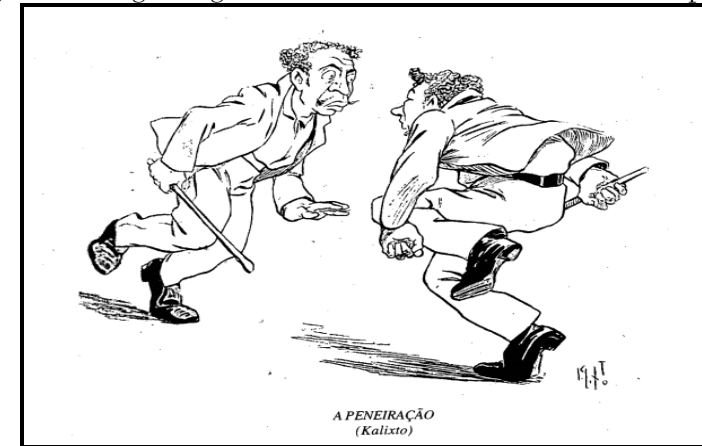
(REIS, Luciene. Entrevista concebida via e-mail particular. Novembro de 2014. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

Lado a lado a intensa luta do poder público contra qualquer tipo de marginalização que atrapalhasse os planos de modernização da cidade. Isso recaiu sobre a capoeira, oficialmente marginalizada visando prevenir a criminalidade, gerando regimentos no código penal brasileiro:

Em um capítulo específico – “Dos vadios e capoeiras” – O Código punia a ociosidade, no artigo 399, e a capoeiragem, no artigo 402, com penas que alcançavam de trinta dias até dois meses de reclusão, respectivamente; sendo que o primeiro artigo estabelecia que os infratores, os vadios ou vagabundos, deveriam assinar o termo de tomar ocupação, documento pelo qual se comprometiam a encontrar trabalho num prazo de 15 dias após o cumprimento de pena. A quebra do termo implicava nova prisão, desta vez em colônias penais, em ilhas marítimas ou fronteiras, pelo prazo de um a três anos. (DIAS, 2011, p. 80).

Além de retratar o repúdio aos capoeiras, *Lado a Lado* também mostrou a vontade desses de desmistificar essa visão sobre a arte-luta. Se na vida real, uma charge publicada na Revista Ilustrada, de 1980 (Figura 71) ironizava a popularidade da capoeiragem no Rio de Janeiro com a representação de negros praticando a luta e portando navalhas, a novela, com base nessa charge, representou cena para demonstrar a vontade dos mesmos de fazer com que a luta fosse aceita e considerada uma manifestação da sua cultura, sem fins de malandragem (Figura 72).

Figura 71: Charge de Agostini, na Revista Ilustrada, ironizando a capoeira.



Fonte: Dias, 2001, p. 84.

Figura 72: Dança representada pelos personagens de Zé Maria e Caniço em *Lado a Lado*, querendo desmistificar a imagem negativa da capoeira.



Fonte: memoriasglobo.com

A trama ainda enfatizou o seguinte fato real relacionado à capoeira e registrado pela historiografia: segundo Dias (2001), em 1909, ocorreu uma luta histórica entre o capoeira Francisco Ciríaco, e o japonês Sado Miako, campeão de jiu-jitsu³⁸ (Figura 73 e 74). O autor traz uma série de reportagens sobre o ocorrido, entre as quais uma publicada na revista “O malho”, em maio de 1909, informando que a capoeira, puramente nacional, teve honras de vitória. Ainda para Dias (2001), a vitória de Ciríaco repercutiu positivamente perante a sociedade, começando a perseguida capoeira a ser reconhecida como um esporte, ou como a imprensa da época denominava: uma ginástica esportiva de caráter nacional.

Ficcionalmente, esse episódio foi narrado na novela no capítulo do dia 30 de janeiro de 2013, em que Zé Maria (Lázaro Ramos), inconformado com o que noticiavam sobre o Jiu-jitsu e sobre um lutador japonês que estava na cidade para apresentar o novo esporte, decide acompanhar os jornalistas Carlos Guerra (Emílio de Melo) e Edgar (Thiago Fragoso) que faziam a cobertura do acontecimento. O lutador Jun Murakami, após derrotar todos no ringue, desafia alguém da plateia e Zé Maria aceita o desafio, ganhando a luta e espaço para defender a capoeira (figura 75):

³⁸ Luta desenvolvida no Japão por volta do século XVI, envolvendo movimentos livres com o corpo.

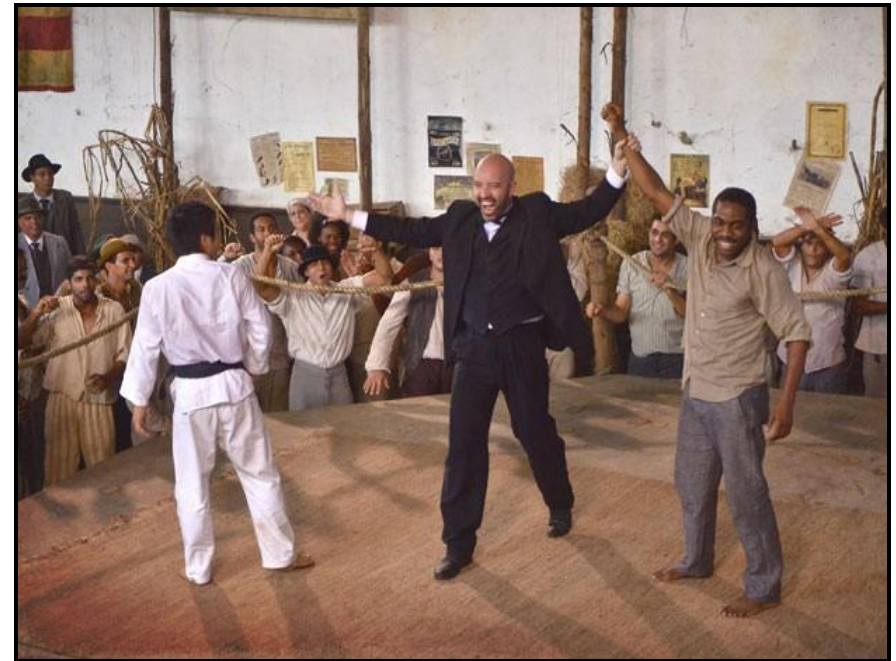
Figura 73 e 74: Registro fotográfico da luta de 1909, publicado pela “Revista da Semana”.



Fonte: <http://veja.abril.com.br/blog/quanto-drama/bastidores/lado-a-lado-capoeira-versus-jiujitsu/>

Meu nome é Zé Navalha, senhor. Nascido José Maria dos Santos e criado numa roda de capoeira que, como todos aqui devem saber, é proibida no Brasil. Jiu-jitsu, luta Greco-Romana, luta-livre, tudo vale aqui nesse ringue, nesse país, menos a capoeira! Porque é luta que veio dos escravos, e dos filhos deles que ainda batalham para sobreviver num país cheio de preconceito. Só que não adianta proibir, nem prender, porque capoeira não é coisa de marginal, é coisa de brasileiro! Para jogar capoeira tem que ter ritmo, força e coragem, mas principalmente, orgulho. Eu tenho orgulho de ser capoeira, de ser negro, de ser brasileiro! (Fala de Zé Maria ao ganhar a luta contra o japonês. Cena que foi ao ar no dia 30/01/2013.)

Figura 75: Luta ficcionalmente representada em *Lado a Lado* tendo Zé Maria como vitorioso



Fonte: memoriasglobo.com

Mais do que representações fictícias, esse fato narrado pela novela relatou, para uma grande parcela dos telespectadores, a luta dos “excluídos” pela igualdade social, luta que também se estendia ao âmbito das crenças religiosas. Sobre esta questão os espectadores vivenciaram através da novela a perseguição ao candomblé, que por ser praticado pelos negros era considerado feitiçaria, tornando sua prática proibida. Observa-se que com os escravos oriundos de várias regiões da África, as diversidades de crenças religiosas se misturaram, e no Rio de Janeiro, principalmente após a abolição da escravidão, formaram-se cultos em vários locais da cidade. Visto com temor e desconfiança pela elite, era um culto considerado bárbaro e devia ser excluído da cidade europeizada.

Dentro desse contexto abordado, a novela traz para o público essa representação do candomblé através do personagem de Tia Jurema (Zezé Barbosa), que constituía uma referência para comunidade do morro da Providência. Tia Jurema (Zezé Barbosa) é uma baiana, que segundo Carvalho (2009) era considerada uma mãe de santo que pratica sua habilidade de mediação entre as pessoas e os orixás, e é procurada por jogar búzios (Figura 76), onde, para Velloso (1990), era uma prática proibida pelos novos costumes da Belle Époque tropical.

Figura 76: Tia Jurema na prática dos Búzios



Fonte: memoriasglobo.com

Por tudo isso, sua casa é muito frequentada por sambistas, fazendo com que a personagem recebesse a denominação de “tia” pela comunidade da Providência, sendo em oposição chamada de “exótica” pela preconceituosa ex-baronesa Constância (Patrícia Pilar), em uma alusão ao que Carvalho (2009) elenca como os adjetivos utilizados na vida real pelo famoso cronista da época, João do Rio.

O terreiro (re)criado para a novela enquanto lugar de referência da Tia Jurema (Zezé Barbosa), segundo Rosane Bardanachvili, em artigo elaborado para o site oficial de *Lado a Lado*, aborda que foi baseado na história real de Tia Ciata³⁹ (Figura 77) que transformou sua residência em um reduto de baianas, samba e festa. Pesquisa realizada por Mônica Velloso,⁴⁰ revelou ter sido Tia Ciata uma das baianas que mais se destacou na história do Rio de Janeiro. Relatos demonstram que os negros que chegavam à cidade sem destino, buscavam seu terreiro para manter a cultura afro religiosa de seus ascendentes através do candomblé e do canto dos orixás.

³⁹ O caso de Tia Ciata é apenas mais um entre muitos. Só que sua história ganhou certa proporção por envolver a própria figura do presidente da República. Foi com ervas e rezas que a “tia” curou Venceslau Brás de um problema dado como insolúvel pelo saber médico da época. VELLOSO, 1990, p. 219.

⁴⁰ Artigo desenvolvido como parte do projeto de pesquisa financiado pela “Fundação Carlos Chagas” (SP) durante o ano de 1989. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 3. N. 6, 1990, p. 207-228.

Figura 77: Tia Ciata.



Fonte: famososquepassarampor aqui.com

Conta-se que a casa se situava no alto do morro, oferecia uma vista panorâmica da baía de Guanabara (...) A acolhida era certa. Lá eles encontravam o apoio necessário para enfrentar a dura batalha da sobrevivência na cidade hostil. (VELLOSO, 1990, p. 209).

Em *Lado a Lado* também foi explorada a curiosidade que a elite tinha em conhecer o candomblé e jogo de búzios. Embora adeptos do progresso, justifica Carvalho (2009) que a elite se mostrava interessada em saber um pouco mais sobre os candomblés movidos pelos comentários de João do Rio:

É com frases impactantes como “...Diante de meus olhos de civilizado, passaram negros vestidos de Xangô...”, e se referindo aos participantes daquela religião como *gorilas manhosos e uma súcia de pretas cínicas ou histéricas*, que João do Rio descreve os candomblés. Em oposição a isso, atende aos inúmeros pedidos que chegam à redação da *Gazeta de Notícias* por mais reportagens e informações sobre os candomblés, publicando reportagens, inclusive fora da série – como as reportagens da revista *Kosmos*. (CARVALHO, 2009, p. 04)

Uma cena vai representar este comportamento. Foi quando Laura (Marjorie Estiano), mocinha burguesa que luta pela independência da mulher, foi ao morro da Providência à procura da sua amiga Isabel (Camila Pitanga), deparando-se com tia Jurema (Zezé Barbosa) e o jogo de búzios, e terminou sendo atraída pelo ritual da baiana (Figura 78).

Figura 78: Tia Jurema na prática dos Búzios com Laura, filha da Baronesa Constância.



Fonte: memoriasglobo.com

Por sua vez, além do candomblé, a culinária característica da cultura negra também atraiu atenção. Historicamente, segundo Velloso (2009, p. 222), foi por meio do trabalho doméstico e da culinária que as mulheres menos favorecidas conseguiram garantir seu sustento. E foi também através delas que a cultura negra ganhou destaque e adeptos na sociedade.

Ficcionalmente, essa representação se deu através dos famosos quitutes de Tia Jurema (Zezé Barbosa) que começaram a ganhar fama após a visita de Mademoiselle Dorleac (Maria Fernanda Cândido), a famosa atriz parisiense em passagem pelo Brasil.

Incomodada ao ver que essa cultura estava chamando atenção, a elite intensificou a batalha contra esse tipo de crença, enquanto a imprensa insuflava os ânimos ao apontar o lado mal e bizarro dos cultos. Isso dava margem para a polícia taxar as festas nesses locais de bárbaras e não civilizadas, invadir os terreiros e prender os participantes. Avaliando como isso ocorreu na realidade, disse Carvalho (2009, p. 04) sobre a participação de João do Rio neste contexto:

Entre fevereiro e abril de 1904 o jovem repórter da Gazeta de Notícias realizara um inquérito sobre os diversos cultos religiosos que encontrara na capital federal: candomblés dos negros minas, cultos evangélicos, judaicos, maronitas, satânicos, além de fisiôlatras, cartomantes e integrantes da igreja positivista foram

investigados por João do Rio (...). Em suas palavras: “... foi este o meu esforço: levantar um pouco o mistério das crenças nesta cidade. Não é um trabalho completo. Longe disso. (...) eu apenas escrevi a bondade, o mal e o bizarro dos cultos”. (CARVALHO, 2009, p. 04)

Enquanto praticante destes cultos bizarros, no capítulo que foi ao ar no dia 15 de janeiro de 2013, Tia Jurema (Zezé Barbosa) foi denunciada pela ex-baronesa Constância (Patrícia Pilar) que se via inconformada com a mãe de santo. Por sugestão da vilã, o padre Olegário (Cláudio Tovar) pede ao delegado Praxedes (Guilherme Piva) que decrete a ordem de prisão, alegando que Tia Jurema “pratica jogos de adivinhação e magia” que eram contra lei. Contudo, uma mobilização é feita em frente à delegacia para provar que Tia Jurema (Zezé Barbosa) é do “bem”. Rosane Bardanachvili, em artigo elaborado para o site oficial de *Lado a Lado*, justifica a prisão da mãe de santo, fundamentada no código penal da época, assim como a reação popular que libertou a mesma:

(...) artigos 399 e 157 do código penal por crime de vadiagem e contra a saúde pública (magia, espiritismo, cura de doenças). O que ocorre é que a elite ignorava esse potencial organizativo das camadas populares, por destoar dos padrões da época. (BARDANACHVILI, 2013. Artigo para o site oficial da novela *Lado a Lado*).

A essas acusações, Tia Jurema retrucou dizendo (figura 79):

O candomblé é minha religião, não tem nada a ver com feitiçaria. Eu tenho muito orgulho da minha vóia pelos orixás. Eles são a força que está em tudo na natureza. O candomblé é a herança que a gente trouxe da África. Que não pode ser renegada e ninguém tem o direito de retirar (...) É a minha fé. Se me foi dado um dom eu não posso renegar. É como se fosse a minha força, um dom uma benção. (Diálogo entre Tia Jurema ao ser presa pela prática de búzios e o Delegado Praxedes. Cena que foi ao ar no dia 23 de janeiro de 2013).

Figura 79: Discurso de Tia Jurema ao ser presa por praticar a sua religião, o candomblé.



Fonte: congelamento de imagens da novela feitas pelo próprio autor, Eduardo Nóbrega Filho.

Observa Needell (1987, p. 40) que no início do século XX a reforma urbana no Rio de Janeiro foi um fato marcante, mas não forte o suficiente para alterar radicalmente as velhas tradições e as forças enraizadas das expressões socioculturais da população “excluída” que, de acordo com Rago (1985, p. 13) “possuíam todo um código de representações simbólicas”.

Lado a Lado, ao inserir essas expressões culturais em sua narrativa, explorou em paralelo o preconceito e repressão com que o poder público e a elite social trataram tais manifestações. Assim, trouxe à população algum conhecimento sobre estes fatos, o que é relevante já que a televisão “nessa dimensão territorial tão desigual, é, muitas vezes, a única forma de lazer possível a milhões de brasileiros” (MALCHER, 2010, p. 87) acabando por ser, também, um veículo de formação quando adequadamente direcionada.

Soma-se, por fim, a abordagem feita sobre a luta e capacidade de resistência dos negros, observada por Velloso (1990, p. 219) como uma das características dessa parcela da população brasileira.

Todas essas formas de perseguições e maus tratos aos negros e aos menos favorecidos, foram em prol de benfeitorias para a elite e agentes das transformações urbanas que estavam acontecendo na cidade do Rio de Janeiro, chamada de *Belle Époque Tropical*.

Entretanto, o que foi essa *Belle Époque Tropical*? Quais eram esses novos espaços, costumes e comportamentos que estavam surgindo na cidade, apropriados por *Lado a Lado*, que levaram a repressão dessa população considerada excluída?

TERGEIRO ATO



OH ABRE ALAS QUE EU QUERO PASSAR:

A população elitista rumo a modernização

Em contraponto a já analisada realidade daquela parcela da população que arcou com o ônus da reforma urbana do **Rio de Janeiro**, este ato tem por objetivo caracterizar a **elite** carioca, seu comportamento e os lugares por ela apropriados e frequentados na cidade em processo de **modernização**.

Aqui não se pretende tratar sobre este período da história da cidade com profundidade, mas apenas destacar aspectos que vão possibilitar, ao leitor, apreender os espaços que foram referência para os cenários da novela *Lado a Lado*, quando o foco era o núcleo de personagens denominados nesta dissertação como os “agentes da reforma”. Assim, através de uma revisão de literatura, principia-se por situar quem era esta elite, seus comportamentos, os lugares de moradia e de convívio social.

Cena 3.1 — O tempo: o que a história nos conta

A figura 80 expressa através de contornos e silhuetas quem era a sociedade a ser usuária dos novos espaços que surgiam na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, remetendo especificamente à Avenida Central. Segundo Needell (1993), essa elite era composta por republicanos, abolicionistas, profissionais liberais, empresários e por ex-aristocratas do Império, que mesmo sem concordar com a nova postura sócio política que se implantara no Brasil, almejavam se alinhar com os modelos culturais então em voga, caminho que encontravam para se sentirem modernos e civilizados, dentro dos padrões daquela época.

Figura 80: A burguesia, fina e requintada, imprimindo sua imagem para a almejada civilização da capital da República



Fonte: O malho, 23.4.1904, apud BRENNAN, 1985.

Esse contexto foi definido por Needell (1993) como a *Belle Époque Tropical*, período cronologicamente delimitado por esse autor entre 1890 e 1914. Teve início com a subida de Campos Sales à presidência da República (1898- 1902) e se caracterizou por um afrancesamento dos valores e comportamentos da elite social, em parte influenciada por filhos de cafeicultores que haviam estudado na Europa e voltavam carregando um desejo de mudança, tanto do meio físico quanto do meio intelectual carioca.

Para tanto, fazia-se necessário introduzir na cidade existente espaços mais adequados para esta vivência europeizada da elite, fato que começou a demarcar uma segregação espacial, distanciando ricos e pobres, brancos e negros, civilizados e bárbaros, como referiam os discursos da época. Nessa redefinição de territórios, dois pontos foram mais focados: a área central e antiga da cidade, reformada para viabilizar —manter ou inserir — usos mais compatíveis com a imagem de progresso a ser transmitida pela capital da república; e os novos bairros residenciais dirigidos à elite, atendendo ao modo de morar fundamentado nos princípios higienistas então vigentes.

Entre os autores, observa Pechman (2011), que durante a reforma urbana ocorrida no Rio de Janeiro, a principal vontade dos

governantes era construir uma nova imagem da cidade a fim de mostrar para o mundo a ideia de uma nação sólida e em desenvolvimento. Por isso, entre ações que visavam sanear o espaço urbano e permitir fruir homens e mercadorias, ganhou evidência também o desejo de embelezar a cidade, através da melhoria de praças e jardins, arborização de ruas, construção de equipamentos públicos suntuosos e regularização dos edifícios particulares. Essas medidas tinham o caráter de construir a imagem de um Rio belo, moderno e digno de um cartão postal (figura 81).

A obra de maior destaque na reforma urbana foi a abertura da Avenida Central, que gerou uma série de conflitos sociais para a população menos favorecidos em função do movimento “bota abaixo”. Em contrapartida a cidade produzida a partir da reforma urbana tinha, um valor simbólico incalculável pois, segundo Abreu (1997), era a representação do Brasil atrelada ao ideário de ordem, progresso e civilização apregoado pela república. Como afirma Needell (1993), parte importante do embelezamento do Rio de Janeiro resultou da construção de edifícios públicos monumentais, muitos deles criados para atender às funções decorrentes do desenvolvimento econômico, político e social, os quais se transformavam em referências da cidade modernizada (Figura 82).

Figura 81: Cartão postal da Avenida Central, mostrando sua monumentalidade e arquitetura suntuosa.



Fonte: DALTOZO, 2006.

Figura 82: Um panorama da visão noturna da Avenida Central, mostrando a Escola de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e o Supremo Tribunal Federal.



Fonte: KOK, 2005.

Alguns desses edifícios vinham cumprir funções sociais de relevância para a época, a exemplo de instituições de ensino, como o Colégio Pedro II, inaugurado em 1837, e o Collège de Sion, iniciando sua missão em 1888. Outros, serviam ao deleite e ócio de uma elite que se redefinia, citando Needell (1993) os clubes sociais, como o Cassino Fluminense, o Clube dos Diários e o Jokey Clube.

Considerados símbolos da modernização, diversos edifícios foram compondo um novo cenário para o Rio de Janeiro: o Palácio Monroe (1906) projetado originalmente para ser o pavilhão brasileiro na exposição Internacional de Saint-Louis (EUA); a Escola de Belas Artes (1908), capaz de transmitir conhecimento atrelado à arte; o Supremo Tribunal (1909) como representação da ordem e justiça; o Teatro Municipal, inaugurado em 14 de julho de 1909, símbolo máximo de um país culturalmente em transformação (Figura 83).

Também compunham esses cenários de modernização muitas praças, que foram reformadas ou abertas tanto no centro da cidade quanto nos novos bairros residenciais. Paralelamente, foi remodelado o antigo Passeio Público que, nesta época, foi alvo de encantamento da elite, sendo um local de convivência para uns e exclusão para outros (Figura 84)

Figura 83: Teatro Municipal



Fonte: FERREZ, 1982.

Figura 84: Passeio público buscando valorizar a cidade.



Fonte: FERREZ, 1982.

Para construir essa ideia de país sólido, moderno e civilizado, além das inúmeras transformações urbanas, Sevckenko (2010) elenca alguns ícones que foram sendo inseridos e que atuaram como referencial para a população vislumbrar a construção de uma nova cidade. Entre eles, destaca-se a introdução dos bondes e dos automóveis, além de peças fundamentais presentes no imaginário de modernidade que era vista “na luz elétrica, nos jardins elegantes, nas estátuas, nas vitrines de cristal, nos bancos decorados dos parques, nos relógios públicos, nos bondes, nas fachadas de mármore, nas delegacias, agências de correio (...)” (SEVSENKO, 2010, p. 96).

Os bondes, em particular os elétricos, despertavam um fascínio na população, seja pelo avanço tecnológico daquele meio de transporte ou pela possibilidade de deslocamento que oferecia. Esses, ao fazerem a ligação do centro do Rio de Janeiro com os novos bairros residenciais, viabilizou a expansão da cidade e, em paralelo, o início da segregação sócio espacial da mesma, uma vez que apenas a parcela mais beneficiada da sociedade tinha meios de pagar por este serviço urbano (Figura 85).

Figura 85: Representação cômica da população que não estava acostumada a andar no bonde movido à eletricidade



Fonte: Revista Fon-Fon⁴¹, 06.08.1910 apud BRENNNA, 1985.

⁴¹ Revista Fonfon foi um periódico que circulou em meados do século XX. Tornou-se um importante documento que registrou a vida sócio-cultural do Brasil, principalmente no período da Belle Époque carioca. (NEDELL, 1987).

Souza (2008) caracterizou a passagem do século XIX para o século XX no Brasil como a era dos homens e de suas máquinas maravilhosas, que evoluíram do bonde à tração animal ao automóvel. Esse, quando começou a aparecer em todo o mundo, era visto como artefato de ostentação de riqueza e triunfo da modernidade, sendo cobiçado pelas famílias mais ricas já avessas aos transportes coletivos que não lhes atendia por estarem se popularizando (Figura 86).

A viabilidade dos meios de transporte associada às transformações urbanas e sociais que estavam acontecendo no Rio de Janeiro, motivaram a elite a se deslocarem da área central para os novos bairros residenciais, então adequadamente concebidos a partir dos preceitos do higienismo, favorecidos com iluminação, vias adequadas aos novos meios de circulação e com praças aprazíveis que valorizavam o espaço urbano, como destacava o próprio prefeito Pereira Passos:

Multiplicando o numero desses logradouros, que, colocados em pontos diversos da cidade, melhor atendem as necessidades da sua população, dando-lhes feição mais artística e estética com a cultura de flores escolhidas e de pequenos arbustos de cores variadas e brilhantes, que os tornam mais garridos e atraentes (...) (Mensagem do Prefeito. Gazeta de Notícias, 12 de abril de 1906 Apud BRENNA, 1985).

Figura 86: Em fotografia de Augusto Malta, ficou registrado o convívio de pedestres e veículos na Avenida Central, bem como os equipamentos de iluminação pública.



Fonte: SOUZA, 2008.

É necessário referir que tanto o ideário republicano de modernização e civilização pautou esta transferência da elite, quanto as legislações e normativas urbanas definiram os padrões dos novos bairros residenciais que se formavam. O mesmo ocorreu com a arquitetura erguida nesses novos bairros, cujo gosto pelo ecletismo dava resposta a uma estética moderna para a época, distanciando-se do atraso associado às edificações do período colonial e imperial. Ao mesmo tempo, seus projetos eram produto, também, de normas e diretrizes higienistas que ditavam a forma de bem morar.

Assim resultou que a elite começou a estabelecer suas residências em novas áreas da zona sul, assegurando-lhes distância do centro considerado sujo e ultrapassado, e expandindo a cidade, segundo Kok (2005), para arrabaldes mais salubres: Botafogo, beneficiado com a abertura da Avenida Beira Mar (Figura 87) e o bairro da Glória, também valorizado por seus jardins. Além desses dois bairros, cita Needell (1993) que o Flamengo e Laranjeiras foram alvos da elite carioca, mas Botafogo era mesmo o que mais encantava:

Botafogo é o bairro aristocrático por excelência. Ali é que há ostentação de luxo, ali é que a moda se revela em todo o seu fulgor pela toilettes das gentis e elegantes senhoras e senhoritas e pelo trajar irrepreensível de velho

Figura 87: Avenida Beira Mar, inaugurada em 1906, e os novos jardins do bairro da Glória.



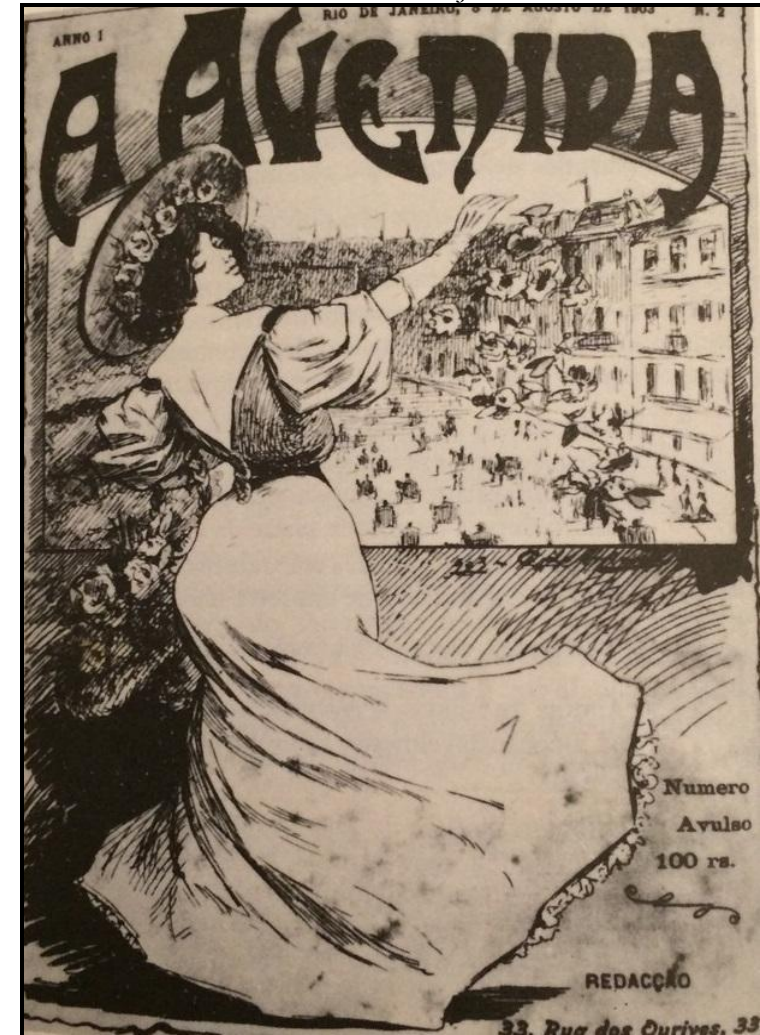
Fonte: FERREZ, 1982.

mancebos e crianças; ali é que as noites correm ligeiras, passadas em reuniões íntimas, mas esplendorosas e convidativas; ali é que se goza do panorama sem igual da bela enseada (...)
Oh Botafogo, é o paraíso do Rio de Janeiro! (Anônimo, apud NEEDELL, 1993, p. 182).

Além das reformas físicas ocorridas na cidade, esse processo de mudanças urbanas no Rio de Janeiro foi caracterizado por outra palavra de ordem: “civilizar”. Essa se aplicava ao comportamento da elite que deveria ser refinado e europeizado, mas principalmente à população pobre deveria ser vigiada, moldada e educada para poder se inserir nesta nova cidade. Este ideário pode ser captado através da imagem feminina que estampa a ilustração a seguir (Figura 88), a qual ao anunciar a inauguração da Avenida Central, revelava que não era objetivo apenas reformar fisicamente o Rio de Janeiro, mas sim rever os hábitos e os costumes de toda a população.

Assim, para modelar a população aos padrões de comportamento civilizados, segundo os modos europeus, as autoridades instituíram códigos de posturas para ordenar o cotidiano da população, implantando equipamentos públicos que estimulavam o desenvolvimento cultural e, até mesmo, promoviam um carnaval elitizado visando erradicar hábitos populares pouco aceitos naquele contexto de cidade moderna. A elite aprovava e

Figura 88: Cartaz de inauguração da Avenida Central, marcando uma nova fase da cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: A Avenida, ano I, 1/08/1903 apud BRENNAN, 1985.

estava aberta a todas estas mudanças, pois como afirmou Needell (1993, p. 153) “o alto mundo – majoritariamente nascido e criado na cidade” mais próximo à influência estrangeira, sentia-se cada vez mais “atraído pelos costumes aristocráticos europeus, e capaz de imitá-los”

Nesse processo de civilizar, diversos recursos eram utilizados, como a literatura, o jornalismo e as artes, sendo este o espírito que dava nome a um periódico em circulação na época, “O Rio Chic” (Figura 89).

Figura 89: A imprensa reforçando o ideário de sofisticação e europeização da sociedade carioca



Fonte: O Rio Chic, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1905, apud, KOK, Glória, 2005.

Feita esta breve contextualização do tempo e do espaço onde a moderna elite carioca, na vida real, germinou seus novos padrões e valores, cabe agora avaliar como a novela *Lado a Lado* representou essas mudanças urbanas e sociais que levaram os “agentes da reforma” a vivenciarem, com o glamour por eles desejado, tanto a área central do Rio de Janeiro — com seus modernos espaços de sociabilidade — quanto os novos bairros onde passaram a residir.

Cena 3.2 — Que abram as cortinas: o lado elitizado da reforma urbana.

3.2.1 O tempo: o que a novela nos conta

Seguindo o mesmo “roteiro” adotado no ato anterior desta dissertação, principia-se por analisar a abertura da novela *Lado a Lado* voltando o olhar, agora, para o que essa informou sobre o contexto histórico no qual emergiu a elite urbana do início do século XX, pautada por comportamentos e ideias de

modernização, de ordem, de progresso e de civilização. Acerca daquele tempo, disse Machado de Assis:

Quanto ao século, os médicos que estavam presentes ao parto reconhecem que este é difícil, crendo uns que o que agora aparece é a cabeça do XX, outros que são os pés do XIX. (ASSIS, 2012, p. 139)

O fragmento acima, extraído do livro “Várias histórias”, demonstra como a virada do século XIX para o século XX foi emblemática para a história do Brasil, devido, em parte, a uma transição marcada por significativas mudanças políticas e sociais, como a abolição da escravidão e a proclamação da República. Ao mesmo tempo, ocorreu neste período uma permanência de características remanescentes da colônia e do império, que embora combatidas sob diversas formas, não foram facilmente suprimidas. Daí resultar este entrelaçamento entre os dois séculos, por vezes tão distintos em seus ideários, por outro lado tão próximos em seu cotidiano.

Este contexto, ao ser explorado na vinheta de *Lado a Lado*, fez evidente uma primeira constatação: a abertura da novela apresentou prioritariamente imagens que reportam à parcela da

população negra, seus valores culturais e condição de “exclusão” social. Sobre a elite, as imagens da vinheta são em menor quantidade e pouco diversificadas quanto às informações fornecidas, como se analisa a seguir.

Retomando algumas informações já apontadas no segundo ato, mas necessárias também para contextualizar como a narrativa da novela abordou o papel da elite, observa-se que são as mãos brancas desta elite que aparecem nas cenas onde documentos são escritos, assinados e carimbados, revelando que a trama vai mostrar como o poder estava concentrado nessa parcela da população, detentora de formação intelectual, sendo por ela impostas as normas e leis, a ordem política e social que deveria garantir o progresso do país.

No entanto, entre estas cenas da abertura surgem também mãos femininas em sutis gestos de escrita, remetendo ao espaço que se abria para as mulheres frente a uma formação intelectual e conquista de um papel mais ativo nas mudanças que ocorriam no Brasil, tema que foi bastante presente ao longo de toda a novela (Figuras 90 e 91).

Outro conjunto de imagens da vinheta trata sobre o refinamento dos hábitos das famílias de elite, explorando em particular a figura da mulher em atitudes como o tratamento das

Figura 90 e 91: Imagens congeladas da abertura da novela que remetem ao acesso da mulher à educação e cultura.



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

vestimentas, a prática dos chás em reuniões sociais ou confeitarias, ou o ato de se perfumar, certamente com alguma famosa fragrância francesa (Figura 92 e 93). Assim fica traduzida, na abertura da novela, a questão da europeização da sociedade, possível graças à importação de produtos que cada vez mais chegavam ao Brasil e garantiam a elegância dessa classe, bem como dos espaços a ela destinados.

Por sua vez, um interessante jogo de imagens é feito com uma alternância de cenas nas quais negros dançam samba de pés descalços, enquanto jovens da elite jogam futebol, numa alusão a outro tema bastante explorado na novela que foi a perseguição à cultura local em oposição à introdução de hábitos e práticas estrangeiras, então consideradas civilizadas (Figura 94 e 95).

Portanto, embora seja restrita e pouco diversificada a referência à elite na abertura de *Lado a Lado*, as imagens utilizadas traduzem aspectos fundamentais do período histórico em que a novela se passa: as ideias de ordem, civilização e europeização, a partir das quais foram construídos os personagens do núcleo denominado como os “agentes da reforma”.

Figura 92 e 93: Imagens congeladas da abertura da novela que abordam novas práticas que surgiram, mostrando a elegância da classe elitizada.



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Colocada esta relação entre o contexto histórico e a estória da telenovela, analisa-se a seguir como essa abordou o fato real da formação dos novos bairros residenciais do Rio de Janeiro, bem como as mudanças no modo de morar da alta sociedade da época, com seus espaços imponentes, refinados e adequados aos princípios higienistas em voga.

3.2.2 O cenário de moradia: do centro ao novo bairro de Botafogo

Especificamente sobre os locais de moradia das famílias abastadas, *Lado a Lado* principiou sua estória mostrando a transição entre um país, que sendo predominantemente agrário, até o início do século XX, começava a ter nas cidades novas perspectivas de progresso. Essa relação foi colocada na novela através da figura dos barões de café, cujo declínio econômico e social os levou a buscar alternativas nas cidades, para onde muitos se transferiram, mantendo em suas residências urbanas a imagem de luxo e ostentação que lhes garantia status perante a sociedade.

Figura 94 e 95: Imagens congeladas da abertura da novela que mostram o embate entre a cultura nacional e a importação de hábitos estrangeiros, como o futebol.



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

É através da família do ex-barão de Boa Ventura, integrada pelo Dr. Assunção (Werner Schunemann), sua esposa Constância (Patrícia Pilar) e os filhos Laura (Marjorie Estiano) e Albertinho (Rafael Cardoso), que a trama relata para os espectadores como estas antigas famílias aristocráticas vão se adaptar à nova realidade republicana.

Para representar o espaço de moradia dessa família no Rio de Janeiro, a direção de arte da novela se apropriou de um grande exemplar da arquitetura do período: o Palácio Rio Negro, localizado em Petrópolis-RJ, construído em 1889 para ser residência do Barão do Rio Negro, rico comerciante de café (Figura 96)⁴². O cenógrafo Fábio Rangel, em artigo publicado no site oficial da novela⁴³, comenta que tal escolha se deu visando ter a casa da família Assunção a imagem da tradição e da elegância dos ex-barões, ainda que estivessem desprestigiados com a chegada da república. Segundo informou Paulo Renato, cenógrafo da novela em entrevista para a dissertação, após a escolha do Palácio Rio Negro para filmagem das cenas externas da residência da família Assunção, características do mesmo foram transpostas para os

Figura 96: Palácio Rio Negro, em Petrópolis, local de gravação da moradia da família Assunção em *Lado a Lado*.



Fonte: museudorio.com.br

⁴² Informação disponível no site www.museudorio.com.br, acessado em 8 de agosto de 2015.

⁴³ Globo.com/ladoalado

estúdios do Projac, dando maior realidade aos cenários produzidos para recriar o interior da casa. Complementou Nininha Médici, produtora de arte da novela, que o mobiliário da residência seguiu o estilo Luís XV, composto com peças “compradas em antiguidades e lojas especializadas de acordo com a oportunidade”⁴⁴ (figura 97 e 98).

Outro fato urbano real, relatado com ênfase pela novela, foi a transferência do lugar de residência da elite, do centro do Rio de Janeiro para os novos bairros da zona sul, que se estruturavam no início do século XX, como já referido neste ato. Na trama, foi claramente explorada a conexão entre o movimento do “bota abaixo” decorrente das reformas urbanas, o deslocamento dos “excluídos” para os morros e a preferência da elite em residir nesses novos bairros. Isso, mais uma vez, é exposto através da trajetória das duas protagonistas da novela: Isabel (Camila Pitanga) que teve sua morada destruída com a demolição dos cortiços, e Laura (Marjorie Estiano) que ao se casar com Edgar (Thiago Fragoso), filho do Senador Bonifácio Vieira (Cássio Gabus Mendes) recebe de presente do senador as chaves da sua

Figura 97 e 98: Luxo e elegância na decoração da residência da família Assunção.



Fonte: globo.com/ladoalado

⁴⁴ <http://gshow.globo.com/novelas/lado-a-lado/estilo-tv/noticia/2012/12/casa-de-constancia-reflete-a-tradicao-e-elegancia-de-sua-proprietaria.html>

nova casa em Botafogo (Figura 99).

Para a locação das cenas externas da residência de Laura e Edgar, foi escolhida pela produção da novela uma casa localizada também em Petrópolis-RJ, fazendo uma alusão às edificações existentes no bairro de Botafogo, no início do século XX. Com características próprias da arquitetura eclética da época, essa se filia ao tipo edificado definido por Lemos (1985, p. 132) como os “palacetes de alta categoria” construídos pelas famílias abastadas nos novos bairros nobres de diversas cidades brasileiras. Essas residências foram assim caracterizadas por Lemos (1985, p. 119): “necessariamente deveriam ser isoladas e cercadas pelos quatro lados por caprichados jardins e nesse isolamento haveria um mínimo de monumentalidade aliada a um toque romântico e aconchegante”.

Segundo Paulo Renato, cenógrafo de Lado a Lado, os espaços produzidos para recriar o interior dessa e de outras residências nobres da novela, foram idealizados a partir das pesquisas sobre a arquitetura da época, ou seja:

Figura 99: Palacete do início do século XX, localizado na cidade de Petrópolis, utilizado para representar as mansões de Botafogo.



Fonte: memoriasglobo.com

(...) os cenários ricos foram representados por elementos de arquitetura tradicional, com pintura lisa em tons suaves e papel de parede na forma de plotagens, junto com material de decoração e mobiliário em madeira nobre e raspagem simbolizando ouro e representando a opulência da época. (RENATO, Paulo. Entrevista concebida via e-mail particular. Novembro de 2014. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

Estes cenários dos ambientes internos, reportam ao que Bechimol (1985) descreveu sobre o requinte dos casarões da aristocracia, bem como às características da arquitetura residencial do início do século XX levantadas nos estudos de autores como Lemos (1985) e Reis Filho (1987). Esses, referem à possibilidade de compor espaços refinados graças ao acesso a matérias de construção importados atrelados à existência de profissionais capacitados, completando o requinte das casas com mobiliário e objetos de decoração em gosto europeu.

Características peculiares dessa arquitetura foram reproduzidas nos cenários das casas elegantes de *Lado a Lado*, a exemplo da valorização das salas de visita, dos saguões de entrada, das escadarias que, a exemplo daquela recriada na casa de Laura e Edgar, tinha vitrais que permitiam iluminação natural, marcando os recursos disponíveis na época para “morar

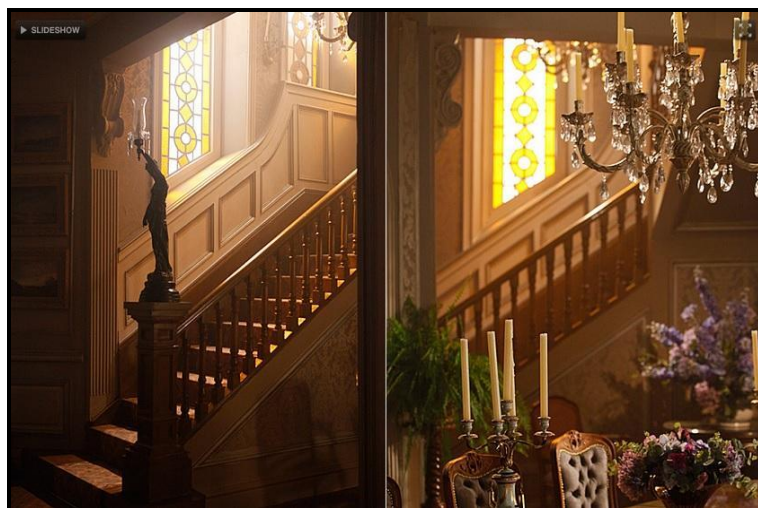
melhor”, como refere Lemos (1999) em sua análise sobre as mudanças ocorridas na arquitetura residencial à época da República.

Cabe observar que exibir uma residência suntuosa e nos padrões estéticos modernos para a época, era uma forma de afirmação para toda a elite. Assim, com seus imponentes palacetes, os antigos monarquistas, como a família Assunção, buscavam manter seu status perante a sociedade, ou por outro lado, representantes da república, como o Senador Bonifácio, construíam a imagem do poder recém-adquirido. No conjunto, todos desejavam morar como verdadeiros europeus

Naquele momento, foram esses integrantes da elite que mais vivenciaram as novidades. Por sua vez, tiveram acesso ao que era a “moda”, e ditaram padrões a serem seguidos por quem tivessem acesso a algum dos itens deste universo de glamour que, na novela, também foi reproduzido para além das fronteiras das moradias.

As figuras 100, 101, 102 e 103, na página a seguir, exemplificam esse novo modo de morar da elite, no que diz respeito à arquitetura residencial na época republicana, com destaque para a casa de Laura e Edgar e do senador Bonifácio Vieira:

Figura 100 e 101: Detalhes da decoração da casa de Laura e Edgar.



Fonte: memoriasglobo.com

Figura 102 e 103: Detalhes da decoração da casa do Senador Bonifácio Vieira.



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Cena 3.3 — Luz, câmera, ação: ordem, progresso e civilização

Principia-se este item, novamente, com uma citação de Machado de Assis, observando que, em entrevista com o autor da novela *Lado a Lado*, João Ximenes Braga, este comentou ter sido a obra desse romancista de fundamental importância para a busca de referências na construção do enredo da estória por ele criada. A exemplo, “Esaú e Jacó” aborda as diferentes posições dos irmãos gêmeos, Pedro, um monarquista, e Paulo, um republicano, com passagens que caracterizam a demarcação destes dois tempos da história do Brasil:

No dia anterior a proclamação, Custódio havia mandado pintar uma nova tabuleta para sua confeitaria, visto que a antiga estava tão envelhecida quanto o Imperador. Com a mudança de regime político, o comerciante preocupou-se com a defasagem do nome de seu comércio que se chamava “Confeitaria do Império”. Não queria o confeitiro, mostrar-se ultrapassado e arriscar perder fregueses, pois considerava fundamental um nome adequado ao estabelecimento comercial. (ASSIS, 1975, p. 142-44)

Passagens desta natureza demonstram a visão de época quanto aos ares de mudança que a proclamação da República trazia para a sociedade e, conseqüentemente, para as cidades. Por sua vez, a novela ressalta como somente aos integrantes da

elite era franqueado o acesso aos espaços elegantes e civilizados que surgiam no meio urbano, usufruindo o lado daquela realidade cujo alcance era negado aos menos favorecidos.

Abordando esta vivência urbana do núcleo de personagens aqui denominado como os “agentes da reforma”, *Lado a Lado* vai permitir ao espectador entender como a cidade, segundo avaliou Pechman (1993), foi um dos símbolos mais importantes do ideário republicano de “ordem e progresso”. Ao se apropriar dessa leitura feita pela historiografia, a novela vai reconstruir a imagem da cidade que precisava se apresentar como o lugar de construção dos paradigmas da ordem moderna, que segundo Pechman (1993), baseia-se nas ideias de ciência, progresso e civilização. Cabe aqui, explorar quais foram os espaços selecionados pela produção de arte de *Lado a Lado* para reconstruir o Rio de Janeiro daquele tempo.

Principiando com o lema republicano de “ordem”, o mais óbvio foi tratado através da ação da polícia sobre o controle das pessoas consideradas vadias (capoeiras, mendigos, ambulantes, entre outros) e, conseqüentemente, ameaçadoras. Nesse aspecto, foi através da representação da delegacia (Figura 104) que *Lado a Lado* materializou o sentido da ordem a ser imposta. Cabe observar que a serviço da cidade burguesa, foram criados

personagens, a exemplo do delegado Praxedes (Guilherme Piva), que constituíram uma classe de trabalhadores, a qual não tinha acesso às benesses urbanas dirigidas à elite, mas também não era “excluída” dos planos do poder público a quem servia. O delegado é, na novela, a representação dessa classe de trabalhadores: chefe de família de vida simples, residindo em bairro central da cidade e, nesse caso, pressionado pela elite a tomar atitudes por vezes questionáveis, desde que atendesse à manutenção da desejada ordem da população. Neste contexto, as ações empreendidas pelo chefe de polícia fictício, podem ser comparadas ao discurso oficial que Lima Barreto registrou sobre um delegado da época:

(...) pedir aos cidadãos pacíficos, aos homens de trabalho, que se recolhessem às habitações para que as ruas pudessem ser varridas, pelo emprego de medidas extraordinárias, dos elementos vivos de destruição e de morte que as infestavam, dominando-as com as armas homicidas. Cogitou-se mesmo de sufocar a desordem a metralha. (SEVCENKO, 2010, p. 99)

Comparando o discurso acima com o diálogo ficcional entre o delegado Praxedes e a sua esposa, Tereza (Suzana Ribeiro), (Figura 105) na cena que foi ao ar no dia 16 de setembro de 2012, fica claro o que a novela se propôs a demonstrar:

Figura 104: Prédio da delegacia representado por Lado a Lado.



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Estando Tereza na delegacia, Praxedes comenta — Ah, os cortiços Tereza? Reduto de crimes, caldeirão de pestilências. Isso é questão de ordem e higiene. (Diálogo entre o delegado Praxedes e sua mulher Tereza. Cena que foi ao ar no dia 16/09/2012).

Figura 105: Delegado Praxedes



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem
próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Direcionando o olhar para o segundo lema republicano, o “progresso”, vê-se que esse conduziu de forma marcante inúmeras cenas ao longo de toda a novela, utilizando-se da recriação de diversos espaços urbanos e edifícios icônicos daquela época para simbolizá-lo. Como exemplo, o início da industrialização no Brasil foi representado em *Lado a Lado* através da Fábrica de Tecidos (Figura 106). A representação da fábrica pode ter sua referência na seguinte citação de Benchimol (1985) ao avaliar que, com a instauração da República, surgiram várias fábricas produzindo bens de consumo correntes:

(...) tecidos, alimentos, calçados, bebidas, etc. Como na primeira Revolução Industrial inglesa, quase um século antes, seu setor de ponta era a indústria de fiação e tecelagem, que se instalou em arrabaldes distantes do Centro. (BENCHIMOL, 1985, p. 600)

Em *Lado a Lado* o proprietário da indústria, não por acaso, era o personagem Bonifácio Vieira (Cássio Gabus Mendes), que tinha o cargo de senador e, estava envolvido com decisões públicas referentes às transformações da cidade. Assim, o poder econômico e o político são entrelaçados através do senador que, em cena transcorrida com seu filho, Edgar (Thiago Fragoso), deixa claro sua insatisfação com uma matéria de jornal sobre a demolição dos cortiços (figura 107):

Figura 106: Fábrica de tecidos “Tecelagem Vieira”



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

*B*onifácio — Esse seu amigo jornalista é um ócio, como é que pode ir contra um projeto que só faz bem a cidade, ao país, hora!

Edgar — O Guerra não é contra as reformas na cidade, pai. Ele simplesmente está querendo mostrar o outro lado da moeda. O Rio de Janeiro nunca vai ser uma cidade civilizada, como vocês querem, empurrando os pobres para debaixo do tapete ou para o alto dos morros.

Bonifácio — Esses cortiços demolidos eram festa, locais sem higiene e celeiros de doenças, Edgar. Se eram ruins para a cidade, eram piores para quem morava lá.

Edgar — Mas isso não se discute. Acontece que essas mesmas pessoas agora estão morando em barracos, sem higiene, sem água encanada. (Diálogo entre o senador Bonifácio e seu filho Edgar. Cena que foi ao ar no dia 20 de setembro de 2012)

Figura 107: Diálogo entre Edgar e seu pai, Bonifácio



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Com este diálogo, introduz-se aqui o papel que a imprensa teve no Brasil do início do século XX, enquanto veículo de comunicação que disseminava ideias e comportamentos e, em específico sobre a cidade do Rio de Janeiro, divulgou, defendeu ou contestou a modernização urbana e suas consequências. Segundo Pechman (2002, p. 171), foi na virada dos séculos XIX e XX que a imprensa passou a ocupar um lugar de destaque no registro das transformações sociais em curso, sendo através dela que “a cidade começava a ser observada”. Acrescenta Barbosa (2000) que a imprensa vivia da novidade que constituiu a vida urbana e a urbanização, referida tanto nas crônicas quanto nas notícias oficiais. Sendo assim, foi nessa época que os jornais, “passaram a integrar um conjunto de formas expressivas típicas do mundo burguês” (BLOIS e SANTOS, 2013, p. 17).

Tamanha importância foi incorporada à novela em uma de suas primeiras cenas, na qual o Dr. Assunção (Werner Schunemann) aparece lendo o jornal “O Paiz”⁴⁵ (Figura 108), um dos principais daquela época no Rio de Janeiro.

Figura 108: Dr. Assunção lendo o Jornal “O Paiz”



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

⁴⁵ Segundo Barbosa (2002), era um jornal fiel ao governo, e tinha como principais colaboradores os jornalistas Alcindo Guanabara e Medeiros e Albuquerque

Entretanto, é através do personagem Carlos Guerra (Emílio de Mello) que a imprensa ganha destaque na trama. Este era jornalista, dono do jornal fictício *Correio da República* (Figura 109), administrando-o de forma artesanal e individual, numa difícil sobrevivência frente aos jornais empresariais com mais estrutura.

Ao longo de toda a novela, os diálogos do jornalista e as matérias publicadas em seu jornal foram revelando ao público diversas notícias relativas ao contexto histórico em que a estória foi narrada, a exemplo da Revolta da Vacina, Revolta da Chibata, entre outros. Considerando o foco desta análise, cabe observar como a imprensa teve, também em *Lado a Lado*, um papel fundamental no debate sobre o processo de modernização na cidade do Rio de Janeiro⁴⁶. Ficcionalmente, coube ao jornalista Carlos Guerra criticar o papel do governo durante o movimento do Bota Abaixo, como exemplifica a transcrição do diálogo abaixo entre Guerra e Mário (Paulo Bety), artista e dono do teatro Alheira (Figura 110):

Figura 109: Carlos Guerra na redação do Jornal Correio da República



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

⁴⁶ Na trama, o jornal de Guerra mostra-se sempre atento às atitudes do senador Bonifácio Vieira, fazendo um papel crítico às suas posturas. Segundo Freitas (2003), era comum a publicação de matérias na imprensa com críticas ao mundo dos políticos.

Carlos Guerra — A nova edição!
 Mário — Pelo que eu vi muito corajosa! Mas que sofrimento desse povo do morro e do cortiço. E por outro lado, que maravilha as novas avenidas que serão construídas. Você conseguiu mostrar os dois lados do progresso! Coisa de gênio. (Diálogo entre o jornalista Carlos Guerra e o dono do Teatro Alheira, Mário. Cena que foi ao ar no dia 20 de setembro de 2012)

Figura 110: O jornalista Carlos Guerra comemorando, no bar Guimarães, a sua matéria sobre a demolição dos cortiços.



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Este papel da imprensa, expondo aos seus leitores os dois lados daquela reforma urbana, foi uma apropriação da postura adotada, na realidade, por alguns jornais da época ao tratar sobre a abertura da Avenida Central e as demolições dos cortiços no centro do Rio de Janeiro (Figura III). Em oposição a esse posicionamento do fictício jornalista Carlos Guerra, Needell (1993, p. 235) recorda que um dos principais escritores que na realidade abordou este assunto em suas crônicas foi Olavo Bilac, tendendo, no entanto, a exaltar a reforma urbana como uma metamorfose da cidade e do cidadão, positiva para a construção do “Rio civilizado”, que ele imaginava em termos da cultura francesa⁴⁷. O progresso a ser conquistado por meio da educação foi assunto abordado também pela novela, situando-o cenograficamente através dos edifícios da escola e da biblioteca. Estes equipamentos de educação e cultura são referidos por Needell (1987, p. 74) como as “instituições formais encarregadas da instrução intelectual e social da juventude da elite”.

47 Foi através das crônicas que o jornalista pode discorrer mais sobre o cotidiano carioca. Uma delas tem se destacado na historiografia pelo seu caráter em favor dos novos tempos. Publicado na Gazeta de 6 de dezembro de 1903, o texto de Bilac mostra os dois lados das reformas urbanas, porém redigindo a favor da “civilização”

Figura III: Matérias veiculadas nos jornais da época sobre as reformas urbanas.



Fonte: Brenna, 1985.

Em geral, só as famílias de posse tinham acesso à educação, e correspondendo Laura (Marjorie Estiano) este perfil, foi formada dentro dos moldes da época, quando os filhos “do alto escalão e dos profissionais abastados eram educados primeiro em casa, pelos pais e tutores (em geral, europeus) e depois, quando atingiam a idade adequada, seguiam para o colégio” (NEEDELL, 1987, p. 75).

Sendo Laura caracterizada na novela como uma mulher que vislumbrava o progresso e a igualdade da mulher na sociedade, ela foi figura central para mostrar ao público as duas faces da educação escolar no Brasil naquela época: por um lado tirara partido de seus conhecimentos para se tornar professora, lecionando em uma escola de freiras para os filhos da elite; por outro momento da novela, a personagem, juntamente com as amigas Isabel (Camila Pitanga) e Sandra (Pricila Sol), criam um projeto revolucionário para os padrões da época e abrem uma escola no morro da Providência (Figura 112), na tentativa de levar conhecimento aos moradores do morro que, na vida real, não tinham acesso à educação primária.

Historicamente, foi em 1906 que o morro da Providência, Saúde e arredores ganharam a primeira escola popular, com especial interesse nas questões sociais. Por isso, tinha foco nas

Figura 112: Laura, Isabel, Sandra e Edgar na inauguração da escola no Morro da Providência.



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

instruções sobre higienismo, sanitarismo e cuidado com as crianças. Fundada pela igreja Metodista, até 1910 se chamava de Missão Central, mas logo recebeu o nome que permanece até os dias de hoje, Central do Povo⁴⁸

Tratando ainda das instituições formais de educação da época, outro edifício exemplar da *Belle Époque* carioca abordado pela novela foi a biblioteca (figura 113), que segundo Benchimol (1993), foi o símbolo da evolução literária que o país precisava para se moldar aos padrões europeus, no início do século XX.

A biblioteca municipal aparece logo nos primeiros capítulos de *Lado a Lado*, vinculando-a a presença de Laura (Marjorie Estinano), que personifica, para os telespectadores, o comportamento de uma parte da sociedade que defendia o progresso não apenas material, mas também intelectual.

Essa postura fica evidente em uma cena em que Laura (Marjorie Estiano) vai à biblioteca e é seguida por sua mãe, Constância (Patrícia Pilar), que a repreende por estar dando aulas de literatura, encenando um romance de Arthur de Azevedo com um aluno (Figura 114).

Figura 113: Recriação, da biblioteca proposta pela novela.



Fonte:memoriasglobo.com

⁴⁸ (<http://imas-icp.webnode.com.br/>, acessado em 20 de agosto de 2015).

Em *Lado a Lado* a presença da escola, da biblioteca, bem como outros edifícios que serão tratados na sequência, são a apropriação do que a historiografia urbana aponta como uma das estratégias adotadas na primeira república para demonstrar que o Rio de Janeiro — bem como outras cidades brasileiras — passava por mudanças concretas, incorporando hábitos e costumes “civilizados”, de acordo com os padrões europeus (NEEDELL, 1987).

No diálogo entre Laura (Marjorie Estiano) e Constância (Patrícia Pilar), observa-se o embate entre a posição conservadora da mãe, uma baronesa no extinto Império, e o pensamento progressista de Laura, que tinha na biblioteca, a referência de que o mundo estava em transformação (Figura 115):

Figura 114: A arquitetura interna da biblioteca municipal servindo de ambiência da cena.



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Laura — Ah, eu não sei aonde vamos parar, mas que seja bem longe. Estamos em 1903, o século XIX acabou, a monarquia se foi.

Constância — O mundo continua o mesmo, com as mesmas regras e os mesmos valores. Se engana quem acha que pode ser diferente.

Laura — Se engana quem acha que pode ser igual. Ou a senhora acredita mesmo que o tempo passa e as pessoas não mudam?

(Diálogo entre Laura e Constância. Cena que foi ao ar no dia 10/09/2012)

Figura 115: Diálogo entre Constância e sua filha, Laura.



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

A incorporação de novos hábitos e costumes fez surgir no Rio de Janeiro real os principais monumentos da modernização urbana, a exemplo do Palácio Monroe (1906), a Escola de Belas Artes (1908), o Supremo Tribunal (1909), a Biblioteca Nacional (1910), o Teatro Municipal (1909), ícones da *Belle Époque*. Segundo Simeone (1990, p. 04):

O teatro municipal simboliza um sonho de cidade, que via no rompimento com o passado colonial e na reconstrução do espaço a partir da adaptação de modelos estrangeiros a única maneira de inserir-se no rol das grandes capitais internacionais e, ao mesmo tempo, contemplar os ideais de ordem e progresso da república recém instaurada. (SIMEONE, 1990, p. 04)

Relevante condição simbólica do edifício do Teatro Municipal para aquela época não permitia excluí-lo do contexto trabalhado na novela. No entanto, a recriação cenográfica desse edifício ficava fora do orçamento proposto pela emissora, motivo pelo qual sua presença se restringe a uma breve cena ambientada em seu interior, na qual a personagem de Isabel (Camila Pitanga), retornando de uma temporada teatral em Paris e se afirmando no Rio de Janeiro como uma dançarina de sucesso, apresenta-se para toda a sociedade carioca (Figura 116).

Figura 116: Apresentação de Isabel no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

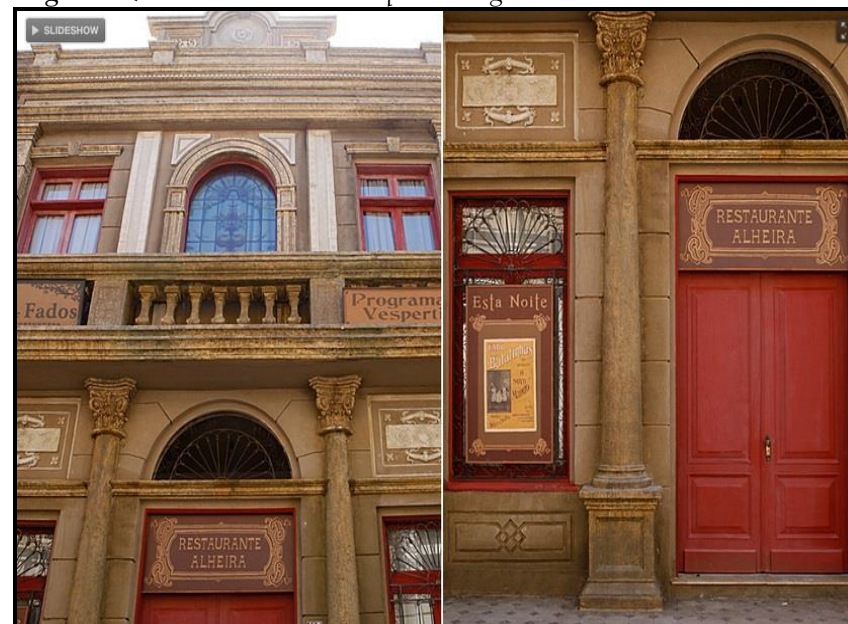


Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Dois fatores levantados pela historiografia indicavam ser necessário reforçar a presença do teatro em *Lado a Lado*, o que também se mostrou adequado para compor a personagem de Isabel: jovem de origem pobre que se projeta através das artes e da difusão da cultura negra perante a elite carioca, rompendo preconceitos. Um primeiro fator é extraído de Simeone (1990, p. 3), ao afirmar que “a burguesia carioca, grande motivadora do processo de transformação da cidade, ansiava por um palco onde as famílias da sociedade pudessem ver e ser vistas”. O segundo fator é colocado por Blois e Santos (2013) que analisaram como tal época foi marcada por profundas transformações culturais, em que o cenário artístico do país floresceu.

Assim, evitando os altos custos de trabalhar como cenário a realidade do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mas possibilitando incorporar à trama a importância que tiveram o espaço e as artes cênicas naquele período histórico, surgiu na novela o Teatro Alheira (Figura 117)⁴⁹.

Figuras 117: Restaurante Alheira que deu lugar ao Teatro Alheira.



Fonte:memoriasglobo.com

⁴⁹ Segundo Paulo Renato, cenógrafo de *Lado a Lado* em entrevista à dissertação, comenta que a recriação do prédio do teatro possuía elementos da arquitetura tradicional da época, “como parte do conceito artístico elaborado para a novela”. Para o cenógrafo, a recriação destes espaços se deu pela leitura espacial de plantas, resultados de escolhas e interpretações da própria produção de arte com base nas bibliografias da época.

Esse foi criado na estória por um ator de classe média, Mário (Paulo Bety), dono de uma companhia teatral que tinha por sonho possuir seu próprio estabelecimento na Rua do Ouvidor, centro cultural e econômico da capital da República. Para tanto, Mário adaptou para tal uso o antigo Restaurante Alheira (Figura 118), que deu nome à sua casa de espetáculos, ganhando espaço na fictícia Rua do Ouvidor recriada pela novela. No Teatro Alheira, a companhia de Mário se tornou a representação das mudanças reais ocorridas então no comportamento da elite que se interessava mais pela cultura e pelas artes, bem como das mudanças na própria arte cênica que ganhava espaço no âmbito cultural.

Compondo o repertório de espaços adequados para moldar uma elite europeizada, a novela ainda recriou hábitos e equipamentos voltados ao consumo, lazer e sociabilidade, como ir às compras nas lojas da Rua do Ouvidor, frequentar o clube e a confeitaria. Esses foram ficcionalmente incorporados em *Lado a Lado*, por exemplo, através da Confeitaria Colonial, do Bar Guimarães, entre outros. Sobre os clubes, diz Needell (1993) que atraíam a sociedade para o lazer e, alguns, caracterizaram-se por reunir grupos específicos da elite carioca: intelectuais, advogados, políticos, jornalistas, profissionais liberais.

Figuras 118: Parte interna do Teatro Alheira.



Fonte:memoriasglobo.com

Essas instituições contribuíram para facilitar o convívio social entre os poderosos e suas famílias. E, em consequência, as amizades, os namoros e as apresentações pessoais e contatos que tornavam a solidariedade de classe e a administração das relações pessoais as atividades calorosas, e certamente eficientes, que caracterizavam a elite da Belle Époque carioca. (NEEDELL, 1987, p. 105)

Em *Lado a Lado* o clube aparece, como na vida real, como um lugar frequentado tanto pelas famílias recém-enriquecidas e sem tradição, quanto pelas famílias tradicionais (NEEDELL, 1987, p. 100). Quanto às atividades ali praticadas, são representados desde os flertes e namoros, aos esportes (Figuras 119 e 120), demonstrando ser esse espaço flexível às mudanças de usos e comportamento da época, fato bem marcado na seguinte citação da obra do João do Rio: “Pela cidade, jovens, outrora raquíticos e balofos, ostentavam largos peitorais e cinta fina e perna nervosa e a musculatura herculana dos braços. Era o delírio do *rowing*, era a paixão pelos *sports*”. (RIO, 1991, apud KOK, 2005, p. 93).

Como outra demonstração de requinte e civilização, a classe dominante passou a frequentar as lojas e estabelecimentos comerciais na busca por artigos importados. Com a reforma urbana, a Avenida Central se tornou uma passarela chique e elegante que atraía a elite com os novos estabelecimentos de co-

Figura 119: Jovens burgueses jogando Críquete



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Figura 120: O clube como local de encontro da elite



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

comércio e lazer que ali eram instalados. Porém, como dito no ato anterior, a recriação cenográfica da Avenida Central extrapolava as possibilidades orçamentárias para produção da novela, fato que levou a transferir a representação desses espaços de consumo e sociabilidade para a não menos importante Rua do Ouvidor. Nessa, situavam-se as lojas frequentadas pelas mulheres da elite de *Lado a Lado*, atraídas pelos tecidos elegantes ou pelos artigos importados, numa reprodução bastante fidedigna de cenas capturadas pelo fotógrafo Augusto Malta, no início do século XX (Figuras 121 e 122).

Observa-se, entretanto, que abdicar da Avenida Central e explorar como cenografia a Rua do Ouvidor não foge ao que foi a realidade do Rio de Janeiro naquela época, por ser essa rua constantemente referida na literatura como um local de exuberância e comércio de luxo:

Com a abertura dos portos do Brasil ao comércio internacional, ingleses e franceses, mais do que outros estrangeiros, logo se estabeleceram entre nós, os primeiros como importadores e atacadistas, os segundos como varejistas também, especializados em cambraias, sedas, chapelaria, barretes de seda e algodão, perfumes, objetos de modas e fantasia, jóia, alfaias de luxo e livros. Com os comerciantes vieram ainda modistas, cabeleireiros, sorveteiros, doceiros,

Figura 121: Lojas de moda na Avenida Central em fotografia de época de autoria de Augusto Malta.



Fonte: SOUZA, 2008.

Figura 122: Loja de moda recriadas na novela, frequentadas pelas mulheres da sociedade que buscavam consumir os produtos de luxo da *belle époque* carioca.



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

etc., com seus modos e suas artes expondo seus produtos em virtuosas armações de jacarandá, precursoras das vitrines modernas – e desde aí uma outra vida principiou para Rua do Ouvidor, sempre de mistura, porém, com antiga representação pelo seu precário calçamento de alvenaria, suas águas empoçadas, sua pobre iluminação a azeita de peixe, com os carros de boi a percorrê-la lentamente (...). (GERSON, s.d, p. 48-49 apud PAOLI, 2012, p. 7).

Para outros autores, nem mesmo a Avenida Central, tão imponente e moderna, retirou da Rua do Ouvidor o seu prestígio comercial (Figura 123), como comenta Needell (1987, p. 194): “Ali, tudo que era inédito e “civilizado” estreava: vitrines, sorvete, bondes, literatura, iluminação, gás e *lamode*”.

Reportando-se à *Lado a Lado*, observa-se que a Rua do Ouvidor foi representada como este espaço de consumo de artigos importados, de exibição de roupas elegantes e como o ponto principal de encontro da elite. Comparando as figuras 124 e 125, ou seja, uma fotografia de época com a imagem ficcional, nota-se o grau de realismo dado ao cenário de recriação da Rua do Ouvidor que, embora detenha oitocentos metros de extensão, foi recriada para a novela apenas através de alguns trechos, reunindo os principais estabelecimentos comerciais, culturais ou de lazer idealizados para a trama.

Figura 123: Fotografia de Marc Ferrez da Rua do Ouvidor com circulação de pessoas.



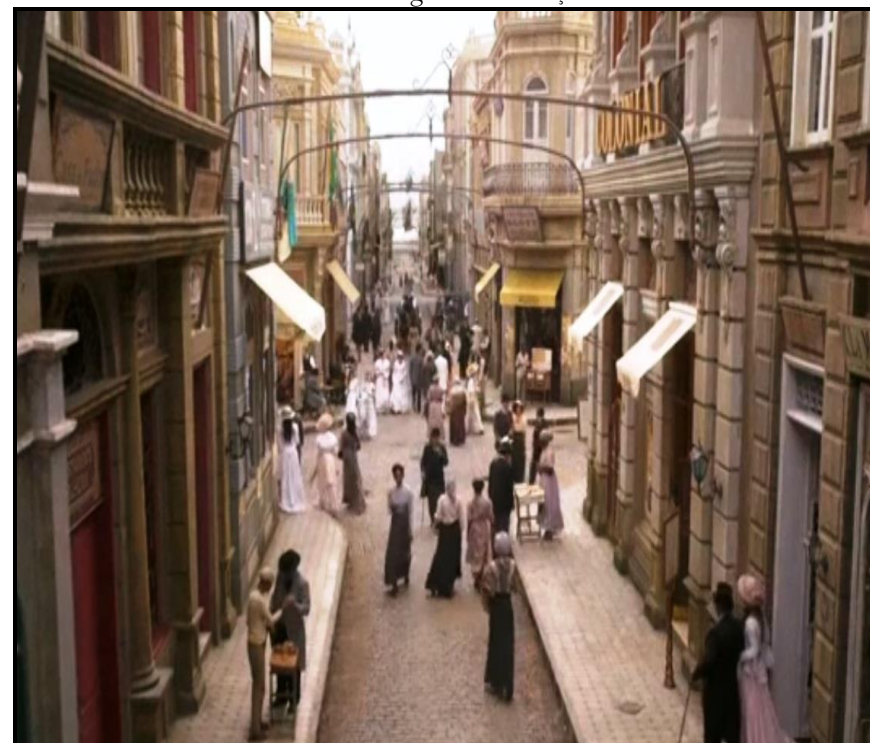
Fonte: FERREZ, 1982.

Figura 124: Fotografia de Marc Ferrez da Rua do Ouvidor.



Fonte: FERREZ, 1982.

Figura 125: A recriação da Rua do Ouvidor na novela *Lado a Lado*: uma mistura de elegância e tradição.



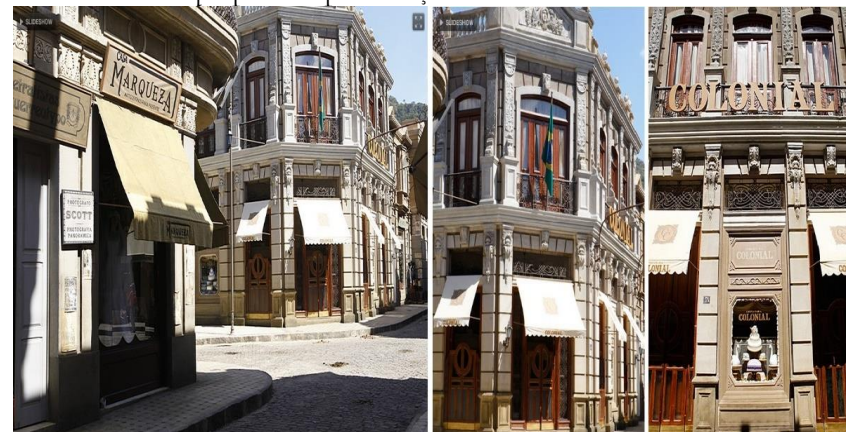
Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Segundo Paulo Renato, cenógrafo da novela, para a criação da Rua do Ouvidor e seus estabelecimentos, grande parte da iconografia veio do acervo dos fotógrafos da época, com destaque para Augusto Malta e Marc Ferrez. A partir dessa leitura e interpretação, é que foram construídos e representados os ambientes cenográficos. Paulo Renato ainda comenta a seleção feita para os estabelecimentos comerciais inseridos na cidade cenográfica, considerando a relação dos mesmos com o comportamento da sociedade na trama ficcional e na realidade:

O uso comercial das estruturas urbanas, como a confeitaria, o bar e o salão de barbearia servindo de pontos de encontro social, o cinematógrafo e as vitrines de loja de modas apresentando os novos costumes, a fachada de delegacia, redação de jornal e até mesmo a loja de sapatos representando as possibilidades de emprego e funções sociais. (RENATO, Paulo. Entrevista concebida via e-mail particular. Novembro de 2014. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

Em *Lado a Lado*, era na Rua do Ouvidor que se situava a famosa Confeitaria Colonial e o frequentado Bar Guimarães, importantes pontos de encontro de alguns personagens (Figuras 126 e 127). A atmosfera urbana obtida a partir desse espaço cenográfico, recheado durante as filmagens com hábitos cotidianos e a representação de cenas da trama, possibilita o es-

Figura 126: A recriação da Rua do Ouvidor na novela *Lado a Lado*, com destaque para a representação da Confeitaria Colonial.



Fonte: memoriasglobo.com

Figura 127: A recriação da Rua do Ouvidor na novela *Lado a Lado*, com destaque para a barbearia e a loja de artigos finos.



Fonte: memoriasglobo.com

espectador visualizar o que diz a literatura sobre a Rua do Ouvidor, assim descrita no livro *O Rio da Bela Época*, do jornalista Carlos Maul:

A livraria Garnier, na Rua do Ouvidor, era a Meca dos provincianos que de longe viam naquele centro de mercancia de livros uma espécie de casa de Deus da literatura. Entrar ali, à tarde, exhibir-se na porta aos transeuntes, constituía motivo de orgulho para determinados moços de alma ingênua e povoada de esperanças que se sentiam felizes de respirar o mesmo ar sagrado que respiravam as figuras eminentes reunidas no fundo da loja. Até 1907, um ano antes de sua morte, Machado de Assis era o pontífice daquelas tertúlias que congregavam Alberto de Oliveira, José Veríssimo, Mário de Alencar, (...) também passageiramente Olavo Bilac, e outros nomes da proa. (...) João do Rio, dava umas escapadas do “Gazeta de notícias”, que ficava fronteira, e ia atrás de novidade preparatórias do peito a que concorreria com o filósofo Heráclito Graça. (MAUL, 1967, p. 173).

Mas para que a elite social da época, aqui representada, alcançasse um patamar ideal, não bastava a criação de novos espaços urbanos. Por isso, na novela, também foram incorporadas as mudanças nos hábitos sociais, no modo de vestir, assim como o surgimento de ícones da modernidade, como o bonde, a luz elétrica, entre outros, os quais estão abordados a seguir.

Cena 3.4 — Modos e costumes no espaço público urbano

O mundo da elite tornou-se mais urbano e requintado. O “alto mundo” – majoritariamente nascido e criado na cidade, mais exposto à influência estrangeira, ganhando dinheiro ou gastando antigas fortunas de café – sentia-se cada vez mais atraído pelos costumes aristocráticos europeus, capaz de imitá-los. (NEEDELL, 1987, p. 153)

O comentário do autor desperta para a compreensão de alguns novos hábitos urbanos que começavam a surgir, em particular na capital do país, uma cidade em ebulição no período abordado em *Lado a Lado*, entre 1903 e 1910. Na fronteira entre o real e o imaginário, na novela foi levado ao extremo esta busca por europeizar o Rio de Janeiro. Em cena que foi ao ar no dia 13 de setembro de 2012, na qual a ex-baronesa Constância (Patrícia Pilar) e seu marido Dr. Alberto Assunção (Werner Schunemann) presenteiam o senador Bonifácio (Cássio Gabus Mendes) com um casal de cisnes, alegando ser uma contribuição ao projeto do prefeito de reformar e embelezar a cidade, em específico seus parques e jardins (Figura 128) deixa claro esse pensamento. Na cena, o Dr. Assunção apresenta perante muitos convidados presentes ao casamento de sua filha Laura (Marjorie Estiano) uma gaiola com os cisnes, travando-se o seguinte diálogo:

Assunção — Estimado senador Bonifácio, de nossa parte, para o seu amigo prefeito. Agradecemos de ser o intermediário.

Senador — Quer que eu seja carregador de gaiolas?

Assunção — Senador Bonifácio, são importados de Viena! Não, o senador possivelmente conhece os parques europeus, repleto de aves lindíssimas, agora pense na pobre paisagem dos lagos do campo de Santana, dos passeios públicos... Senador, essa é a nossa humilde, muito modesta contribuição para a campanha do prefeito de transformar o Rio de Janeiro em uma cidade elegante e civilizada. (Diálogo entre Constância, dr. Assunção e o senador Bonifácio. Cena que foi ao ar no dia 13 de setembro de 2012)

Figura 128: Constância diante do casal de cisnes adquiridos para embelezar os parques do Rio de Janeiro



Fonte: memoriasglobo.com

Na mesma cena, observa-se que a obsessão pelos costumes franceses também levou a uma notória sofisticação nos trajes da elite. Na novela, coube a diretora de figurino, Beth Filipeck, o desafio de recriar o universo das vestimentas, assinalando atitudes diante dos novos valores e hábitos adquiridos. Nesse sentido, ressalta Needell (1987) que os novos cenários urbanos exigiam usuários trajando roupas condizentes, sendo a diversidade dos modelos um espelho das possibilidades ofertadas pelo comércio e, ao mesmo tempo um sinal de individualidade e de status (Figura 129).

Com a cidade modernizada, portanto, o vestuário da elite teve que assumir formas de afirmação social, ideia que foi incorporada na elaboração das indumentárias dos personagens da novela, a partir de uma concepção assim definida pela figurinista Beth Filepeck:

Atribuir sentidos à narrativa por meio do projeto de figurino, tecendo associações e imbricamentos de discursos diversos, selecionando e organizando os temas de antigas pesquisas iconográficas do período da Belle Époque ao enfoque proposto pela direção geral do folhetim (...) Tal escolha nos fez optar pela delicadeza do olhar, apoiados mais uma vez nas Artes Plásticas, nas pinceladas rápidas e fugidias dos pintores simbolistas e nos ilustrativos cartazes publicitários da época, o novo motivo de admiração,

Figura 129: A família passeando no Rio de Janeiro , em 1906, com trajes compatíveis com a cidade modernizada



Fonte: Acervo Augusto Malta, apud, SOUZA, 2008.

da nova cultura visual. (FILEPECK, Beth. Entrevista concebida via e-mail particular. Janeiro de 2014. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

Complementou Beth Filepeck que o projeto de figurino da elite recorreu a formas e cores baseadas em uma “aura floral dos cartões postais colorizados da época”, produzidos sobre fotografias em preto e branco, que registraram homens e mulheres no novo hábito de ir às ruas (Figuras 130 e 131).

Para Beth Filipeck, o sentido que se queria transmitir era de “uma vitrine onde as silhuetas impecáveis desfilavam na recém modelada cidade cenográfica de nossa ficção”, numa diversidade de personagens e trajes que incluía a esposa do senador Bonifácio, Margarida (Bia Seidl), a ex-baronesa Constância (Patrícia Pilar) e madame Besansôn (Beatriz Segal), importantes mulheres da elite na novela (Figuras 132).

Sobre a adequação dos trajes à cidade modernizada, Kok (2005) acrescenta que o culto à aparência na vestimenta foi tão forte que as autoridades do Rio de Janeiro chegaram a aprovar uma lei que tornava obrigatório o uso de paletó para todos os homens. Embora a lei não tenha vingado, este costume foi sendo incorporado, apesar de sua pouca aclimação aos trópicos (Figura 133).

Figuras 130 e 131: Mulheres passeando na Avenida Central, em fotografia de 1909, e personagens de *Lado a Lado* em encontro na Rua do Ouvidor



Fonte: Ilustração Brasileira, 15/06/1909



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Figura 132: Figurino das mulheres da elite carioca na novela *Lado a Lado*. Primeiro a esposa do senador, em seguida a baronesa e pôr fim a madame.



Fonte: memoriasglobo.com

Figura 133: Vestimenta dos personagens masculinos da elite de *Lado a Lado*



Fonte: memoriasglobo.com

Em sua entrevista à pesquisa, Beth Filipeck finalizou comentando como o figurino foi trabalhado para marcar o contraste e distanciamento entre a elite da novela e a população de recém libertos, contribuindo para ressaltar os graves problemas sociais da época (Figuras 134 e 135).

Esta questão da indumentária feminina precisa ser entendida, também, em conexão com o novo papel que as mulheres assumiam na cidade. Needell (1987, p. 159) identifica que no início do século XX, para além do casamento e da administração doméstica, o papel da mulher era fundamental nesses cenários das reformas urbanas. Suas vestimentas, joias e acessórios conferiam à família uma posição confiável de status, já que todas as atividades da alta sociedade requeriam a presença das mulheres.

Ao mesmo tempo, as mulheres daquela época frequentavam os espaços públicos onde, no início do século XX, a cidade foi palco de uma nova fase da história da mulher brasileira. Elas, para Rago (1987) passaram a almejar uma emancipação, não se restringindo mais ao lar e à igreja, mas sim, ampliando seu contato com o mundo exterior.

Figura 134 e 135: Figurinos de personagens da elite e dos “excluídos”, em *Lado a Lado*



Fonte: memoriasglobo.com

Este fato foi também incorporado à narrativa de *Lado a Lado*, estabelecendo uma relação com a história da cidade no período republicano. Isso fica bem marcado nas personagens de Laura (Marjorie Estiano), que embora sendo uma mulher branca e rica, sofre os preconceitos de ser divorciada; e Isabel (Camila Pianga), negra e pobre, que por ter uma carreira artística é julgada como pervertida. Sobre Laura, comentou o autor da novela, João Ximenes Braga, em entrevista à dissertação, que seu intuito foi criar uma personagem “profeto-feminista, que no início do século XX via nascer uma mulher como agente social”, em busca de uma sociedade mais justa e igualitária. Assim, através desses personagens fictícios, *Lado a Lado* levou a grande massa da população, informações sobre as condições que as mulheres brasileiras do início do século XX enfrentavam.

Como analisou Needell (1987), o fato das mulheres circularem mais na cidade esteve diretamente associado à implantação dos bondes, tornando possíveis a elas se deslocarem para o centro, onde estavam as lojas de artigos importados, as confeitarias, entre outros. Foi o bonde que tornou viável cenas reias, como essa registrada na figura 136, onde comparecem mulheres tomando o famoso chá da tarde em alguma confeitaria chique da cidade.

Figura 136: O chá da tarde entre as damas da elite carioca, em 1908.



Fonte: FREIRE, 2012, apud RAMAGNOLI, 2014.

Estando entre os serviços urbanos que mais indicava a modernidade, o bonde despertou o interesse de empresas nacionais e estrangeiras que implantaram linhas em diversas cidades brasileiras, o mesmo ocorrendo com os serviços públicos de iluminação, abastecimento de água, esgoto e limpeza urbana. No Rio de Janeiro, a introdução dos bondes, como comenta Benchimol (1985), na década de 1870, constituiu um marco decisivo na urbanização, principalmente quando a força motriz desses passou a ser a eletricidade.

Na novela *Lado a Lado* o bonde é enfatizado como o meio de transporte público que ligava os bairros mais nobres ao centro, em particular levando as pessoas à Rua do Ouvidor, centro das atividades de comércio e lazer da elite na trama. Ao mesmo tempo, incorporou o surgimento do automóvel que na vida real circulou pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1887, tendo por protagonista do fato José do Patrocínio (KOK, 2005, pg. 93). Já na ficção, foi o senador Bonifácio Vieira (Cássio Gabus Mendes) o primeiro a exibir o carro pelas ruas da cidade, deixando claro ser um dos poucos a possuir tal veículo. Assim, mais uma vez, em cenas da novela, surge uma aproximação com fotografias de época, onde pedestres, carros e bondes circulavam pela cidade (Figuras 137 e 138).

Figura 137: Fotografia de Augusto Malta, mostrando pedestres e veículos circulando na Avenida central.



Fonte: SOUZA, 2008.

Figura 138: Imagem da novela em que Laura é atropelada, mostrando pedestres e veículos circulando nas ruas.



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

Assim como os bondes e automóveis, *Lado a Lado* exibiu outros ícones da modernização do Rio de Janeiro, a exemplo da iluminação urbana celebrada em cena da novela, com a entrada do ano de 1910 (Figura 139). Sobre a escolha desses elementos urbanos inseridos na novela, relatou o cenógrafo Paulo Renato:

Escolhemos entre os símbolos da época os elementos mais representativos desta evolução urbana. Por exemplo, trazendo presente para as cenas o carro do bonde como elemento de transporte público, os postes de iluminação primeiro a gás e depois elétrica. Isso foi feito tanto na cidade cenográfica quanto nas externas substituindo postes e luminárias atuais por reproduções de época construídas especialmente para a novela. ((RENATO, Paulo. Entrevista concebida via e-mail particular. Novembro de 2014. Entrevistador: Eduardo Nóbrega Filho. João Pessoa – PB)

Por fim, cabe mencionar como a novela se reportou ao fato real da introdução de manifestações de rua destinadas à elite. Como visto no ato anterior deste trabalho, Pereira Passos condenava o carnaval de rua como um costume bárbaro e símbolo de atraso, desconsiderando ser uma expressão popular

Figura 139: A energia elétrica celebrada na novela, com o romper do ano de 1910.



Fonte: memoriasglobo.com

da cultura afro-brasileira. Para combater essa manifestação popular, o prefeito introduziu a Batalha das Flores⁵⁰, evento que marcou história na cidade do Rio de Janeiro, criando um carnaval sofisticado (Figura 140). Noticiava a imprensa na época:

Sabem todos que essas batalhas de flores, tão animadas, elegantes e alegres quando feitas em Nice, em Viena e em Paris, são um divertimento de ricos com o qual tem o povo a ganhar: o gosto visual do luxo em exibição e a emoção artística nos aspectos ornamentais das carruagens. É, portanto, um meio de educar esteticamente os rudes e os pobres (...). (Batalha de Flores. O Comentário, set/1903, apud, http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204432/4101452/revista_AGCRJ_N_5_2011.pdf).

Na narrativa de *Lado a Lado*, eventos desta natureza foram recriados na fictícia Rua do Ouvidor, onde a elite desfrutava da elegância dos festejos, nivelando-se com os carnavais aristocráticos das grandes cidades da Europa (Figura 141).

Por fim, todos esses elementos listados que compõem o imaginário da história da cidade do Rio de Janeiro apropriada pela novela, permite ao telespectador ter um contato real com os espaços frequentados, modos e costumes da população durante o

⁵⁰ Em 1906, Pereira Passos promoveu, no campo de Santana, uma Batalha das Flores, condizente aos padrões Europeus. Embora tenha sido um evento de curta duração, que aconteceu no início do século XX, marcou esta época. www.riodejaneiroaqui.com

Figura 140: Carros ornamentados para o desfile da Batalha das Flores, em foto de Augusto Malta.



Fonte: Acervo Augusto Malta, apud, SOUZA, 2008.

Figura 141: A Rua do Ouvidor, palco para o carnaval da elite em *Lado a Lado*.



Fonte: memoriaglobo.com.br – edição e congelamento de imagem próprios do autor Eduardo Nóbrega Filho

início do século XX, identificando o que a *Belle Époque* carioca traz para a capital república.

Todavia, observa-se que o Rio de Janeiro apropriado e (re)criado pela novela, juntamente a comparações com a historiografia, combinou diversos elementos representativos da história da cidade, que mesclaram para construir o espaço e o tempo na narrativa de *Lado a Lado*. E através das comparações entre as bibliografias reais com as que aparecem na tela da televisão, que a obra ganha importância perante uma população que não tem acesso aos escritos da época, gerando a compreensão da cidade que suscitam de reflexões e críticas. Daí a importância de discutir o papel social da televisão num âmbito mais ampliado, ou seja, de estudar a história da cidade e da arquitetura transformada através da teledramaturgia enquanto espaço de produção e divulgação cultural:

O certo: há muito a ser investigado em relação a esse objeto de estudo; suas potencialidades, seu conteúdo, sua estética, o uso de seus produtos, sua exploração e seu papel na “nova” ordem social marcada pela cultura digital, que tem no audiovisual uma de suas poderosas estratégias de comunicação massiva. (MALCHER, 2010, p. 168)

DESFECHO FINAL



Leituras múltiplas podem surgir quando um mesmo objeto é estudado a partir de fontes de pesquisa diferentes. Isso ocorre ao analisar o Rio de Janeiro do início do século XX com base em fontes distintas, como documentos oficiais de época, fotografias, notícias e charges, estudos historiográficos, pois estas podem fornecer visões diferentes da mesma realidade, mas por vezes também convergentes. Imagine quando se somou, ao estudo deste objeto específico, uma novela? Foram essas múltiplas leituras e fontes de pesquisa que nortearam a elaboração do presente estudo e a percepção de qual foi a cidade do Rio de Janeiro recriada na novela *Lado a Lado*.

No entanto, indo além dessa compreensão da cidade enquanto pano de fundo para uma trama ficcional, foi preciso não perder o foco sobre a principal questão colocada neste trabalho: pode a novela *Lado a Lado* ser considerada um produto de entretenimento que agregou e levou à população informação sobre a história da cidade em pauta?

Ao longo das discussões aqui apresentadas foram sendo feitas interseções entre a teledramaturgia, a arquitetura, a história, a comunicação e as artes, na tentativa de entender como estas áreas de conhecimento foram dialogando para fazer o produto de entretenimento alcançar o patamar de fonte de informação sobre a história da cidade. Assim, o somatório de tais conhecimentos foi moldando um novo olhar sobre a telenovela.

Deixando de lado os apelos emocionais usados na trama televisiva, procurou-se isolar para a análise a forma como a novela recriou as transformações físicas ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1903 e 1910, recorte abordado pela mesma. E, para o estudo, o conhecimento das fontes bibliográficas e da historiografia foi dando o norte que permitiu perceber os pontos de aproximação entre a história da cidade e o Rio de Janeiro exibido na estória por meio da produção cenográfica.

Na medida em que a pesquisa avançou, foi se confirmando a impressão primeira sobre a forma como, em *Lado a Lado*, a reconstrução dos fatos reais que envolveu a reforma urbana do Rio de Janeiro estava fortemente ancorada em registros historiográficos, indo, o espaço urbano recriado, além de simples figuração para o enredo.

Sendo assim, a novela foi marcada por locações que diferenciaram o tempo e o espaço urbano daquela época, mostrando ao espectador a imagem do Rio de Janeiro modernizado do início do século XX, midiaticizada através de diversos recursos: cenas em estúdios, maquetes, cidade cenográfica, computação gráfica, imagens de época e gravações, tanto em São Luiz, quanto em Petrópolis e na própria cidade do Rio de Janeiro.

Foi revelador para a investigação, como em paralelo à imagem dos espaços urbanos recriados, que a caracterização do tempo ganhou força através da atenta incorporação de hábitos, costumes e vestimentas, que deram o perfil das duas faces da população envolvida na trama, aqui denominadas como os “excluídos” e os “agentes da reforma”. Tudo isso agregou valores à novela por incorporar à trama diversos ícones da transformação e modernização urbana que marcaram a história da capital da república.

Assim, através de *Lado a Lado*, dados sobre a história da modernização do Rio de Janeiro no início do século XX — as mudanças físicas e sociais decorridas — foram levados a milhões de lares brasileiros. Em um país como o Brasil, onde a televisão exerce um forte papel de entretenimento, o acesso a uma estória

agregado de informações, que tiveram por base uma pesquisa histórica sobre um tempo e lugar específicos, permite aos telespectadores terem uma aproximação a um conjunto de informações sobre um passado por muitos, talvez, desconhecido.

Focando especificamente na arquitetura e no urbano, através da novela, o espectador pode conhecer, também, uma cidade que, mesmo os que tiveram acesso ao ensino, certamente desconheciam, por serem dados pouco explorados no âmbito das escolas de nível fundamental e médio. Dessa forma, a cidade (re)criada em *Lado a Lado*, tendo por referência aquela cidade real captada pelas pesquisas que fundamentaram a trama e a elaboração dos cenários, traduziu para a população uma realidade sócio espacial da época abordada, em um misto entre a realidade e o fluir da imaginação do telespectador, propiciando, portanto, diversas representações sobre a mesma.

Certamente, os fatos e a história real dificilmente serão apreendidos através da telenovela, por ser esta uma obra livre de ficção. Porém, esta pesquisa indica que a distância entre história e estória pode ser reduzida e o entretenimento pode suprir lacunas na formação cultural de uma população, em muito, pouco afeita ao estudo do passado e da memória. Assim, *Lado a Lado*, ao resgatar a memória e história do Rio de Janeiro da Belle

Época através da teledramaturgia, valorizou a importância histórica e construiu mais do que entretenimento, embora sujeita a críticas e reflexões.

Portanto, a partir de cruzamentos de referenciais teóricos com a análise do conteúdo da novela, acreditamos que as novelas de época, quando bem concebidas e fundamentadas em pesquisas históricas, poderão transportar o telespectador para uma forma romanceada do passado. Tudo isso transmitindo uma mensagem que não precisa ser apelativa, mas sim construtiva, não se caracterizando apenas como entretenimento, mas também como um recurso de educação e informação para a população. Por fim, devemos reavaliar a enorme distância que ainda existe entre a academia e o estudo de telenovelas, visto que, para o telespectador de hoje (recheado de afazeres), a televisão, assim como julgamos, resultou em *Lado a Lado*, podendo ser uma forma rápida e prática de disseminar informação sobre a história da cidade e sobre a luta de dois povos, dois mundos, mas uma só vontade: Liberdade!



Fim...

REFERÊNCIAS



- ABREU, Maurício de. Evolução urbana do Rio de Janeiro, (2. Ed. 1988) 3. Ed. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / IplanRio, 1997.
- ANTUNES, Eliane Aparecida. A imagem da mulher contemporânea na telenovela. 2009. 244 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, 2009.
- BARBOSA, Marialva. Os donos do Rio. Imprensa, poder e público. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2000.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. Pereira Passos: Um Haussman Tropical. Rio de Janeiro – RJ: Ed. Biblioteca Carioca, 1990.
- BRENNA, Giovana Del (org). O Rio de Janeiro de Pereira Passos. Uma cidade em questão II. Rio de Janeiro: Index/Solar Grandjean de Montigny, 1985.
- BRITTO, Ana Lúcia. A questão Sanitária, a técnica e a Modernidade: Discutindo a origem das Infra-estruturas de saneamento no Rio de Janeiro. In. SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 5. 2011.
- CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. São Paulo - SP: Companhia das letras, 1990.
- CARLOS, Ana Fani A. Da “Organização à Produção do Espaço.” In: A (re)produção do espaço urbano. São Paulo - SP: EDUSP, 1994;
- CARVALHO, Marcela. Candomblés na belle époque carioca. Artigo apresentado no ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História- Fortaleza, 2009;
- CARVALHO, José Murilo de. "A formação das almas: o imaginário da República no Brasil." São Paulo: Companhia das Letras 2003 (1990): 165.

- CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. Companhia das Letras, 1999.
- CHALLOUB, Sydney. Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. (1. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.) 2. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- COSTA, Angela Marques da, e SCHWARCZ, Lila Moritz. 1890-1914. No tempo das certezas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FERNANDES, Ismael. Memória da televisão Brasileira – São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- FERREIRA, Luiz Felipe. Rio de Janeiro, 1850-1930: A Cidade e seu Carnaval. Espaço e Cultura, n. 9-10, 2000.
- FEITOSA, Sala Alves. Narrativa da história na minissérie JK: uma reflexão sobre o testemunho histórico das imagens na teledramaturgia. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 8. 2011, Guarapuava-PR. Anais do VII Encontro Nacional de História da Mídia. UNICENTRO, 2011, 1 – 14.
- FERREZ, Gilberto (org). O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro (1865 – 1918). Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia; São Paulo: Ex-Libris, 1984.
- FREITAS, Juliana de Almeida. Novelas de época e o ensino da História: “Sinhá Moça” (2006) e suas representações acerca do processo de abolição Brasileiro. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 1. 2011, Florianópolis. Anais do I Seminário * Internacional História do Tempo Presente. Florianópolis: UDESC, 2011, 1255 – 1263.
- FOIS-BRAGA, Humberto. Turismo (d)e teledramaturgia na narração dos espaços urbanos: a representação da cidade de Tiradentes na minissérie Hilda Furacão da Rede Globo. Orientador: Prof. Doutor José Luiz Ribeiro (UFRJ). Dissertação de mestrado apresentada no curso de Comunicação Social na UFJF. Juiz de Fora, 2009.
- GALVÃO, Gabriela Silva. A construção da memória coletiva acerca da Ditadura Militar Brasileira através da teledramaturgia: os casos de Anos Rebeldes (1992) e Amor e Revolução (2011). In. ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-MG, 17, 2012. Anais... Mariana, 2012.
- HAMBURGUER, Esther. O Brasil antenado: A sociedade da novela / Esther Hamburger. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

- IORIO, Patrícia de Miranda. “Avenida Brasil” e o Subúrbio Carioca: apontamentos para um estudo sobre a telerrealidade na narrativa ficcional televisiva. Intercom – Sociedade Brasileira Interdisciplinares da Comunicação. XXXV Congresso brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza, CE, 2012.
- JANETE, Íris de Araujo. O docudrama e os olímpianos: identificação na microssérie Dalva e Herivelto – uma canção de amor – Trabalho apresentado no INTERCOM, 2011.
- KOK, Glória. Rio de Janeiro na época da Av. Central. São Paulo: Bei Comunicação, 2005.
- LEME, Maria Cristina. A formação do pensamento urbanístico no Brasil. In. SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 5. 2011.
- LEMOS, Carlos A. C. Alvenaria Burguesa. São Paulo: Nobel, 1985.
- LEMOS, Carlos A. C. A república ensina a morar (melhor). São Paulo: Hucitec, 1999.
- LUCAS, Nathália Topini. O porto do Rio de Janeiro: reflexões sobre sua modernização e seu impacto social frente suas comunidades circunvizinhas. Revista Espaço Acadêmico, N° 30, Março de 2012. Mensal, Ano XI.
- LUSSAC, Ricardo. TUBINO, Manoel. Capoeira: A história e trajetória de um patrimônio cultural do Brasil. Revista da Educação Física, Maringá. V. 20, p.7-16, 1. Trim. 2009.
- MACHADO DE ASSIS. José Maria. Esaú e Jacó, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 60)
- MALCHER, Maria Ataíde. A telenovela como objeto científico. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 23, 2000, Manaus-AM. Anais do XXII INTERCOM, Manaus: INTERCOM, 2012. p. 1 – 14.
- MALCHER, Maria Ataíde. Teledramaturgia: agente estratégico na construção da TV aberta brasileira. São Paulo - SP: Ed. Intercom, 2010.
- MALL, Carlos. O Rio da Bela Época. Rio de Janeiro. São José, 1967.
- MOTTER, Maria L. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. Revista da USP, n 48, dez-fev. 2000-2001.

- MOURA FILHA, Maria Berthilde. O cenário da vida urbana: a concepção estética das cidades no Brasil da virada do século XIX / XX. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 5. 2011.
- NEEDELL, Jeffrey D. Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século / Jeffrey D. Needell; tradução Celso Nogueira. – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo - SP, ed. Brasiliense, 2003.
- ORTIZ, Renato. Telenovela: História e produção. São Paulo - SP, ed. Brasiliense, 1991.
- PAOLI, Paula de. Entre Relíquias e Casas Velhas: A arquitetura das reformas urbanas de Pereira Passos no Centro do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Rio Book's 1 Edição 2013.
- PASAVENOT, Sandra J. O mundo da imagem: território da história cultural. In: _____. Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural. Porto Alegre: Asterisco, p. 99-122, 2008.
- PECHMAN, Robert Moses. Um olhar sobre a cidade: Estudo da imagem e do imaginário do Rio na formação da modernidade. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 5. 2011.
- PECHMAN, Robert Moses. Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa Palavra, 2002.
- PINHEIRO, Eloisa Petti. A “haussmannização” e sua difusão como modelo urbano no Brasil. SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 5, 2011.
- PORTO, Mauro P. A pesquisa sobre a recepção e os efeitos da mídia: propondo um enfoque integrado. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. INTERCOM, Belo Horizonte, MG. Anais... 2-6, set. 2003.
- Revista Mercado Global. 50 anos de TV no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: ed. Org. Globo, n°109, setembro de 2000.
- RAGO, Margareth. Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar, Brasil 1890/1930. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1987.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. Quadro da arquitetura no Brasil. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987

- ROLIM FILHO, Eliezer Leite. O artefato cenográfico na invenção do cotidiano espetacularizado. Orientadora: Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques. Tese de doutorado defendida pela UFBA. Salvador, 2013.
- SADRONI, C. Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 247 p.
- SALES, George Vladimir. Deixando de lado o entretanto e partindo direto para os finalmente: representações de uma Bahia na telenovela O Bem Amado de Dias Gomes. In: ENACULT: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 5, 2009, Salvador – BA. Anais do V Enancult. Salvador – BA: UFBA, 2009. p. 1-8.
- SANTANA, Fernanda Castilho. Favela como espaço de identidade: Representações na telenovela Duas Caras. Revista Internacional de Folkcomunicação – Volume 1, 2009.
- SANTANA, Juliana Mendes. A representação da mulher negra na teledramaturgia brasileira: um olhar sobre a Helena negra de Manoel Carlos. 2010. 68 f. Monografia (Graduação) – Centro de Educação superior de Brasília. Instituto de educação de Brasília, Brasília – DF, 2010.
- SANTOS, Amanda Wanderley. Exportação de telenovelas: a venda do know-how. Orientadora: Cristiane Costa. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia de Jornalismo, 2010.
- SEVCENKO, Nicolau. A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes. Editora Cosac Naify, 1993.
- STOCCO, Daniela. “Paraíso Tropical”: interpretação de um país por meio de uma novela e uma cidade. Cenários da Comunicação, São Paulo, v. 7, n. 2p. 185 - 193, 2008.
- TONON, Joseana B. Recepção de telenovela, identidade e representação da homossexualidade. Um estudo de caso da novela “Mulheres Apaixonadas”. Comunicação e Informação, V9, n° 1: p. 30-40 –jan/jun, 2006.
- VELOSO, Mônica Pimenta. AS TIAS BAIANAS TOMAM CONTA DO PEDAÇO: Espaços e identidades cultural no Rio de Janeiro. Artigo desenvolvido como parte de um projeto de pesquisa financiado pela “Fundação Carlos Chagas”. São Paulo, 1989.

- VERBUM – Cardenos de Pós-Graduação (ISSN 2316-3267) n. 4, p. 11-24, 2013. Maria Tereza GattaciniBlois e Reginaldo Donizetti dos Santos. A representação do Humor na República Velha.