

E a telenovela descobre a imagem reflexiva

Luciene dos Santos ¹

Resumo

Este artigo pretende verificar a introdução de imagens que exigem estados de contemplação na ficção televisual, em especial nas telenovelas. Tais imagens, tradicionalmente reivindicadas pelo cinema com proposta de arte e reflexão, foram apropriadas pelo suporte videográfico, no aparato televisual a partir do final dos anos 80. Pretende-se apontar e descrever essa apropriação. Para isso, percorre-se um caminho analítico que possibilita compreendermos as distinções convencionadas entre a imagem cinematográfica e a imagem televisual e as potencialidades e os limites traçados por diversos teóricos para a compreensão e leitura dessas imagens.

Palavras-chave: telenovela, cinema, vídeo.

Abstract

This article intends to verify the introduction of images which demand states of contemplation on television fiction, particularly in soap operas. Such images, traditionally claimed by cinema, as means to propose art and critical thinking were taken by the videographic support, on the television apparatus, at the end of the 1980's. In this article we'll go over an analytical path that will allow us to comprehend the distinctive conventions of cinematographic and broadcast images, their specific potentials and the limits outlined by various theoreticians for their reading and understanding.

Key-words: soap opera, cinema, video

Um olhar sobre a televisão

A televisão apresenta características próprias, do ponto de vista do aparato, em relação à produção audiovisual e à exibição que impõe uma característica peculiar: um fluxo constante de imagens. Assim, diante das condições impostas pelo meio televisual, Nelson Brissac (1991) define a sintaxe televisual como sendo condicionada pela rapidez, constância e indiferenciação qualitativa entre as imagens. A televisão é um contínuo de

¹ Docente e pesquisadora do Departamento de Comunicação Social do Centro Universitário de Belo Horizonte. Mestre em Comunicação Social pela UFMG, filósofa e historiadora (UFMG).

imagens em que anúncios de publicidade, novelas, jornais, transmissão de futebol, shows, programas de auditórios, entre outras imagens, confundem-se umas com as outras.

Ao contrário do cinema, a exibição da programação televisual é ininterrupta. No processo de exibição cinematográfica, o espectador encontra-se preso às condições de espaço e tempo predeterminados. A película é exposta em um determinado local e submetida a um horário e duração específicos, de maneira que a platéia não tem o menor controle sobre a execução do filme. Na TV, a relação entre espectador e produto é diferenciada por uma maior liberdade em relação ao tempo das imagens, pois pode-se cortar e selecionar as imagens ou estabelecer uma relação distinta quanto à atenção no processo de recepção, pois as relações de espaço e de tempo na programação televisiva são flexíveis. É o telespectador que escolhe o lugar, o momento e o tempo em que assistirá à programação, bem como poderá formar outros sintagmas narrativos a intercalar imagens que estão sendo exibidas simultaneamente em outros canais ou gravar trechos e, posteriormente, editar. Com o aparecimento do *zapping*,² Nelson Brissac (1991) acredita que se acentua a velocidade das imagens e, de acordo com o desejo do espectador, são construídas novas organizações narrativas ao se articularem várias imagens. “As imagens aparecem para ele como fragmentos que nunca acontecerão por inteiro.” (BRISSAC, 1991. p.77.) Essa prática, para Brissac, seria responsável pelas modificações que vêm ocorrendo nas narrativas dos programas televisuais, que deixam de ser conclusivas e passam a confundir gêneros e formatos. Para Arlindo Machado, o *zapping* é, ao mesmo tempo, inerente à televisão e, ao mesmo tempo, um fato de sua natureza fragmentária ou da simultaneidade de suas faixas de onda, como também um meio de resistência “contra a uniformidade anestesiante da economia televisual”. (MACHADO, 1996, p. 261)

Recentemente, com o advento da TV digital, a liberdade de escolha do telespectador se amplia ainda mais, pois, sobre o tempo, adquire-se a possibilidade de pré-programar o horário da exibição de um determinado

² Prática de trocar de canal, de forma acelerada, graças ao controle remoto.

programa. O espaço físico que colhe as exposições também tem suas opções reforçadas com a possibilidade de se ver TV através de dispositivos móveis como o telefone celular.³

O fluxo constante das exposições televisuais, principalmente das emissoras de sistema pago, nos faz emergir em suas imagens como se fossem recortes de uma multiplicidade de acontecimentos, cenas, vistas de modo contínuo e acelerado, e tais sintagmas sígnicos nos remetem à mesma impressão que temos em relação à aceleração da vida cotidiana, acontecimentos fugidios, cenas fluidas de um viver que transcorre rapidamente em um tempo que medimos cada vez com menos precisão. Em um contexto no qual o homem se afirma como predominantemente um ser visual, várias são as discussões filosóficas acerca da atividade visual e as críticas a uma forma de olhar que se limita a uma percepção do ver e o ato de olhar com intenção de reflexão. E o cinema engajado, de arte, reivindicou para si o trato das imagens de modo a provocar reflexão, a imagem que se dá a ver para provocar no espectador estados de consciência em relação à sociedade, a estados de condições da alma humana, enfim, questões diversas de cunho filosófico e político.

Dessa forma, observamos que uma leitura constante que se faz é afirmar que uma das características próprias da imagem/vídeo é a fragmentação: é sempre um fragmento do universo, de um fluxo contínuo. Não existe a ausência, “a televisão transforma cada coisa em afirmação da presença do todo”, nos diz Nelson Brissac. (BRISSAC, 1991. p.75.). O cinema representa, encena o real, cria um universo diégético; a TV cola aos acontecimentos do real. Daí sua outra característica fundamental: a simultaneidade – a imagem/vídeo está no presente; o cinema, no passado (mesmo nos documentários, a imagem é sempre de algo que já nos foi dado). Enquanto uma imagem cinematográfica exige contemplação, a imagem/vídeo sugere a dispersão; são várias imagens que passam por fração de segundo, sem interrupção.

³ É preciso assinalar que o Brasil ainda não implantou o sistema digital de TV. O sistema digital americano e europeu não admite recepção móvel e apresenta algumas outras limitações, como a interferência de sinais de aparelhos eletrodomésticos, enquanto o modelo japonês admite a recepção móvel.

Assim, na leitura de Brissac, o tempo e o ritmo das imagens televisuais são mais acelerados que o tempo e o ritmo das imagens fílmicas. “O conceito essencial, em televisão, é o tempo”⁴ O cinema, como a literatura e a pintura, consegue reter o tempo e cadenciar uma freqüência harmoniosa entre as imagens que exhibe. Na televisão, o tempo é imediato, presente, está nas cenas, move-se nas cenas. O cinema foi capaz de explorar a temporalidade, o plano-seqüência; a câmera estática ou em movimento percorre a cena e permite o seu desenrolar. Não se cria o evento, mas se permite que este ocorra diante das câmeras. Por isso, no cinema, os efeitos localizam-se no espaço narrativo (na diegese), enquanto no vídeo é a própria imagem que sofre os efeitos, e eles não estabelecem um mundo ficcional alternativo, mas são vistos como efeitos em si. Portanto, para Brissac, é aqui – no plano-seqüência – que as imagens se tornam reais, que o cinema atinge a condição de se chegar essência do real: “o plano-seqüência é mais longo, dura mais. Dá tempo para o acontecer. O cinema respeita o ritmo e a disposição das coisas. É o que faz com que suas imagens sejam reais. Imagens únicas, essenciais.” (BRISSAC, 1991, p. 81).

Arthur Omar aponta com propriedade a distinção entre a imagem-vídeo e a imagem-cinema em relação ao tempo, a partir do modo de produção das imagens possibilitado pelos suportes:

A câmera de cinema, em estado natural, é algo parado, desligado, em repouso. E, de repente, ela realiza tomadas, recortes no mundo. Quando apertamos o botão. Quando surge a decisão, quando intuimos que é a hora, quando tudo parece se organizar ou se posicionar de forma altamente significativa, que faça jus à ordem de ‘Câmera!’ O material bruto, em cinema, é feito de repetições, de retomadas de planos, com começo e fim demarcados, pedaços e fim bem demarcados, pedaços de discursos sobre o mundo. Há uma usura do material película em qualquer filmagem, porque toda a equipe sabe que a sua duração não é a mesma da duração das coisas. (OMAR, 1993, p.140)

Omar (1993) define a câmera de vídeo como completamente oposta à de cinema, porque, além de registrar, ela tem a função de transmitir, transportando

⁴ Nam June Paik, citado por: LISCHI, 1993 p.166.

a realidade para outro lugar, como o monitor. A captação é permanente, independente da decisão de enquadramento do mundo e do momento de decidir quando se dará início à filmagem:

A imagem de vídeo está dentro do real com o qual ela trabalha. (...) Para quem está ali, tudo que está acontecendo na frente da imagem está acontecendo dentro da imagem. É uma sensação de simultaneidade que retira o peso retórico da construção visual, e a naturaliza, a 'singeliza', desproblematizando-a. A câmera de vídeo, uma vez ligada, não precisa estar enquadrando nada de especial para que esteja sempre exercendo a sua função. (..) Qualquer câmera de vídeo se apresenta como um olho indeterminado, sem qualquer intenção inicial, que apenas olha, procurando como significativo aquilo que independe dele. (OMAR, 1993.p. 141).

Para Omar (1993), o videasta é o vigilante da sua própria cena. Mais que gravar os objetos e atores, ele os vigiará; irá se vigiar ao colocar espelhos que refletem todas as posições. Pois essa é uma produção espontânea do vídeo e, para o autor, talvez a mais fascinante.

Assim, podemos inferir que, diante das características próprias de cada suporte, convencionou-se que a narrativa se comportasse de forma adequada: na TV, o ritmo mais veloz, as imagens em metamorfose e a fragmentação das mensagens para estabelecer o corte criaram a possibilidade das narrativas se construírem de forma mais elíptica, suprimem-se as seqüências externas e as que envolvem ação e figurantes. A informação é mais importante que a observação da ação, portanto, há um predomínio da palavra sobre as imagens, os detalhes se tornam emblemáticos. No cinema, sendo a observação mais importante, o predomínio é da ação, por isso, os personagens são construídos com mais espessura, exige-se maior atenção para as imagens. Portanto, requer um olhar mais concentrado. Na TV, as imagens devem ser ágeis, com construção narrativa mais simplificada, que não exijam um exercício do pensar, mas um treinamento do olhar. No dizer de Brissac: "A pressa, a falta de tempo, priva as imagens de toda particularidade e consistência. O movimento contínuo em direção a outros enunciados acaba na reiteração infinita do mesmo. Em todos os canais, obtêm-se sempre as mesmas imagens." (BRISSAC, 1991. p.77)

A especificidade da imagem televisual

A televisão foi inventada na década de 30, mas, somente nos anos 50, afirmou-se como meio de comunicação. E como o cinema era a referência para as imagens em movimento, a principal preocupação dos inventores da televisão era manipular a simultaneidade do som e da imagem e esconder o tempo presente, o aqui e agora:

Após tentar o aprimoramento de sua performance ao vivo durante quase uma década, repetindo os mesmos erros vindos do acaso, a televisão se volta para a técnica cinematográfica, com o intuito de controlar a produção para livrá-la do incômodo dos incidentes em 'direto.' Mas essa escolha impôs novos problemas ligados a custos e prazos de execução. A televisão já estava no ar e precisava de material imediato. Não podia, além disso, dar-se ao luxo do perfeccionismo característico da arte cinematográfica. Esse casamento pressupunha então um outro estatuto para realizar o telefilme, que seria contaminado pelas exigências e procedimentos próprios da televisão. (MOTTA, 1998. p.20.)

Os problemas que se apresentavam, resultantes dos limites do novo dispositivo técnico, foram transformados ou equacionados em possíveis soluções – o plano cinematográfico transmutou-se em tomada. A duração e o enquadramento foram condicionados pelo acontecimento. No lugar do ponto de vista recortado pelo plano cinematográfico, a televisão propôs a simultaneidade; através da utilização de diversas câmeras, o diretor selecionava as imagens que iriam ser transmitidas.

Um outro problema era a dimensão menor da tela: para alguns teóricos de cinema da época, o espectador não se prenderia por muito tempo a um espetáculo transmitido pela televisão. Isso de fato era uma constatação, requeria-se tempo para que o público se adaptasse à nova percepção oferecida pelas novas imagens e para que o próprio dispositivo sofresse alterações que fossem mais convenientes à recepção. Pensando nessa condição, estabeleceu-se que, na televisão, o tempo para descrever ou mostrar algo deveria ser superior ao do cinema. Além disso, o tipo de imagem por *pixel* perde em nitidez e, por essas razões, a “boa” imagem seria o *close* e nunca os grandes planos de paisagens, áreas abertas, desertos, multidões.

As encenações teatrais na TV também ofereciam dificuldades de produção. A possibilidade de gravação só surgiu em 1956, ao ser inventado o *videotape*. Mesmo contando com o uso de mais de uma câmera, era preciso que os atores trocassem de roupa de uma cena para outra. Assim, o roteirista Paddy Chayesfsky (1958) propôs algumas regras para solucionar o problema: evitar cortes bruscos, abrir mão do ritmo para reduzir erros e choques visuais, realizar cortes rápidos apenas em cenas de grande tensão dramática e fazer uso de fusão nas mudanças entre as câmeras. As agências de publicidade americanas, por sua vez, determinavam temas leves, alegres, com final feliz de curta duração (50 minutos).⁵

O roteirista deveria trabalhar com uma ou duas tramas secundárias. Na visão do roteirista, a dramaturgia na televisão exigia situações e personagens mais fáceis de ser reconhecidos, relações banais e mais passíveis de ser assimiladas rapidamente. “A televisão não pode se permitir uma textura dramática espessa, fortemente tramada. Ela se acomoda apenas às linhas de movimento simples e, em consequência, aos momentos de crise de menos envergadura.” (CHAYESFSKY, 1958, p.26-33. apud MOTA, 1998, p. 22.)

Logo, os teóricos que discutiam, na revista francesa *Cahiers du Cinema*, acerca da relação “televisão e cinema” concluíram que a televisão não servia para a representação da tradição literária da dramaturgia e que a intimidade fazia parte da natureza da televisão, assim como um caráter peculiar para tratar dos temas contemporâneos e sociais.⁶

Baseada na busca dos fatos e da imediaticidade, a televisão logo descobriria a câmera na mão. Surgem câmeras leves, com maior mobilidade e som

⁵ As agências de publicidade patrocinavam as *soap operas*: produções ficcionais transmitidas por meio de imagens em TV, histórias sem fim exatamente previsto, que são estendidas, mostrando a história de uma comunidade, um local definido ou uma família. Ex.: Dallas e Dinastia. Alguns autores as consideram telenovelas. Outros, como Renata Pallottini, as consideram seriados. Para alguns autores, as *soap operas* foram precursoras das telenovelas. Ver: PALLOTTINI, 1998. cap. 1.

⁶ Marecel Moussy, numa entrevista a André Bazin para o *Cahiers du cinéma*, discute a ineficácia da expressão teatral na televisão. E Bazin reitera sua opinião, ao afirmar que a própria natureza da recepção do cinema, que é coletiva, a diferenciava da televisão, cuja característica é de intimidade.

sincronizado, mudando inteiramente as experiências realizadas na televisão e no cinema, que se revela capaz de ser documental ou experimental.⁷

Marcorelles destaca a relação da televisão com o cinema na valorização do som direto, acoplando as câmeras de 16mm: A imagem direta mudou a maneira de ver e fazer cinema e televisão. O advento do som direto trouxe os ruídos das ruas e o reconhecimento da palavra de qualquer pessoa comum, modificando o sentido e o testemunho da imagem. (MARCORELLES apud MOTTA,1998, p.28)

Para Serge Daney (1996), o cinema perdeu sua autonomia com o aparecimento da televisão, mas nem por isso a televisão a ganhou. Quem realmente ganhou foi um híbrido (o telefilme) e a série dramática. Para exemplificar, Daney cita um fato ocorrido em 1982, no Festival de Nice, quando um jurado observou que sua sensação era a de estar julgando telefilmes e não filmes.

Ao analisar o surgimento da televisão e sua relação com o cinema, Daney percebe que, entre o fim da Segunda Guerra e a irrupção das *nouvelle vague*, os cineastas mais modernos foram grandes teleastas: Rossellini (primeiro grande repórter-viajante com *Alemanha Ano Zero* – 1947); Tati (grande repórter desportivo, com *Há Festa na aldeia* – 1949); Welles (manipulador de jogos, de preferência viciados: *Relatório Confidencial* - 1955); Bresson (grande inventor de jogos sádicos: *Pickpocket – O Carteirista* -1954); Renoir (o primeiro a filmar com várias câmeras para a televisão: *O Testamento do médico e do monstro* - 1932); Lang-Mabuse (primeiro chefe de uma *régie* vídeo-paranóica). Todos anteciparam, na opinião de Daney, o que seria o habitual na televisão. “Porque a televisão, desde logo, é isso: um monstro morno que nos observa, e que nós também observamos, mas nem mais nem menos que um gato ou um peixe

⁷ Na Europa, a mobilidade oferecida pelos novos equipamentos possibilitou o cinema *verité*, em que o diretor é visto introduzindo-se na ação, para provocar reações verdadeiras nos participantes. Também é denominado cinema direto, em que os realizadores participavam ao mesmo tempo que os acontecimentos. Outras possibilidades foram os novos cinemas: do Canadá, Hungria, Tchecoslováquia, Polônia, Brasil, Senegal, Argentina, México, Holanda, Geórgia (União Soviética) que criaram uma nova atitude, ao mesmo tempo política e estética, no campo da cinematografia.

vermelho.” (DANEY, 1996. p.224)

O que Daney (1996) sublinha como traço de comicidade é que o realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa - cinemas de reflexão - surgem sincrônicos com a televisão, que ainda em estado bruto desconhece seus poderes. Cinema e TV, voltados para a introspecção, cruzam-se, mas não estabelecem ligações, a não ser em projetos localizados de determinados cineastas, os quais Daney denomina “visionários”: Rossellini e Godard.

Para o autor, nos Estados Unidos, a televisão sempre foi *news and games*, enquanto na França sua missão era instruir e, depois, divertir. Por isso, toda a literatura do século XIX foi transposta para a tela como série dramática. Daney observa uma negligência em relação à especificidade da televisão, que, na visão do crítico, sempre esteve presente:

O impacte e os acasos do directo, a grande reportagem e o folhetim, o desporto e os *ralentis* que fazem ver melhor, os intervalos, a mira, os jogos quase sempre débeis, mas sempre complexos, o erotismo das locutoras, a *Gilbert-brushing*, o tratamento diferente duma imagem ela própria diferente, as incrustações e os borrões de cor, o circo e os risos enlatados, os debates cronometrados e o espetáculo daqueles que nos governam, os efeitos de *feedback* do vídeo, etc. (DANEY, 1996. p.226).

Conferiu-se à televisão uma função social e, quando essa adquiriu consciência do seu enquadramento, foi aos poucos dispensado o cinema de sua condição de modernidade.⁸ Para o autor, a televisão tinha dois futuros possíveis: o jogo-vídeo e a escola noturna (futuro flipper e futuro teatro), duas formas de perceber a imagem, de construí-la, duas propostas estéticas. Se essa dicotomia TV-fútil e TV-responsável é tipicamente francesa, em outros países, o processo foi diferente, já que a cultura conviveu com o entretenimento. Na França, observa-se um esforço em reciclar as diversas artes e, principalmente, o cinema. A telerreciclagem aspirou à dignidade cultural e tirou da televisão a possibilidade do devir vídeo:

⁸ Daney compreende a modernidade como tudo aquilo que se compreende atual, ligado à atualidade. “Ser moderno não é ‘subverter a linguagem’ do cinema (idéia ingênua), é sentir que já não estamos sós.” (DANEY, 1996. p.223.).

Portanto, a televisão desprezou, desvalorizou, recalçou o seu futuro vídeo, o único que lhe dava uma hipótese de ser herdeira do cinema moderno do pós-guerra. Desse cinema à escuta. Do gosto pela imagem decomposta e recomposta, pela ruptura com o teatro, por uma outra percepção do corpo humano e do seu banho de imagens e de sons. Temos a esperar que o desenvolvimento do vídeo-arte ameace a televisão, a faça ter vergonha da sua timidez. (DANEY, 1996. p.226)

Ao escolher o caminho de função social, a televisão fez a opção pelo “subcinema”, que se tornou dominante econômica e esteticamente e, através do divórcio institucional estabelecido entre cinema e TV, paradoxalmente, restaurou-se o cinema. Não o cinema clássico (anterior ao moderno, mas um cinema colonizado pelo telefilme e a série dramática). Daney, entretanto, observa que, ao se mesclarem determinadas características próprias de cada dispositivo – cinema (o *travelling*, o fora-de-campo e a *découpage*), televisão (*zoom*, o campo único, e a *insérage*) –, como todos os velhos casais, acabam por ficar parecidos.

Sandra Lischi (1993) aponta que os vínculos entre cinema e televisão ocorreram desde o cinema experimental de Dziga Vertov, a *caméra-stylo* de Astruc e as experimentações do *underground*, que já prefiguravam um desejo vídeo, até as aproximações mais recentes e de diferentes resultados de Antonioni, Ruiz, Rossellini, Godard, Nicholas Ray, Wenders, Greenway, Chris Marker, David Larcher, como os vídeo-autores que, freqüentemente, realizam obras em película: Robert Cahen, Michael Klier, Marie André, Marc Caro e aqueles que realizam uma metamorfose entre os suportes filme-vídeo-filme: Derek Jarman e Ceryth Wyn Evans.

Lischi (1993) acredita que o cinema começa a aprender com o vídeo os efeitos das variações cromáticas, a fluidez vibrante da imagem, as infinitas possibilidades das manipulações imediatas da imagem, e até mesmo o fascínio da baixa definição.

No entanto, a autora não observa com tranqüilidade o encontro entre o vídeo e o cinema, que esbarra na impossibilidade de confronto com a autêntica *fiction*

proporcionada pelo cinema que o vídeo não consegue desempenhar, uma vez que sua peculiaridade é ser “auto-referencial, abstrata, distante de qualquer possibilidade de imediata identificação e participação emotiva.” (LISCHI, 1993. p.166).

Assim, para a autora, um caminho encontrado foi recuperar o cinema em revisitações, releituras e reconstituições de imagens perdidas, dando à imagem/ vídeo um caráter de fluidez e transitoriedade sobre a qual se fixam as velhas sombras do cinema. Lischi (1993) considera que um meio (televisão) que parece ontologicamente condenado a representar o eterno presente, a simultaneidade e a precariedade do evento, está se tornando o espaço de releitura do cinema.

Arlindo Machado (1997) entende que o debate sobre a fusão do cinema com o vídeo intensificou-se, nos últimos anos, devido ao aparecimento de uma nova tecnologia de captação e processamento do som e das imagens: a alta definição (novos padrões de vídeo que dobram a resolução da imagem eletrônica e também alargam mais a tela da televisão para uma proporção 16:9). Procura-se com esse processo ocultar a intervenção eletrônica e simular um efeito de realidade semelhante ao produzido pelo cinema, restituindo o mesmo efeito de transparência, a mesma textura “fotográfica” e o mesmo pressuposto ontológico da imagem fotoquímica do cinema. Portanto, ressuscita-se o velho conceito de cinema, em que o sujeito contempla um mundo captado pelas câmeras com naturalismo e transparente realidade. Na visão de Machado, somente o polonês Zbigniew Rybczynski estaria investigando as alternativas de uma nova estética proporcionada pela experiência com a alta definição. E, assim, para Machado, o futuro da alta definição estaria na construção dessa perspectiva que rompe com as regras de uma realidade visível e nos propõe uma nova maneira de se pensar o cinema-vídeo.

Portanto, em função das limitações dos suportes ou de suas potencialidades é que se estabeleceram as narrativas, num sentido mais de convenção do que determinação. O que não impede que as limitações de um suporte sejam

apropriadas por outro suporte como forma de representação ou de apresentação sígnica, capaz de conferir novos arranjos sígnicos, novas produções de leituras e interpretações, tais como a apropriação das potencialidades próprias de cada suporte. Acreditamos, como Arlindo Machado, que é justamente nesse reconhecimento que se encontram os novos caminhos que podem prefigurar novas propostas criativas nas produções ficcionais produzidas para a TV, assim como nas experiências cinematográficas.

A telenovela descobre a introspecção através das imagens

Segundo Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2002), a Rede Globo, na década de 70, consolidou-se como padrão de qualidade da TV brasileira após investir maciçamente em mão-de-obra, tecnologia, marketing, propaganda e obter reconhecimento perante o público, ocupando o primeiro lugar absoluto na disputa pela audiência. Dentre sua diversa programação, destacou-se a produção das telenovelas, a partir dos anos 70, ao se apropriarem de uma inovação proposta no formato das telenovelas televisuais pela Rede Tupi, com *Beto Rockfeller* de Bráulio Pedroso, que, em 1968, havia introduzido uma aproximação do telespectador ao conferir um abrasileiramento no tratamento das novelas, ao romper com os textos tipicamente folhetinescos e de dramalhões excessivos para imprimir um tom de debate crítico sobre a sociedade brasileira. Segundo Silvia Borelli (1989), o melodrama, nesse momento, é deixado, em parte, de lado, para o aparecimento de gêneros como a comicidade, a aventura, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo, podendo ocorrer uma hibridação entre tais matrizes.

No entanto, no final dos anos 80, o cenário modifica-se e surge uma situação de crise, que aponta para o esgotamento do modelo narrativo e o tratamento das imagens nas telenovelas. As mudanças sociais e, naturalmente, os modos de comunicação, efetuados diante das perspectivas apresentadas por uma nova ordem audiovisual e pela complexidade das experiências sociais

contemporâneas, apontavam urgentemente para a renovação da produção das telenovelas.

Coube à Rede Manchete perceber a necessidade de se repensar a produção de imagens numa ótica que contemplasse uma política multimídia e propor um formato inovador para as telenovelas a partir do tratamento das imagens e do texto, chegando a ameaçar os índices de audiência da Rede Globo, que logo se sentiu forçada a promover também alterações na concepção de suas telenovelas, que passaram a priorizar a temática naturalista, buscando uma documentação minuciosa dos ambientes e dos costumes e os recursos cinematográficos.

A Manchete, ao oferecer um produto, naquele momento, mais adequado às exigências da recepção – pois entendemos que o telespectador, na condição de receptor, não é um mero depositário das novas formas de apresentação das imagens, uma vez que o sentido simbólico não existe encarnado em si mesmo, mas depende de interpretação – abriu a discussão sobre a possibilidade da imagem contemplativa na experiência televisual. Naquele momento, com o quadro de relevância modificado, os indivíduos produziam novos sentidos e as relações entre a mídia – instância produtora – e os receptores exigiam novos caminhos.

Numa outra perspectiva analítica, amparados em Patrick Charaudeau (2006), podemos dizer que, a partir do momento em que ocorreu uma mudança nos regimes dos signos, rompeu-se o contrato comunicativo e deslocaram-se as situações legítimas de comunicação que possibilitavam as produções ficcionais televisuais se estruturarem da forma como vinham sendo apresentadas ao público. O projeto de fala das emissoras, não sendo mais legítimo, levou à modificação das estratégias.

Assim, a primeira telenovela a privilegiar o tempo lento na imagem foi *Pantanal* (1990), da Rede Manchete, escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por

Jaime Monjardim.⁹ Numa tentativa de se explorarem novos temas e possibilidades estéticas, a telenovela traria novidades ao aproximar-se de um discurso próprio do cinema, modificando inclusive a relação do público com as telenovelas. *Pantanal* representou, em termos de produção de telenovela, um marco de aproximação do estilo de direção cinematográfica (o trabalho de diretor fica evidente através das escolhas dos ângulos, dos cortes, dos movimentos de câmera, do uso de câmera única) nas novelas televisuais.

Monjardim já era apontado anteriormente como um promissor diretor em busca de tais experiências por seu trabalho em duas novelas anteriores na Rede Globo (*Sinhá Moça* (1986) e *Direito de Amar* (1987)), quando utilizou filtros para modificar a textura do vídeo ou amparou-se numa única câmera para aproximar-se da direção cinematográfica (geralmente, utilizam-se três ou mais nos estúdios).¹⁰

O texto da telenovela, escrito por Benedito Ruy Barbosa, cujos trabalhos anteriores já expunham um desejo de se buscar um novo tratamento textual, privilegiando o meio rural, promoveu diálogos longos, buscou profundidade na construção dos personagens e dos conflitos, utilizou poucas tramas e interligações de enredo, inovou com cenas longas e ritmo lento (sustentadas, principalmente, por externas feitas em planos gerais, o que valoriza o tratamento visual).¹¹ Portanto, o trabalho fotográfico ganhava primazia. A opção por grandes paisagens nos lembra o realismo fotográfico adotado por John Ford nos filmes faroestes dos anos 50/60 – época em que o cinema privilegiava os grandes espaços abertos, construía nas telas imagens com

⁹ A Manchete finaliza sua atuação como rede televisual em 1998, ao retirar abruptamente do ar a novela *Brida* e entrar em falência.

¹⁰ Com a câmera única, realiza-se a cena tomada por tomada e com iluminação específica, criada pelo diretor de arte e fotografia. Exige-se, portanto, maior concentração dos atores e equipes, numa postura mais próxima da práxis cinematográfica.

¹¹ A partir da década de 80, a Globo iria industrializar a produção de roteiros das novelas, dividindo o trabalho em equipes de co-autores (geralmente novos autores), para auxiliar os autores contratados da casa. Benedito nunca aceitou auxiliares, prefere escrever sozinho. Nas últimas novelas, interferiu diretamente na escolha do elenco, no figurino, na caracterização dos personagens. Uma das características de Benedito é a utilização de dois tempos — origem dos personagens e o presente. No primeiro momento, retrata a formação das tradições e das famílias, recorrendo a um trabalho paralelo de uma verdadeira minissérie, anterior à novela propriamente dita, que estará no presente e na estrutura convencional de obra aberta.

profundidade e formulava novos espaços que, na perspectiva de Nelson Brissac, é função básica do cinema realizar. (BRISSAC, 1991. p.75).

Seguindo essa tendência, a Rede Globo produziria *Renascer* (1994) e o *Rei do Gado* (1996), ambas com a direção de Luís Fernando Carvalho e escritas por Benedito Ruy Barbosa. A seguir, viria *Terra Nostra* (1999), com direção de Jaime Monjardim escrita por Benedito Ruy Barbosa, e *Esperança (2002-2003)* escrita por Benedito Ruy Barbosa e Walcyr Carrasco e dirigida por Luís Fernando Carvalho. Nesses trabalhos, observamos que Benedito aprimorou seu estilo e procurou privilegiar um conteúdo informativo e jornalístico (provoca uma suspensão da trama e os personagens iniciam um diálogo diante da câmera em posição fixa ou com pequenos movimentos, geralmente privilegiando closes; o espectador sente a presença da câmera e é convidado a participar da cena) acerca de uma situação política ou social do Brasil. Tal recurso é distribuído ao longo dos capítulos num tom de denúncia ou de forma pedagógica para esclarecer e informar o telespectador acerca de determinadas matérias. Assim, promovia discussões políticas entre os personagens e repassava conhecimento próprio do meio rural (pragas, usos de defensivos, lendas, trabalho nas lavouras de cacau e café, costumes etc.). O mérito do trabalho de Benedito estava no fato de associar tais informações às tramas, possibilitando um clima de realismo e naturalismo às cenas. Além disso, utilizou as telenovelas para exercer denúncias sociais, discutir questões parlamentares, dar visibilidade a temas que não chegavam à mídia.

As telenovelas de Benedito Ruy Barbosa adquirem um caráter próprio, um traço pessoal e originam um novo espaço dentro do esquema industrial de produção de novelas – o privilégio das imagens sobre o texto folhetinesco amarrado em tramas tradicionais advindas do folhetim literário. Ao se associar à direção de Luís Fernando Carvalho, consolida-se o tão esperado encontro entre televisão e cinema nas telenovelas da Rede Globo.¹²

¹² Embora, anteriormente, outros tipos de programas já tivessem realizado essa aproximação na Rede Globo.

Esse encontro caracteriza-se, principalmente, pela emergência de uma nova estética específica do cinema na fabricação das imagens e no próprio ato de percebê-las. Trabalha-se com a percepção da distância, utilizando-se do recurso de profundidade de campo para destacar figuras e personagens e recorre-se a rupturas bruscas da narração contínua típica da televisão ao se utilizarem longos *travellings* – que, de maneira alguma, são aleatórios ou simples fetiche técnico, mas estruturam-se com a narrativa, criando ilusões de decupagem e montagem. Recorre-se ao emprego do *off*, com o intuito de marcar o fora de campo e o uso dos *raccords* (cortes suaves). Ao delinear as bases em que a nova experiência estética está sendo construída, várias cenas fazem referências a filmes clássicos da cinematografia mundial, como as seqüências do martírio do padre na novela *Renascer*, que nos remetem à *Última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese. O que nos remete à observação de Sandra Linchi acerca da função de revisitação ao cinema que a TV assume. A figura do padre atormentado por desejar uma mulher aparece em cenas que lembram um Cristo crucificado, em diversas seqüências em que, contraposto a sua imagem, surge um fundo vazio e sobreposições de luzes.

A seguir, as telenovelas escritas por Manoel Carlos e dirigidas por Ricardo Waddington – *Por Amor* (1997-1998), *Laços de Família* (2002) e *Mulheres Apaixonadas* (2003) – privilegiam uma documentação minuciosa dos ambientes e dos costumes e tratamentos técnicos específicos do cinema para criarem a aparência de transparência na captação das imagens e, assim, forjarem a impressão de realidade. Em relação ao tratamento dos personagens, o autor rompeu com as regras básicas de tipificação que os separam em esquemas simplificadores entre bons e maus, heróis e vilões, com características que acentuam valores altruístas para os do bem e baixa moral aos maus. Os diálogos são construídos a partir de lembranças, questionamentos sobre a vida, enfrentamentos dos problemas rotineiros que a vida impõe. A base que estrutura os personagens prima por uma sofisticação intelectual ao recorrer a elementos próprios do campo da filosofia, da psicanálise e, assim, conferem uma profundidade psicológica maior na construção interior e da personalidade destes. Há uma aproximação com o teor existencialista das temáticas francesas, propostas pela *nouvelle vague*, que

privilegiam a banalidade do cotidiano, a centralidade das ações dos filmes tradicionais de orientação americana. O escritor inovou o texto da telenovela na medida em que elaborou, como nas crônicas, uma presença do escritor como sujeito da enunciação, que nos apresenta os personagens e suas ações, mas, a seguir, formula um espaço de reflexão em que o autor elabora uma impressão de realidade e fala através do personagem.

Nos últimos anos, a Rede Globo tem procurado inovar a linguagem e o formato das telenovelas, oferecendo produções em película, recursos de computação gráfica, inserções de filmes e documentários, tratamento realístico e supressão de tempo (elipses). Tornou-se usual, em muitas telenovelas, a utilização de recursos próprios do cinema, como uma inserção de imagem realizada em película ou um movimento de câmera (por exemplo, um “varrido”, um *travelling*, dentre outros elementos comuns à imagem de cinema), mas sem uma exploração estética e de estrutura narrativa mais cuidadosa. No entanto, é possível identificar algumas propostas interessantes de renovação do formato, tais como: a inserção de documentário em *Páginas da Vida* (1996/97), escrita por Manoel Carlos e dirigida por Jaime Monjardim, sobre os médicos sem fronteira na África, e em relação às tramas apresentadas com resoluções mais rápidas, como na última telenovela escrita por Gilberto Braga e dirigida por Denis Carvalho (*Paraíso Tropical*) e em *Páginas da Vida*, produção anterior – Manoel Carlos chegou ao requinte de destituí-las e apresentar personagens soltos das tradicionais amarrações comuns ao drama novelesco.

Acreditamos que essas novas imagens, que conjugam diferentes suportes e possibilitam interações entre distintas organizações discursivas, constituem regimes sígnicos novos, que contribuem para a compreensão dos novos processos comunicativos, que se formam diante das novas experiências contemporâneas na interação das práticas sociais com as tecnologias.

Referências Bibliográficas

BRISSAC, Nelson Peixoto. As imagens de TV têm tempo? In: *Rede Imaginária: Televisão e democracia*. São Paulo: Cia das Letras, 1991. 317p.

CHARAUDEAU, Patrick. Para uma Nova Análise do Discurso. In: CARNEIRO, Agostinho Dias (Org.) *O Discurso da Mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 2006.

DANEY, Serge. Como Todos os Velhos Casais, Cinema e Televisão Acabaram por Ficar Parecidos. In: GRILLO, José Mário; MONTEIRO, Paulo Filipe (Orgs.) *O que é cinema?* Revista de comunicação e linguagens. Lisboa: Cosmos, 1986. 258p.

LISCHI, Sandra. Era uma vez cinema e vídeo. *Dossiê Cinema Brasileiro*, São Paulo: USP, n. 19. p. 164-169. set/out/nov 1993.

LOPES, Maria Immacolata V. *Narrativas televisivas e identidade nacional : o caso da telenovela brasileira* . In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinema & Pós-Cinema*. Campinas: Papyrus, 1997. 303p.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: USP, 1996.

MOTTA, Maria Regina Paula de. *A Épica eletrônica de Glauber*. Um estudo sobre cinema e tevê. Tese de doutorado. USP, 1998.

OMAR, Arthur. Cinema, vídeo e tecnologias digitais: as questões do artista. *Dossiê Cinema Brasileiro*, São Paulo: USP, n. 19. p. 136-145. set/out/nov 1993.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

RAMOS, José Mário O.; BORELLI, Sílvia H. Simões. A telenovela diária. In:____. ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. Simões; RAMOS, José Mário O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.55-108.