



GEMINIS

[DOSSIÊ ESPECIAL - TELEVISÃO: FORMAS AUDIOVISUAIS DE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO]

INOVAÇÕES ESTÉTICAS NA TV: A TRAVESSIA SERTÃO-ILHÉUS DE *GABRIELA*

SIMONE MARIA ROCHA

Doutora em Comunicação e cultura pela UFRJ com pós-doutorado em Comunicação pela UFMG. Professora do PPGCOM/UFMG e líder do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Mídia e Cultura (COMCULT).

E-mail: smarocha@ig.com.br

RESUMO

Discutiremos as inovações estilísticas presentes nas sequências que retrataram o drama da travessia do sertão até Ilhéus da personagem-título da telenovela Gabriela (Rede Globo, 2012) com o objetivo de evidenciar um trabalho elaborado de composição visual em detrimento do diálogo. Evidenciaremos que tanto aspectos históricos, culturais, tecnológicos, bem como estéticos desempenharam papel na construção estilística do evento da travessia. Concluiremos que nesse processo de produção dois aspectos chamam nossa atenção: a inserção dos diálogos, feita de modo pouco usual em narrativas deste gênero televisivo, e a presença de certo imaginário compartilhado do sertão.

Palavras-chave: Estilo televisivo; Gabriela; Telenovela.

ABSTRACT

In the telenovela Gabriela (Rede Globo, 2012), we will discuss the stylistics innovations that are presents in the sequences portraying the title character's drama of crossing from backlands to Ilhéus, aiming to evince an elaborated work of visual composition over dialogue. We will evince that different aspects, such as the historical, cultural, technological and the aesthetic ones, play a role in the stylistic construction of the crossing event. We will conclude that in this production process two aspects call our attention: the inserting of dialogues, made in an unusual way for narratives of this television genre, and the presence of a certain shared imaginary of the backlands.

Keywords: Television style; Gabriela; Telenovela.

INTRODUÇÃO¹

A negligência com que sempre foram tratados os aspectos estilísticos dos programas de televisão tem sido cada vez mais notada e repensada por diversos pesquisadores (Butler, 2009; 2010; Machado e Vélez, 2007; Mittell, 2010; Pucci Jr, 2012, 2013). Obviamente que sempre existiram experimentações e inovações no texto televisivo (Aires, 2013). É possível remontar tais novidades em vários exemplos de décadas de produção. Talvez o que tenha mudado seja o olhar para o próprio *medium*, pois a TV se ofereceu a um novo olhar. Aspectos como maior acesso aos produtos, aparelhos de reprodução, gravação e armazenamento de programas, inovações, dentre outras, tem modificado dispositivo, produto e produção. Neste artigo pretendemos contribuir com essas reflexões evidenciando uma análise dos elementos estilísticos de algumas sequências do primeiro capítulo da telenovela *Gabriela*, exibida pela Rede Globo em 2012, a fim de responder à seguinte questão: em que medida a inserção de um conjunto de cenas capaz de sustentar o drama da travessia da personagem-título do sertão até a cidade de Ilhéus se baseou num trabalho elaborado de composição visual em detrimento do diálogo?

CARACTERÍSTICAS DO DISPOSITIVO

A televisão, assim como os demais meios de comunicação, singulariza-se a partir de suas especificidades estéticas e dos seus modos de produzir. De acordo com John Ellis (1992), a TV é uma mídia em que se observa de forma proeminente o quanto essas características se adaptam às circunstâncias em que ela é utilizada. Por ocupar prioritariamente o espaço doméstico, a televisão estabelece uma relação direta

1 Uma primeira versão deste texto foi apresentada na Sessão Temática – Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário do XVII Encontro Anual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE, de 08 a 11 de outubro em Florianópolis. Agradecemos ao CNPq o auxílio concedido, à Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) pela bolsa do Programa Pesquisador Mineiro e a Matheus Luiz Couto Alves, bolsista de iniciação científica, pela parceria neste artigo.

com nosso cotidiano e com nosso lar, pois sua produção constantemente dialoga com essa experiência. Assistimos a TV de forma bem mais descompromissada, em meio a outros fatos e acontecimentos que permeiam o dia a dia doméstico. Sendo assim, muitas vezes, a televisão não é o centro das atenções. Isso implica em algumas características fundamentais na construção de seu estilo.

Muitos autores já apontaram para essa notável relação entre som e imagem na televisão (Ellis, 1992; Butler, 2009), explicando o porque de na televisão o papel do som ser, às vezes, mais importante. Por sua maior capacidade de expansão (pode-se ouvir a TV mesmo não estando no mesmo local que ela), o som é o que desperta atenção e traz de volta o olhar do espectador que pode estar distraído em outras atividades. Para Ellis, os sons também ancoram significados, pois as imagens não apresentam muitos detalhes e se fixam por pouco tempo na tela, seja pelos movimentos em cena, seja pela edição dos cortes, ou seja, ainda, pelo hábito de *zapear*. As telenovelas, por constituição do gênero, por características do dispositivo, por condições de recepção, e por uma alegada ausência de qualidade estética² dentre outros, tradicionalmente se caracterizam pela redundância de som-imagem, pela presença predominante do diálogo em detrimento de composições visuais mais elaboradas.

Contudo, e esse é o argumento que pretendemos desenvolver neste texto, inovações no fazer televisivo têm sido mais evidentes. O evento da travessia do sertão até Ilhéus em *Gabriela* deu a ver uma diferente configuração na relação som-imagem através de um trabalho mais elaborado na composição dos elementos visuais das sequências selecionadas. A figura 1 serve de exemplo. A luz é trabalhada de maneira a contrastar os elementos encenados. Este tipo de iluminação não corresponde ao padrão transparente, comum em telenovelas. Não há diálogo nessa cena. Quanto ao plano, a visão é de conjunto e, por isso, os detalhes ficam secundarizados. Há um animal morto no primeiro plano. Um pouco a frente dele está um homem que toma para si a carga que o animal levava. À frente deste homem, há uma mulher, Gabriela. Ambos estão de costas para câmera. Portanto, não é possível ver as faces sofridas pelas dificuldades enfrentadas na travessia do sertão. O sol, enquadrado à esquerda do plano mostra-se imponente, estourado. Podemos considerá-lo um personagem que castiga os demais com a sua presença constante.

2 Sobre essa discussão a cerca dos motivos que explicariam uma suposta falta de qualidade estética da telenovela cf. Pucc Jr, 2013.



Figura 1: Cena da travessia do Sertão

Não queremos dizer com isso que não tenha havido diálogo nas sequências em questão, mas, sim, que ele foi inserido de modo pouco usual neste tipo de narrativa. Os estudos voltados para o estilo televisivo tem apresentado interessantes alternativas de abordagem da televisão tendo em vista mudanças cada vez mais significativas na composição audiovisual de seus produtos, imagens mais apuradas e com mais qualidade técnica que contribuem na produção de sentido pretendido pela narrativa. Jeremy Butler (2010) desenvolve seus estudos sobre estilo a partir de duas premissas: o estilo televisivo existe; o estilo televisivo é importante.

O CONCEITO DE ESTILO E SUA PERTINÊNCIA PARA A ANÁLISE

Jeremy Butler desde o final dos anos 1970 vem se dedicando ao exame das formas estético-expressivas da TV. Em *Television: Critical Methods and Applications* (2009) sua discussão sobre os tipos de iluminação típicos da televisão representa avanços concretos em nossa compreensão das diferenças e sobreposições na produção em vídeo e em película. Em 2010 ele lançou *Television Style* e prosseguiu fortalecendo o argumento segundo o qual podemos compreender melhor o funcionamento deste *medium* se estudarmos em detalhe as opções criativas abertas aos artistas em momentos históricos específicos.

De acordo com Butler entendemos estilo como qualquer padrão de técnica de imagem e de som que sirva a uma função dentro do texto televisivo. Estilo é a sua

textura, sua superfície, a rede que une os seus significantes e através da qual os seus significados são comunicados. Sendo assim, todos os textos televisivos contêm estilo. O estudo do estilo interessa porque aquilo que é apresentado como conteúdo só nos afeta pelo modo como as técnicas são usadas. Sem interpretação, enquadramento, iluminação, cenário, edição, trilha sonora, não teríamos condições de apreender o mundo da história contada. Segundo Bordwell (2008, p.58)

O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós.

Os estudos sobre estilo televisivo chamam nossa atenção para o fato de que a percepção das características dos programas e das condições de sua criação ajuda-nos a avançar na compreensão de como eles funcionam.

A iluminação de uma cena orienta nossa compreensão dos valores morais que um personagem carrega. Através desta e de uma miríade de outras técnicas, a televisão apoia-se no estilo – cenário, iluminação, videografia, edição e assim por diante – para definir o tom/atmosfera, para atrair os telespectadores, para construir significados e narrativas, para vender produtos e dar forma às informações. Examinar este processo significa compreender como o estilo significa e qual é o seu significado em contextos televisivos específicos.

Análises recentes acerca desse tema vêm sendo realizadas (Borges, Pucci Jr., Seligman, 2011; Mittell, 2010; Butler, 2006, 2010; Machado, 2000) e enfraquecem argumentos segundo os quais programas televisivos, como as novelas, carecem de estilo. Estudá-lo é, também, estar atento aos impactos que elementos estilísticos de outros meios, como o cinema, exercem sobre a televisão; é analisar como as formas fazem uso de convenções estilísticas determinadas e socialmente compartilhadas.

METODOLOGIA DE ANÁLISE ESTILÍSTICA

Nesse texto daremos dois dos quatro passos da análise de estilo como proposta por Butler: a descrição e a função/análise do estilo. Deixamos de fora a análise histórica em virtude da impossibilidade de um recuo nos programas do gênero a fim de identificar padrões. Também não nos voltamos para a análise avaliativa, pois mesmo Butler entende-a como problemática pela falta de parâmetros mais específicos para se julgar a estética televisiva.

A descrição seria o que o autor chama de passo básico. Para discutir estilo, deve-se primeiro ser capaz de descrevê-lo. A semiótica oferece o conjunto mais abrangente de ferramentas para se realizar uma descrição detalhada do estilo televisivo. Todos os estudos de mídia que se dedicam ao estilo devem desenvolver um método de descrição, nos termos de Bordwell, da “superfície de percepção” de um programa de televisão ou de um filme. É preciso uma “engenharia invertida” dos textos da mídia, para que possamos compreender plenamente o seu estilo. Assim a mesma atenção ao detalhe que roteiristas, diretores, editores, e demais profissionais dedicam à construção de um texto televisivo deve ser empregada na desconstrução deste texto. Uma descrição de um programa não deve replicá-lo. Ela deve servir apenas para promover a análise.

O segundo passo, baseado nos estudos da “teoria funcional do estilo” no cinema de Naol Carrol, visa detectar os propósitos do estilo e suas funções no texto. O trabalho do estudioso do estilo, assim, constitui-se na desconstrução de como o estilo cumpre uma função. Ao fazê-lo, o analista examina o funcionamento do estilo dentro do sistema textual – buscando padrões de elementos estilísticos e, em um nível mais elevado, as relações entre os próprios padrões. Usando estilo e forma de maneira intercambiável, Carrol afirma,

De acordo com a abordagem funcional da forma fílmica, a forma [ou estilo] de um filme individual é a reunião das escolhas cuja intenção é concretizar o propósito do filme. Esta abordagem da forma fílmica é diferente da abordagem descritiva. A descritiva diz que a forma fílmica é o montante total de todas as relações entre os elementos do filme. A funcional diz que a forma fílmica inclui apenas os elementos e relações intencionados para servir como o meio para o propósito do filme (Carrol *apud* Butler, 2010, p. 11).

Butler aponta várias funções do estilo televisivo. Algumas ele herdou dos estudos de cinema e outras ele desenvolveu para a TV de modo específico. São elas: denotar, expressar, simbolizar, decorar, persuadir, chamar ou interpelar, diferenciar e significar “ao vivo”. O estilo televisivo pode cumprir várias dessas funções ao mesmo tempo. Contudo, Butler sustenta que a função do chamamento, a pretensão de despertar e manter a atenção do telespectador é primordial em qualquer situação.

GABRIELA DO SERTÃO PARA ILHEÚS: O OBJETO EM CENA

Nossa proposta visa analisar trechos do primeiro capítulo de *Gabriela*, novela das onze, exibida na TV Globo de junho a outubro de 2012. A narrativa conta a história de Gabriela, uma moça pobre que vive no sertão do Juazeiro com o tio idoso que não

vê alternativa a não ser a de abandonar sua terra em busca de uma vida melhor em outro lugar. O tio então decide partir para Ilhéus, cidade conhecida como “terra do ouro verde”, o cacau. O tio falece no meio da travessia e Gabriela segue com mais dois retirantes. A chegada em Ilhéus é marcada por seu primeiro encontro com Nacib, por quem se apaixonará e com quem viverá um romance pouco convencional para os padrões do início do século XX e que renderá muitas tramas no folhetim.

Nosso *corpus* compreende as quatro sequências do primeiro capítulo nas quais a protagonista completa a travessia do sertão do Juazeiro até a cidade de Ilhéus. Conquanto faremos uma descrição de todas elas, não temos a pretensão de cobri-las em sua completude durante a análise³.

INOVAÇÕES À VISTA

Autores que se dedicam a compreender o gênero telenovela citam a predominância do diálogo como uma de suas características narrativas principais (Balogh, 2002; Martín-Barbero, 2001). As razões para tal são várias e não seria possível neste texto problematizá-las. O ponto que queremos enfatizar para o argumento da análise que se segue é que, ainda que na maior parte do texto *Gabriela* todas as convenções do gênero tenham sido observadas, chamou-nos atenção as opções escolhidas pelos realizadores para retratar a travessia entre sertão e Ilhéus. Será possível perceber uma predominância da dimensão visual em detrimento do diálogo, referências a obras cinematográficas conhecidas por tematizarem essa questão (como *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol, Morte e Vida Severin*), registros artísticos como os de Candido Portinari, além de um conjunto de outras referências que habitam o imaginário social acerca do sertão.

Pretendemos argumentar que as inovações estilísticas tais como as que encontramos no corpus aqui analisado permite-nos avaliar o quanto a dimensão visual tem se prestado aos processos de produção de sentido, bem como a expressão da própria narrativa na mídia televisiva. Seja pelas mudanças tecnológicas que possibilitam mudanças no estilo; seja por uma nova geração de realizadores; seja por uma nova proposta de interação com a audiência. Assim, a atividade de interpretação da imagem parece-nos pertinente a esses casos inovadores apresentados pela TV.

³Renato Pucci Jr. esclarece que “não é necessário analisar a obra inteira – diz um princípio da metodologia analítica aplicável em relação ao cinema e, por excelentes razões, aos estudos de televisão. Mesmo que a análise completa fosse possível no caso de um único filme (o que não é, além de que seria um trabalho estafante e inútil), em relação à telenovela o empreendimento seria absurdo devido às gigantescas dimensões do objeto. Para uma análise proveitosa deve bastar a análise de pontos nodais, aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investigação” cf. Pucci Jr., 2013. Além disso, importante ressaltar que, essa composição visual mais elaborada corresponde apenas às quatro sequências da travessia exibidas no primeiro capítulo.

Ademais, “o trabalho de interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai pressupor também a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos” (Souza, 1998, p.4).

Vislumbramos uma análise que demonstre que a peregrinação de Gabriela adotou um tipo de composição visual que capta o telespectador para dentro da imagem, enfatizando a tridimensionalidade e explorando a profundidade do plano; ao mesmo tempo em que sustenta a narrativa da travessia dos personagens-retirantes demonstrando suas dificuldades, seus obstáculos e seu sofrimento.

PRIMEIRA SEQUÊNCIA: AS RAZÕES PARA PARTIR

A primeira sequência começa com o tio idoso de Gabriela enquadrado em primeiro plano explicando a outro morador do sertão o motivo de sua partida, aconselhando-o a partir também pois ali só a morte esperava por eles. A narrativa é bem pausada e, embora nesse primeiro trecho a presença do diálogo seja constante e ressalte a dimensão visual, a forma como ele foi introduzido diverge dos modos mais comuns pelos quais o diálogo conduz uma narrativa de telenovela. Tal trecho é representado através de planos fixos de imagens emblemáticas da seca no sertão: sol dilacerante, árvores secas e mortas, ossadas, semi-árido do solo (Figuras 2, 3 e 4). A conversa final entre esses personagens é vista sob o ponto do vista do espectador, pois ambos caminham de costas para a câmera num plano sequencia de 12 segundos.



Figura 2: Sol dilacerante.



Figura 3: Árvore seca e morta.



Figura 4: Ossadas de boi.



Figura 5: Tio de Gabriela conversando com o outro morador do sertão.

Quando Souza fala sobre o trabalho de interpretação e suas relações com o entorno cultural, a dimensão social e histórica, além da própria formação social dos sujeitos muitos aspectos podem ser mencionados a esse respeito. O imaginário social acerca do sertão nordestino, suas dificuldades e desafios, é rico e popularmente conhecido. Em que pese o debate em torno da construção da identidade do nordeste místico e de suas mais variadas representações interessa-nos ressaltar aquelas que dão conta do sertão como o lugar de privação e provação, da seca e da luta constante pela sobrevivência.

A miséria do sertão foi escrita como denúncia social pela literatura de 1930, e depois encenada como problema político pelo cinema dos anos de 1960. Para Glauber Rocha, a sociedade brasileira tinha vergonha de sua fome, e preferia ver nas telas do cinema imagens exuberantes e imponentes, mesmo que isso não fosse possível de ser visto na realidade sensível. Segundo o diretor, o Cinema Novo teve a coragem de abordar essa temática abertamente. Para além das características discursivas do Cinema Novo voltadas à realidade brasileira houve a adoção de aspectos técnicos e visuais que contribuíram no compartilhamento da ambiência encenada do sertão. Segundo Xavier (2003, p.8) o Movimento foi constituído por

Um cinema cujo ideário envolvia articulação de demandas hoje bem conhecidas: um estilo moderno de cinema de autor, a câmera na mão, o despojamento, a luz 'brasileira' sem maquiagem no confronto com o real, o baixo orçamento compatível com os recursos e o compromisso de transformação social.

Em *Gabriela* o Cinema Novo serviu como inspiração ao construir essa ideia de sertão da qual a novela pareceu partir. Não queremos com isso afirmar que houve uma transposição estilística pura e simples de todos os aspectos deste Movimento como o gesto da câmera na mão. Houve, sim, uma inspiração da ideia socialmente compartilhada acerca do sertão e, conquanto a TV tenha feito escolhas próprias e dialogado com referências variadas, uma movimentação de câmera menos intensa, cenários humildes e rudes estabeleceram marcas visuais do lugar. Nas sequências analisadas, a câmera acompanha os personagens e quase sempre enquadra as ambientações em planos abertos e gerais.

Por isso é possível encontrar claras inspirações neste Cinema, como *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, em que o sol (Figura 6) toma a cena e é enquadrado de forma a se impor sobre o sertão, configurando o seu caráter de dominador e opressor, sendo o responsável pela seca daquele espaço devastado no qual restos mortais de animais (Figuras 7 e 8) compõem esse universo. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber

Rocha, além dessas representações do sertão, há também uma composição na direção dos personagens (Figura 9) que nos lembra a cena que dá início a travessia (Figura 5). As escolhas feitas por Mauro Mendonça Filho ao trabalhar com um diálogo em um plano único nos lembra a forma como Glauber Rocha posicionava os personagens. A interpretação dessas imagens pode ser preenchida por essas referências que são estéticas, *mas também culturais, sociais e históricas*.



Figura 6: Sol no filme *Vidas Secas*.



Figura 7: Ossadas de animais.



Figura 8: Ossadas de animais.



Figura 9: Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Uma vez mais o aspecto que queremos enfatizar não é o de que a televisão vive a explorar o estilo do cinema sem oferecer nada em troca, ponto comum em várias críticas, mas sim, o quanto os realizadores de *Gabriela* puderam lançar mão de uma composição visual mais trabalhada em detrimento do diálogo e compartilhar de referências acerca desta ambiência que o cinema ajudou a construir⁴.

Em seguida Gabriela é apresentada ao telespectador (figura 10), pegando água num poço praticamente seco e juntando seus poucos pertences a mando do tio para iniciarem a travessia. Na sequência os dois estão a andar pelo sertão seco, empoeirado,

⁴ Em entrevista ao portal da TV Globo, o diretor geral, Mauro Mendonça Filho, fala sobre o imaginário do sertão construído pelo cinema e pela literatura que lhe serviram como referências para a composição de Gabriela: “o sertão, pra mim, traz lembranças como o cinema de Glauber Rocha, o próprio (Walter) Avancini, 'Morte e Vida Severina' (de João Cabral de Melo Neto), a própria Gabriela, o sertão de Guimarães (Rosa), de Graciliano Ramos e por aí vai... Para a minha geração, o sertão tem uma força imagética muito grande. Fomos muito felizes, encantados com o resultado e com essa natureza que é impressionante” Disponível em: <http://tv.globo.com/novelas/gabriela/Bastidores/noticia/2012/05/foi-uma-escolha-certeira-diz-mauro-mendonca-filho-sobre-juliana-paes.html> Acesso em: 26/09/2013.

sob um forte sol. O tio vai na frente e Gabriela segue atrás puxando um jumento. Até esse momento quase nada é dito. Ficamos apenas a sucessão de imagens em cores fortes, em tons amarelados simbolizando os fortes raios do sol. Detalhes do solo quebradiço, das árvores finas, dos gravetos secos, do sol no rosto, dos corpos enterrados e simbolizados por cruzes fincadas no chão.

Aqui é possível mencionar a pintura *Os retirantes* de Cândido Portinari (figura 12) como possível referência para o que se expressa nesse momento. Tais referências colaboraram na construção e no compartilhamento desse ambiente e talvez isso tenha contribuído para escolhas estilísticas feitas nas sequências que trouxemos para esta análise. Na figura 11, num *contra-plongée* uma cruz é trazida para o primeiro plano e os personagens atuantes no quadro estão completamente desfocados. Mas isso não impede que possamos compreender o sentido pretendido por essa cena: atravessar o sertão é correr risco de vida, é vencer um desafio que nem todos conseguem cumprir. Diante dos sustos e de certo receio de Gabriela o tio pronuncia: “vamos continuar”.



Figura 10: Gabriela é apresentada.



Figura 11: Cena que referência a obra de Portinari.



Figura 12: *Os retirantes*, Candido Portinari - 1944

A noite cai, Gabriela e o tio (que está bastante fragilizado e com tosse forte) param para comer e descansar. Eles preparam um assado improvisando o espeto com gravetos das árvores secas do sertão. De repente ouvem um barulho vindo de um dos lados completamente escuro. De lá surgem dois homens famintos. Quando um dos homens reclama a fome, o tio responde ríspido: “aqui só tem pra nossa viagem”. Nesse momento uma tensão se estabelece e é expressada pelo olhar desconfiado de Gabriela e

reforçado pela trilha sonora. O outro homem, chamado Clemente, acalma os ânimos e ambos se sentam afastados de Gabriela e do tio. Uma trilha sonora baseada em cordas de violão, e que parece tematizar a dura condição da vida no sertão, serve de tema para as trocas de olhares numa sequência entremeada de close-ups entre os personagens, principalmente dos homens famintos (figuras 13, 14, 15, 16) a salivar pelo assado (figura 17) que está sendo preparado diante deles. Chamam a atenção esse uso de planos detalhes nos olhares tensos dos personagens em cena e a luz baixa que ajudam a expressar a tensão de um momento no qual um conflito está prestes a acontecer. Não há diálogo. Apenas as trocas de olhares e os planos detalhes do assado e das armas expressam o sentido que a narrativa pretende construir. O que há de novo é que não há redução da imagem a um dado complementar, a uma condição acessória, destituída de seu caráter de narrativa, de linguagem. Nestas sequências, as dimensões do diálogo e da imagem não se equivalem. A segunda não se vê traduzida através da sua verbalização, nem se apaga como elemento que pode se tornar visível por sua própria força.



Figura 13: *Close-up* Clemente.



Figura 14: *Close-up* Gabriela.



Figura 15: *Close-up* Fagundes.



Figura 16: *Close-up* Tio.



Figura 17: Plano detalhe da carne.

Retomando as funções do estilo apresentadas por Butler, é possível convocar a segunda delas, qual seja, a de qualidade expressiva, que se refere às emoções que um estilo revela e àquelas que ele provoca no espectador. No caso das primeiras, o estilo apresenta qualidades repletas de sentimento (a sequência/o plano transmite tristeza) que “podem ser transmitidos pela iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera” (Butler, 2010, p. 12). Ou seja, tais escolhas pretendiam sustentar alta expressividade através da composição visual.

SEGUNDA SEQUÊNCIA: OS DESAFIOS DA TRAVESSIA

Quando a segunda sequência começa já é dia no sertão. Um plano aberto nos mostra uma paisagem árida, coberta por pedras, em cuja imagem predominam tons terrosos que simbolizam a secura do lugar (figura 18). Os personagens estão ao fundo da cena, quase invisíveis ao olhar do telespectador. A câmera vai se aproximando lentamente. A trilha é como a de um clamor. Os personagens param por um instante observando em volta. O tio de Gabriela cospe sangue e nesse momento ela se aproxima dele e diz: “levante meu tio, tenha força. Levante!”. O tio alega que não aguenta mais, que sua hora chegou e ordena que a sobrinha siga viagem com os dois homens. Pausa para vinheta de abertura e o ato seguinte retoma a sequência anterior quando Gabriela se nega a seguir sem o tio dizendo que não iria deixá-lo para os urubus. As imagens redundam as falas pois mostram urubus sobrevoando o local como se estivessem

“sentindo o cheiro de defunto”. Gabriela e um dos homens, Clemente, colocam seu tio sob o jumento e seguem em frente. Um plano *plongée* (figura 19) detalha o chão quebradiço de tão seco e Gabriela puxando o jumento que arreia levando o tio ao chão. O homem coloca o tio de Gabriela sob os ombros e a travessia é retomada. O enquadramento e o uso de planos abertos nessas cenas realçam um dos elementos mais marcantes da ambiência do sertão, o sol escaldante, com predominância de tons avermelhados e amarelados. As personagens no quadro, Gabriela, os dois homens e o tio nos ombros de um deles, ora são mostradas apenas através de suas silhuetas, ora num *plongée* no qual se transformam num dos elementos que compõem o cenário. Nessas cenas também chamam nossa atenção a secura do lugar, realçada pela iluminação e os tons bruno-amarelados, e planos do sol que novamente compõe a cena (figura 20). Esses elementos visuais mais elaborados podem ser identificados na quase totalidade das sequências que escolhemos para esta análise.



Figura 18: Plano geral do sertão.



Figura 19: *Plongée* dos personagens.



Figura 20: Personagens em contra luz no pôr do sol.

Podemos recorrer à terceira função estipulada por Bordwell e adotada por Butler, a de simbolizar, cuja habilidade consiste em “produzir significados mais conceituais e abstratos”, através das opções pelas quais se controem o cenário e se montam as cenas: elas nos conduzem a temas específicos associados a esta “encenação do sertão”: pobreza, aridez, fome, escassez, miséria.

TERCEIRA SEQUÊNCIA: A NOITE “AMERICANA” DO SERTÃO

A terceira sequência começa com noite já escura. A imagem recebe um filtro totalmente azulado e num *travelling* lateral a câmera nos mostra o sertão à noite. A adoção da técnica conhecida como noite americana⁵ é evidente. Os personagens quase não se falam. Apenas Gabriela agradece um dos homens pela ajuda recebida para si e para seu tio. Numa transição da realidade para o sonho, Clemente embarca em seu desejo por Gabriela e imagina a moça se embrenhando pelas árvores finas e secas sorrindo e sendo seguida por ele. A imagem é muito escurecida e a trilha vai se acelerando aos poucos como que acompanhando o ritmo crescente dos passos de Gabriela. Quando ele a alcança os dois se jogam ao chão e ali começam uma relação sexual.



Figura 21: Cena em que a técnica da Noite americana é utilizada.

⁵ Em entrevista, o diretor de fotografia Adriano Goldman traça algumas características do que seria a técnica da noite americana “Não sei exatamente porque chama noite americana, talvez isso seja coisa ligada aos filmes de cowboys, western, quando eles usavam esse recurso de filmar de dia e depois corrigir a cor, e a luminosidade, o contraste e tudo para parecer que era uma noite de lua cheia.” “Se criava um pouco essa noite mágica, que eu acho que o público aceita de maneira geral como sendo narrativamente uma noite.” Disponível em: <<https://vimeo.com/15060508>> Acesso em: 27/09/2013.

Corte seco e Clemente acorda de repente quando já é dia. Esta cena foi composta não em função da verosimilhança, mas sim, do significado, - pois além de um visual esteticamente elaborado, ela chama atenção para o sol novamente como um personagem do cenário – uma vez que sua posição e intensidade indicam proximidade com o meio do dia e não com as primeiras horas da manhã quando supostamente os retirantes estariam acordando (Figura 22).



Figura 22: Composição da morte do Tio de Gabriela.

Clemente observa em volta e adiante avista Gabriela abaixada próxima ao seu tio sendo observada pelo segundo homem. A moça apenas diz “Meu tio, Clemente”, ao que ele responde “morreu dormindo. Já tá inté isfriano. Vai ter que seguir sem ele Gabriela”. Em seguida ela afirma: “não vou deixá meu tio pros urubu”. A cena seguinte mostra os dois homens finalizando o enterro do tio de Gabriela que apenas diz “fique com Deus meu tio”. A parte final começa com um plano de cima de um sertão empoeirado a câmera se abaixa lentamente. Corte e a sequência apresenta um plano conjunto de Gabriela e os dois homens seguindo viagem. A câmera é fixa e os personagens é que dela se aproximam. Embora os contornos de Gabriela, Clemente, e o outro homem estejam bem definidos, em alguns momentos a cena é totalmente tomada pela luz do sol e, como que um obstáculo a ser transposto, os personagens rompem a luz para continuar seu percurso. A câmera permanece fixa e esta terceira sequência finaliza com um primeiro plano do rosto sofrido e cansado de Gabriela e esta representação do sertão nos remete aos aspectos apontados na sequência anterior.

A última sequência tem início no Mercado de Retirantes de Ilhéus mostrado através de planos gerais e de planos conjuntos, mas também de planos incomuns para este tipo de narrativa. Um *contra-plongée* mostra artistas de rua cantando e dançando (figura 23). Um primeiríssimo plano mostra um vendedor de peixe a clamar por fregueses (Figura 24). Assim como esses, outros planos pouco convencionais foram escolhidos para esta sequência da chegada dos retirantes ao Mercado.

Quando Gabriela chega muitos rostos são enquadrados sem que nada seja dito. Uma sequência de *close-ups* (figura 25 e 26) como se fossem retratos de personagens irrelevantes, entremeados aos das personagens do folhetim, conferem à filmagem dos perfis um tratamento de paisagem. São instantes fotográficos de pessoas sofridas, famintas, assim como Gabriela e os dois homens. A tristeza e o sofrimento parecem ter sido intensificados por esses enquadramentos. Personagens cabisbaixas, olhares tristes, perdidos, oprimidos, desesperançosos expressam dor, cansaço, desalento. Nenhum diálogo até o momento. A trilha sonora diegética traz um repentista cantando as agruras daquela gente.



Figura 23: Artistas de Rua.



Figura 24: Vendedor de Peixe.



Figura 25: *Close-up* de um figurante.



Figura 26: *Close-up* de um figurante.

Aqui também vemos referências ao filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha (Figuras 27, 28, 29 e 30) em que personagens nos são apresentados apesar

de não possuírem um peso narrativo forte. Seus momentos de sofrimento são individualizados, ao mesmo tempo que sua situação é coletivizada. Todos estão ali passando pela mesma situação, assim como nos foi possível ver em *Gabriela*.



Figura 27: *Close-up* dos personagens de Rocha.



Figura 28: *Close-up* dos personagens de Rocha.



Figura 29: *Close-up* dos personagens de Rocha.



Figura 30: *Close-up* dos personagens de Rocha.

Embora o uso de primeiro plano seja comum em narrativas de telenovelas, a edição, a forma como eles foram apresentados é que nos chamam a atenção para o sentido que pode ser extraído do folhetim. Essa sequência contada num ritmo mais lento diverge das críticas feitas à dimensão visual desses produtos. Vários segundos são gastos apenas pelos primeiros planos de Gabriela e Nacib a se entreolharem pela primeira vez. Ele está a procura de uma cozinheira para seu bar e quando se afasta ela continua a observá-lo. Corte para um coronel que deseja contratar trabalhadores para sua fazenda. Ele estranha a presença na Nacib no local que continua sua procura sondando algumas mulheres quando Gabriela começa a cantar uma canção que chama a atenção do turco. Ela canta o que veio fazer ali: buscar um pouso novo para levar sua vida. Ele se aproxima e pergunta o que ela sabe fazer. Ela responde: “de tudo um pouco seu moço”. Ele faz mais algumas perguntas mas não se mostra muito animado a contratá-la e se afasta mais uma vez. Com ele já de costas, Gabriela pronuncia “moço bonito”. A trilha aumenta, ele se volta para olhá-la e ela corresponde ao seu olhar. O clima de romance que se instaura entre eles perdurará por toda a novela. Fim da

sequência e do primeiro capítulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O investimento feito na dramatização da travessia do sertão leva-nos a crer que para apreciar a imagem é preciso ‘se ater’ um pouco a ela. Nessa composição, os planos mais abertos, as sequências mais longas e a movimentação de câmera menos intensa foram os elementos que jogaram papel importante na produção de sentido pretendida pela narrativa.

Nesse processo de produção dois aspectos chamaram nossa atenção: a inserção e a intensidade dos diálogos e a presença de certo imaginário compartilhado do sertão. Em verdade, a análise que empreendemos indica que eles estão relacionados. Se por um lado, é notável que o diálogo não teve a mesma força como de costume em narrativas de telenovelas, dando lugar à construção de uma composição visual mais trabalhada, por outro, essa elaboração contou com referências de certo modo consolidadas acerca do sertão, das dificuldades e desafios que ele apresenta para aqueles que ali vivem, o que dispensou um diálogo muito detalhado nesse sentido.

Outro aspecto a ser ressaltado diz respeito às possibilidades tecnológicas alcançadas pela produção televisiva. Obviamente, como fizemos notar, a discussão envolve mais do que aspectos tecnológicos. Contudo, ser recuperarmos o que nos indica Butler, para quem o estilo existe na interseção de padrões econômicos, tecnológicos e códigos semióticos/estéticos, é preciso considerar o fato de que o aumento no tamanho das telas e a qualidade da produção e exibição em HD contribuíram para esse incremento da imagem e da composição diferenciada do audiovisual na produção para este *medium*.

De todo modo, não verificamos tais inovações em todos os textos televisivos, nem mesmo nesta telenovela inteira. Tal observação nos conduz a um último questionamento: Diante do fato de não ser possível sustentar uma composição visual elaborada do princípio ao fim, tendo em vista o acelerado ritmo de produção de uma telenovela, vale a pena investir em ousadas composições visuais e ter prejuízo do diálogo contrariando expectativas do gênero?

A resposta a essa questão merece uma reflexão mais aprofundada. Contudo, alguns encaminhamentos podem ser avistados. Nos objetos aos quais temos submetido nossa investigação – a telenovela das onze – é possível apontar esse trabalho mais minucioso sobretudo nos primeiros capítulos quando pretensamente se quer atrair o telespectador e aderi-lo à trama. Um outro encaminhamento para essa questão nos é dado por Pucci Jr (2013) quando de sua análise estilística da novela Avenida Brasil.

Para este autor as cenas com um trabalho audiovisual diferenciado são aquelas que se referem a momentos de tensão ou de conflito em potencial. No restante, nada de novo, mas, sim as tradicionais regras do gênero já há muito estabelecidas e compartilhadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRES, A. Lógicas de Inovação da telenovela: Descontinuidade e rupturas. In: **XVIII Intercom Sudeste**, Universidade do Estado de São Paulo 03 a 05 de julho de 2013, Bauru/SP.

BALOGH, A.M. **O discurso ficcional na TV**. SP: Edusp, 2002.

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

BUTLER, J. **Television: critical methods and applications**. 3a. ed. New York & London: Routledge, 2009.

BUTLER, J. **Television Style**. New York & London: Routledge, 2010.

ELLIS, J. **Visible fictions**. London and New York: Routledge, 1992.

MACHADO, A; VÉLEZ, M.L. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. In: **E-compós** (Brasília), v. 8, p. 1-15, 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos Meios as mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. 6a. ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora UFRJ, 2009.

MITTEL, J. **Genre and television**. London and New York: Routledge, 2004.

PUCCI JR. R. L. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos. In: **Matrizes**, Ano 5, nº 2 (jan/jun. 2012) – SP: ECA/USP, 2012.

PUCCI JR. R. L. Inovações estilísticas na telenovela: A situação em Avenida Brasil. In: **XXII Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal da Bahia, junho de 2013, Salvador/BA. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2079.pdf> acesso em 13/10/2013.

SOUZA, T. Discurso e Imagem, perspectivas da análise não verbal. In: **Ciberlegenda**. Ano 1, nº 1 (1998) – RJ: PPGCOM/UFE, 1998. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/240/128>> Acesso em: 13/10/2013.

THOMPSON, K. **Storytelling in Film and Television**.
Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2003.

XAVIER, I. Prefácio In: ROCHA, G. **Revisão Crítica do
Cinema Brasileiro**, SP: Cosaq & Naify, 2006.