



Revista FAMECOS: mídia, cultura e
tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul
Brasil

Pucci Junior, Renato Luiz

Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 21, núm. 2, mayo-agosto, 2014, pp.
675-697

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495551016014>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Narrativa Ficcional

Inovações estilísticas na telenovela: a situação em *Avenida Brasil*¹

Stylistic innovations in telenovela: the situation in Avenida Brasil

RENATO LUIZ PUCCI JUNIOR

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). São Paulo – SP, Brasil.

<renato.pucci@gmail.com>

RESUMO

Exame da telenovela *Avenida Brasil* (Globo, 2012), por meio da metodologia da análise audiovisual, com o objetivo de detectar inovações estilísticas. Com base no conceito de *schemata*, utilizado por pesquisadores de linha cognitivista, como Patrick C. Hogan e David Bordwell, procura-se indicar que um processo de revisão de paradigma ocorre na ficção televisiva brasileira, no sentido da renovação de características estilísticas consagradas pelo sucesso de décadas de produção. A análise parte da ideia, sustentada por Edgar Morin, de que a cultura de massa se caracteriza também por uma dinâmica de conservação e inovação. No período atual, algumas telenovelas brasileiras, de que *Avenida Brasil* é provavelmente o melhor exemplo, absorvem *schemata* audiovisuais testados no cinema e em outras mídias, reconfigurando-os segundo suas próprias necessidades narrativas e comunicacionais.

PALAVRAS-CHAVE: Televisão brasileira. Telenovela. Cognitivismo.

ABSTRACT

This investigation of the Brazilian *telenovela Avenida Brasil* (Globo Network, 2012) uses the methodology for audiovisual analysis to detect stylistic innovations. Based on the concept of *schemata*, of researchers like Patrick C. Hogan and David Bordwell, this paper argues that a paradigm review is happening in the Brazilian television's fiction towards the renewal of stylistic characteristics that were established by decades of successful production. The analysis is based on Edgar Morin's idea that the mass culture is characterized by a conservation-innovation dynamic. In its current form, some Brazilian *telenovelas*, of which *Avenida Brasil* is probably the best example, absorb audiovisual *schemata* tested in cinema and other media, reconfiguring them according to their own narrative and communicational needs.

KEYWORDS: Brazilian Television. *Telenovela*. Cognitivism.

A crítica tem indagado sobre os motivos para que a telenovela *Avenida Brasil* (Globo, 2012) tenha sido um fenômeno de audiência da história recente da televisão brasileira. Explicações têm-se pautado por aspectos de roteiro (como a ambiguidade das protagonistas) e sociais (o endereçamento a uma numerosa classe média ascendente, que se teria identificado com os personagens principais e com o ambiente suburbano). Essas e outras possibilidades podem e devem ser investigadas a fim de que se esclareça a repercussão alcançada e o papel dessa telenovela na cultura contemporânea².

O presente artigo se volta especificamente para um aspecto que, em geral, não é dos mais enfatizados na pesquisa sobre televisão: a composição estilística de programas específicos. Entenda-se estilo no sentido de uso sistemático e significante de técnicas do meio, em termos individuais ou de grupo (Bordwell, 1997, p. 04). Identifica-se um estilo, exemplificando, quando um mesmo tipo de iluminação de interiores é observado em diferentes telenovelas. A constatação do estilo pode ser feita por meio da análise audiovisual, metodologia propagada por Arlindo Machado e Marta Vélez (2007) no campo dos estudos de televisão.

Pode-se definir nos seguintes termos a questão em jogo: até que ponto persiste atualmente a histórica caracterização das telenovelas no que diz respeito à composição audiovisual? Por décadas, os produtos televisivos foram caracterizados como insatisfatórios frente às exigências da intelectualidade e do público com pretensões ao refinamento cultural (Freire Filho, 2008, p. 86-96). As telenovelas não foram os únicos programas a sofrer pesados ataques, mas sempre estiveram entre os mais criticados. A maioria dos motivos para essas investidas escapa ao objetivo deste texto; são pertinentes apenas aqueles relacionados a uma suposta falta de qualidade estética da telenovela. O termo de comparação para críticas negativas era obviamente o cinema. Não é necessário reconstituir a discussão, que teve como argumentos decisivos os

evocados por Arlindo Machado (1988, p. 40-53) acerca da baixa resolução da imagem televisiva e outras características técnicas, vistas não mais como defeitos, mas como especificidades do meio naquela época de tecnologia analógica. Evidentemente, a telenovela poderia ser defendida segundo a mesma argumentação.

A problemática envolve mais do que aspectos tecnológicos. Atribuiu-se à telenovela uma irremediável pobreza no uso da linguagem audiovisual, com danos irreparáveis à sua estética. Preconceitos à parte, havia um argumento que poderia demonstrar que o destino da telenovela estaria eternamente conectado ao baixo nível do trabalho com a imagem e à ênfase em um único aspecto sonoro: os diálogos. Esse argumento parecia convincente ao se fundamentar na origem do *know-how* da produção televisiva brasileira: rádio, teatro e circo, que não operam com a composição audiovisual no sentido em que o faz o cinema. A telenovela estaria, segundo essa argumentação, condenada à preeminência dos diálogos, deixando-se imagem e demais aspectos sonoros em um plano secundário ou irrelevante.

Uma característica específica da telenovela suscitou outro tipo de ataque. Ale-gou-se que sua composição audiovisual estaria atada às condições de gravação e pós-produção ao ritmo alucinante de um capítulo por dia. Passadas as duas semanas de praxe dos capítulos iniciais, realizados com maior antecedência e num ritmo mais lento de produção, no restante da telenovela, ou seja, algo em torno de 95% do total, praticamente tudo seria feito às pressas, dentro das possibilidades de uma frenética preparação de enquadramentos, iluminação, sonoridade, com três ou quatro câmeras funcionando ao mesmo tempo a fim de garantir que algum material aproveitável resultaria do dia de trabalho. Daí os sucessivos campos e contracampos, a câmera imóvel ou com sérias limitações de movimentação, o rígido cuidado com o eixo das tomadas, em suma, o pouco espaço para a criatividade ou mesmo para tentativas que implicassem em maior elaboração imagética e sonora. A derrota para o concorrente

filmico parecia inevitável. Se no cinema dispõe-se geralmente de três a oito semanas para filmagens que resultarão em cerca de 90 a 120 minutos de filme, num ritmo diário de poucos minutos efetivamente filmados, como a telenovela poderia se equiparar, em termos de elaboração, se é gravada ao ritmo de 45 a 60 minutos de material a ser exibido, cerca de metade de um longa-metragem por dia?

Entretanto, há sinais de que algo se modifica nesse panorama que parecia imutável.

Para examinar o que acontece na telenovela, será utilizado o referencial teórico cognitivista, particularmente o conceito de *schemata* (ou *schemas*, singular: *schema*)³. *Schemata* são estruturas cognitivas abstratas que, ao ativar a memória de longo prazo, fornecem condições para o conhecimento (Hogan, s/d: *loc.* 279, 1092-1093)⁴. Esse conceito foi utilizado nos anos 1950 por E. H. Gombrich (1986, p. 63 e ss) na historiografia das artes visuais. Posteriormente, os estudos cognitivos se constituíram como um amplo programa de pesquisa, ao combinar esforços da neurobiologia, antropologia cognitiva e psicologia evolucionária, com a investigação nos campos das artes e das humanidades (Hogan, s/d: *loc.* 30-53). Em relação ao cinema, David Bordwell utilizou o referencial cognitivista ao menos desde *Narration in the fiction film* (1985, p. 30 e ss.), tanto para entender como ocorrem as escolhas técnicas em cada narrativa filmica, quanto para saber o que acontece com o espectador enquanto assiste a um filme. No presente texto, aposta-se na viabilidade de utilizar o conceito de *schemata* na análise televisual.

Ressalte-se que, segundo o cognitivismo, tanto os *schemata* quanto os demais elementos que propiciam o conhecimento são utilizados não apenas pelos espectadores como também pelos criadores do produto narrativo: diretor, roteirista e outros participantes do processo. À sua disposição se encontram as soluções bem-sucedidas (Bordwell, 1997, p. 149), cada uma delas fundamentada em *schemata*.

Um dos pontos centrais da abordagem cognitivista é o de que, ao assistir a uma ficção narrativa clássica, os *schemata* utilizados pelos espectadores são os mesmos que os seres humanos usam na vida prática. Esta é descontínua, pois nela se têm apenas fragmentos de experiência, parcialmente desordenados. O cérebro utiliza *schemata* processuais para construir agentes, objetos, eventos, sequências causais e tentar pôr os fatos num formato inteligível (Hogan, s/d: *loc.* 1770-1772). Igualmente, ao acompanhar uma narrativa, o cérebro encadeia os segmentos em termos de causalidade, construindo espaço e tempo homogêneos e, assim, transforma numa história coerente as descontinuidades entre segmentos, espaços e temporalidades que compõem o filme ou produto televisivo.

Num trecho específico sobre o cinema, que todavia pode ser estendido para outros produtos narrativos audiovisuais, Bordwell (1985, p. 29) diz que um filme sempre contém uma série de indicações ou sinais (*cues*), que mostram ao espectador que ele deve executar uma variedade de operações que envolvem *schemata* processuais (*procedural schemata*). Esses *schemata* ativam estruturas da memória de longo prazo (Hogan, s/d: *loc.* 279), sem as quais as indicações fornecidas na narrativa não podem ser processadas pelo espectador. Ao assistir a uma ficção audiovisual, o espectador processa dados que o levam a formular hipóteses sobre o que acontecerá. Num plano, o personagem aponta o revólver para o espaço off à sua direita e dispara; o espectador, por meio de *schemata* preestabelecidos, isto é, aprendidos, formula a alternativa de que o tiro acertará ou não o alvo, com uma hipótese a respeito (exemplificando: acertará); a consequência será provavelmente visualizada no plano seguinte, após o corte, como alguém a levar o tiro, que viria *da esquerda para a direita* da tela. Essa composição audiovisual é típica de narrativas clássicas. Destaque-se que os *schemata* de processamento das informações são os necessários a alguém que testemunhasse um crime e viraesse a cabeça de um lado para o outro a fim de acompanhar os fatos. Eis por

que é tão fácil o aprendizado de *schemata* das narrativas clássicas: os procedimentos exigidos ao assistir filmes ou programas de televisão dessa linha narrativa são análogos aos da vida cotidiana.

Pode-se perguntar se, devido a essa conexão com o aparelho cognitivo, o estilo narrativo clássico seria invariável. Não é. No cinema, os princípios narrativos continuaram os mesmos desde antes de *O Nascimento de uma Nação* (D. W. Griffith, 1915) até o presente, ressaltam diferenças estilísticas entre aquele filme e os mais recentes lançamentos do cinema. O mesmo vale para a telenovela, desde antes de *Beto Rockfeller* (Tupi, 1969) até as que estão em exibição no momento. Para cada princípio estabelecido há um número indefinido de estratégias para concretizá-lo, daí as mudanças do estilo clássico ao longo do tempo.

Como foi argutamente formulado por Edgar Morin (1997, p. 24-29), na “cultura de massas” prevalece uma dinâmica de conservação e inovação, eternamente contestada, sempre evidenciada.

Primeira análise: a raiz do conflito

Avenida Brasil começa de forma impactante, concentrada, com apenas duas tramas paralelas, poucas personagens, acelerado ritmo narrativo e mínima redundância. Proliferam trechos fortes, como o do primeiro choque entre Carmen Lucia (interpretada por Adriana Esteves) e sua enteada Rita (a menina Mel Maia), a cerca de quatro minutos do primeiro capítulo. Carminha é ríspida e, diante da reação revoltada da criança, atira-lhe na cara que a mãe dela está morta, enterrada e que “as minhocas já comeram todo o corpo dela”. Em seguida, torce e arranca o pescoço da boneca de Ritinha. De imediato, portanto, conflagra-se o embate entre as duas e evidencia-se o caráter pérfido da madrasta, temas a desenvolver até o último capítulo, com ambiguidades que tornaram célebre a caracterização da dupla. Talvez o grande mérito

da cena mencionada seja o de acontecer tão cedo na trama, sem qualquer preparativo ou uma situação estável e desejável, rompida com o conflito entre as personagens, como seria o *schema* mais tradicional da narração clássica.

Outro trecho memorável, agora menos em termos narrativos que de composição audiovisual, é o do atropelamento e morte de Genésio (Tony Ramos), pai de Ritinha, no final do primeiro capítulo e início do segundo. À noite, Tufão (Murilo Benício) dirige sob chuva, com mínima visibilidade. Está eufórico pela bem-aventurança na vida amorosa e, notável jogador de futebol, por sua atuação na partida em que atuou horas antes. Corta para Genésio, claudicando no meio da rua vazia, após ter sido golpeado por Carminha, que lhe tentou roubar o dinheiro da venda da casa em que moram. O ponto de vista retorna a Tufão, que apenas sente o choque do veículo com algo que não vê. Há sangue no para-brisa. Atônito, olha para o retrovisor e vê um corpo estendido na pista. Corta para um *plongée* (câmera alta) com Tufão em pé e o corpo de Genésio caído metros atrás do veículo. Em poucos minutos a vítima morre, sob a chuva, poste de luz ao fundo, numa ambientação que remonta à de filmes *noir*, como *À Beira do Abismo* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946). Tudo é excepcionalmente bem realizado, com iluminação contrastada, fluidez na edição, além de haver o detalhe nada desprezível de que o atropelamento não é visualizado, apenas indicado.

Essa morte desencadeará as principais linhas dramáticas da trama, pois, das últimas e balbuciantes palavras de Genésio, que são um alerta contra Carmen Lucia, a esposa maligna, Tufão entende que deve cuidar dela. Sua vida mudará de rumo, ao romper com a noiva Monalisa (Heloísa Perissé) e se casar com a viúva.

Com certeza simplificadoras, essas poucas linhas sobre as duas cenas devem bastar para situar os leitores e dar uma ideia da qualidade estética mais visível de *Avenida Brasil*.

A desconcentração narrativa começa ao final do capítulo sete, com a reforma da mansão no bairro suburbano do Divino, para a qual se muda a família de Tufão. Sucedе-se a passagem de mais de uma década em alguns segundos de trama e o aniversário de doze anos do casamento de Tufão e Carminha, em que Jorginho (Cauã Reymond), filho adotivo do casal, bêbado, provoca um escândalo ao se voltar contra a madrasta. A partir daí, multiplicam-se os núcleos de personagens em linhas narrativas paralelas. Nos 172 capítulos restantes, boa parte dos quais com quase uma hora efetiva de duração, há o que foi chamado de “avalanche de fatos”, típica característica de telenovelas (Sadek, 2008, p. 79). Entretanto, não é necessário fazer anotações sobre a obra inteira – diz um princípio da metodologia analítica aplicável em relação ao cinema (Bellour, 1979, p. 10-11) 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 devem bastar os pontos que possam conter elementos para que se atinja o objetivo da investigação. Não ter em vista essa possibilidade é um dos motivos por que críticos que se propõem a analisar telenovelas se limitam, com frequência, a uma sinopse e à passagem rápida de uma cena marcante para outra, sem chegar propriamente a se caracterizar uma análise audiovisual.

Outro aspecto da metodologia analítica pouco levado em conta é o de que por vezes as cenas escolhidas não são aquelas que sobressaem nas avaliações da crítica ou na memória do espectador, como provavelmente são as duas acima descritas. Não é raro que a relativa pobreza do segmento analisado conduza ao interesse pelo mesmo (Bellour, 1979, p. 126).

Para este trabalho, optou-se por deter a atenção sobre uma cena dos primeiros capítulos de *Avenida Brasil*. Numa segunda etapa, a título de corroboração de resultados, a análise será feita com cenas de um capítulo avançado.

O trecho ocorre no capítulo dois (exibido em 27/03/2012) após a notícia da morte de Genésio chegar a Carminha e Rita, com a farsa da primeira, no papel de viúva trágica, e o choro da menina. Sem conseguir pela intimidação que Rita lhe diga onde está o dinheiro escondido pelo pai, Carminha muda de estratégia. Após o salto para a trama paralela e cômica do bígamo Cadinho (Alexandre Borges), retorna-se ao confronto entre Carminha e Rita.

No quarto da menina, a câmera efetua um *travelling* lateral da direita para esquerda, pouco a pouco enquadrando em plano médio desenhos infantis pregados na parede, porta ao fundo, pés de Rita no primeiro plano e, quando Carminha entra no quarto, a menina deitada na cama. Não há trilha sonora. A iluminação é contrastada, fora do padrão de luz clara e difusa de telenovelas tradicionais. Mal se enxergam detalhes do recinto; estão em plena obscuridade espaços abaixo dos desenhos na parede e atrás da porta. Através desta, penetra a luz da manhã, que atravessa uma janela ao fundo e joga um pouco de iluminação sobre a dupla. Seguem-se primeiros planos de ambas, com Carminha aparentemente abatida e Ritinha agressiva nas palavras e no olhar. Carminha diz querer fazer as pazes e que preparou um café da manhã para as duas. Retorna o enquadramento estabelecido ao final do *travelling*, com a menina na cama no primeiro plano e a porta aberta ao fundo. Carminha sai para o corredor.

O que se sucede é o ponto a ser realçado. São três planos curtos, num total de 7,2 segundos, em que Carminha cruza transversalmente o corredor e entra na cozinha. Poderia ser um segmento trivial se gravado segundo corriqueiras normas de composição televisiva. Não é o que acontece. No final do plano anterior, Carminha

andou do centro do quarto para a porta, que está à esquerda da tela e desaparece no espaço off à esquerda (Figura 1).



Figura 1 – *Avenida Brasil*, capítulo de 27/03/2012.

Seria de se esperar que o próximo plano a mostrasse a sair do quarto e atravessar o corredor *da direita para a esquerda* da tela. Assim a edição estaria de acordo com as regras de continuidade consolidadas por décadas do que Kristin Thompson chama de “*classical television*” (2003, p. 19-35): o estilo de composição audiovisual que se tornou hegemônico na ficção televisiva americana e de outros países, como o Brasil. Entretanto, o primeiro dos três planos em foco exibe Carminha a atravessar o corredor no sentido inverso ao esperado, ou seja, *da esquerda para a direita*, em descontinuidade com o movimento anterior (Figura 2). Trata-se de uma flagrante quebra de eixo, pecado mortal para a composição clássica.

Como se não bastasse, o segundo plano mostra a personagem a concluir a passagem pelo corredor e chegar à porta da cozinha, agora movendo-se *da direita para a esquerda da tela*, em nova quebra de eixo, enquadrada a partir do quarto do casal (Figura 3).



Figura 2 – *Avenida Brasil*, capítulo de 27/03/2012.



Figura 3 – *Avenida Brasil*, capítulo de 27/03/2012

Não foi essa a última infração. Para finalizar o trajeto, no terceiro plano, Carminha atravessa a cortina de contas e entra na cozinha, caminhando *da esquerda para a direita da tela*, em direção à mesa, numa terceira quebra de eixo, em planos sucessivos (Figura 4).

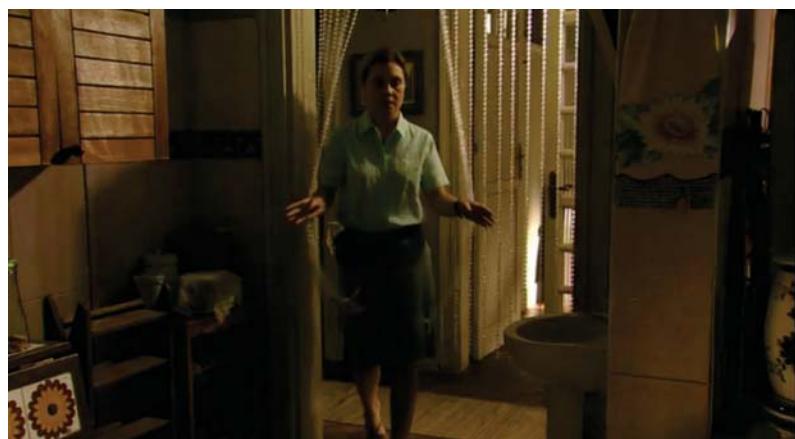


Figura 4 – Avenida Brasil, capítulo de 27/03/2012.

Dois alertas que talvez pareçam desnecessários, embora não o sejam. Primeiro, o de que não foi a primeira vez que aconteceu uma quebra de eixo na televisão brasileira. Mesmo as normas clássicas mais rígidas do cinema e da televisão, possibilitam quebras de eixo em algumas circunstâncias: a chegada de mais um personagem, que propiciaria a formação de novo eixo; situações em que está absolutamente claro que o movimento

dos personagens é retilíneo, como um automóvel em movimento numa estrada reta; cenas de convulsão dramática, como em batalhas de filmes de guerra, quando a quebra de eixo auxilia o efeito de confusão visual experimentado pelas personagens. Não se inscreve em nenhuma dessas exceções a cena de *Avenida Brasil*.

O segundo alerta é contra a hipótese de um vulgar erro de continuidade. É implausível porque, num produto feito com dezenas de profissionais, numa emissora com *know-how* de quase cinco décadas, torna-se quase impossível uma quebra de eixo ao acaso, quanto mais três em sucessão, que saltariam aos olhos de qualquer editor minimamente qualificado, sem contar diretores, assistentes e demais membros da equipe que tenham tido contato com o material ou que estivessem na gravação. Recorde-se que o capítulo foi gravado e pós-produzido na fase em que a telenovela é feita com tempo para ser levado ao ar sem correria. A fim de não restar dúvida quanto ao alerta, note-se que em seguida, na mesma cena, Ritinha sai do quarto refazendo o mesmo trajeto da madrasta, com idênticos enquadramentos, isto é, ocorrem mais três quebras de eixo sucessivas, o que seria erro demais até para a mais parva equipe de realização televisiva.

Para encontrar antecedentes de composição, pode-se voltar aos filmes de Yasujiro Ozu (1903-1963), como sua obra-prima *Era uma Vez em Tóquio*, também conhecida como *Viagem a Tóquio* (*Tokio Monogatari*, 1953). Ozu, que se tornou célebre no Ocidente a partir dos anos sessenta, tinha como uma de suas marcas estilísticas o uso frequente de sucessões de quebras de eixo não clássicas, isto é, que não se inscreviam naquelas exceções acima enumeradas. *Era uma Vez em Tóquio* é a história de dois velhos que viajam para a capital a fim de se encontrar com os filhos adultos, que já não têm tempo e paciência para eles. Há diversas ocorrências do *schema* de múltiplas quebras de eixo, como no primeiro diálogo, em que os velhos estão sentados no tatame e aparecem voltados para esquerda ou para a direita da tela dependendo da posição da câmera.

Esse resultado não seria admissível em telenovelas tradicionais. Um exemplo de *Era uma Vez em Tóquio* está ainda mais próximo ao de *Avenida Brasil*: a primeira cena em Tóquio, quando a nora dos velhos arruma a casa. Ela está numa sacada, esfrega o piso, pega o balde e sai *pela direita da tela*. No plano posterior, que mostra a continuação de seu caminho da sacada para o interior da casa, a mulher entra na sala, balde à mão, *da direita para a esquerda da tela*. Corte e ela entra na cozinha *da esquerda para a direita*, segundo o mesmo *schema*, visto em *Avenida Brasil*, de sucessivas quebras de eixo e em situação idêntica, ou seja, quando a personagem atravessa o espaço doméstico.

Note-se que, embora o *schema* seja utilizado no filme e na telenovela, o sentido não é igual. Em Ozu, sucessivas quebras de eixo aconteciam em cenas de baixa dramaticidade, como na acima descrita. Ozu foi um cineasta que não obedecia às normas da narrativa clássica. Bordwell (1985, p. 274-311) colocou os filmes de Ozu no rol do cinema paramétrico, em que os recursos estilísticos são utilizados independentemente do momento da trama em que ocorrem. Era uma forma estranha para o padrão da época, em ambos os hemisférios do planeta. Em *Avenida Brasil*, por sua vez, a tripla quebra de eixo ocorre num momento específico, altamente dramático. Como dito acima, Carminha mudou de estratégia em seu objetivo de pôr as mãos no dinheiro escondido. Não há mais agressões verbais e gestuais da madrasta. Fala com calma no quarto e continua a fazê-lo na cozinha, quando diz que irá embora para sempre e deixará Rita sozinha na casa. É um blefe, evidentemente. Nesse ponto ocorre o diálogo que servirá de mote para o desenrolar da trama, até o último capítulo:

- **Carminha:** Espero que um dia você me perdoe. Quando você crescer, você vai entender que ninguém é só bom ou só mau.
- **Ritinha (furiosa):** Você é só má! Você não é gente!

É só então que inicia a trilha sonora, suave, quase imperceptível, em contraste com a fala vigorista da mulher e dura da menina. Em outras palavras, o trecho analisado é

estritamente clássico em termos narrativos: tudo obedece à teleologia que articula as ações segundo a causalidade e em vista do confronto decisivo entre as personagens, que ocorrerá em capítulos exibidos meses adiante. O uso do *schema* de múltiplas quebras de eixo segue essa premissa, pois mantém no campo visual uma tensão que poderia ter-se esvaído caso fosse utilizada uma edição tradicional. As duas triplas quebras de eixo são indicativas de um mal-estar no ambiente, tanto quanto o seria uma trilha melodramática.

A sequência se conclui com Carminha a pôr os pertences na caminhonete de Max (Marcello Novaes), seu companheiro e comparsa. O estratagema funciona. Vendo-se sozinha, Rita vai até o dinheiro e é flagrada por Carminha que, é óbvio, não tinha ido longe. Com a posse do dinheiro, a madrasta envia a enteada para viver no lixão. Está configurado o cenário que originará a vingança de Rita, sempre de acordo com princípios narrativos clássicos, imergindo em linhas do melodrama, um dos gêneros do cinema e da televisão mais ao gosto do grande público.

A ênfase concedida ao caráter narrativo clássico da telenovela não deve confundir a análise. Como explicado, o *schema* de sucessivas quebras de eixo pode não ser usual na ficção televisiva, contudo foi utilizado, na cena analisada, segundo princípios há décadas por ela adotados. Não rompe a consagrada linha narrativa, cuja imensa aceitação por parte do público é incontestável, apenas a revisa.

Segundo Bordwell (1997, p. 152-154), *schemata* narrativos podem ser objeto de quatro formas de utilização. Eles podem ser:

- a) replicados, quando utilizados sem modificação, por exemplo, campos e contracampos feitos da mesma forma em incontáveis telenovelas ao longo de décadas;
- b) sintetizados, quando *schemata* diferentes se fundem, o que tende a ocorrer em filmes e programas televisivos pós-modernos, caso da ficção filmica e televisiva

- de Guel Arraes e Jorge Furtado, além de algumas minisséries de Luiz Fernando Carvalho;
- c) rejeitados, quando os *schemata* são substituídos por outros, como ocorre em filmes e programas televisivos de linha modernista, caso de *A Pedra do Reino* (Luiz Fernando Carvalho, 2007);
 - d) ou revisados, quando sua utilização sofre uma alteração a mudar-lhe o sentido, caso do citado *schema*, que em Ozu era parte da composição paramétrica e em *Avenida Brasil* foi absorvido segundo fins clássicos.

Não deve provocar espanto que *schemata* do cinema sejam transpostos para a ficção televisiva. Esse processo tem sido recorrente, intensificando-se no Brasil há cerca de uma década, devido ao crescente número de diretores, roteiristas, técnicos, atores e demais participantes do processo de realização que atuam nas duas mídias⁵.

Aqui importa tão somente mostrar que *Avenida Brasil* opera de forma bem sucedida, conforme atestado pela audiência e avaliações críticas em geral, com *schemata* nada comuns. As duas cenas descritas no início desta análise, a do primeiro conflito entre as protagonistas e o atropelamento de Genésio por Tufão podem ser associadas a essa hipótese. Na primeira, havia concisão narrativa a mostrar imediatamente quem é a vilã e quem é a vítima, o que até poderia proporcionar a sensação de que em duas horas contar-se-ia a história inteira; na segunda, a configuração visual de filme *noir*. Enfim, deve ficar claro que a utilização da tríplice quebra de eixos é uma indicação de que o revisionismo televisivo está a ser levado bem mais adiante do que nos dois outros exemplos, aliás, nada desprezíveis no presente contexto.

Entenda-se que a análise proposta não tem objetivo indutivo: não se pretende dizer que *Avenida Brasil* esteja repleta de quebras de eixo em sucessão, o que seria apenas transgressões repetidas. Bastará a constatação empírica do *schema* revisionista e a indicação que algumas telenovelas não mais correspondem a padrões de baixa

elaboração visual, tal como se diagnosticava há não muitos anos e ainda consta em manuais de realização televisiva com que alunos de cursos de audiovisual tentam aprender o ofício.

Segunda análise: no lixão

É necessária uma segunda análise para não deixar dúvidas sobre a existência de inovações estilísticas em *Avenida Brasil*, além de mostrar que ocorrem de uma ponta a outra da trama. A análise acima pode suscitar a objeção de que, por se tratar de uma cena do segundo capítulo, o *schema* constatado pode ser atribuído ao tempo abundante, presumivelmente ocioso e propício à criatividade, então disponível aos realizadores. Portanto, a atenção agora se volta para o capítulo 171, exibido em 10/10/2012, a oito capítulos do final da telenovela, portanto no alucinante ritmo de gravação e pós-produção de um capítulo por dia.

Trata-se do trecho em que Max, revoltado pela tentativa de Carminha de assassiná-lo, o que rompeu uma parceria que vinha da infância de ambos, aprisiona-a junto com Mãe Lucinda e Nilo, os grandes personagens do lixão e pais de Max. Pode-se dizer que não é um trecho obscuro, perdido entre cenas marcantes, até porque logo irá resultar no assassinato de um dos personagens. Aqui se pretende indicar o que pode não ser claro aos telespectadores e que, no entanto, está ali na tela, a impressioná-los.

Bêbado, cheio de ressentimento e com um revólver na mão, Max ameaça a todos:

- **Max:** Agora a gente vai fazer... a gente vai fazer uma brincadeira. A gente vai brincar como se a gente fosse uma família normal.

O enquadramento poderia ser chamado de esdrúxulo para os padrões da ficção televisiva brasileira. No primeiro plano, há um objeto escuro e desfocado, talvez uma chaleira. Atrás desse objeto, muito próximo, está o rosto de Max. Ao fundo a janela por onde penetra uma das fontes de luz. O rosto de Max está no canto superior direito,

ocupando cerca de 30% da tela, com uma zona de sombra, em contraluz, sobre o lado esquerdo de sua face. O objeto escuro ocupa quase a metade da tela, portanto, mais do que o personagem, e ainda tem um cabo que encobre parte da boca, nariz e olho direito de Max. Nenhuma relevância causal possui esse objeto, ou seja, não será, por exemplo, tomado pelo personagem a fim de realizar alguma ação. Simplesmente, o objeto está ali, encobrindo o espaço. Passados alguns segundos, Max se move para trás, e a câmera o reenquadra, o que reduz a parte visível do objeto a menos da metade do que antes dele se via, mas fios desfocados surgem sobre Max, de modo que permanece o *schema* de colocar objetos à frente do que é mais importante na tela: o rosto do personagem.

O *schema* persistirá no restante da sequência. Destaque-se apenas mais dois planos, a fim de deixar claro que ele se acentua conforme as cenas ficam mais tensas.

Carminha, alvo principal da revolta de Max, também cercada dentro da tela por objetos desfocados no primeiro plano, no caso a tampa da mesa e a parte superior de uma garrafa. Quando Carminha, rosto crispado, pergunta a Max o que ele quer com essa “brincadeira”, Max se aproxima e aponta o revólver para o rosto dela. O novo enquadramento de Carminha leva mais longe o *schema* em uso. O rosto ocupa a metade esquerda da tela, enquanto no primeiro plano, um triângulo negro corta a tela da sua parte superior esquerda, desde a testa da personagem até o canto inferior direito. O que é essa mancha negra? É um objeto daquele espaço, fora de foco, cuja identificação pouco importa. Interessa que rasga a tela de uma forma agressiva e que ajuda a elevar a tensão.

O terceiro plano ocorre no princípio do capítulo seguinte, de 11/10/2012, ainda na mesma sequência em que Max aterroriza no lixão. Avisada por um dos meninos de Mãe Lucinda, Rita vai ao lixão para tentar salvá-la. Aprisionada por Max, é posta entre suas vítimas. Note-se que os planos de Carminha e Max permanecem construídos segundo o *schema* acima apontado, que mais e mais se acentua. Em determinado momento, Max

sorri ao dizer, sempre com a arma em punho, que “Mamãe está presa, papai também”; ao apontar outra vez a arma para Carminha, completa: “A minha mulherzinha vagabunda...”. A tensão foi incrementada, o que é *visível* pelo enquadramento de Carminha. Dela se veem apenas testa, olhos e nariz, no canto superior direito da tela; todo o restante desta é ocupado por objetos desfocados: a tampa da mesa, que corta o rosto de Carminha à altura de seu lábio superior, e, à esquerda, encobrindo toda a parte posterior da cabeça da personagem uma mancha escura, também triangular e totalmente fora de foco – é a nuca de Rita (Figura 5).



Figura 5 - *Avenida Brasil*, capítulo de 11/10/2012

Outros planos poderiam ser analisados, porém bastam os três para que se indique o quanto determinados enquadramentos de *Avenida Brasil* diferem da limpeza visual durante décadas apregoada por manuais de TV, atacada pela crítica de extração modernista e encontrável na quase totalidade do que a ficção televisiva brasileira fez até cerca de uma década atrás.

Desde o princípio de *Avenida Brasil* visualizaram-se enquadramentos semelhantes, ainda que menos intensos.

Mencione-se, a título de exemplo entre incontáveis outros, um segmento do capítulo de 24/08/2012, portanto do bloco central da telenovela. Na lancha de Max, Tufão flagrou Carminha a dar dinheiro para o comparsa. Desconfiado de que eles são mais do que meros concunhados, Tufão investe contra a esposa, pedindo explicação. Nesse trecho,

há vários segmentos com objetos desfocados no primeiro plano, mesmo que sem a sobrecregada presença visual dos trechos acima analisados.

Na sequência em que Max ameaça os quatro prisioneiros, o *schema* rompe normas de composição televisiva de forma radical. Como dito, trata-se de uma gravação realizada numa fase de produção em ritmo hiperacelerado, da qual seria de se esperar o trivial, já visto, testado e aprovado em outras telenovelas, mas não é o que ocorre. Toda a sequência, de que se destacaram apenas três enquadramentos, corrobora a hipótese de que na televisão brasileira podem-se encontrar telenovelas com um nível de elaboração que teria sido imprevisível anos atrás. O que antes poderia ser visto como mera poluição visual, surge como um *schema* compositivo de alta expressividade, sem que por esse motivo tenha havido, até onde se sabe, comprometimento da aceitação de *Avenida Brasil* por parte do grande público.

Comentários finais

Nos estudos da telenovela, a figura considerada mais decisiva é a do autor, ou seja, o escritor do roteiro. Com certeza, é um papel fundamental, que nunca deve ser subestimado. Contudo, pode haver outras figuras centrais na realização. João Emanuel Carneiro, o autor de *Avenida Brasil*, deve ter escrito, para uma cena do capítulo três, algo como: “Ritinha chora sob a chuva, no lixão, à noite. Nilo ameaça-a à distância. Ela se esconde numa carcaça de automóvel.” Como surge a cena na tela? O que se escuta? De maneira simplificada, pode-se dizer que a cena apresenta jogos de luzes, de movimentos de câmera e de foco, além de uma trilha sonora chapliniana. As soluções técnicas foram adotadas por outra instância, a da direção, no caso a dupla de diretores, Amora Mautner e José Luiz Villamarim. Entender como em cada caso são tomadas as decisões, com ou sem a participação do diretor de núcleo (no caso, Ricardo Waddington), de assistentes de direção, de técnicos, de atores, é um campo

de estudos concernente ao exame da produção, cujos resultados teriam efeito sobre as análises audiovisuais.

Em *Avenida Brasil* é possível detectar, nos momentos de maior tensão, a tendência às composições audiovisuais fora de padrão, permanecendo as cenas cômicas e leves, que não são poucas, conforme tradicionais *schemata* de realização. Ao aumentar o conflito, potencialmente ou de fato, desenvolve-se a utilização de *schemata* inovadores; ao se reduzir ou anular-se o conflito, as cenas seguem padrões habituais. Pode-se pensar que essa modulação seja um dos fatores a permitir a gravação de um capítulo por dia e, mesmo assim, abrir-se espaço para uma elaboração audiovisual diferenciada.

Que não se julgue que toda a ficção televisiva brasileira, nem ao menos a da Rede Globo, se paute por essa linha de realização. A disparidade entre *Avenida Brasil* e outras telenovelas contemporâneas salta aos olhos e ouvidos de críticos e telespectadores, embora explicações claras para a diferença não venham à tona. Convivem sempre, em cada época, realizadores que optam por soluções mais tradicionais com outros que ousam muito mais.

O que se pode afirmar com segurança é que uma refinada e exaustiva elaboração audiovisual penetrou na telenovela. *Avenida Brasil* não foi pioneira: algo semelhante pôde ser visto em *A Favorita* (Globo, 2008-2009) e na inventiva pós-produção de *Ti-Ti-Ti* (Globo, 2010-2011). Em *Avenida Brasil* talvez o resultado tenha sido mais significativo em sua ousadia de assimilar elementos de outra mídia, incorporando-os segundo necessidades comunicacionais. Conclui-se que o paradigma clássico de composição audiovisual passa por intensivas revisões.

A esta altura, haveria o direito de indagar: para que tanto esforço de elaboração estilística se o público nada percebe? A resposta é simples: percebe sim. Para que *schemata* de criação sejam operativos é preciso que existam *schemata* correlatos dos telespectadores, os mencionados *procedural schemata* (Hogan, s/d, loc. 703-704, 1785-

1786). Do contrário, diante da incapacidade de processar estímulos provenientes do televisor, a percepção da telenovela teria provocado raiva e aborrecimento (Hogan, s/d, *loc.* 105-173), o que, em vista da audiência, não aconteceu⁶.

Para terminar, ressalte-se que ainda são necessárias pesquisas que informem o que exatamente ocorre com o público ao se deparar com cada um dos *schemata* analisados. Em outras palavras, estudos de recepção precisam se associar às análises dos estilos audiovisuais. ●

REFERÊNCIAS

- BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris: Albatroz, 1979.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- _____. *On the history of film style*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1997.
- FREIRE FILHO, João. O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas. In: BORGES, G.; REIA-BAPTISTA, V. (Org.). *Discursos e práticas de qualidade na televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. p. 78-99.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986 [1959].
- HOGAN, Patrick Colm. *Cognitive science, literature, and the arts: a guide for humanists*. [S.l.]: Kindle Ed., [S.d.]. (Edição original: Nova York e Londres: Routledge, 2003).
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. VÉLEZ, Marta L. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. *E-Compós*, v. 8, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/123/124>>. Acesso em: 12 fev. 2013.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no Século XX*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997. Vol. 1: Neurose.
- PUCCI JUNIOR., Renato Luiz et al. Avenida Brasil: o lugar da transmissão entre as estratégias narrativas da telenovela brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata V. de (Org.). *Estratégias de transmissão na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 95-131.
- SADEK, José Roberto. *Telenovela: um olhar do cinema*. São Paulo: Summus, 2008.
- THOMPSON, Kristin. *Storytelling in film and television*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2003.

NOTAS

- ¹ Este artigo tem por base o trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão, do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013.
- ² O grupo de pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira, ligado ao Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e ao OBTEL Brasil, desenvolve um projeto multiperspectivístico em torno de *Avenida Brasil*, em que se examinou a narrativa, o roteiro, a transmissão e o proposto neste texto (Pucci Jr. et al., 2013, p. 95-131).
- ³ A tradução “esquema” não foi utilizada a fim de se evitar a confusão com sentidos dessa palavra em português.
- ⁴ No *Kindle*, não há paginação, pois o texto é dividido em *locations*. Assim, cinco ou oito *locations* sucessivos equivalem ao texto de uma página impressa.
- ⁵ O processo acontece também em sentido inverso: filmes em que se assimilaram *schemata* oriundos da televisão ou que nela encontraram especial campo de desenvolvimento. Essa consideração é útil para que não se perca o intenso movimento de trocas entre os meios e a fim de evitar a impressão de que a televisão esteja a parasitar o cinema.
- ⁶ Como foi bem colocado por participantes do debate no GT Estudos de Televisão, da XXII Compós, quando foram apresentadas as ideias do presente artigo, ao longo das últimas décadas a televisão realizou trocas estilísticas com videoclipes e com produtos de internet, além do cinema, algumas das quais a envolver elementos encontráveis em *Avenida Brasil*. Esse processo explicaria por que tantos telespectadores não repudiaram *schemata* raros ou inexistentes em outras telenovelas. O grande público também está em processo de transformação, nem sempre por conta da própria programação televisiva.

Recebido em: 18 mar. 2014

Aceito em: 05 maio 2014

Endereço do Autor:

Renato Luiz Pucci Junior <renato.pucci@gmail.com>
Universidade Anhembi Morumbi
Rua Casa do Ator, 294, 7º andar – Vila Olímpia
04546-001 São Paulo, SP, Brasil