



Significação: revista de cultura

audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Rocha, Simone Maria

Os visual studies e uma proposta de análise para as (tele)visualidades  
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 46, julio-diciembre, 2016, pp.

179-200

Universidade de São Paulo  
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766520011>

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

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



# Os *visual studies* e uma proposta de análise para a as (tele)visualidades

## *Visual Studies and an analysis proposal for the (tele)visualities*

Simone Maria Rocha<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais onde realizou seu estágio pós-doutoral (2005). É bolsista do Programa Pesquisador Mineiro (Fapemig - PPMVII) e líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT) do PPGCOM/UFMG. E-mail: rochasimonemaria@gmail.com

**Resumo:** este artigo apresenta uma proposta de análise de produtos televisuais que opera na não disjunção das dimensões formais e culturais deste meio. Tal empreendimento implica levar em conta a complexidade da televisão, seu reconhecido valor cultural e a especificidade de seus produtos. Para tanto, tomamos como noção teórico-metodológica central o conceito de visualidade tal como apresentado pela perspectiva dos visual studies.

**Palavras-chave:** análise televisual; televisualidade; visual studies.

**Abstract:** this paper presents a proposal of an analysis of televisual products that works in non-dissociation of this medium's formal and cultural dimensions. Such effort implies taking into account the complexity of television, its recognized cultural value and specificity of its products. Therefore, we adopt the theoretical and methodological central notion of visuality such as presented by the visual studies perspective.

**Key words:** televisual analysis; televisuality; visual studies.

## Cultura visual, a noção teórico-metodológica de visualidade e a inclusão de produtos televisivos

Este texto procura apresentar uma proposta que dê conta de proceder a análise de produtos televisivos englobando tanto suas particularidades quanto a complexidade do próprio *medium*. Nossa esforço para tal fim conduziu-nos ao encontro da proposta dos *visual studies* (MITCHELL, 2005<sup>2</sup>). Trata-se de uma abordagem que nos indica uma possibilidade promissora de leitura crítica das mensagens televisivas, reconhecendo tanto suas características narrativas, ritmos, estilos e elementos estéticos, que contribuem para construir os significados, quanto o fato de que a relação visual entre o sujeito e o mundo é mediada por um conjunto de redes significantes de interesses e de relações sociais. Em suma, a aproximação aos *visual studies* auxilia na compreensão de como a televisão dá a ver o mundo e estabelece diversos tipos de representação visual.

Considerados um projeto interdisciplinar, que surge como alternativa a um conjunto de disciplinas acadêmicas - como a história da arte -, cuja proposta desloca o conceito de história para o de cultura e o de arte para o de visual, o campo dos *visual studies* e de seu objeto, a cultura visual, volta-se ao estudo das imagens e de sua capacidade de conter significados por meio da visualidade. Trata-se de um campo problematizador para o qual “o estudo da cultura visual deve tratar de objetos capturados na rede de significados culturais, procurando escapar do presentismo que envolve os valores artísticos” (KNAUSS, 2006, p. 112).

Contudo, nem o campo, tampouco o seu objeto têm o mesmo sentido para os que a eles se dedicam. Neste texto, partimos da perspectiva segundo a qual é necessário questionar a universalidade da experiência visual, investir na especificidade cultural da visualidade, para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão, e reafirmar a ideia de que o advento da cultura visual decorre do fato de que não podemos mais separar os objetos visuais de seu contexto. Ou seja, seguimos uma orientação que parte da definição das representações como práticas de significação. Os *visual studies*, assim, interrogam o papel de todas as imagens que podem ser comparadas como representações visuais produzidas no âmbito da produção cultural.

Fundamentalmente o que propõe um dos principais articuladores, W.T.J. Mitchell, está baseado num entendimento pós-linguístico e pós-semiótico da ima-

<sup>2</sup>Um dos primeiros teóricos a investir neste campo foi W.T.J. Mitchell, professor da Universidade de Chicago e editor da Revista *Critical Inquiry*.

gem (por ele chamada de *picture*) numa complexa interação entre visualidade, instituições, discursos, figurações e, acima de tudo, no entendimento de que o olhar, as práticas de observação e o prazer visual, articulados à atividade do espectador, podem ser alternativas aos tradicionais modos de leitura vinculados a processos de decodificação ou interpretação. Entendemos que a unidade de análise no campo da cultura visual pode ser o que Mitchell (2005) chama de *picture* que, em seu sentido mais amplo, refere-se a toda situação na qual uma imagem faz a sua aparição. Para Knauss (2006, p. 113) “há assim uma relação entre visão e contexto que precisa ser estabelecida” e que permite a edificação de um modo de análise baseado no estudo da percepção como possibilidade para interpretações históricas e culturais.

Ao propor essas novas relações que problematizem a experiência do olhar no âmbito da cultura, entre um sujeito que olha e um objeto contemplado, Murchell coloca a noção de visualidade no centro dos estudos de cultura visual. A partir dela é possível entender nossos modos de ver (e de perceber) não apenas como uma operação fisiológica, mas, também, como um gesto cultural, pois visualidade vem da não disjunção entre a visão (o campo da fisiologia da visão) e os modos de ver (a construção social da visão). Tal entendimento propõe considerá-los em relação dialética segundo a qual não se trata de compreender a visão apenas como atividade fisiológica dos seres humanos (e dos seres vivos em geral) nem tampouco reduzir o visual a condição de fato social - anterior, externo e coercitivo - para entender que em ambos há operações que físicas, psíquicas e cognitivas. Em suma, a visualidade, pensada nessa dupla face, instaura o diálogo entre as dimensões materiais e culturais que nos ajuda a identificar os regimes de visualidade em voga num determinado contexto sócio-histórico.

Ao entender tal campo como sendo o dos estudos sobre a produção de significado cultural por meio da visualidade, Jose Luis Brea (2005, p.4) argumenta que tal noção não pode ser tomada como uma delimitação epistêmico-fenomenológica a uma ordem de objetos de presumida natureza essencialmente visual. A visualidade trata dos modos de ver e mostrar realizados no marco de uma *sensorialidade fenoménica* “e que nunca se dá, portanto, em estado puro, mas, sim, justamente sobre o condicionamento e a construção de uma moldura simbólica específica” (BREA, 2005, p.6). E aqui Brea concorda com Mitchell (2005) quando este apresenta algumas contra-teses sobre o campo dos estudos visuais dentre as quais figura a de que não há meios puramente visuais. Todos eles são mistos, com diferentes proporções de significado e tipos de signos. Brea argumenta que há, sim, atos de ver (e de mostrar), politicamente conotados, constituídos entre a tessitura de elementos textuais, mentais,

imaginários, mnemônicos, midiáticos, técnicos, burocráticos, institucionais e certas preocupações ou propósitos (politicamente orientados) que as representações pretendem tematizar e que vão desde questão de raça, gênero, diversidade cultural etc.

Ao acreditarmos que a televisão possua regimes de visualidade que se configuram nesta interface entre material e cultural, interessa-nos partir do conceito de (tele)visualidades na medida em que ele nos ajuda a perceber que o texto televisivo possui propriedades técnicas e culturais que conformam e são conformadas por um certo modo de tornar visíveis os fenômenos que representa. Mitchell alerta que é fundamental a relação que o investigador estabelecerá com as visualidades, pois antes de se envolver com questões de significado, ele deverá compreender, ainda que num sentido figurado, que as *pictures* precisam ser vistas como seres animados que podem ter a pretensão de dizer algo. Esse afastamento das questões do significado e do poder, não significa um abandono dos procedimentos da semiótica, da hermenêutica e da retórica. A questão do que as *pictures* querem não elimina a interpretação dos signos, afinal a experiência visual não se realiza de modo isolado e é enriquecida pelas memórias, imagens e imaginários de vários universos de nossas vidas. O que acontece é um deslocamento sutil do alvo de interpretação para conferir às imagens um lugar “intermediário” em transações sociais, como um repertório ou uma espécie de modelo que diz muito de nossa dinâmica social. Em outras palavras, se a *picture* chega a se converter em algo natural ou familiar, e aí reside a experiência da visão, em uma certa configuração da cultura visual, Mitchell chama atenção para um necessário gesto de revolver, sacudir o terreno de modo a torná-la um problema suscetível de ser analisado, uma vez que a visão é uma construção cultural que é tanto apreendida quanto cultivada (MITCHELL, 1994).

O importante (...) é considerar que o valor de uma obra não procede (ou não só procede) de suas características intrínsecas e imanentes, mas a apreciação de seu significado (e aqui é tão importante uma imagem televisiva como uma obra de arte em maiúscula), tanto dentro do horizonte cultural de sua produção como de sua recepção (GUASCH, 2003, p. 11-12).

Tal deslocamento mostra-se relevante por algumas razões como, por exemplo, a que considera produções televisivas como um artefato a ser apreciado e analisado dentro desta gama dos objetos de estudo. Isso nos diz de um horizonte mais inclusivo no interior da cultura visual, que contempla uma variedade de coisas visíveis que habitam o universo social e cultural dos seres humanos no qual “estariam tanto o campo das belas artes ou artes canônicas quanto o *design*, o cinema, a fotografia, a publicidade, o vídeo, a televisão ou a internet” (BARNARD, 2001, p. 1-2).

Isso permite uma abordagem das materialidades televisivas – comumente negligenciadas e desvalorizadas em sua dimensão audiovisual – numa chave de leitura em positivo, ou seja, o que elas são, como se constituem, se configuram, como se relacionam com a esfera cultural a partir de sua dimensão formal. Ademais, as proposições dos estudos de cultura visual ajudam a superar a dicotomia da arte elevada x arte rebaixada, uma vez que a história das imagens inspira certa democratização das mesmas, bem como elege a perspectiva interdisciplinar como um encontro também necessário quando se trata de pensar o visual.

Apontamentos para uma leitura complexa da televisão

Considerar a visualidade nesta perspectiva, que se ocupa das *pictures* (e das formas de ver e de mostrar) em geral, gera a necessidade de se desenvolver um “equipamento analítico amplificado” (BREA, 2005), um aparato conceitual transdisciplinar que seja capaz de analisar as práticas visuais em termos de suas relações com a produção do imaginário e com regimes de visualidade em vigência ou sua capacidade de romper com tais regimes.

Contudo, ainda que os *visual studies* proponham um gesto de pesquisa que coloca o investigador em uma renovada relação com as materialidades simbólicas, baseado numa abordagem pós-semiótica, não há uma preocupação em termos metodológicos que ofereça passos analíticos claros e passíveis de serem aplicados a uma série de produtos televisuais de diferentes gêneros e formatos.

Nas seções seguintes tentaremos articular a noção de visualidade a uma proposta de análise formal do estilo televisivo evidenciando sua capacidade de dar conta da complexidade deste meio, de seus produtos e de seus entrelacamentos contextuais.

## Análise formal

Partir da televisualidade implica estar atento à dimensão formal das produções televisivas. Jeremy Butler desde o final dos anos 1970 vem se dedicando ao exame das formas estético-expressivas da TV. Em 2010 ele lançou *Television Style* defendendo 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.

Butler conceitua o estilo como qualquer padrão técnico de som-imagem que sirva a uma função dentro do texto televisivo. Tal definição importa tanto por

rejeitar concepções que consideram estilo como a marca da genialidade individual em um texto ou como um floreio decorativo de camadas acima da narrativa (embora alguns estilos sejam decorativos) quanto porque a partir daí é possível concluir que todos os textos televisivos contêm estilo. Tomando por base noções apresentadas por David Bordwell (2008), um estudioso da história do estilo no cinema, Butler afirma que “estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados” (2010, p. 15).

Estilo em televisão foi construído levando-se em consideração aspectos materiais e imateriais do dispositivo. Por um lado, a TV, tecnologicamente relacionada à produção de sons e imagens em movimento, propagados e exibidos de modo instantâneo e a distância, estabeleceu em seus primórdios um tipo de configuração baseado em telas de tamanho reduzido, pouca exploração da profundidade de campo, imagem de baixa qualidade, escala de planos reduzida, baseada em planos médios, primeiros planos e *close-ups*. A TV compensava a simplicidade de suas imagens com as técnicas de corte rápido. O uso de várias câmeras e a possibilidade de alternância entre elas produzia um estilo de tomada específico para a TV: a fragmentação dos eventos mantendo-se, ao mesmo tempo, sua continuidade. A falta de variação de cores, a precariedade da captação de som, entre outros, também contribuíram para a criação de convenções estilísticas como, por exemplo, os diálogos em narrativas ficcionais serem construídos na clássica montagem plano/contraplano. Butler esclarece que, economicamente, as redes de televisão replicaram e, muitas vezes, surgiram das redes de rádio. Com esses vínculos econômicos e tecnológicos é quase inevitável que a estética televisiva dependa do som em grande medida. Por isso, a experiência de assistir televisão é igualmente uma experiência de ouvir televisão.

Butler apresenta quatro dimensões de análise: 1) a *descritiva*, que abre o texto a análise e tem na semiótica o conjunto mais abrangente de ferramentas para se realizar tal tarefa; 2) a *análitica*, baseada nos estudos da “teoria funcional do estilo” no cinema de Naol Carroll, que visa detectar os propósitos do estilo e suas funções no texto; 3) a *avaliativa*, que comunga com a estética a importância de se avaliar a forma final de um produto; 4) a *histórica* que requer um recuo histórico para identificar padrões no estilo de um programa ou gênero, por exemplo.

## Unidade de análise: a edição do evento narrativo

No caso das narrativas ficcionais, uma das dificuldades em se trabalhar com tais produtos diz respeito ao volume significativo do material em questão. Nesse

sentido, as unidades de análise nem sempre são precisas e muitas vezes o que os autores adotam são trechos (como cenas, sequências, capítulos ou episódios) de uma narrativa. Ainda que difícil, temos a convicção de que a visão do conjunto é que seria a mais produtiva para a questão que apontamos neste texto e, portanto, optamos por adotar o que chamamos de “eventos narrativos” como forma de adentrar no material. Esses eventos compõem uma trama (ou uma sub-trama) e poderiam ser traduzidos pelos acontecimentos, pelas ações que garantem o desenvolvimento da história, como casamentos, romances, negociações empresariais, traições, disputas de poder etc. Um evento pode ou não durar vários capítulos e, em função das características do consumo de narrativas seriadas televisivas, necessitar do recurso da redundância (THOMPSON, 2003). Acompanhá-lo permite ao analista visualizar o entrelaçamento das tramas, o uso de indicadores temporais claros, e a inserção de causas pendentes para a devida articulação de sequências separadas temporalmente.

## Análise cultural

A importância cultural da televisão já conta com um significativo repertório de pesquisas que evidenciam a relevância deste *medium* em vários aspectos (FRANÇA, 2006; MARTÍN-BARBERO, 2001; MARTÍN-BARBERO Y MUÑOZ, 1992). Atestamos e compartilhamos com as premissas dessas análises, e temos aqui o interesse de expandir, com a proposta ora em tela, esse escopo analítico na medida em que entendemos que a noção de visualidade colabora na identificação dos regimes vigentes num dado contexto sócio-histórico. É na articulação entre as formas de ver e mostrar e o tratamento formal e narrativo dado às temáticas abordadas nas produções televisivas que acreditamos ser possível captar tais regimes. Televisualidade é um construto relevante na medida em que nos conduz a percepção dos modos como os textos televisivos dão a ver as questões tecidas e vividas no terreno da política e da cultura. A televisualidade nos conduz a ver o que está fora do texto a partir da análise do que está dentro dele. Ela nos adverte para “duvidarmos” das *pictures*, para exigirmos dessas materialidades de modo a perceber os atravessamentos e o que precisa ser “sacudido” nos inúmeros processos de familiaridade e naturalização.

Sendo assim, por exemplo, os modos como os usuários de drogas ilícitas no Brasil são dados a ver nas diversas narrativas televisivas diz de um certo regime do visível que ganha contornos dentro e fora do texto, do visível ao invisível. Em trabalho anterior (ROCHA, 2014) realizamos uma investigação sobre a temática da droga no telejornalismo brasileiro e observamos que o modo como esses relatos dão a

ver tal problemática, o uso de câmeras subjetivas, imagens noturnas, embaçadas, ou com o uso de filtros que escurecem a cena, e a escolha por determinados ambientes de cena, podem nos sugerir que o fenômeno das drogas quase sempre está associado aos espaços marginalizados e segregados de nossa sociedade – favelas, garimpos, prisões, fronteiras, aldeias indígenas – como se só ali fossem compartilhados certos valores que não diriam respeito aos demais espaços sociais. Ademais, o uso de recursos como *close up* e efeitos desfoque nos rostos dos sujeitos filmados evidenciam narrativas centradas em dois aspectos preferenciais: no consumo como um problema a ser resolvido e na retórica da proibição. São narrativas que investem e alimentam, desse modo, a “retórica proibicionista”, na qual “o debate público entre nós ainda se pauta pela estreiteza proibicionista, que repudia e criminaliza o uso e o comércio de determinadas substâncias” (SIMÕES, 2008, p.15). Daí uma visualidade que enfoca usuários marginalizados e agentes repressivos e proibitivos.

Nesse sentido, retomamos Brea (2005) para quem é preciso desuniversalizar os modelos dos regimes do ver, historicizar as condições sociais do visível, tanto em relação ao tempo no qual esses regimes foram construídos quanto em relação às diferenças culturais que podem nos revelar distintos modos de socialização também específicos (no Uruguai, por exemplo, tal retórica da proibição já não faz o mesmo sentido). Um dos pontos que nos parece relevante neste edifício analítico é a contribuição a ser dada por uma epistemologia local que ofereça bases para o entendimento mais amplo do produto em análise.

## Televisualidades e regimes de visualidade

Com a discussão realizada até aqui, acreditamos ser possível afirmar que, em nossa perspectiva é mais pertinente falar em regimes de visualidade, assim, no plural. Se a televisão é um meio em profundo diálogo com seu contexto de produção e consumo, o pesquisador precisa estar atento aos distintos regimes que essa mútua afetação pode gerar. Isso nos permite pensar também que este caminho de análise tanto nos leva a compreender como os produtos televisivos corroboram certos regimes, revelando o estado de discussão que uma temática ganha num determinado contexto, bem como nos permite identificar em que medida certas narrativas rompem com regimes compartilhados de forma hegemônica.

Esse aspecto abre caminho para a análise de outras dimensões que compõem o circuito da televisão, pois quando se entende que determinado produto rompe com formas consagradas de ver e de mostrar, o investigador se sentirá interpelado

a investigar, por exemplo, os modos de produção deste produto, as mediações e os fundamentos políticos e econômicos em jogo neste processo.

Gostaríamos, apenas a título de exemplo, citar duas investigações em curso no âmbito do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT/PPGCOM/UFMG), de modo a evidenciar o quanto esta proposta metodológica tem sido importante nos trabalhos desenvolvidos atualmente. Ressaltamos que não foi nosso propósito apresentar uma análise aprofundada do assunto, pois nossos investimentos apenas se iniciam. O que pretendemos foi tão somente evidenciar as possibilidades teórico metodológicas da noção de visualidade.

As investigações partem da premissa segundo a qual nossas produções televisuais estão fundamentadas em matrizes culturais e históricas que fornecem os subsídios para as diversas narrativas. Falamos de matrizes culturais e históricas com base na obra de Martín-Barbero (2001) e que evoca toda a riqueza de determinações locais e históricas que ficam fora tanto do código quanto do próprio texto, cuja retomada mostra-se necessária à análise que pretendemos empreender, se desejamos proceder a uma investigação do processo de comunicação que não resulte por empobrece-lo e que se realize no marco dos estudos visuais. A noção de matriz é assumida como metáfora para evidenciar aquilo que se mostra incalculável (histórico, processual, local, popular) no âmbito da comunicação massiva (MARTÍN-BARBERO, 2008; CRUCES, 2008). Francisco Cruces (2008, p. 176, tradução nossa) ressalta que “a marca semântica que compartilham é a noção de uma coisa a partir da qual se dá forma, por germinação, a outras (um molde, mas também um padrão, um modelo, um registro)”. O que podemos ressaltar dessa proposta é a visão crítica de Martín-Barbero em relação às interpretações e leituras homogêneas e à lógica unificadora do projeto civilizatório impostas pelas classes dominantes ao contexto latino-americano.

A crítica procede pois, nesta Região, convivem uma multiplicidade de matrizes que incluem aquelas do período pré-colombiano, elementos coloniais, dinâmicas de modernidade e traços de pós-modernidade. Trata-se da coexistência de uma complexa articulação entre tradições e modernidade, de continuidades e descontinuidades, ou das mestiçagens segundo Martín-Barbero. Tal noção visa enfatizar que, quando ocorrem misturas do ponto de vista cultural, não é possível pré-determinar o que se obterá de resultado. Em síntese, as culturas latino-americanas articulam, em sua condição histórica, múltiplos destempos.

### **“Ele é o atraso e você, a modernidade”**

O primeiro exemplo surge da análise de um evento narrativo extraído da telenovela *Duas Caras* (Rede Globo, 2007) e que trata do processo da candidatura a vereador de Evilásio Caó (Lázaro Ramos) a despeito da insatisfação de seu padrinho Juvenal Antena (Antônio Fagundes), líder comunitário autoritário, temido e admirado. Antena comanda a localidade com mão de ferro, segundo seus próprios valores, acredita que cuida “seu povo” e atua como o grande provedor da Favela. Para exercer seu poder de mando Juvenal conta com uma equipe de fiéis funcionários - os sete anões - homens de confiança que o ajudam a liderar a Portelinha sob rédeas curtas. Dentre eles, está Evilásio Caó, seu afilhado, com quem tem um forte laço afetivo, mas que discorda do padrinho principalmente do seu autoritarismo e de seu abuso de poder no comando da comunidade<sup>3</sup>. Como forma de retaliação, o líder da Favela lança sua candidatura para enfrentar o afilhado, dando início a um conflito que evidencia contradições e enfrentamentos entre uma posição autoritária, conservadora, mandona e opressora, e uma posição mais liberal, disposta ao diálogo e a ação política dentro da lei e dos preceitos democráticos.

Durante o evento, notamos uma tentativa de colocar Juvenal e Evilásio em posições características do que é próprio do arcaico e do que é próprio do moderno, sendo que o segundo é posicionado de modo a sugerir que a democracia e o diálogo seriam os princípios mais relevantes. Entendemos esse antagonismo evidente como um recurso narrativo adotado para demonstrar com mais clareza as matrizes que o subjazem, e que logo serão mescladas e articuladas na sequência final do evento. Tais posições são evidenciadas em uma conversa entre Evilásio e sua mulher, Júlia, quando o jovem considera desistir da candidatura, pois não consegue lutar com o padrinho em seu “território”. Evilásio chora e a trilha musical é triste:

Júlia: Evilásio, o que que foi? Evilásio, você está chorando por quê?  
Evilásio: Júlia, eu não me conformo. Deu tudo errado. Eu não queria brigar assim com meu padrinho. Ainda mais enfrentar ele desse jeito, de palanque para palanque. Eu só queria fazer com que ele entendesse que a Portelinha não pode continuar sendo o “reino” dele.  
Júlia: É, Evilásio, só que ele não entendeu e vocês romperam por causa disso e agora fazem oposição um ao outro. Evilásio, *Ele é o atraso e você, a modernidade*, eu não consigo ver essa briga de outro jeito. É a modernidade sempre acaba vencendo o atraso, viu? É aqui na Portelinha vai ser assim também, fica tranquilo [Trecho extraído do capítulo 174].

---

<sup>3</sup>Sinopse adaptada do site Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/duas-caras/trama-principal.htm>. Acesso em 16/03/2015.

O antagonismo entre o atraso e o moderno também foi construído na dimensão audiovisual da telenovela, sobretudo, pela trilha e pelo enquadramento das personagens. Em uma sequência que se inicia com Evilásio distribuindo panfletos de campanha, cumprimentando os moradores e apresentando suas propostas, a trilha de fundo é *Negro Gato*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, cantada por Mc Leozinho<sup>4</sup>. Nesses momentos, Evilásio é enquadrado num dos cantos da tela em plano médio (PM) como numa sugestão visual de uma postura dialógica, igualitária em relação aos outros ocupantes do plano (Figura 1). Durante uma de suas abordagens, o jovem é interrompido pela chegada de Juvenal, enquadrado no centro de um plano conjunto (PC), rodeado por seus sete anões (Figura 2). O líder da Portelinha alega que aquele é um território neutro aonde não se poderia fazer campanha. A trilha continua a mesma enquanto Evilásio contesta a posição de Juvenal, que o manda sair dali: “(...) pega essa papelada e vai distribuir em outra freguesia”, ao que Caó retruca “você me desculpe, mas eu sou morador da comunidade e estou aqui conversando com meu pessoal e ninguém vai me impedir”. Neste momento uma trilha com acordes isolados de piano conota situação de confronto e ajuda a narrar a sequência figurando um embate entre posições antagônicas. Junto à trilha o enquadramento das personagens enfatiza a tensão, uma vez ambos aparecerem sozinhos, no centro da tela, em primeiro plano (PP). Enquanto o conflito persiste Juvenal permanece no centro do plano conjunto e Evilásio volta a aparecer nas extremidades acompanhado de moradores.



Figura 1: Quadramento de Evilásio sugerindo visualmente uma postura dialógica  
(Fonte: Arquivo Pessoal)

<sup>4</sup>Que adaptou a melodia incluindo batidas de funk.



Figura 2: Juvenal enquadrado no centro de um plano conjunto, rodeado por seus sete anões (Fonte: Arquivo Pessoal).

A sequência ainda traz outras demonstrações dessas posições seguindo esse padrão de representação visual: Evilásio abordando as pessoas, conversando, apresentando propostas, e Juvenal intimando, amedrontando e cobrando fidelidade - numa espécie de figuração do “voto de cabresto”, das relações clientelistas<sup>5</sup>, ambos acompanhados das trilhas musicais já citadas.

No momento final do evento narrativo, Evilásio ainda mostra-se incomodado por estar levando adiante sua candidatura a vereador sem o apoio do “padrinho”. Em vários momentos ele demonstra tristeza, dúvida, vontade de desistir porque não se sente confortável enfrentando o “pai do Portelinha”. A partir desse receio de Evilásio, tornam-se evidentes as dimensões do poder de Juvenal, que remetem às estruturas tradicionais do mandonismo. Vitor Nunes Leal argumenta que o coronel (um tipo de mandão) exerce “uma ampla jurisdição sobre seus dependentes, compondo rixas e desavenças e proferindo, às vezes, verdadeiros arbitramentos, que os interessados respeitam” (LEAL, 2012, p.47). A estrutura social criada pelo mandonismo permite ao mandão controlar o povo, a economia e as instituições sociais, o que lhe confere prestígio e domínio político. Ele não só detém o poder como nomeia quem pode dividir esse poder com ele. Além disso, dependência, afeto e até mesmo certa transcendência<sup>6</sup> envolvem as relações de poder estabelecidas dentro deste sistema. O

<sup>5</sup>Clientelismo pode ser definido como “um tipo de relação entre atores políticos que envolve concessão de benefícios públicos, na forma de empregos, benefícios fiscais, isenções, em troca de apoio político, sobretudo na forma de voto” (CARVALHO, 1997).

“Isso pode ser exemplificado no evento narrativo da “Batalha da Portelinha” no qual a favela sofreu a invasão de traficantes a fim de controlar pontos de droga no local. Durante o confronto Juvenal sobrevive a um tiro, graças a um colete à prova de balas que usava secretamente. Numa alusão aos valores religiosos, aos medos e incertezas que fazem parte desses espaços sociais, o líder é milagrosamente salvo e se fortalece graças a isso. São formas outras de sociabilidade e organização social que a política racional não consegue prover.

mandão é adorado pois concede favores ao seu povo. Dessa forma, é possível compreender o dilema de Evilásio e a importância do apoio de Juvenal. Isso se explica tanto pela relação de afeto quanto pela legitimação de sua candidatura a partir do respaldo que só Juvenal pode oferecer.

Essa sequência final começa com Júlia apreensiva, pois sabe que o marido foi chamado para uma conversa com o presidente da associação dos moradores da Portelinha. Os três minutos iniciais do diálogo são do mandão contrapondo Evilásio a partir do resultado das últimas pesquisas, nas quais o jovem não aparece bem nas intenções de voto. Juvenal questiona se o afilhado realmente tinha alguma expectativa de vencer sem seu apoio. Novamente enquadramento e trilha figuram o conflito. A conversa é estabelecida em planos e contra-planos numa montagem clássica, mas que conota confrontamento. A tensão é registrada pela trilha que, em momentos chave, aparece em acordes que evocam suspense. Juvenal prossegue cobrando fidelidade:

Juvenal: Tudo o que tu sabes fui eu quem te ensinei. E o que que tu fez em troca? Me traiu. Quis ocupar o meu lugar. Se voltou contra mim.

Evilásio: Eu não me voltei contra você. Eu discordei de você. Coisa que Juvenal Antena não admite. Discordei e discordo. Discordo da maneira que o senhor faz e acontece na Portelinha. O senhor aprisiona as pessoas, mesmo quando ajuda. Discordo dos seus métodos, discordo de tudo que o senhor representa. E nada vai fazer com que eu mude minha cabeça [Trecho extraído do capítulo 197].

A conversa prossegue nesse tom enquanto Juvenal reforça sua capacidade de controle de tudo e de todos. Evilásio resiste e afirma que não vai mudar sua maneira de pensar. É neste momento que Juvenal afirma que “a banda vai continuar tocando do meu jeito” e propõe um acordo: retira sua candidatura, diz ao povo para votar no afilhado e continua mandando na Portelinha. Por outro lado, Evilásio representa a comunidade na Câmara dos Vereadores e passa a “brigar pelo povo”. Ao perceber que lhe estava sendo proposta uma aliança, Evilásio reage: “Mas eu vou agir de acordo com o que eu acredito”, ao que Juvenal responde: “Tá, nós vamos achar o meio do caminho”. Os dois selam a aliança e o jovem mostra-se aliviado e abraça o padrinho, que o acolhe tal como um pai que abraça a um filho numa postura protetora (Figura 3). Quando Juvenal sugere que o caminho precisa ser construído, é este processo de construção e de negociação que pode entendido a partir do conceito de mestiçagem (MARTÍN-BARBERO, 2001): uma trama contemporânea de modernidade e descontinuidades culturais, de formações sociais, estruturas de sentimento e imaginários pautada na mescla e combinação de repertórios e referências culturais.



Figura 3: Juvenal abraça Evilásio depois de selar a aliança  
(Fonte: Arquivo Pessoal)

O que se depreende da análise do evento são dois estilos distintos de fazer política que, em princípio, entram em choque e terminam numa forma de acomodação construída na base da negociação: Juvenal propõe uma aliança e ambos se unem em prol da candidatura de Evilásio, numa clara demonstração de conjugação de distintas matrizes que compõem nossa cultura política. As cenas com *closes* em apertos de mão, do padrinho e do afilhado em posições diferenciadas dentro do plano (Figuras 1 e 2), acompanhadas de bandas sonoras cuidadosamente escolhidas, nos mostram que a televisualidade do evento, ou seja, aquilo que, dentro de certo regime do visível foi dado a ver, evidencia a relação entre as duas personagens, representando dois modos de fazer política na vida cotidiana, um que remete ao arcaico e outro que seria o moderno, e que só existem na articulação de um e outro. Quando colocados em cena, primeiro em situação de conflito, posteriormente unidos por uma aliança afetivo-política, dão a ver a forma como as matrizes culturais, especificamente o arcaico/moderno se misturam e assim constituem nossa *modernidade periférica* (HERLINGHAUS, 1994) e subjazem as relações sócio-políticas.

Estes modos de ser caracterizam certa cultura política, bem como reiteram a televisão como um lugar privilegiado para perceber nossa realidade cultural que é constituída por contradições. São eles que configuram nosso contexto moderno que coloca o hibridismo como um traço histórico de nossa modernidade e que produz diferentes formas de interculturalidade. Para Martín-Barbero (2008, p.32) “(...) a telenovela remete acima e abaixo dos esquemas narrativos e das estratégias de mercado as transformações tecnoperceptivas que possibilitam que as massas urbanas se apropriem da modernidade sem deixar sua cultura oral”. Assim sendo, não podemos

pensar esse processo de modo unitário e homogêneo.

“Tudo que queria nessa vida, era só um *cadim de terra*”<sup>7</sup>

A segunda pesquisa em curso parte da constatação de que a terra, além de se mostrar um tema transversal na teledramaturgia de Benedito Rui Barbosa, erige-se não só como a circunstância de lugar, em um tempo específico, mas também como narradora-personagem na poética televisual. Essa condição de narradora-personagem revela traços de onisciência, pois há saberes tanto sobre quanto provenientes da terra, na expressão da cultura popular; e traços de onipresença, pois o elemento terra quando não está presente visualmente, está nas falas das personagens, em suas demandas, questionamentos e inquietações. A partir da pergunta de pesquisa, “qual matriz cultural emerge e sustenta a tematização da terra, em seu aspecto televisual?”, foi selecionado um conjunto de cinco telenovelas deste autor e, dentro de cada uma delas, um evento narrativo, para proceder à análise e tentar identificar e refletir sobre o que está fora do texto e que, ao mesmo tempo, está presente sob forma desta concepção matricial que subjaz toda a trama.

O evento narrativo ora apresentado é o do diálogo entre as personagens Tião Galinha (Osmar Prado) e Pe. Lívio (Jackson Costa) da telenovela *Renaçcer* (Rede Globo, 1993). Tião é um ex-catador de caranguejos, da área de mangue, que se transfere com a família para a zona do cacau na esperança de melhorar de vida. A essa altura da trama, após sucessivas humilhações, o matuto está desempregado e desiludido. Em um gesto desesperado ele confidencia ao progressista Pe. Lívio a sua intenção de invadir e disputar terras, já que não dispõe de recursos para comprar. O padre tenta argumentar e dissuadir Tião da ideia.

Nos primeiros onze segundos da sequência, a câmera focaliza a copa de uma palmeira num movimento circular, em sentido anti-horário, segue-se um *tilt*, até se ajustar, aos doze segundos, ao nível do solo fazendo uma panorâmica (PAN) enquadrando o Pe. Lívio, em plano aberto (um plano de ambientação). Seria apenas uma tomada de transição em relação à cena anterior da telenovela, o que inclui o *back ground* (BG), se não fosse pelo fato de que a maior parte da conversa é filmada por uma câmera em movimento circular. O diálogo entre Tião e Pe. Lívio poderia ser registrado pelo tradicional esquema do plano e contra plano, comum às telenovelas, mas, ao que parece, o diretor Luiz Fernando Carvalho optou pelo plano sequêncial e pelos movimentos circulares com câmera na mão, em sentido horário. Cada giro

<sup>7</sup>Agradeço a Reinaldo Maximiano Pereira pela colaboração nesta seção do artigo.

é cadenciado pela resposta de cada personagem. Assim, em termos de análise televisual, há a alternância de enquadramentos, pois o movimento circular do plano sequência faz com que a cada giro, uma das personagens, no quadro, apareça em plano frontal médio (que é um plano de posicionamento e movimentação), em plano americano (PA), em meio primeiro plano (MPP), em perfil, em plano de nuca, em *plongée* e em *contra-plongée*.

É possível crer que esse girar em torno de um eixo é significativo, pois demonstra que todo o diálogo que segue será em torno da propriedade da terra. Ademais, o movimento em sentido horário pode simbolizar a ação do tempo, ou seja, simboliza que o tema está em debate na agenda política, que as ações o circundam, mas não o resolvem. Em outros termos, é como se déssemos voltas em torno do problema sem atingir o cerne da questão de forma efetiva e eficaz.



Figura 4: a câmera faz um movimento circular acompanhando a copa da palmeira, após um *tilt* (movimento pela vertical, de cima para baixo) e ajusta-se o eixo na horizontal com o Pe. Lívio. Em plano aberto, inicia-se um travelling e, depois, um plano sequêncial com meda que o padre se aproxima de seu interlocutor, Tião, ao fundo do quadro (Fonte: Arquivo Pessoal).

Outro elemento marcante nesta sequência diz do modo como a câmera está distante da figura humana que ocupa uma porção diminuta no eixo dramático. Após ajustar o eixo para um movimento na horizontal (para direita do quadro) inicia-se um *travelling* para frente, ainda em plano aberto, seguido de um plano sequência que acompanha o caminhar do padre em direção a Tião (Figura 4). Após 24 segundos, Tião é enquadrado em plano geral (PG), que, também, revela o cenário, em grande proporção. Isso nos faz crer que, quando Tião indaga pela falta de terra, a dimensão da visualidade nos mostra que o problema não é bem esse. Terra há, e muita! Basta ver o quão nos tornamos pequenos diante de tamanha vastidão. No entanto, para que compreendamos o cerne do problema, a câmera aproxima-se das personagens (Figura 5) para que Tião nos explique qual é o verdadeiro motivo: má distribuição; um

problema que remonta aos tempos de Capitanias Hereditárias e as formas desiguais de distribuição de terra no Brasil e, junto dela, o poder de quem tem a posse.



Figura 5: A câmera se aproxima das personagens para que acompanhemos suas reflexões sobre a questão da terra (Fonte: Arquivo Pessoal).

Esse recurso de posicionar o humano numa dimensão menor em relação ao cenário, geralmente, em uma locação, realça a abrangência do tema da terra nas obras de Barbosa. Cremos que ela seja, em sua força visual, ambientação, situação e personagem. O evento se passa num cenário descampado onde há poucas árvores situadas atrás da personagem Tião. O diálogo é o que se segue:

**PE. LÍVIO** – Olha, Tião, pel'amor de Deus, Tião, pára com essa bobagem de querer disputar terra, Tião! Pelo amor de Deus, tira isso da sua cabeça, que você só vai poder disputar terra, nesse país, é com índio, lá no Pará, lá no Amazonas. Porque o resto, já ta tudo tomado, Tião! Isso aqui tudo já tem dono, já!

**TIAO** – Pe. Lívio, Deus quando fez o mundo, não deu terra pra ninguém! Por causa de quê que tem tanto dono, né memo? Quem foi que deu terra pra eles, me diga? Porque o sinhô é o ministro de Deus na terra. Foi Deus? Foi Ele que deu? E se Ele deu, Ele deu de papel passado? [Trecho extraído do capítulo 101]

Ou seja, o debate entre Pe. Lívio e Tião, em termos de uma análise cultural, se constrói a partir do sentido de propriedade e da lógica para distribuição da terra. Enquanto o padre sinaliza questões políticas e ideológicas, Tião tenta investir um sentido fundamentalmente místico. No Brasil, as políticas de reforma agrária se caracterizam como um longo processo de luta contra concentração de grandes extensões de terras (segundo o INCRA, 3% do total das propriedades rurais do país são latifúndios e quase 60% das terras agricultáveis) como, também, contra a exclusão dos trabalhadores rurais no acesso às políticas sociais trabalhistas (GARCIA JR, 1983).

O posicionamento dos atores em cena também é cambiante, no eixo dra-

mático: o diálogo começa com as personagens afastadas no campo, em plano geral (PG), elas se aproximam, na medida em que parecem chegar a um ponto de concordância, e se afastam nos momentos de discordância e/ou hesitação. Por exemplo, aos 37 segundos, durante o *travelling* para frente, Tião é enquadrado em PG, a câmera se aproxima, rente ao solo, ao longo da fala da personagem, assim seguem-se: o plano frontal médio (que é um plano de posicionamento e movimentação), plano americano (PA), meio primeiro plano (MPP), perfil, nuca até Tião sair do quadro e avistarmos Lívio em plano aberto, depois PM, PA, MPP, perfil, nuca, e perfil, novamente; em um segundo movimento, Tião é enquadrado em *plongée*. Mais adiante ambos são enquadrados em PA. Conforme vemos na figura 6:



Figura 6: Alternância de planos de enquadramento, a partir de um movimento circular (Fonte: Arquivo Pessoal)

O diálogo é o seguinte:

**TIÃO** – Pe. Lívio, Pe. Lívio, foi Deus que fez isso tudo, não foi? [abre os braços]

**PE. LÍVIO** – Foi, foi Deus, sim!

**TIÃO** – E a Sagrada Escritura, é a escritura da terra?

**PE. LÍVIO** – Mas que besteira você está falando. Que Sagrada Escritura é escritura de terra o quê? Onde foi que você ouviu isso? [Trecho extraído do capítulo 101]

Tanto os movimentos de câmera, como os enquadramentos e os posicionamentos dos atores em cena fluem de acordo com o comportamento de cada personagem e com os subtemas que são agenciados a partir do tema central do diálogo, ou que circundam esse tema. Quando a sequência se aproxima do fim, Tião passa a ser enquadrado em *plongée* (Figura 7), diante de um padre constrangido, e faz a sua confidência como se estivesse de frente para o Cristo:

TIÃO – Eu posso dizer uma coisa pro sinhô, de coração? Tudo que queria nessa vida, era só um *cadim* de terra. Assim, olha, um bocadinho só. Uma coisinha pequenininha. Não ia fazer falta para quem tem, não. O sinhô me entende?

**PE. LÍVIO** – Entendo, sim, esse é o problema de muita gente. [Trecho extraído do capítulo 101]



Figura 7: Do enquadramento em PA ao enquadramento de nuca que focaliza Tião em plongée

Assim, o diálogo, numa trajetória circular, como figurado na dimensão da televisualidade, encerra-se no ponto em que começou: por que poucos são donos de tanta terra e muitos não tem sequer um “bocadinho”? Tião entra e sai de cena sem posses e sem respostas.

## Comentários finais

Nossa preocupação em erigir uma abordagem sobre a televisão que não perdesse de vista sua complexidade conduziu-nos à proposta dos *visual studies* pela abertura teórica e metodológica à historicidade e ao contexto de produção das *pictures* que tal perspectiva permite. E é esse esforço de pesquisa que tentamos perseguir tendo por base fundamental a noção de televisualidade. Pensar essa “visão socializada” (ABRIL, 2012) ajuda-nos a compreender que as imagens visuais não se esgotam no visível, mas estão ancoradas em dimensões invisíveis que sustentam este gesto mesmo de mostrar, pois “vemos através dos olhos de nossa cultura, dos sistemas simbólicos, conhecimentos, valores e estereótipos adquiridos através da enculturação” (ABRIL, 2012, p. 23). O campo de estudos da cultura visual pode ser definido, portanto, como o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, nas representações e nas artes visuais cujo o foco recai na análise da imagem visual como elemento dos processos de produção de sentido em contextos culturais.

## Referências

ABRIL, G. "Tres dimensiones del texto y de la cultura visual". *IC Revista Científica de Información y Comunicación*. Sevilla: n.º9, 2012.

BARNARD, M. *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave, 2001.

BORDWELL, D. *Figuras tracadas na luz*. Campinas: Papirus, 2008.

- BREA, J. L. *Estudios Visuales*: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005.

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

CARVALHO, J. M. “Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual”. *Dados: Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 40 (2), 1997. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0011-52581997000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200003). Acesso em 17/03/2015.

CRUCES, F. “Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento”. *Revista Anthropos*: Huellas del conocimiento, Barcelona, n. 219, 2008.

FRANÇA, V. “Televisão porosa: traços e tendências”, In. FREIRE FILHO, J. (Org.). *A TV em transição*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 27-52.

GARCIA Jr., A. R. *Terra de trabalho*: trabalho familiar de pequenos produtores. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GUASCH, A. M. “Los estudios visuales, un estado de la cuestión”. *Estudios Visuales*, n. 1, nov, 2003.

HERLINGHAUS, H; WALTER, M. “¿‘Modernidad periférica’ versus ‘proyecto de la modernidade’? Experiencias epistemológicas para reformulación de lo ‘pos’ moderno desde América Latina”, In. HERLINGHAUS, H; WALTER, M. (eds.). *Posmodernidad en la periferia*: enfoques latino-americanos de la nueva teoría cultural. Berlim: Langer, 1994.

KNAUSS, P. “O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual”. *Art-Cultura*, Überlândia, v.8, n.12, jan-jul. 2006.

LEAL, V. N. *Coronelismo, enxada e voto*: o município e o regime representativo no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTÍN-BARBERO, J. “De la experiencia ao relato: Cartografías culturales y comunicativas de Latinoamérica”. *Revista Anthropos*: Huellas del conocimiento, Barcelona, n. 219, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2001.

\_\_\_\_\_; MUÑOZ, S. *Televisión y Melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.

MITCHELL, W. J. T. *What the pictures want?* London: The University of Chicago, 2005.

\_\_\_\_\_. *Picture Theory*. London: The University of Chicago Press, 1994.

ROCHA, S. M. “Pensar a ‘cultura das drogas’: para pensar a sociedade e o papel da televisão”. In. *Lutas, experiências e debates na América Latina*: Anais das IV Jornadas Internacionais de Problemas Latino-Americanos. Alan Baichman ... [et al.]; 1<sup>a</sup> ed. edição bilíngue. Longchamps: Imago Mundi; Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2015. Libro Digital, EPUB.

SIMÕES, J. A. “Prefácio”, In. LABATE, B. C. ... [et al.] (orgs.). *Drogas e cultura: novas perspectivas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 13-21.

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

## Referências audiovisuais

RENASCER. Escrita por Benedito Ruy Barbosa. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro, 20h, 8 de março de 1993 a 14 de novembro de 1993. 216 capítulos. DUAS CARAS. Escrita por Águinaldo Silva. Direção: Wolf Maia. Rio de Janeiro, 20h, 1 de outubro de 2007 a 31 de maio de 2008. 210 capítulos.