A análise histórica do Estilo Televisivo e a construção de experiências televisuais para o tema da terra, em telenovelas de Benedito Ruy Barbosa[1]

Reinaldo Maximiano PEREIRA[2]
Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, MG

Resumo

Analisamos a construção das experiências televisuais para telenovelas de Benedito Ruy Barbosa, por meio da dimensão histórica do Estilo Televisivo. Ao partir da constatação da transversalidade do tema da terra, nas obras desse dramaturgo, e da centralidade da telenovela *Pantanal* nesse conjunto, empreendemos um esforço para compreender a televisão em seu potencial estético e artístico. Realizamos, assim, um recuo histórico na dramaturgia em apreço, entre as décadas de 1960 e 2010, a partir de um grupo específico de obras. O objetivo é identificar os marcos e padrões de estilo no que concerne à temática da terra e sua inscrição sociocultural. Tentamos articular as proposições conceituais dos Estudos Visuais e metodológicas da Análise do Estilo Televisivo, para alcançar o que está fora das materialidades visuais, mas ao mesmo tempo é condição para elas existirem: as matrizes culturais.

Palavras-Chave: Telenovela; estilo televisivo; terra; matrizes culturais; visualidade.

1. Introdução

Em seis setembro de 2020, o programa *Fantástico*, da TV Globo, exibiu uma reportagem[3], de Giuliana Girardi, sobre a refilmagem da telenovela *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa. A produção, prevista para 2021, é parte das homenagens ao dramaturgo que completa 90 anos de idade. Barbosa integra uma geração de consolidares do gênero telenovela, no Brasil – são 34 obras ao todo, entre telenovelas, minisséries, séries e seriados. Cinquenta anos separam a primeira telenovela, *Somos Todos Irmãos* (TV Tupi, 1966), da mais recente, *Velho Chico* (TV Globo, 2016). Ao longo de meio século, o autor cunhou um modo de escrever característico e distintivo que a reportagem do *Fantástico* frisou no texto de *cabeça*, lido pelo apresentador Tadeu Schmidt: "É Brasil raiz de imagens deslumbrantes". No corpo da matéria, coberto por imagens da versão original de *Pantanal*, o *off* da repórter vaticina: "Um Brasil novo pra muita gente. O das lendas. O de alma pantaneira. O Brasil do escritor Benedito Ruy Barbosa".

[1] Trabalho apresentado no GP Comunicação, Imagem e Imaginário, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Doutor em Comunicação (UFMG) e professor do Curso de Jornalismo da UFU, e-mail: reinaldo.pereira@ufu.br / reynaldo.maximiano@gmail.com.
[3] Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/8835466/

A reportagem, de oito minutos, além de mostrar cenas recuperadas da versão original, entrevistou os autores Barbosa (supervisão de texto) e Bruno Luperi (autor do roteiro) – neto do dramaturgo - sobre o que *Pantanal* representa para a história da teledramaturgia brasileira e as atualizações que o texto sofrerá, uma vez que três décadas separam ambas as produções. O diretor de produção dos Estúdios Globo, Ricardo Waddington, e o diretor artístico da novela, Rogério Gomes, teceram considerações sobre os desafios tecnológicos para a produção dessa história, em 1990, e sobre avanços dos equipamentos digitais de captação, edição e exibição que podem conferir uma experiência visual renovada para o texto de Barbosa. Afinal, em conjunto, essas tecnologias viabilizam um incremento na qualidade técnica e inovações no estilo televisivo, acarretando modificações tanto na dimensão audiovisual dos produtos quanto em suas estratégias de comunicabilidade com as audiências.

Se por um lado, na reportagem, os produtores ressaltaram o desenvolvimento de tecnologias específicas em alta definição (HD, 4K etc.). De outro, a reportagem informa que o bioma Pantanal, como espaço de cena geográfico, também, sofreu modificações. Conforme mostram os dados do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe), por meio de monitoramento via satélite, esse bioma, em setembro de 2020, perdeu 14% de sua área devido às queimadas. No computo dos nove meses deste ano, 26% de todo o Pantanal foi consumido pelas chamas.

O anúncio do remake de *Pantanal*, a devastação desse bioma (em termos de referencialidade para obras de ficção) e os posicionamentos da produção quanto ao aparato tecnológico disponível, hoje, para a teledramaturgia oportunizam uma discussão sobre a televisão pautada: 1) Na importância da telenovela enquanto um produto cultural na América Latina que apresenta relatos de nação e de história para a maioria de cultura iletrada. 2) Nos modos como a telenovela constrói sentidos a partir de narrativas sobre um imaginário de nação rural. 3) Nas televisualidades, a partir da análise formal do texto televisivo, desde uma perspectiva estética para alcançar as nossas matrizes culturais.

2. A pertinência da obra de Benedito Ruy Barbosa

A teledramaturgia de Benedito Ruy Barbosa é reconhecida por pesquisadores (FANTINATTI, 2004; PORTO, 1995; SOUZA, 2004) como aquela que, se comparada com a dos demais autores de televisão, apresenta, ao menos, duas características, em certa

medida, distintivas: 1) a ancoragem na temática rural; 2) a grandiloquência ou exuberância audiovisual, talvez por força dessa temática. No que concerne à temática rural, na economia dos enredos assinados por Barbosa, estão incorporados às tramas subtemas como: os conflitos provenientes das relações de poder e políticas de Estado; as tensões em torno da posse da terra e os contrastes entre os cenários rural (agropecuário) e urbano (industrializado). De partida, cremos ser esta uma assertiva verdadeira.

Em relação ao aspecto audiovisual, de saída, assinalamos nossa preferência pela expressão experiência visual, para definir a criação artística por meio de instrumentos de composição (montagem e edição audiovisual) como formas de explorar o potencial estético na TV. Por essa visada, não se trata apenas de observar um plano ou enquadramento, no aspecto formal, mas a construção sentido em interação com o melodrama em cena. As telenovelas de Barbosa, sob a direção de diferentes profissionais, ficariam notabilizadas por amplas e longas imagens do relevo, da hidrografia, da fauna e da flora de uma determinada região do interior do Brasil.

No campo das pesquisas em telenovelas, a obra *Pantanal* é um tensor estético, nos anos 1990. Assim, como *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968/69) o foi nos anos 1960[4]. Segundo Arlindo Machado e Beatriz Becker (2008, p. 37), *Pantanal* é responsável pela reorientação da "tessitura audiovisual", no gênero, tendo a "natureza como recurso cenográfico", sob a direção de Jayme Monjardim. Para os autores, essa telenovela rompeu com o esquema tradicional de produção em estúdio e com a padronização temática, geralmente urbana, que caracterizavam a "novela das oito", da Globo. As produções seguintes, na Globo, dirigidas por Jayme Monjardim (*Terra nostra*, 1999); Luís Fernando Carvalho (*Renascer*, 1993. *O rei do gado*, 1996. *Esperança*, 2002. *Meu pedacinho de chão*, 2010. *Velho Chico*, 2016), Amora Mautner e Ricardo Waddington (*Mad Maria*, 2005) e Rogério Gomes (*Cabocla*, 2004. *Sinhá Moça*, 2006. *Paraíso*, 2009) investiram em operações visuais que reforçaram um estilo de produzir histórias desse autor.

No Brasil, as emissoras de televisão costumam associar ao nome da ou do novelista um determinado apelo ao estilo autoral, reconhecível para o público, assim, cada autora e cada autor de telenovelas persegue um determinado tema/questões/problemas

[4] Para Ramos, Borelli e Ortiz (1989), a segunda metade dos anos 1960 corresponde à fase de conformação do modelo da telenovela moderna brasileira e seria representada por quatro obras: 1) *Os rebeldes*, de Geraldo Vietri (TV Tupi, 1967/68); 2) *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso (TV Tupi, 1968/69); 3) *Ninguém crê em mim*, de Lauro César Muniz (TV Excelsior, 1966); 4) *Os tigres*, de Marcos Rey (TV Excelsior, 1968/69).

sociais. No caso da TV Globo, é comum, também, associar o nome do autor titular ao nome do diretor geral ou diretor artístico, como forma de sintetizar uma expressão de estilo reconhecida e reverenciada em ambos. É o caso, por exemplo, de Benedito Ruy Barbosa (dramaturgo) e de Luiz Fernando Carvalho (diretor artístico).

Nesse contexto, a inserção dos temas sociais relacionados ao espaço campesino corrobora com a perspectiva de Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2003) de que as telenovelas brasileiras representam e constroem sentidos sobre a nação. No caso da teledramaturgia de Barbosa, a autora a caracteriza como produções de temática eminentemente rural e com ancoragem na História do Brasil República. Nós concordamos, com essas perspectivas, mas, ao lançarmos o olhar investigativo para os enredos, no curso histórico dessas produções, constatamos que há um tema transversal para Benedito Ruy Barbosa: a terra.

Cremos, por uma visada que compreende a dimensão verbal (palavra), que é a partir da terra que assuntos do contexto sociopolítico e cultural brasileiro são debatidos agenciando determinadas matrizes culturais no intratexto das telenovelas. Cremos, ainda, por uma visada que compreende a dimensão não-verbal (imagem e som) que a articulação interna desses assuntos na materialidade do texto televisivo, em termos estéticos, faz uma dimensão poética ascender – uma composição artística que explora o potencial estético na televisão.

Diante do que expomos até aqui, podemos, pois, fazer duas constatações que nos afetam e nos direcionam à investigação: 1) a telenovela tem o seu valor cultural, amplamente, reconhecido, e na dimensão verbal, o aspecto da referencialidade temática é valorizado; 2) o mesmo não podemos afirmar em relação ao potencial artístico e estético, pois a tradição de estudos da imagem em movimento nega esse potencial (trataremos disso mais adiante). Diante do exposto, nós viemos, então, reivindicar e discutir a experiência visual oferecida pela televisão.

3. Lugares epistemológicos

De início determinamos os nossos lugares epistemológicos. Nossas reflexões se erigem a partir de encontro de dois campos: 1) a Teoria Social Crítica Latino-Americana; 2) os Estudos Visuais e o tema das visualidades para os Estudos de Televisão. Para dar corpo às reflexões, compartilhamos dos argumentos de Jesus Martín-Barbero (2009) acerca da importância da televisão (e seus produtos) e sua pertinência no âmbito cultural

na América Latina. Martín-Barbero elege a cultura como o lócus para situar os estudos dos meios de comunicação de massa e propõe pensar o processo comunicativo a partir das demandas e dos usos sociais, em outros termos, compreender as mediações que articulam as práticas de comunicação com as dinâmicas culturais.

O edifício teórico de Martín-Barbero (1989, 2004 e 2009) se assenta, em grande parte, como tentativa de compreender uma experiência de modernidade configurada na América Latina, enquanto uma realidade em que projeto racional-iluminista ganhou contornos próprios, sobretudo no que diz respeito à presença da televisão, às expressões da cultura popular no urbano, aos processos de escolarização, ao êxodo rural forçado pela violência e pela miséria, à formação dos grandes centros urbanos – violentos, saturados e com difícil mobilidade.

Outros pesquisadores (HERLINGHAUS; WALTER, 1994; CANCLINI, 1997) também se dedicaram a esse tema e erigiram uma teoria social crítica, desde a região, propondo conceitos e análises que inauguram uma epistemologia local – essa que os leva a escapar de dualismos (centro-periferia, por exemplo) e a investir nos processos de hibridações culturais e das mesclas que explicam o fenômeno social que se tornou a modernidade na América Latina.

No escopo dessa epistemologia Martín-Barbero, especificamente, descreve e explica tais processos definindo-os como mediações, a partir da perspectiva de uma América Latina mestiça por constituição. São essas mediações que estruturam a vida social, a construção de sentido – inclusive visual – e a percepção de mundo dos sujeitos; e que conectam as várias matrizes culturais. Essas matrizes, especificamente revelam as complexas articulações entre tradição e modernidade, entre continuidades e descontinuidades. Em outros termos, as culturas latino-americanas articulam, em sua condição histórica, múltiplos destempos, pois, nelas coexistem as conjunturas de períodos pré-colombiano, colonial, pós-colonial e da modernidade.

Cumpre, pois, salientar que para Martín-Barbero, a categoria de matriz cultural assume uma função, fundamentalmente, crítica e de configuração metafórica para dar conta do embaralhamento contemporâneo entre as fronteiras do campo cultural e entre as diversas acepções do conceito de cultura (cultura massiva, cultura popular etc.). Sendo assim tal noção é assumida como metáfora não para designar a redução do texto ao código, mas, sim, para evocar toda a riqueza de determinações locais e históricas que

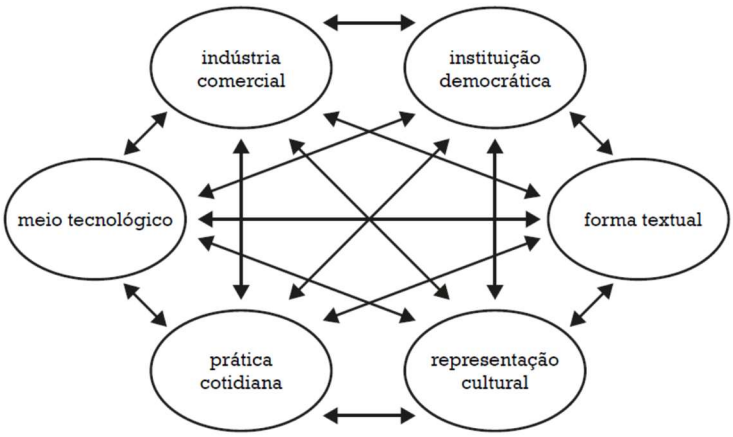
ficam fora tanto do código quanto do próprio texto; aquilo que se mostra incalculável (histórico, processual, local, popular) no âmbito da comunicação massiva, mas que é condição para a materialização de seus produtos (condição para sua existência). É nesse contexto que, cremos, a televisão nos permite entender a cultura e sociedade de que é expressão.

Na introdução do livro *Television style*, Jeremy Butler (2010, p.1) lança a pergunta: "Ousamos olhar atentamente para a televisão?". A pergunta se justifica, pois Butler registra em epígrafe uma citação atribuída a Rudolf Arnheim para quem seria impossível que a televisão fosse além de sua função transmissiva e projetar-se, a exemplo do rádio e do cinema, como um meio capaz da interpretação artística da realidade. Ademais, ainda de acordo com Butler (2010), a noção de autoria, inspirada em concepções românticas do artista, via o estilo como uma manifestação da "visão" do indivíduo singular. Foi com base nessa noção que François Truffaut e os artífices dos *Cahiers du Cinéma* lançaram a teoria do autor, em meados dos anos de 1950, desacreditando que a indústria da televisão pudesse revelar autores, justamente, por ser entendida como um meio visto esteticamente atrofiado. Em 1953, André Bazin (1997, p. 80) previu que: "A imagem da televisão sempre conservará sua legibilidade medíocre".

Faltou a esses autores a oportunidade de acompanhar/testemunhar o curso do desenvolvimento da televisão nas sociedades, porém, seus postulados teóricos permaneceram e ainda são usados para analisar o meio televisivo. Assim, segundo Kristin Thompson (2003), ora o potencial estético e artístico é, de modo contumaz, negado à televisão; ora, as imagens televisivas são avaliadas a partir da estética cinematográfica.

Compreendemos esse meio a partir do *circuito da televisão*, proposto por Mittell. Nele observamos seis dimensões/funções da TV circunscritas na cultura (Imagem 1). Essas dimensões são coexistentes e tensionam-se mutuamente. Mittel (Ibid.) esclarece que, na pesquisa científica, compreender a TV a partir de todas essas dimensões não é uma tarefa fácil; assim, os pesquisadores elegem e concentram-se em uma ou outra dimensão.

Imagem 1: Circuito da televisão



Fonte 1: Mittell (Ibid.: 9, tradução nossa)

Nos Estudos de Televisão, a dimensão da forma textual concentra o menor investimento de pesquisa se comparada às demais. Pesquisadores dos EUA e do Brasil (BUTLER, 2010; MITTELL, 2010; THOMPSON, 2003; ROCHA, 2017; PEREIRA, 2018) observam que a forma textual tem sido, historicamente, negligenciada e registram razões para esse fato: 1) a prevalência dos estudos de sociologia e de etnografia que, no curso histórico, não necessariamente resultaram em métodos que promovessem a análise da forma textual; 2) a televisão é, historicamente, observada ora com preconceito em considerá-la como forma de arte ou como meio capaz de produzir arte; ora agrupada com outras mídias, sem atentar para suas especificidades técnicas e de linguagem.

Quando voltamos o olhar para as representações visuais televisivas, constatamos, na maioria das vezes, que o meio "chega" antes, já trazendo uma série de resoluções sobre as imagens. Esse cenário vem mudando, principalmente, se considerarmos que esse meio passa por intensas modificações em sua dimensão material, por conseguinte, há a demanda por iniciativas de pesquisa e experimentações em metodologia analítica.

Por essa visada tentamos conciliar as proposições conceituais de W. J. T. Mitchell (2005 e 2009), no campo dos Estudos Visuais. Conforme Mitchell orienta, em seu gesto metodológico que é *dar imagem à teoria* – não devemos nos antecipar com significados a priori. Aqui está o desafio do gesto: nos permitir perder o treino de leitura das *pictures*[5],

[5] Ou seja, partir da análise de uma *picture* – compreendida em sua situação completa de aparição que envolve suporte e meio – investigar a conexão com aspectos contextuais (Mitchell, 2009). Em suma, pensar uma imagem fora dos cânones disciplinares da estética, da história da arte ou da tradição dos estudos de cinema, pois esses negam o potencial audiovisual televisivo.

o intento de "controlar o campo das representações visuais com o discurso verbal" (MITCHELL, 2009, p. 18). Do contrário teríamos a imagem como mero exemplo de uma teoria dada de antemão.

Mitchell (2009), nos orienta a compreender os elementos constituintes da representação visual em termos de suas funções (o que eles dão a figurar?), pois na materialidade mesma da representação, no composto imagem/texto, na relação entre o verbal e o não-verbal, erige-se o lócus de um conflito, isto é, a fissura por onde escorregam as matrizes culturais. Por conseguinte, no aspecto procedimental, nós precisamos de ferramentas de descrição e de interpretação. A constatação de Mitchell de que os meios mistos, nos conecta às proposições de Butler (2010) que compreende a TV como prática cultural e observa esse caráter técnico misto na forma textual, o local de onde a televisão deriva seu estilo e espaço onde conflitam as questões contextuais.

O nosso esforço, então, se debruça sobre a *forma textual televisiva* para: a) reconhecer o potencial audiovisual e estético dos produtos da televisão, quer sejam de ficção de não ficção e de entretenimento; b) eleger a forma textual desses produtos como objetos/guias para as reflexões culturais que proporcionam/ensejam; c) compreender que os produtos televisivos são constituídos por, "de um lado, estilos, poéticas, modelos narrativos; de outro, matrizes históricas e político-culturais, estético-populares e relações com a audiência" (ROCHA; PUCCI JR, 2016, p. 12).

De acordo com Mitchell (2005, p. 343), os Estudos Visuais "encorajam a reflexão sobre as distinções entre arte e não-arte, signos verbais e visuais e as proporções entre diferentes modos sensoriais e semióticos". Assim, não se trata de um campo "limitado ao estudo das imagens ou dos meios, mas se estende às práticas cotidianas de ver e mostrar, especialmente aquelas que consideramos imediatas ou não mediadas". Desse modo, são interagentes nesse campo a construção visual do social e a construção social do visual.

4. Elementos metodológicos para uma análise estilística da televisão

Para a consecução do exame da forma textual televisiva à guisa dos reconhecimentos de padrões de estilo, Butler recorre a Bordwell (2008) que, a seu turno, reconhece que a experiência que temos do estilo provém da combinação de técnicas do meio. Assim, "sem o desempenho da representação dramática, sem o enquadramento,

sem a gradação das lentes e a iluminação, sem a composição e o corte, sem o diálogo e a música, não poderíamos compreender o mundo da tela" (BORDWELL, 2008, p 32).

Em linhas gerais, da relação imagem/texto/som a televisão deriva seu estilo. Para Butler (2010, p. 15): "estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados". Por isso, o estilo é entendido como a manifestação física do tema, afinal na narrativa o poder significante do som e da imagem vão além das escolhas formais, pois estão sempre situados culturalmente.

Como Butler (2010) argumenta, a análise do estilo também indaga pela função, e o lugar mais apropriado para proceder a análise da heterogeneidade formal de uma representação é a representação mesma. Neste ponto, reforçamos a conexão com as proposições de Mitchell (2005 e 2009), no campo dos Estudos Visuais: não existem meios visuais, pois todos os meios são meios mistos e todas as representações são heterogêneas, isto é, são provenientes do composto imagem/texto que combina códigos, discursos, canais e instituições, por onde resvala o cultural.

Neste artigo, daremos um dos quatro passos metodológicos[6] propostos por Butler (2010): a *análise histórica* que depende de recuo nos programas televisivos com o objetivo de identificar padrões na construção de experiências visuais. De acordo com Butler, empreender esse recuo histórica permite, ainda, ao analista reconhecer as possíveis transformações do padrão a partir de novos instrumentos tecnológicos ou absorção de novas linguagens que reorientam o estilo. Nosso raciocínio envereda-se de forma metodológica e sistemática para a historiografia, categorizações e eventuais avaliações. Nesse sentido, cumpre registrar a importância dos bancos de dados *on line* disponíveis, hoje, que nos auxiliaram no percurso: Banco de Conteúdos Culturais (BCC), da Cinemateca Brasileira e o TV-Pesquisa da PUC-Rio.

Para viabilizar uma forma de adentrar na teledramaturgia de Barbosa, a fim de verificar como, no curso das décadas, a temática da terra foi ocupando a cena, na obra do autor, até ganhar certos contornos visuais mais ostensivos, nós submetemos as 34 obras ao escrutínio do recuo histórico (BUTLER, 2010). Assim, procuramos compreender

[6] Os demais seriam: a análise descritiva (desconstrução para a busca por elementos que compõem a materialidade visual), a funcional (como esses elementos funcionam na forma textual) e a avaliativa (estética) - até mesmo Butler entende como problemática pela falta de parâmetros mais específicos para se julgar a estética televisiva. Por ora, essas análises e as discussões que elas ensejam não se ajustam à economia deste artigo.

como se estabeleceu um padrão visual para determinados grupos dessa teledramaturgia. Nós, então, delineamos e nomeamos seis grupos temáticos[7]. Diante desses grupos foi viável constatar que a terra é um tema que atravessa de modo ostensivo as telenovelas alocadas no *Grupo 1 – A saga dos coronéis* e no *Grupo 2 – A épica dos imigrantes*.

Para a economia deste artigo, vamos nos concentrar apenas no Grupo 1 composto por treze telenovelas (entre 1971 e 2016) cujos protagonistas são os fazendeiros e que destacam a posse da terra; os conflitos de demarcação (de) e ocupação da terra; as disputas por eleitores e os embates de interesses entre latifundiários, políticos e trabalhadores sem posses. Nesse grupo, aparecem destacadas diferentes atividades produtivas como a agricultura, a pecuária e a indústria. Por ora, vamos validar a assertiva de Machado e Becker (2008, p. 37) a respeito da telenovela *Pantanal* e a reorientação da "tessitura audiovisual" para o gênero; assim nós a definiremos como marco histórico.

Desse modo, rastreamos os marcos ou padrões de representação visual, a partir de excertos dos primeiros capítulos das telenovelas do *Grupo 1*[8], pois, conforme explica Renata Pallottini (2012), corresponde ao primeiro passo da narrativa e coopera para o vínculo emocional que se quebra com a novela anterior no horário e que se estabelece com a trama que se inicia. Geralmente, os primeiros capítulos se prestam a apresentar os personagens centrais e os primeiros arcos dramáticos. Eles são, ainda visualmente elaborados a ponto de produzir engajamento da audiência.

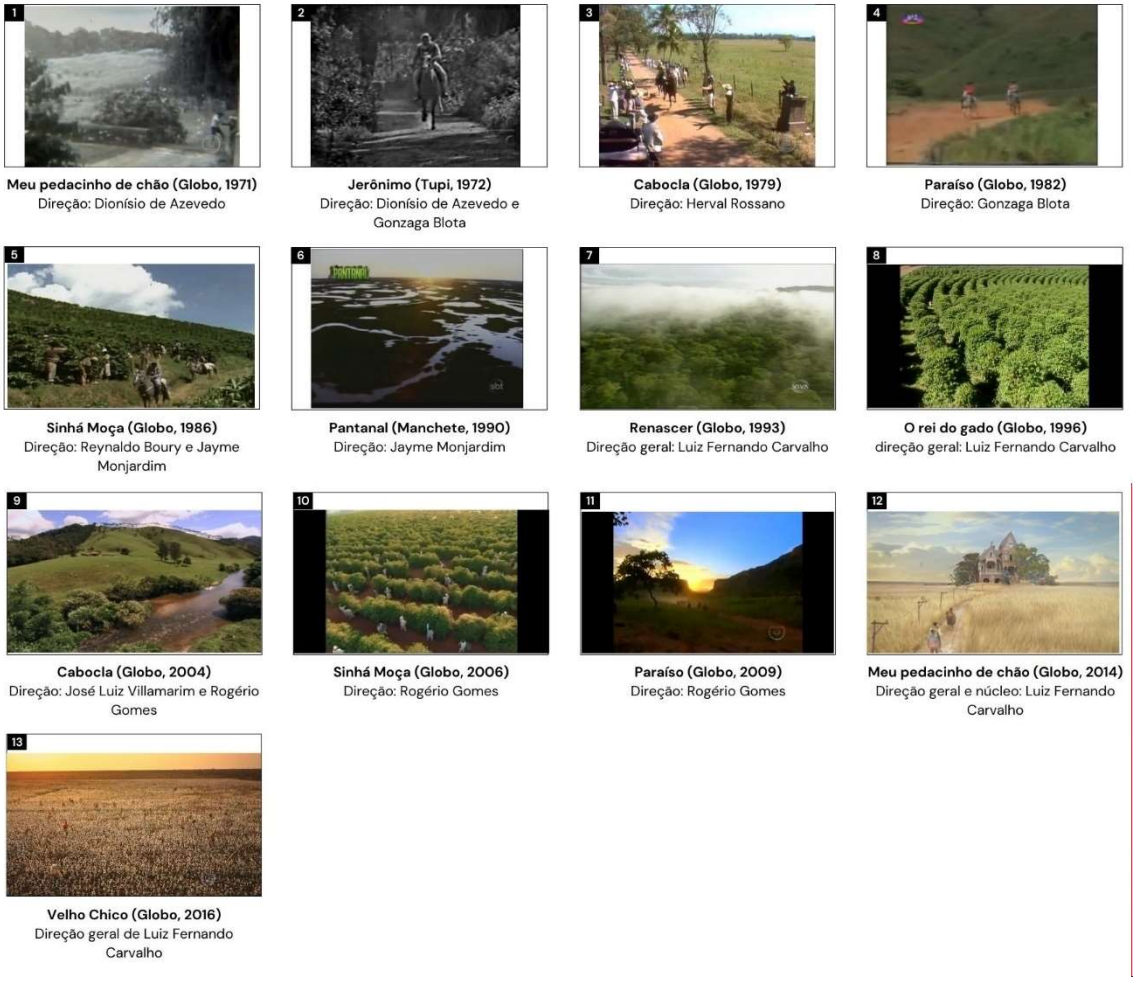
Observamos, detidamente, no conjunto dessas treze telenovelas, os enquadramentos (planos e ângulos), o posicionamento dos atores em cena e a paisagem sonora. Nesse exame constatamos: a predominância do plano aberto, quando a câmera está distante do objeto, trata-se, na norma técnica de enquadramento, de um plano que se presta à ambientação, não raro é, pois o plano que abre o primeiro capítulo, como nos excertos 1, 3, 7, 8 e 9 da Fonte 2. Por força do plano aberto e em função de sua potência dramática, o elemento humano ocupa uma porção diminuta do quadro dramático, aliada a paisagem sonora, essas em operações fazem a natureza alçar a condição de personagem, em concorrência e concomitância com o humano.

Ocorre, ainda, a extensão no quadro em cenas em que se desenvolve alguma ação ou conflito, atividade produtiva com exploração de trabalho humano (excertos 2, 4, 5, 6,

[7] Ver Apêndices. Ressaltamos que essa proposição não tem natureza normativa.
[8] Exceto *Voltei pra você* (1983) devido à ausência de imagens disponíveis.

10, 11, 12 e 13 da Fonte 22). Na a articulação interna dos enredos em combinação com elementos audioverbovisuais ascende uma experiência televisual. Essa experiência visual nos desperta a atenção para funcionalidade em termos da poética visual. Não se trata de um plano de ambientação, mas de uma estratégia que visa imersão das audiências, a terra alça o protagonismo no quadro dramático.

Imagem 2: Os planos abertos para os biomas: Mata Atlântica (1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9 e 11), Pantanal (6), Cerrado (11) e Caatinga (13). Meu pedacinho de chão (2014) não tem espaço geográfico e tempo cronológico definido. A composição visual mostra o cenário natural ocupando uma vasta extensão do quadro dramático



Fonte 2: Reproduções de tela – TV Tupi, TV Globo e TV Manchete[9].

No primeiro capítulo de *Pantanal*, por exemplo, há a predominância de planos abertos e de *travellings* em *plongée*, de modo a explorar o efeito conhecido como *bird's*

[9] A Rede Globo detém o Direito Autoral dos frames 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9,10, 11, 12 e 13 usados neste artigo. O frame 2 é creditado à Cinemateca Brasileira (acervo da TV Tupi). Já no caso da TV Manchete (frame 6) há uma indefinição quanto ao direito autoral pelo uso das imagens. O acervo, hoje, está com a TV Cultura, mas há um impasse judicial com a Massa Falida de TV Manchete LTDA.

eye shot; assim, o espectador realiza um voo de reconhecimento sobre o pantanal. Por se tratar, também e fundamentalmente, de um bioma tudo tem som e movimento no quadro dramático, pois a experiência visual opera-se, ainda, com a construção da paisagem sonora a partir de sons fundamentais (SCHAFER, 1997): o canto dos pássaros, o som da revoada, o ruído da água, o ruído do vento etc. Esses recursos se repetem em *Renascer*, mas, desta vez, acompanhados por instrumentos de percussão que funcionam na construção da tensão da cena. Nesta telenovela, logo nas tomadas iniciais vemos o protagonista José Inocêncio (Leonardo Vieira) aos pés do jequitibá-rei, ele finca seu facão na terra e sela o pacto posse, vida e morte. Em *Renascer* a experiência visual alça o simbólico e emergem o estatuto demiúrgico da posse e a manifestação do realismo maravilhoso, na não disjunção entre o natural e o sobrenatural (CHIAMPI, 1980).

As disputas políticas e estruturas personalizadas de poder expressa na propriedade da terra aparecem com maior ênfase em *Meu pedacinho de chão*, *Jerônimo, o herói do sertão* e *Cabocla* (TV Globo, 1979). Essas estruturas de mando marcadas pela presença do coronel, de seus apadrinhados políticos, trabalhadores rurais e jagunços estão ainda representados em *Paraíso*. Já nessas produções, a terra enquanto elemento do mundo e razão da posse e prosperidade, mostrados na telenovela, rasga o quadro.

Em *Sinhá Moça*, há, assim como em *Voltei pra você*, *Paraíso*, *Cabocla* e *Meu pedacinho de chão*, um sentido de terra como algo que se herda e que se concentra, e como algo a ser conquistado por trabalho, embora as condições não sejam, necessariamente, equânimes. Em plano aberto, as paisagens da Fazenda Araruna, principal cenário da telenovela, com o trabalho escravo no eito da lavoura de café, num Brasil marcado pelo mandonismo escravagista, pela concentração e pela monocultura. Consideramos detidamente o contexto brasileiro, em específico, em que a terra, historicamente, está no cerne de tensões e conflitos fundiários, da colônia à república e de uma cultura política de matriz moderna e capitalista que termina por definir a terra como um bem e seus recursos como estratégicos, em termos econômicos (CARVALHO, 1997.). Assim, a noção de que terra é para se concentrar se cruza com a matriz cultural do mandonismo (CARVALHO, 1997) que faze perdurar o cenário de desigualdades.

Considerações finais

Consideramos, ainda, o grupo de telenovelas produzidas já no contexto das tecnologias digitais, das plataformas de *streaming* (9, 10, 11, 12 e 13), faz vir à tona novas

formas de representar visualmente o mundo, além da reorientação dos métodos de produção na televisão, especificamente. Esse grupo de obras compreende o período de reedição de *Cabocla*, *Sinhá Moça* e *Paraíso* já na fase de implantação do HDTV. *Sinhá Moça* é a primeira novela cuja produção investe na edição *High Definition*, *software* que na composição visual, na fase de pós-produção, confere à imagem o efeito de película. Sugestivamente, a década de 2010, nessa obra especificamente, é marcada pela reedição conceitual da primeira telenovela das seis da TV Globo, *Meu pedacinho de chão*. A década, também, é caracterizada e por uma telenovela de roteiro original, *Velho Chico*, que retoma temas como a reforma agraria e insere questões como as formas sustentáveis de cultivo da terra, como a sintropia e entropia. Em *Velho Chico*, observamos, ainda, que a degradação da terra está pareada com degradação de expressões arbitrarias de mando, o arcaico e o contemporâneo.

Abrimos esse artigo registrando que *Pantanal* (1990) reordenou a tessitura visual, conforme defendem Machado e Becker (2008). A obra ficou notabilizada pela alternância de plano-sequência, plano aberto e panorâmicas feitas com câmeras na mão, em embarcações e aeroplanos. Essa plasticidade visual decorre do esforço coletivo de produção (fotografia, cenografia, sonoplastia, etc.) o que corrobora com a perspectiva de Butler (2010). O esquema de produção dessa telenovela deslocou o eixo técnico de captação quase que, inteiramente, para externas e locações e numa "noção de tempo que até então era mais própria do cinema, um tempo em suspensão, contemplação, espera, que se pode experimentar em filmes como os de Bresson, Antonioni, Bergman e Tarkóski" (MACHADO e BECKER. 2008, p.40).

Acreditamos que, mesmo reconhecidas as referencialidades possíveis no campo do cinema, conforme Machado e Becker (2008) identificam, o projeto da telenovela *Pantanal* impunha um desafio técnico para a televisão, apenas as referências estéticas, em si, não bastam. Discordamos de Machado e Becker (2008) quando sugerem que a "nova linguagem para telenovela" aventada por *Pantanal*, a partir do estilo de direção de Jayme Monjardim, inseriu "a televisão na grande tradição da linguagem cinematográfica que vai de Rossellini a Antonioni", pois tal perspectiva associa a televisão como um meio dependente da estética já construída no cinema.

A televisão é movente e no curso histórico a teledramaturgia de Benedito Ruy Barbosa, desde 1971, com *Meu pedacinho de chão*, impôs por sua força temática (a terra) uma desafio no âmbito tecnológico para a produção, pois demandam sair do ambiente controlado dos estúdios e cidades cenográficas. Assim, em termos do recuo histórico, é pois preciso reconhecer que essa experiência visual (inclusive a temporalidade diversa das tramas urbanas) que vemos nas obras de Barbosa, assinadas por diferentes diretores, devem esse

concepção aos diretores Dionísio de Azevedo e Henrique Martins. A partir deles, outros diretores ajudaram a compor uma gramática visual para obras de Benedito Ruy Barbosa e de expor a terra como partícipe do melodrama: Herval Rossano, Atílio Riccó, Gonzaga Blota, Ary Coslov, além de Jayme Monjardim e Reynaldo Boury e Luiz Fernando Carvalho.

A dimensão da análise histórica do estilo televisivo nos permite, assim, reconhecer que a construção de experiências visuais em obras de Barbosa se traduz numa experiência construída, historicamente, de modo a edificar um repertório de imagens associadas ao nome do autor e evoca um imaginário específico de temas, personagens e situações típica desse universo ficcional televisivo, desde os anos 1970.

Referências bibliográficas

BAZIN, A. Will CinemaScope save the film industry? In: _____. **Bazin at work:** major essays and reviews from the forties and fifties. Translated from the French by Alain Piette and Bert Cardullo. New York: Routledge, 1997. p. 77-92.

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

BORELLI, Silvia Simões; RAMOS, José Mario; ORTIZ, Renato. **Telenovela:** história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUTLER, J. G. **Television style**. New York: Routledge, 2010.

CALDWELL, J.T. **Televisuality**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual. In. **Dados, Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 40, n. 2, 1997, p. 229-250.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso:** forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FANTINATTI, Márcia Maria Corsi Moreira. **A nova Rede Globo:** trabalhadores e movimentos sociais nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.

HERLINGHAUS, H.; WALTER, M. (Orgs.). **Posmodernidad en la periferia:** enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Berlin: Langer, 1994.

LOPES, M. I. V. (Org.). **Telenovela:** internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MACHADO, A. e BECKER, B. **Pantanal:** a reinvenção da telenovela. São Paulo: EDUC, 2008.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MEMÓRIA GLOBO. **Autores:** história da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008. v. 1.

MITCHELL, W.J.T. **Teoría de la imagen**. Madri: Ediciones Akal, 2009.

MITCHELL, W.J.T. **What do pictures "really" want?** The University of Chicago Press. 2005.

MITTELL, J. **Television and American Culture**. New York: OUP, 2010.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEREIRA, R. M. **Um bocadinho de chão:** uma investigação sobre as televisualidades da terra e suas matrizes culturais em telenovelas de Benedito Ruy Barbosa. 2018. 183 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

PORTO, M. P. Telenovela e política: o CR-P da eleição presidencial de 1994. In: **Comunicação e Política**, Rio de Janeiro, n.3, 1995.

ROCHA, S. M. Estudios visuales y estilo televisivo: porque no existen medios puramente visuales. **Chasqui. Revista Latinoamericana da Comunicación**, Quito, n.135, p. 297-316, 2017. DOI: http://dx.doi.org/10.16921/chasqui.v0i135.2920
São Paulo: Loyola, 2004.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SOUZA, M. C. J. de. **Telenovela e Representação Social:** Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2004.

THOMPSON, K. **Storytelling in film and television**. Cambridge; London: Harvard University, 2003.

APÊNCIDE[10]

GRUPO 1
A saga dos coronéis

Velho Chico	2016	Globo	Telenovela	21h
Meu pedacinho de chão	2014	Globo	Telenovela	18h
Paraíso	2009	Globo	Telenovela	18h
Sinhá moça	2006	Globo	Telenovela	18h
Cabocla	2004	Globo	Telenovela	18h
O rei do gado	1996	Globo	Telenovela	20h
Renascer	1993	Globo	Telenovela	20h
Pantanal	1990	Manchete	Telenovela	21h30
Voltei pra Você	1983	Globo	Telenovela	18h
Paraíso	1982	Globo	Telenovela	18h
Jerônimo, o herói do sertão	1972	Tupi	Telenovela	18h
Meu pedacinho de chão	1971	Globo e Cultura	Telenovela	18h

GRUPO 2
A épica dos imigrantes

Mad Maria	2005	Globo	Minissérie	23h
Esperança	2002	Globo	Telenovela	20h
Terra nostra	1999	Globo	Telenovela	20h
Vida nova	1988	Globo	Telenovela	20h
Os imigrantes	1981	Bandeirantes	Telenovela	18h

GRUPO 4
As histórias urbanas e agrourbanas

De Quina pra Lua	1985	Globo	Telenovela	18h
Voltei pra Você	1983	Globo	Telenovela	18h
Pé de vento	1980	Bandeirantes	Telenovela	19h

GRUPO 5
As telenovelas pioneiras

Somos todos irmãos	1965	Tupi	Telenovela	20h
Eu compro essa mulher	1966	Globo	Telenovela	21h30
O anjo vagabundo	1966	Tupi	Telenovela	20h
Meu filho, minha vida	1967	Tupi	Telenovela	20h
O tempo e o vento	1967	Excelsior	Telenovela	21h30
O morro dos ventos uivantes	1967	Excelsior	Telenovela	18h
O décimo mandamento	1968	Tupi	Telenovela	19h
A última testemunha	1968	Record	Telenovela	19h
Algemas de ouro	1969	Record	Telenovela	19h

GRUPO 6
Os Remakes

Meu pedacinho de chão	2014	Globo	Telenovela	18h
Paraíso	2009	Globo	Telenovela	18h
Sinhá moça	2006	Globo	Telenovela	18h
Cabocla	2004	Globo	Telenovela	18h

[10] Fonte: Memória Globo (2008).