



CINEMA DENTRO DA CAIXA: O Rebu como experiência de uma nova linguagem audiovisual em telenovelas¹

Paula Arantes MARTINS²
Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Este trabalho analisa a influência da linguagem cinematográfica na mininovela das 23h da TV Globo, O Rebu, e como isso representa o surgimento de uma nova roupagem na teledramaturgia. Para isso, foi realizada uma pesquisa aplicada, de caráter exploratório, descritivo e explicativo, já que a temática é recente e inovadora. A pesquisa foi feita entre novembro de 2014 e fevereiro de 2015 utilizando o método de estudo de caso, entrevista por email com o autor da novela e levantamento de bibliografia sobre cinema, televisão e telenovela. Tem como objetivo comprovar que existem técnicas cinematográficas na mininovela e como isso modifica o jeito de contar uma história na TV. Também discute que, na atualidade, não existe mais uma mídia com linguagem própria e pura. Ao final, espera-se contribuir para elucidar tanto o campo do cinema, quanto o campo das produções audiovisuais em geral, e mostrar que a telenovela, além de entreter, também pode ser objeto de estudo acadêmico.

PALAVRAS-CHAVE: O Rebu; Cinema; Linguagem Audiovisual.

Cinema, televisão e novela

A imagem. Ela revolucionou a maneira como entendemos nossa realidade. A primeira fotografia, o primeiro filme em movimento, a primeira partida de futebol televisionada. A ideia de enxergar, registrar e imortalizar um determinado momento a partir da imagem fascinou o ser humano desde a sua descoberta. Das pinturas rupestres, passando pela fotografia, até chegarmos à captação em 4k, o homem através da tecnologia, busca, cria e desenvolve novas e melhores maneiras de se obter a imagem perfeita. Através dessas inquietações, define-se a questão norteadora deste artigo: a influência da linguagem cinematográfica na telenovela O Rebu³, analisando quais características são oriundas do cinema e de que maneira elas estão presentes na trama.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Pós-graduada em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá, email: paulaarantesmartins@yahoo.com.br.

³ O Rebu exibido em 2014 é um remake da novela homônima exibida em 1974 pela Rede Globo.



O cinema foi, no século XIX, o responsável pelo antigo sonho de dar movimento às imagens estáticas. Sua criação, através de vários inventores, com destaque para os irmãos Lumière, possibilitou a criação de imagens que se mexiam diante dos olhos e partir daí, passamos a nos reconhecer enquanto sujeitos de histórias, já que os primeiros filmes eram praticamente relatos jornalísticos que mostravam a realidade da época.

A referencialidade da imagem cinematográfica nos permitiu desvendar aspectos antes não percebidos no mundo a nossa volta, pois modificou consideravelmente nosso campo de visão ao ampliar, escrutinar, remontar aquilo que vemos (e o que não vemos ou não percebemos!) (ROSSINI, 2005, p. 2).

Portanto, sem intervenção, sem deformações, o cinema coloca na tela pedaços de realidade, coloca na tela a própria realidade (BERNARDET, 2006). Não havia regra e tinha influência de outras artes como fotografia, pintura, literatura, teatro, revistas, etc. Sua história teve como objetivo principal a busca da produção e projeção da imagem em movimento, mas concomitante a isso, outros acontecimentos contribuíram para que esse objetivo fosse alcançado. As invenções que se deram ao longo do tempo surgiram mais como descoberta e curiosidade de seus inventores, do que como algo feito e pensado para cinema.

Através de inúmeras experiências, percebeu-se que um filme é que uma ilusão de ótica que brinca com a percepção, criando a ilusão do movimento dentro do cérebro. Os fotogramas são imagens estáticas que são reproduzidas a 24 quadros por segundo, dando a falsa sensação de movimento. Este processo está ligado à fisiologia da visão humana, que transmite a informação para o córtex visual do nosso cérebro que decodifica a imagem como animada.

Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade [...] (BERNARDET, 2006, p. 21).

O início da linguagem cinematográfica era pobre, sem recursos de movimento, cortes, montagens e enquadramentos. A evolução se dá quando os cortes de cena para cena são implementados. Segundo Bernardet,

um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem e consegue dizer ‘enquanto isso’. Por exemplo, uma perseguição: veem-se alternadamente o perseguidor e o perseguido; sabemos que enquanto vemos o perseguido, o perseguidor que não vemos continua a correr e vice-versa (BERNARDET, 2006, p. 33).



Representante dessa mudança é o cineasta Georges Méliès⁴, que começou a trabalhar com cortes e dupla exposição de filmes para compor suas histórias. Outro contemporâneo foi D.W. Griffith⁵, criador de filmes e roteiros mais elaborados, mesclando planos e enquadramentos. Criador do flashback, Griffith, instituiu essa técnica na linguagem cinematográfica para quebrar a sequência temporal de uma narrativa fílmica para mostrar alguma ação ou situação do passado, relacionada com o tempo presente da narrativa. Segundo Canelas,

entre outros, os contributos de Griffith, para a evolução da montagem cinematográfica, foram inúmeras, destacando-se: a variação de planos para criar impacto emocional, incluindo o grande plano geral, o close-up (grande plano), insert (plano de pormenor de um objecto), câmara subjectiva (o ponto de vista da personagem ou do actor) e o travelling (deslocação da câmara de filmar no espaço), a montagem alternada, a montagem paralela, os flashback (retrocessos temporais), as variações de ritmo, entre outras grandes contribuições (CANELAS, 2010, p. 3).

A partir de 1913, a indústria cinematográfica começou a ganhar respeito, levando cada vez mais pessoas para teatros luxuosos. Em 1917, a maioria dos estúdios já se localizava em Hollywood e os filmes já tinham em média 90 minutos (longa-metragem). A transição para os longas-metragens consolida as técnicas que os cineastas experimentaram no período de transição.

A montagem analítica, o corte para os close-ups, a alternância, a continuidade de olhar e direção, o contracampo, tudo isso se tornou parte de um padrão. Em 1917, o cinema estava livre da dependência de outras mídias. Aliás, agora, o cinema era a mídia mais importante do século XX (COSTA, 2006, p. 50).

O cinema ao longo do tempo se torna a base da linguagem audiovisual. Sua expressividade o transformou em um dos maiores meios de entretenimento, arte, informação. Além da revolução técnica e estética, podemos destacar seu viés cultural, que proporciona conhecer culturas e tradições, lugares que nunca fomos antes, e também o viés social que denuncia e desmistifica os mais variados temas.

⁴ Marie Georges Jean Méliès foi um ilusionista. Realizou mais de 500 filmes e foi diretor, roteirista, produtor, cenógrafo e ator. Seu filme de mais repercussão foi *Le Voyage dans la Lune* (Viagem à lua), de 1902.

⁵ Considerado o pai da montagem cinematográfica, tendo sido um grande impulsionador do cinema.



A tecnologia da televisão também nasce no século XIX, mas só vai ser implementada no século XX⁶, se propagando após a II Guerra Mundial. Ao contrário do cinema, que imprime a imagem de uma só vez numa película por processo fotoquímico, na tevê, a imagem é a tradução de um campo visual para sinais de energia elétrica. Ou seja, ela não é apreendida no seu todo, mas através de um processo de linhas de varredura que a vai recriando. Desde seu surgimento ela conquistou grande parte da população que já havia se encantado com o cinema. Na TV era possível ver jornais, jogos de futebol e anos mais tarde, na década de 1960, as telenovelas. O público modifica-se profundamente a partir de 1950 e a TV logo se torna o veículo de massa por excelência e destrona o cinema. No Brasil, era quase que exclusivamente encontrada nas casas das classes média e alta. Hoje, a TV é a mídia de maior abrangência no Brasil. De acordo com a última Pnad (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios) 2013, os brasileiros não abrem mão de ter uma televisão em casa. O aparelho está presente em 97,2%⁷ das casas do país. As previsões apocalípticas sobre o fim da televisão pela competição com as novas mídias não aconteceu e ela continua sendo presença marcante no cotidiano das pessoas. Além do mais, a importância da TV vai muito além de apreciações quantitativas. Silverstone afirma

que a televisão é um conector basilar do mundo individual do sujeito com o social que o cerca. Segundo o pesquisador, “estudar televisão é o mesmo que estudar o cotidiano”. Resgatar a sua história é fundamental para a melhor compreensão das dinâmicas sociais, políticas e econômicas envolvendo o indivíduo e a sociedade na qual está inserido. (SILVERSTONE 1989, p, 77 apud CAMPANELLA, 2010, p. 254).

A partir da década de 1970, começam as transformações estéticas na televisão. A modernização do veículo de comunicação ganha novo impulso no começo da década seguinte como consequência de interesses mercadológicos e políticos. Campanella (2011) fala do início da construção de uma “TV de qualidade” e do gradual aprimoramento da produção de telenovelas que foi somente uma das etapas de um projeto que também abrangia a implantação da transmissão televisiva em rede nacional.

Do início da contação de histórias até a mais completa programação disponível hoje na TV, foi um longo caminho percorrido. Antes, eram as histórias orais e as encenações em

⁶ Experimentos realizados em 1926 na Inglaterra, Japão e nos EUA em 1927 marcam o início das transmissões de imagens e sons. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/projetor/2397-historiada-televisao.htm>>.

⁷ Dados disponíveis em: <http://noticias.uol.com.br/album/2014/09/18/pnad-2013-mostra-o-brasil-emnumeros.htm#fotoNav=11>.



teatros e óperas. Nesses casos, a audiência escolhia se deslocar até o espaço onde tudo acontecia. Porém, com o surgimento do rádio e da TV,

outra característica se acrescenta à longa tradição de contar histórias: elas são levadas (transmitidas) até os indivíduos, que compõem um grupo de espectadores dispersos. É uma audiência não aglomerada, mas muito mais numerosa do que jamais foi possível conseguir na história da humanidade. [...] Pela primeira vez, as histórias estão disponíveis, independente do interesse do espectador. Elas podem ser entendidas sincronicamente por milhões de pessoas distantes umas das outras (SADEK, 2008, p. 23).

Com a televisão, as histórias alcançaram milhares de pessoas e os atores passaram a entrar na casa das pessoas todos os dias. Essa intimidade gera fidelidade e, por consequência, admiração. A novela consegue gerar identificação com os personagens da obra e seus conflitos, justamente por representar na ficção a vida real. Dentro disso, a telenovela pode captar e expressar a opinião do público sobre um determinado assunto e/ou gerar debates entre as pessoas. Para isso, os enredos trazem pontos de vista diferentes e geram debate sobre ética, moral, sociedade, economia, política e cultura.

O processo de identificação ocorre quando o espectador assume o ponto de vista da pessoa ou da personagem, tomando-o para si como um reflexo de sua situação de vida. Já a projeção acontece quando o espectador projeta seus sentimentos sobre o sujeito ou personagem televisivo, amando aqueles que o outro ama, odiando da mesma forma que o outro odeia e assim por diante. Esses processos de identificação e de transferência referem-se a níveis muitas vezes inconscientes do espectador. Anteriormente, as projeções davam-se com deuses e heróis, com seus poderes sobrehumanos. Hoje, os heróis pertencem à indústria cultural, são as estrelas do cinema e das novelas, os ídolos do esporte e da música. Podemos projetar no ídolo da televisão não só nossos desejos, mas também, sobretudo, nossos medos, tristezas, incertezas e, principalmente, aquilo que não temos coragem de viver, ou não temos condições de fazer (ORMEZZANO, 2005, p.03 *apud* SCORALICK, 2010, p. 76).

No caso das telenovelas brasileiras, muitas são conhecidas, assistidas e respeitadas em todo o mundo. Embora não seja pioneira e nem a única emissora importante na história das telenovelas, a TV Globo é a segunda maior exportadora⁸ do gênero e é o canal que, no século XXI, melhor detém conhecimentos de produção audiovisual, exportando novelas para todo o mundo. Exemplos disso são as novelas

⁸ A emissora que mais exporta novelas no mundo é mexicana Televisa.



“Avenida Brasil” de 2012, que foi exportada para 106 países; O Clone, de 2001, para 91 e Caminho das Índias, de 2010, para 90⁹.

O escurinho do cinema e a caixa de pandora

A relação entre cinema e tv sempre foi, de alguma maneira, desconfiada.

Segundo Furtado,

muita gente disse, cedo demais, que o século vinte foi o século do cinema. Ainda hoje podemos imaginar o espanto provocado pelas imagens em movimento. [...] “O espetáculo é curioso e merece ser visto”. Todo mundo foi ver e era ver para crer. Mudando todos os costumes, exportando ideias e padrões de consumo, o cinema reinou absoluto na primeira metade do século. Até surgir a televisão. Muita gente disse, sempre cedo demais, que a televisão terminaria com o cinema. Como competir com o caleidoscópio de imagens que invadia todas as casas? A televisão se apoderou da linguagem audiovisual, com sua “magnífica impressão de vida real” e, melhor, ao vivo! A televisão transformou o espectador em testemunha (FURTADO, s.d., p.1).

De fato a televisão provocou uma revolução imagética, mas a ideia de que ela acabaria com o cinema caiu por terra. O que vem acontecendo desde que as duas mídias passaram a coexistir, é uma aproximação e colaboração, sobretudo do cinema para a televisão. Há vários autores que discorrem sobre as semelhanças e diferenças sobre essas duas mídias. Nesta pesquisa, adotamos as ideias de Gerbase (2003 apud RODRIGUES, 2010) que defende que linguagem é a mesma tanto no cinema quanto na televisão, as diferenças que possam existir estão nos meios físicos de manifestação. O autor esclarece que um filme, um programa de TV e um videonarrativo são formas da mesma linguagem ou manifestações distintas de um mesmo processo sógnico ou diferentes circunstâncias do mesmo espetáculo. Na mesma linha de pensamento, se encaixa o pensamento de Furtado. Ele também acredita que tanto a TV quanto o cinema são iguais na essência e que as diferenças entre a linguagem cinematográfica e televisiva estão nas particularidades de cada uma. Ambas têm os mesmos signos, a mesma força da fotografia, música, palavras, luz e movimento. A diferença para ele é que

uma sala iluminada apenas pelas imagens que por algum tempo numa grande tela se movimentam, sem que sobre elas tenhamos qualquer controle, é cinema. Uma pequena tela se esforçando para chamar

⁹ Informações disponíveis em: <https://br.tv.yahoo.com/fotos/as-novelas-mais-exportadas-da-globoslideshow/5-as-novelas-mais-exportadas-da-globo-photo-1401981709788.html>



atenção o tempo que for possível, sempre e enquanto nós deixarmos, é televisão (FURTADO, s.d., p.1).

Um filme deve, então, apresentar qualidades que motivem o espectador potencial a ir ao cinema, a escolher este filme em detrimento de outros, isto sem conhecê-lo. Em verdade, poderemos ter tido eventualmente um breve contato prévio com o filme através do trailer que nos apresenta fragmentos do próximo espetáculo, mas isso não é suficiente para assegurar a adesão do futuro espectador (BERNARDET, 2006).

A televisão, por sua vez, não tem a mesma exclusividade de atenção. Um pessoa pode fazer várias atividades enquanto a TV está ligada: falar ao telefone, navegar na internet, sair e voltar para a frente da TV, etc. Diante desse panorama, acredita-se que a televisão vai buscar no cinema a mesma qualidade estética de produção, para gerar interesse e curiosidade a fim de prender a atenção de quem assiste. A aproximação entre ambas também se dá no âmbito tecnológico. Rossini (2005) conta que com o desenvolvimento do videoteipe¹⁰, não só a TV se beneficiou. Vários realizadores cinematográficos passaram a utilizar a imagem videográfica como teste para as suas produções; com isso, a experimentação também se ampliou para o campo da produção cinematográfica. Outros processos surgiram e ficou ainda mais difícil delimitar o que era propriedade do cinema e o que era da TV. Nos anos 80, a introdução do computador no processo de finalização de filmes fez com que as imagens captadas em películas fossem telecinadas¹¹ para depois serem inseridos os efeitos visuais e sonoros, serem editadas, e por fim retransferidas para a película.

No século XXI, uma nova mudança: a própria película começou a ser substituída pelos processos de captação digital de imagem. Essa mesma tecnologia também começa a ser utilizada pela televisão. Neste cenário, de acordo com Sadek (2008), *Carandiru* e *Cidade de Deus* estão entre os filmes que utilizam as estruturas clássicas do cinema e, ao mesmo tempo, utilizam da estratégia dramática aperfeiçoada pelas novelas para trabalhar com muitos personagens, estabelecer ligações entre dramas independentes e mostrar relações entre personagens de linhas dramáticas distintas.

¹⁰ Videoteipe ou Videotape, (do inglês videotape = fita de vídeo) consiste numa fita de material plástico, bastante fina, que tem uma cobertura de partículas magnéticas, usada para o registro de imagens televisivas ao passar por aparelho em que as partículas são ordenadas. Seu uso permitiu a gravação prévia de programas destinados a transmissões posteriores.

¹¹ Processo pelo qual a imagem da película cinematográfica é transformada em sinal de vídeo. Cada fotograma é lido e transformado em sinal elétrico.



A ideia de que a TV acabaria com o cinema acabou não se confirmando. Na virada do século XX para o século XXI, o que aconteceu foi a coexistência entre ambas. Filmes foram adaptados para a TV e programas de TV viraram filmes. Sadek (2008) endossa a ideia que há um saudável intercâmbio entre técnicas e tecnologias, além do ritmo da TV ter sido absorvido pelo cinema. Emissoras, especialmente a Rede Globo, evoluíram no mercado audiovisual e se tornaram além de produtoras, distribuidoras de produtos cinematográficos.

O Rebu

O Rebu¹² é uma produção da Rede Globo que foi exibida no horário das 23 horas entre 14 de julho e 12 de setembro de 2014, em 36 capítulos. Inspirada na telenovela homônima de 1974 foi escrita por George Moura e Sérgio Goldenberg com colaboração de Charles Peixoto, Flávio Araújo, Lucas Paraízo e Mariana Mesquita e direção de Paulo Silvestrini, Luisa Lima e Walter Carvalho, e direção geral e de núcleo de José Luiz Villamarim. A história acontece nos dias de hoje, no Rio de Janeiro, e começa quando um corpo é encontrado na piscina da mansão da empresária Ângela Mahler (Patricia Pillar). A identidade do corpo é apresentada já no primeiro capítulo: é Bruno Ferraz (Daniel de Oliveira). Acidente? Suicídio? Assassinato? Algum convidado ou funcionário da casa envolvido na morte? A trama se desenrola num clima de mistério, luxo, poder e intrigas entre personagens.

Entre os convidados de Ângela estão seu parceiro de negócios, o também empresário Carlos Braga (Tony Ramos) e Duda (Sophie Charlotte) sua filha adotiva. A festa é para celebrar o lançamento de um grande projeto de exploração de petróleo, numa nova parceria das empresas de Ângela Mahler e Carlos Braga. Apesar de sócios nos negócios, os dois escondem graves divergências pessoais e profissionais. Bruno é um profissional da área de Tecnologia da Informação que já havia trabalhado para a empresa de Braga, mas pediu demissão por uma proposta feita por Ângela. Em seu novo trabalho, Bruno se envolve com a filha da empresária, Duda, que acaba se apaixonando pelo rapaz. Ângela logo desaprova o namoro. Bruno também se envolve com a advogada Gilda (Cássia Kis Magro), casada com o advogado Bernardo Rezende (José de Abreu), que trabalha para Braga. Por ter informações das suas empresas, Bruno

¹² A trama original é de 1974 é de autoria de Braulio Pedrosa e dirigida por Walter Avancini e Jardel Mello. Esta primeira versão teve 112 capítulos.



acaba se relacionando com várias pessoas, levantando suspeitas e a ira de diversos personagens.

Com a descoberta do corpo durante a festa, todos passam a ser suspeitos da morte. No final da trama, após vários interrogatórios, Duda confessa o crime para o Delegado Pedroso. Duda dá uma pancada na cabeça de Bruno, que fica desacordado. Pensando que o rapaz estava morto, Duda tranca-o no freezer e Ângela diminui a temperatura. Bruno ainda tenta mandar uma mensagem para um amigo, mas morre por hipotermia. Tentando simular um acidente, Ângela e Duda jogam o corpo na piscina, que é achado por Roberta, organizadora da festa. É Duda quem vai presa pelo assassinato e Ângela, que acaba solta, é assassinada por um atirador de elite.

Toda história de O Rebu se passa em 24 horas dentro de três linhas narrativas diferentes. A primeira delas é a festa, onde se conhece os romances e os jogos de interesse protagonizados por Ângela, Braga e outros personagens que negociam informação por dinheiro e poder. A segunda é a investigação policial, que mostra o que aconteceu no dia seguinte à festa. A terceira são os flashbacks, em que se mostra onde cada personagem estava na mansão e os possíveis suspeitos de terem cometido um assassinato.

Metodologia

A metodologia que norteia esta pesquisa configura um estudo de caso que envolveu procedimentos metodológicos, tais como revisão bibliográfica e a visualização dos 36 capítulos de O Rebu. A pesquisa, feita entre novembro de 2014 e janeiro de 2015, teve como fim realizar uma pesquisa documental, da qual dados foram coletados e sistematizados para análise, o que permitiu verificar e comprovar aspectos cinematográficos na mininovela, objeto desta pesquisa. Foi também parte do processo uma entrevista com o roteirista de O Rebu, George Moura, por email em Janeiro de 2015.

Foi adotado o método de estudo de caso, proposto por Yin (2001 apud DUARTE, 2011, p. 216) que “é uma inquirição empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de um contexto da vida real, onde múltiplas fontes de evidência são utilizadas. [...] o foco se encontra em fenômenos contemporâneos inseridos em algum contexto da vida real”. O autor defende que o estudo de caso deve ter preferência



quando se pretende examinar eventos contemporâneos e que o poder desse método é a sua capacidade de lidar com uma ampla variedade de evidências. O Rebu vai ao encontro dessa proposta metodológica, pois é um conteúdo recente e, a cada ano, mais produções buscam a estética e a técnica do cinema.

O processo de pesquisa envolveu a coleta evidências a partir dos capítulos assistidos, pesquisa bibliográfica sobre cinema e TV e sobre O Rebu. O projeto em estudo de caso deve ser “um plano que conduz o pesquisador através do processo de coletar, analisar, e interpretar observações” (YIN, 2001 apud DUARTE, 2011, p. 219). E essa foi a técnica utilizada durante a pesquisa.

O cinema de o rebu: os resultados

Segundo George Moura,

o ponto de partida foi uma encomenda da TV Globo, que precisava de uma novela para ocupar o horário das 23hs. A retomada desta faixa, deu-se com alguns remakes. Fiz um estudo de todas as novelas da emissora, que não tinha tido remakes. Encontrei em O Rebu, uma radicalidade narrativa que me fascinou. Uma novela inteira que se passava em um único dia e exibida em 112 capítulos. Achei incrível, muito ousado para a época e super atual em seu diálogo com algumas séries americanas atuais. A partir daí pensei, acho que o público deve ser brindado com esta pérola do Braúlio Pedroso revistada. (MOURA, 2015, s.p.).

A estratégia utilizada pelos autores da novela se assemelha com o filme Cidade de Deus, de Fernando Meirelles. Tanto ele quanto George Moura utilizaram uma maneira de relacionar muitos personagens e mostrar o motivo central de suas ações. Eles desenvolveram a história e, através de flashbacks, mostraram

como ou onde seus personagens haviam se encontrado antes, dando à audiência outros ângulos de uma mesma ação, sob a ótica de outro personagem ou de outro tempo. Nesses momentos percebem-se a relação causa-efeito, a motivação dos personagens e como os vários dramas se tocam. Notam-se também algumas interações entre personagens que, até então, pareciam não existir. É uma arquitetura dramática complexa, elaborada, que permite ao espectador conhecer detalhes e motivações dos personagens no instante em que essas informações são relevantes (SADEK, 2008, p. 53).

Sobre o que é O Rebu, o autor e roteirista classifica-a como uma mininovela devido a sua duração e seu horário de veiculação: “O Rebu foi uma mininovela por seu horário de exibição na grade de programação e por ser baseada em uma novela original. Mas



havia ali um flerte, claro, com os seriados atuais” (MOURA, 2015, s.p). Esse flerte pode ser explicado por algumas técnicas e elementos utilizados no cinema. “A compressão dramática do tempo [...] é um desses elementos. A decupagem das cenas, com mais planos-sequências¹³ do que plano e contra-plano é outro” (MOURA, 2015, s.p). Demorar mais em uma cena, explorar lentamente outras ações e/ou analisar com menos rapidez um movimento são casos em que a narrativa constrói um tempo mais lento que o relógio e isso por si só se justifica. Essa técnica tem a função de mostrar ao espectador só que é importante para a cena e para a trama, otimizando assim, o tempo de tela.

Além disso, O Rebu trabalha com o enredo típico de filme, pois mesmo se encaixando no gênero novela, ele tem apenas um núcleo. Dessa maneira ele uma trama só com ações paralelas ligadas ao mesmo drama, como é o caso dos detetives que investigam o assassinato. “[...] articuladas pela montagem, ajuda a relacionar no tempo ações em espaços separados” (SADEK, 2008, p. 134). Tudo acontece na mansão de Ângela Mahler e todos os personagens, cena ou outra, estão lá. Outra influência cinematográfica se encontra no roteiro, que rompe com a linearidade narrativa. Na trama, passado e presente são alternados o tempo todo. Exemplo disso está em uma das primeiras cenas onde Duda canta Sua Estupidez, de Roberto Carlos, e dedica ao grande amor de sua vida, Bruno. Naquele momento ainda não foi revelado ao espectador quem é o rapaz. Nos minutos seguintes e, através de flashbacks, é possível saber quem é ele e como ele foi marcante para ela. Novamente, minutos depois Bruno é apresentado já morto na piscina. No capítulo seguinte, é revelado que ele tinha um caso com Gilda, sócia de Ângela, e como Duda reage em relação a isso. A partir daí, temos o ponto alto da narrativa: muitos dos convidados da festa tinham motivos suficientes para assiná-lo. Mesmo ainda não sabendo se ele foi realmente assassinado, já existe a ideia de descobrir quem matou.

O cuidado com o início da mininovela também é típico da linguagem cinematográfica. Field (1985 apud SADEK, 2008) discorre sobre a importância de apresentar os personagens com seus problemas e desejos à plateia e o conflito que se baseia a história. “É o começo que mostra a desarmonia que causará toda a história” (Vogler, 2006 apud SADEK, 2008, p. 64). O Rebu reproduz essa fórmula ao criar uma

¹³ Quando a ação é filmada sem cortes, ininterruptamente.

abertura¹⁴ que, ao mesmo tempo em que prende o espectador, o leva para dentro do salão de festas, quase como um convite para dançar com os outros convidados da festa.

Outra influência do cinema presente em *O Rebu* é a direção de fotografia, assinada por Walter Carvalho. É composta por longos planos-sequências e baseada em uma cartela de cores que privilegia tons frios, com alternância de cinzas, contrastes de preto e branco e variações de azul. A fotografia obscura com a utilização de contra-luz e as imagens dessaturadas, são a assinatura da novela que carrega um peso dramático e mórbido que é de fundamental importância para contar uma história de maneira diferente das telenovelas em geral. Tais características remetem *O Rebu* ao polêmico estilo cinematográfico francês *Film Noir*¹⁵.

Sobre a fotografia, George Moura acrescenta que

o fotógrafo Walter Carvalho é um parceiro de longa data. Já havíamos trabalhados juntos, há quase 20 anos, na novela *O Rei do Gado*. Ele já um artista consagrado e eu como assistente de direção. Ali nasceu uma fraternidade pessoal e estética. Voltamos a trabalhar nas minisséries *O Canto da Sereia* e em *Amores Roubados*. Em *O Rebu* não foi diferente. Sobre a linguagem, [...] o que existe é uma escrita dramática que busca ser contemporânea e arrojada. (MOURA, 2015, s.p.).

Figura 1 - A fotografia obscura e dessaturação das cores em *O Rebu*



Fonte: TV Globo

¹⁴ Abertura disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/o-rebu/capitulo/2014/7/14/durante-festaroberta-ve-um-corpo-boiando-na-piscina.html>

¹⁵ O termo que foi criado pelos franceses, pós segunda guerra mundial. São elementos do noir: a fotografia em tons frios e seu uso como elemento de dramaticidade, a iluminação de baixa intensidade, chuva e névoa, uso de janelas e espelhos e enquadramentos cheios de closes e zooms. A mulher é sedutora e poderosa, chegando até mesmo a ameaçar a masculinidade dos personagens.



O papel da iluminação na fotografia cênica é muitas vezes o mais importante, porque a iluminação pode afetar a forma como a cena é capturada no filme ou vídeo de uma série de maneiras diferentes. Pode funcionar como reforço da ação de uma cena, demonstrando, visualmente, o que é importante e o que não é; realçar visualmente as emoções mais expressivas de uma encenação; ser usada para reforçar o conteúdo emocional de uma cena. Iluminação áspera, por exemplo, muitas vezes pode fazer com que uma cena pareça mais direta ou agitada, enquanto a iluminação mais suave é frequentemente usada para as cenas mais românticas e emocionais. Se a iluminação é usada de forma inadequada, em uma cena chocante, por exemplo, pode impedir a sensação pretendida ou não reproduzir corretamente a emoção da cena para o público.

Em *O Rebu*, em geral, o diretor José Luiz Villamarim fazia tudo com uma única câmera. É uma decisão operacional que tem a intenção de chegar a um resultado estético. A partir daí, Villamarim foi estabelecendo uma escrita cênica, que foge de alguns recursos mais usuais da novela como o uso de várias câmeras para gravar a cena. Isso se diferencia da maneira tradicional de se fazer novela já que

o público está acostumado a ver na telenovela um tempo dramático muito parecido com o seu tempo cotidiano, do dia-a-dia dentro da sua própria casa. Não é por acaso, que nas novelas é natal em cena, no mesmo dia em que é natal na vida dos telespectadores. *O Rebu*, assim como na versão original, embora não tenha sido feita com esta intenção, não deixa de ser um exercício de alargamento das fronteiras e dos registros da compreensão do telespectador habitual (MOURA, 2015, s.p.).

O final de *O Rebu* também é típico dos filmes, já que é pensado e concluído desde o começo. O clímax é atingido, o conflito é resolvido e o protagonista recebe sua recompensa. Neste caso, as personagens principais (Duda e Ângela) acabam, uma presa e a outra assassinada. Segundo Sadek (2008), diferentemente dos finais de novela, que são mais peculiares e não são planejados desde o começo, no final de *O Rebu*, o trajeto do herói conduz a um final conclusivo, em geral compensador; pode ser surpreendente, inesperado, lógico, acidental, mas na cinematografia clássica, ele sempre é preparado ao longo da trama. Essa urdidura implica em oferecer pistas ou indícios [...] que, ao chegar ao desenlace da história, são entendidos e se configuram quase como uma previsão (SADEK, 2008, p. 82)



Considerações finais

“Na segunda parte da década de 1990, a cultura da imagem em movimento passou por uma transformação fundamental. As mídias previamente separadas, tais como o cinema, artes gráficas, fotografia, animação e a tipografia, começaram a ser combinadas de inúmeras formas. No final dos anos 90, a mídia ‘pura’ tornou-se uma exceção; a mídia híbrida, a norma”.
(MANOVICH 2010, p. 1 apud ARAÚJO, 2010, p. 13).

A pesquisa comprova que O Rebu é uma novela com jeito de cinema. Assim como nos filmes, sua abertura logo mostra o ambiente, a trama a ser desenvolvida, os personagens e o assunto. Com apenas um núcleo, o final também segue o estilo cinematográfico onde conflito já foi resolvido desde seu início. O apuro estético e dramaturgic de O Rebu a aproximam da estética cinematográfica, uma linguagem que, vale a pena destacar, exige uma dedicação maior de seu espectador, que não está acostumado com esse estilo narrativo.

Percebeu-se também que a partir do momento que mais uma mídia surge para agregar à veiculação de histórias, as anteriores não são suprimidas. Todas as maneiras de contar e ouvir histórias coexistem, de maneira que sempre que acrescentamos uma nova tecnologia, novos formatos e estratégias surgem sem desconstruir ou excluir as anteriores. Dessa maneira, conclui-se que, atualmente, não existe nenhum produto “puro”. Acredita-se, assim, que existe um caminho para não somente analisar, mas criar conteúdos para mídias híbridas, que já são realidade em nossa sociedade. Não há como negar que as telenovelas são um fenômeno nacional que ao longo do tempo criaram um jeito único de contar histórias. Mas para fidelizar seu (novo) público teve que inovar na maneira de narrá-las. Fazer novela é fazer conteúdo para os mais diferentes níveis de bagagem teórica e cultural.

Mesmo com todas essas características interpessoais somadas às inovações, de modelos e paradigmas, as novelas “têm simplesmente a única, complexa e delicada intenção de agradar essa multidão todos os dias” (SADEK, 2008, p. 142). Com o que foi apresentado até aqui, espera-se contribuir com o tema e com a área de pesquisa, mas, sobretudo abrir espaço para que a discussão continue e evolua. Para esta monografia, ficam abertas as possibilidades de outras considerações e contribuições, a fim de que a pesquisa continue e que este novo panorama seja continuamente decifrado.



REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Juliano José de. **Griffith, Eisenstein e Vertov: do cinema à linguagem da televisão.** 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2010/resumos/R22-0267-1.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

BERNARDET, JC. **O que é cinema.** São Paulo, 2006.

CAMPANELLA, Bruno. A TV no Brasil: seis décadas e muitas histórias. In: **MATRIZES**, São Paulo, v. 4, n. 2, p.253-259, jan/jun 2011. Semestral. Disponível em: <www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/download/56/82>. Acesso em: 15 jan. 2015.

CANELAS, Carlos. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica:** os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2014.

COSTA, Flávia C. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial.** Papyrus Editora, 2006. Disponível em: <http://sescse.com.br/cinema/historia+do+cinema+mundial.pdf>. Acesso em 19 dez 2014.

DUARTE, Marcia Y. M. Estudo de Caso. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2011.

FURTADO, Jorge. **Cinema e Televisão.** s.d. Disponível em: <<http://www.naoutil.com.br/nao-74/furtado2.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2014.

MOURA, Geroge. RE: **Apresentação.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <paulaarantemartins@yahoo.com.br> em: 05 fev. 2015.

PEREIRA, Luiz Fernando. **Crítica novela O Rebu.** 2014. Disponível em: <<http://cabinecultural.com/2014/07/23/critica-o-rebu-novela-da-globo-e-frescor-noenvelhecido-mercado-televisivo/>>. Acesso em: 02 jan. 2015.

RODRIGUES, Eduardo. **Arquivo X: Um Estudo das Relações entre o Cinema e a Televisão.** 2010. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/rodrigues-eduardo-arquivox.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2014.

ROSSINI, Mirian de Souza. **Televisão e cinema: a tradução, o híbrido e a convergência.** 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/112188641072015127516175956593211213299.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2014.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar do cinema.** São Paulo: Summus Editorial, 2008.



SCORALICK, Kelly. **Telenovela brasileira:** fascínio, projeção e identificação. In: GEMInIS, UFSCAR, v.1, n.1, p.68-81, jul/dez. 2010. Semestral. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/viewFile/9/7>>. Acesso em: 14 jan. 2015.