

A MEMÓRIA DA CULTURA NAS HISTÓRIAS DE FICÇÃO CONTADAS NA TV¹

Adriana Pierre Coca²

Resumo

Este artigo reflete sobre as estruturalidades da ficção seriada na TV aberta no Brasil. Discutimos os elementos basilares que compõem as narrativas ficcionais na televisão, que têm como pilares o melodrama e o folhetim, traçando uma relação sobre o papel da memória na tessitura da linguagem televisual como texto cultural. Abordamos, ainda, os aspectos formadores da imagem em movimento, que se entrelaçam com a história das artes visuais e sustentam, a nosso ver, o tripé de base do texto cultural ficcional na TV. A perspectiva teórico-metodológica adotada principal é Semiótica da Cultura (SC), a partir de Lotman (1996, 1998, 2000), aliada a autores que pensam o audiovisual como: Balan (1997); Machado A. (2009); Pallottini (2012), entre outros.

Palavras-chave: Televisão. Ficção Seriada. Melodrama. Folhetim. Memória da Cultura.

Abstract

This article reflects on the structure of serial fiction in open TV in Brazil. We discuss the basic elements that make up the fictional narratives in television, which have as pillars the melodrama and the folhetim, tracing a relation on the role of memory in the tessitura of the televisual language as cultural text. We also approach the formative aspects of moving image, which intertwine with the history of the visual arts and, in our view, support the basic tripod of the fictional cultural text on TV. The main theoretical-methodological perspective adopted is the Semiotics of Culture (SC), based on Lotman (1996, 1998, 2000), allied to authors who think of the audiovisual as Balan (1997); Machado A. (2009); Pallottini (2012), among others.

Keywords: Serial Fiction. Melodrama. Folhetim. Memory of Culture.

Introdução: Estruturalidades da Linguagem Televisual

Num primeiro momento, entendemos ser importante nos atermos às considerações sobre o eixo diacrônico da teledramaturgia: as sucessões retidas pela memória coletiva e os aspectos que a constituem no território da cultura. Para tanto, dividimos esta reflexão pelos vieses hereditários das narrativas de ficção na TV, que formam, a nosso ver, a base das estruturalidades da teledramaturgia, isso porque a “[e]struturalidade é a qualidade textual da

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Memória e vínculos comunicativos, do VI ComCult, Universidade Paulista, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 08 a 09 de novembro de 2018.

² Doutora, pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGCOM/FABICO/UFRGS, E-mail: pierrecoca@hotmail.com

cultura sem a qual as mensagens não podem ser reconhecidas, armazenadas, divulgadas. Diríamos que o sistema modelizante cria estruturalidades ao mesmo tempo em que é determinado por ela num processo de impregnação mútua” (Machado I., 2003, pp. 158-159). Compreender as estruturalidades é reconhecer as “gramáticas” que organizam determinada linguagem, que se modelizou a partir de um modo organizado de codificação para a transmissão de mensagens.

A televisão formou o seu próprio sistema modelizante, assegurado pelos mecanismos regulares que a regem. Os sistemas modelizantes são “[s]istemas relacionais constituídos por elementos e por regras combinatórias no sentido de criar uma estruturalidade que se define, assim, como uma fonte ou um modelo” (Machado I., 2003, p. 167). De modo simplificado, todo sistema semiótico da cultura é modelizante, ou seja, é um sistema sógnico estruturado por um conjunto de regras e se presta a transmitir determinado conhecimento do mundo. Exemplos: Literatura, Música, Mitos, Pintura, Xadrez, Moda etc. Nessa direção, a teleficção também construiu seus modelos no decorrer da sua história.

Assim sendo, os itens iniciais do artigo contemplam - A herança melodramática e A dinâmica folhetinesca -, introduzindo as raízes da teleficção e o item que encerra a reflexão traz as colocações sobre - A composição da imagem na televisão -, discussão que destaca alguns períodos da História da Arte sinalizando como se dá a formação da imagem em movimento.

Isto é, abordaremos os dois eixos que são potenciais na constituição do sistema sógnico da teledramaturgia – o melodrama e o folhetim –, além das questões da visualidade e, embora, tenhamos consciência de que eles não são os únicos e nem dão conta da diacronicidade da ficção seriada, todos conferem os elementos de base na estruturação da linguagem, auxiliando na compreensão do papel da memória dos sistemas culturais (Lotman, 1996; 1998; 2000), isso pensando a cultura como uma memória coletiva, por incorporar a historicidade dos sistemas de signos.

Herança do Melodrama³

³ Parte das reflexões referentes ao melodrama e ao folhetim já foi realizada e publicada em: COCA, Adriana Pierre. As continuidades e as aproximações ao gênero melodrama na adaptação televisual de Dom Casmurro. Verso e Reverso (Unisinos. Online), v. 28, p. 69-80, 2014. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/viewFile/ver.2014.28.68.02/4183>> Acesso em: 13 ago. 2018, 15:00.

A cultura é compreendida por Lotman (2000) como uma memória coletiva que se organiza a partir da combinação de vários sistemas de signos, cada um com codificação própria, e que se estabelece na relação entre esses sistemas. Nessa memória coletiva alguns textos podem se conservar e se atualizar sob alguma variante de sentido, permitindo que a *memória informativa* seja assegurada pela presença de alguns textos constantes e pela unidade dos códigos (ou por sua invariância), mas também pelo caráter ininterrupto de sua transformação. Existe também a *memória criadora*, responsável pela edificação de novos textos na cultura e própria da arte.

Cada cultura define seu paradigma do que se deve recordar (isto é, conservar) e o que se deve esquecer. Este último é o que deve ser apagado da memória da conectividade, é como se deixasse de existir. Mas o tempo passa e o sistema de códigos culturais e as mudanças do que é esquecido também (Lotman, 2000, p. 160)⁴.

Assim, memória e cultura estão correlacionadas, sendo que a primeira se compõe pela conjugação de simultaneidades e de sucessões, segundo Lotman (1996). Essa correlação entre diacronia e sincronia permite entender que:

O processo de envelhecimento dos diversos métodos de geração de sentido, constantemente ativo, é compensado, por um lado, pela introdução e uso de novas estruturas geradoras de sentido, antes proibidas; e por outro, pelo rejuvenescimento das velhas, já esquecidas (Lotman, 1996, p. 36)⁵.

Essas novas estruturas geradoras de sentidos se apresentam à cultura como textos. Esclarecemos que o conceito de texto para a Semiótica da Cultura (SC) se configura pelo princípio da trama, já que, ao recorrer à etimologia da palavra, Lotman (2003) observa que o termo inclui a ideia de entamar-se nos fios do tecido. O texto é visto como um complexo dispositivo composto por vários códigos e, dessa forma, não se apresenta como a realização de uma mensagem em uma só linguagem, pois é capaz de transformar as mensagens recebidas e gerar novas. O texto é um gerador de sentidos que inclui tanto a dimensão do emissor

⁴ No original: “Cada cultura define su paradigma de qué se debe recordar (esto es, conservar) y qué se ha de olvidar. Esto último es borrado de la memoria de la conectividad y es como si dejara de existir. Pero cambia el tempo, el sistema de códigos culturales, y cambia el paradigma de memoria olvidado.”.

⁵ No original: “El proceso de “envejecimiento” de los diversos métodos de generación de sentido, constantemente activo, es compensado, por un lado, por la introducción y el uso de nuevas estructuras generadoras de sentido, antes prohibidas; y, por outro, por el rejuvenescimiento de las viejas, ya olvidadas.”.

quanto a do receptor, bem como elementos casuais e, nessa via, abriga a interação de múltiplos sistemas semióticos, bem como a contradição e a indefinição de sentidos.

Logo, a teledramaturgia se constitui como um desses textos da cultura, que remete a várias memórias e está sujeito a renovação, um texto que, na América Latina, em especial, fala para um público vasto. Segundo Martín-Barbero, a televisão pode desencadear o reconhecimento sociocultural dos povos e por isso, acredita o autor, a teledramaturgia se constitui como o “drama do reconhecimento” (Martín-Barbero, 2009, p. 306), um drama que tem como base para a sua construção o gênero melodramático. Martín-Barbero, em seu texto referencial *Dos meios às mediações* (2009), ratifica: nenhum outro gênero agrada tanto como o melodrama na América Latina. “É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir da nossa gente.”⁶

É como drama do reconhecimento que essas histórias se atualizam em formas e velocidades diferentes na televisão dos países da América Latina. Nesse sentido, é preciso considerar, com Lotman (1998), que são evidentes as diferenças de forma e de velocidade na dinâmica do sistema televisual e, conseqüentemente, na história de seus componentes.

Os aspectos semióticos da cultura se desenvolvem melhor segundo leis que recordam as leis da memória, sendo que o que passou não é aniquilado nem passa a inexistência, mas sim, sofrendo uma seleção e uma complexa codificação, passa a ser conservado para, em determinadas condições, voltar a se manifestar (Lotman, 1998, p.109, grifo do autor)⁷.

As reflexões de Lotman evidenciam que cada sistema cultural tem suas especificidades e que há relevância em se fazer um rastreamento dos elementos que vão se manifestando no eixo diacrônico, deixando suas marcas de diversas maneiras na memória coletiva (na cultura). Por isso, recorre-se ao melodrama (e mais adiante ao folhetim) para resgatar memórias inerentes à teleficção.

A noção mais original de melodrama está associada às emoções acentuadas, mas o gênero configura muito mais do que apenas um “drama exagerado e lacrimajante” (Thomasseau, 2005, p. 9), como já apontou Martín-Barbero (2009). Historicamente, o melodrama surge no teatro popular, que se desvia dos critérios clássicos de contar histórias no palco e utiliza a música como apoio para os efeitos dramáticos. E, embora a origem da palavra

⁶ Ibidem, p. 305.

⁷ No original: “*Los aspectos semióticos de la cultura (por ejemplo, la historia del arte) se desarrollan, mas bien, según leyes que recuerdan las leyes de la memoria, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ne pasa a la inexistência, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse.*”.

tenha surgido no século XVII, na Itália, para designar “um drama inteiramente cantado” (Thomasseau, 2005, p. 16), foi na França, após a revolução de 1789, que o gênero se desenvolveu. A relação que se faz é que os tempos de crise daquele momento histórico impulsionaram consideravelmente o gosto pelo teatro (Thomasseau, 2005). Assim sendo, a gênese do melodrama está associada à ópera italiana, especificamente à opereta, que é um tipo de ópera popular, mais leve. Porém, o gênero só se acentua no século seguinte, em um período histórico conturbado, no qual a Europa vivenciava profunda crise.

Martín-Barbero lembra que, entre o final do século XVII e o início do século XIX, “disposições governamentais ‘destinadas a combater o alvoroço’ proibem na Inglaterra e na França a existência de teatros populares nas cidades” (2009, p. 163). A justificativa da proibição era: não corromper o verdadeiro teatro. A proibição em Paris foi suspensa em 1806.

Esses momentos históricos que marcaram a diacronicidade do sistema do teatro como forma narrativa se conectam à afirmação de Lotman (2000) de que as configurações dos códigos culturais vão definindo os seus paradigmas sobre o que deve ser conservado e o que deve ser esquecido, a passagem do tempo mostra também que esses padrões podem mudar e que o que está esquecido pode ser reincorporado novamente ao sistema. Nessa perspectiva é possível entender que o melodrama foi se atualizando constantemente e incorporando uma série de modelizações, sendo que, nesse processo, conservou muitas de suas características significativas e, por vezes, reincorporou outras tantas. É dessa forma que a cultura se atualiza e cria novos sistemas modelizantes, que são sistemas de signos que possuem uma estruturalidade com regras e códigos específicos. É importante lembrar que, para a Semiótica da Cultura, todos os sistemas são modelizáveis, isto é, estão sujeitos à semiotização⁸.

Quando surgiu, o melodrama revolucionou a criação das narrativas de ficção. De maneira genérica, pode-se dizer que os textos melodramáticos se estruturam sobre o paradigma da luta entre o bem e o mal absolutos, luta essa repleta de obstáculos, mas que, no final, reserva o castigo aos vilões e a recompensa aos virtuosos. Nessa construção há, ainda, o alívio cômico e o tributo ao inesperado, como os acidentes. É dessa forma que as histórias

⁸ “A língua natural é um sistema modelizante, uma vez que se constrói a partir de outros mecanismos tais como fonação, grafismo, convenções socioculturais. A língua natural foi definida pelos semioticistas como sistema modelizante primário exatamente por ser dotada de estrutura codificada” (Machado I., 2003, p. 162). Assim sendo, todos os outros demais sistemas da cultura são secundários, isto é, “usam a linguagem natural como material, acrescentando outras estruturas e todos eles são construídos em analogia com as linguagens naturais (elemento, regras de seleção e combinação, níveis) que funcionam como metalinguagem universal de interpretação.” (MACHADO I., 2003, p. 167-168).

melodramáticas abrem espaço para as emoções e para a imaginação do público (Thomasseau, 2005), traços dos quais encontramos resquícios na ficção seriada de TV.

No início do século XIX, o melodrama já assumia um estatuto ambíguo: amado pelas plateias e repudiado severamente pelos críticos e historiadores da literatura (Thomasseau, 2005), apreciadores do teatro culto, predominantemente literário. A encenação era privilegiada no melodrama, em contraponto ao teatro das elites. Na França, os críticos consideravam um absurdo a ação dramática ter mais destaque do que a palavra, o texto (nesse caso, estritamente verbal). O espetáculo visual, os efeitos sonoros, as pantomimas e a dança ganhavam espaço nos palcos, e a música servia para “marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la, além das canções e da música dos balés” (Martín-Barbero, 2009, p. 166). Com essas especificidades, o melodrama conquistou também o público internacional, sendo levado para Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos, tornando-se assim um dos mais bem-sucedidos gêneros do teatro do século XIX.

Com base nisso, já se compreende o porquê de o melodrama deixar as suas marcas nas narrativas ficcionais dos séculos vindouros. As matrizes do melodrama vão para as radionovelas, para o cinema e, por consequência, chegam também à televisão, sendo a telenovela sua cristalização mais evidente no Brasil. A música e os efeitos sonoros nas narrativas ficcionais, por exemplo, ganham resplendor nas radionovelas. Já os efeitos óticos, vindos das trupes de teatro que utilizavam fantasmagorias e sombras chinesas, foram absorvidos pelo cinema.

Quatro personagens alicerçam as histórias melodramáticas: o traidor, perseguidor ou agressor; a vítima, que em geral é o herói ou a heroína; o protetor ou justiceiro; o bobo. Outra característica importante é a ênfase na atuação, que irá permear as encenações que se seguem com as produções audiovisuais. Martín-Barbero observa que alguns estudiosos rechaçam o gênero melodramático, denunciando que a moral é o que fica dos espetáculos apresentados, convertendo-se numa forma de propaganda de determinados valores. Contudo, o autor discorda e completa: “o melodrama não se esgota aí, tem outra face, outro espaço de desdobramento e outra significação pela qual se liga com aquela matriz cultural que vínhamos rastreando” (Martín-Barbero, 2009, p. 171). Ele se refere ao modo de simbolizar o social, vivido de maneira metafórica por meio da retórica do excesso, que exige do público uma resposta, seja com risadas, lágrimas ou temores.

Logo, é possível compreender que a teleficção carrega traços do melodrama e, ao manter esses elementos como padrão no sistema da narrativa televisual, ela faz conexão com a memória coletiva e com o drama do reconhecimento: tem forte carga de subjetividade, opera sobre as emoções e, assim, constrói intensa capacidade de vínculo com o público; cria uma (estereotipada) identidade coletiva articulando modos de vida; traz narrativas simples que se constituem basicamente sobre a luta entre o bem e o mal e, assim, funciona como espelho de uma consciência comum a todos. A partir daqui, vamos enveredar pelas searas de outro gênero importante na construção da teledramaturgia que se filia ao melodrama: o folhetim.

A Dinâmica Folhetinesca

O folhetim, do francês *feuilleton* (folha de livro), foi o primeiro gênero de massa da narrativa de ficção seriada escrita. O folhetim começou a ser publicado nos jornais franceses em 1830, onde ocupava a primeira página do jornal, como nota de rodapé. A princípio, eram publicados ao lado de notícias de variedades, geralmente associadas a fatos bizarros, piadas e até receitas culinárias. Em 1836, os jornais passam a funcionar comercialmente e a ter anúncios, que eram cobrados por palavras, época em que os jornais parisienses *La Presse* e *Le Siècle* dão início “à publicação de narrativas escritas por romancistas da moda” (Martín-Barbero, 2009, p. 177). Tais narrativas, logo depois, começaram a ser publicadas no espaço destinado ao folhetim e, por isso, as histórias foram assim batizadas⁹.

Uma intervenção tecnológica acompanhou um impacto social importante nesse período: a criação da máquina de impressão rotativa, que aumentou consideravelmente o número de jornais impressos na época. Conseqüentemente os romances-folhetins puderam ser lidos pelo grande público, as massas que migravam para os centros urbanos, onde se concentravam as indústrias. O folhetim passou a servir como apelo de vendas e, ainda, se mostrou eficiente na fidelização do público.

As histórias fragmentadas, contadas em capítulos, que assistimos hoje na televisão, encontram, portanto, a gênese do seu formato nos jornais do século XIX, com os folhetins. Mas não só. “Os formatos ficcionais da TV são herdeiros de um vasto caudal de formas

⁹ O primeiro folhetim foi *Lazarillo de Tornes*, publicado em agosto de 1836 no jornal *Le Siècle*. Em outubro do mesmo ano, o jornal *La Presse* inicia a publicação de um texto de Honoré de Balzac como romance-folhetim. Mas atribui-se como primeiro romance-folhetim, escrito para esse fim, *As memórias do diabo*, de Frédéric Soulié, publicado em setembro de 1837 no jornal *Journal des débats* (Martín-Barbero, 2009).

narrativas e dramatúrgicas prévias: a narrativa oral, a literária, a radiofônica, a teatral, a pictórica, a fílmica e a mítica, entre outras” (Balogh, 2002, p. 32). Não cabe à nossa reflexão destrinchar cada uma dessas heranças. Cumpre apenas desvelar que o primeiro modelo de narrativa seriada audiovisual foi oferecido pelo cinema, por volta de 1913, quando surgem as primeiras experiências de serialização, posteriormente incorporadas pela televisão. A maioria das salas de cinema nessa época se apresentava ainda como o antigo *nickelodeon*, que exibia filmes curtos que o público assistia em pé ou acomodado em bancos de madeira desconfortáveis. Os longas-metragens (*feature films*) exibidos nos salões de cinema ainda eram pouco acessíveis ao grande público, mas podiam ser vistos na periferia, em partes, nos *nickelodeons*¹⁰. O que nos primórdios do cinema aparentava certo amadorismo, com a televisão “ganhar expressão industrial e forma significante” (Machado A., 2009, p. 87).

Por um lado, se mostra a continuidade de certos traços do modo de contar histórias advindos do folhetim e, antes dele, da história oral, do circo, do teatro, da ópera. Por outro lado, as inovações tecnológicas permitem a mudança de suporte e, em decorrência disso, significativas adaptações e reconfigurações de códigos e linguagem. A memória vai se conservando, mas ao mesmo tempo se ajustando aos formatos e às criações que atravessam a dinâmica cultural. Seguindo esse raciocínio, é só pensar nos exemplos das webnovelas ou “telenovelas *express*”, como foram batizadas nos Estados Unidos, que ocupam um espaço considerável no ciberespaço. “As webnovelas são produtos seriados compostos por episódios de curta duração destinados a sua distribuição e consumo nas plataformas digitais.”¹¹ (Scolari, 2015, p.s/n)¹². São webnovelas de sucesso: *Amor a ciegas*, TV Azteca, México; e *Mia Mundo*, Telemundo Media (Divisão da NBCUniversal), Estados Unidos. Esta última, destinada à comunidade latina que vive em território norte-americano, tem a particularidade de ser denominada webnovela mas já estar na terceira temporada, ou seja, é um novo formato, um híbrido entre as melodramáticas telenovelas em capítulos, pensadas para a televisão, e as séries televisuais exibidas na internet.

Lembremos que razões intrínsecas à natureza televisual devem ser consideradas quando se pretende estudar as características do seu modo de contar histórias. Entre elas está

¹⁰ São séries cinematográficas *Fantômas* (1913), de Louis Feuillade, e *The perils of Pauline* (1914), de Louis Garsnier (Machado A., 2009).

¹¹ No original: “Las **webnovelas** son productos seriales compuestos por episodios de corta duración destinados a su distribución y consumo en las plataformas digitales.”

¹² Para consultar outras informações acesse: <<https://hipermediaciones.com/2015/06/01/el-futuro-de-la-telenovela-entre-la-webnovela-el-transmedia-y-la-fanfiction/>>. Acesso em: 05 set. 2018, 16:51.

uma audiência dispersa, que exige que o enunciado televisual seja capaz de solicitar o telespectador para si. Trata-se de uma forma de convocar o sujeito, como já buscavam fazer o melodrama e o folhetim, mas que precisa ser pensada estrategicamente, agora associada a outras táticas, apropriadas ao meio audiovisual. A necessidade de inserir anúncios publicitários no fluxo televisual constituiu suas narrativas, marcadamente, pela fragmentação. No que se refere à ficção, a serialização se mostra como uma das suas principais formas de estruturação, o que implica conceber um padrão que se repete. Logo, “chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual” (Machado A., 2009, p. 83, grifos no original).

Foi a serialização que impôs à televisão uma das suas principais técnicas narrativas: a existência de ganchos de sentido, herdada do gênero literário folhetim. Os ganchos são informações impactantes que ficam sem respostas, que só serão dadas no próximo capítulo – hoje em dia, talvez apenas na próxima temporada ou mesmo deixadas por responder, isso se considerarmos o nível de complexificação narrativa que algumas tramas apresentam. O gancho é uma suspensão do sentido narrativo, capaz de segurar a tensão, que deve ser retomada na sequência do relato da história. A sua função é criar expectativa: “Trata-se de inventar um meio, mais ou menos nobre, de fazer com que o espectador volte a procurar o capítulo do dia seguinte – como, outrora, a dona de casa ia, em busca da sequência do folhetim, no jornal ou no fascículo.” (Pallotini, 2012, p. 103). Assim sendo, não é mera coincidência a telenovela ser conhecida como folhetim eletrônico.

Importante que se diga que, além dessa função de explorar os ganchos de tensão narrativos como um recurso para assegurar a audiência na televisão, o corte para o intervalo comercial tem uma imposição econômica, que é a necessidade de financiamento da emissora comercial. Há ainda uma outra função, que é a de permitir um “respiro” para quem assiste, já que seria inconcebível prender a atenção de alguém diante da TV por duas ou três horas, por exemplo.

A Composição da Imagem na Televisão

O raciocínio de Lotman (1996) explicitado até esse ponto se faz notório também quando atentamos para a composição da imagem televisual, que assim como o melodrama e o folhetim, é uma das estruturalidades dessa linguagem e, conseqüentemente, da ficção seriada.

A imagem na televisão assegura parte da memória cultural da humanidade, porque é impregnada de historicidade.

A partir desse momento do texto, nosso trajeto irá seguir a passos largos o percurso da História das Artes Visuais e as contribuições dadas à composição da imagem audiovisual. Faremos isso, principalmente, segundo as orientações de Balan (1997).

Muito tempo antes da invenção da TV, os artistas gregos desenvolveram uma técnica que se firmou como um dos princípios basilares de enquadramento na fotografia e na imagem em movimento: o princípio do ponto dourado ou ponto de ouro. Huyghe supõe que “o Egito foi o primeiro a conceber todos os recursos que a arte pode encontrar nas relações calculáveis, mas foi manifestadamente a Grécia que as transformou numa das bases da estética” (1986, p. 51). Dito isso, compreendemos por que a técnica do ponto de ouro (ou seção de ouro, batizada também de “divina proporção” no tratado escrito pelo pintor italiano Fra Luca Pacioli di Borgo) foi desenvolvida, e não criada pelos gregos: acredita-se que a seção de ouro pode ter sido calculada e aplicada em obras de arte desde a Antiguidade.

A busca dos artistas da Grécia era pela beleza das imagens, pois acreditavam em um mundo em que os deuses eram imortais e se assemelhavam aos homens. A arte grega antiga, que foi dividida em três períodos (arcaico, clássico e helenístico), teve na escultura a produção determinante para a evolução estética do Ocidente, principalmente depois da sua redescoberta no Renascimento (Brocvielle, 2012), e a técnica do ponto dourado (regra dos terços, cinco oitavos, divina proporção ou seção de ouro) foi decisiva nessa procura.

A regra consiste em dividir uma cena/tela/imagem em linhas equidistantes na horizontal e na vertical e manter o centro de interesse no ponto de interseção das linhas horizontais e verticais a 5/8 (cinco oitavos) de qualquer das margens. Dessa forma, a cena proporciona equilíbrio e afasta a monotonia visual. Os gregos elegeram a intersecção do primeiro quadrante como a mais impactante, já que é a primeira a ser visualizada por um observador. A maioria dos programas televisuais que vão ao ar são enquadrados a partir desse princípio básico.

Saltamos da arte grega para o Renascimento, que compreende um período próspero da produção cultural que durou aproximadamente do fim do século XIV ao final do século XVI e que oferece outra contribuição fundamental para a composição da imagem audiovisual. A arte renascentista se preocupou em traduzir “fielmente” a realidade, a natureza, o mundo ao seu redor, tendo como aliada nessa missão a técnica da pintura a óleo (Brocvielle, 2012), tanto é

assim que os artistas daquela época criaram o *trompe l'oeil*, técnica de sombreamento da pintura que provoca uma ilusão de ótica, dando a impressão de imagens tridimensionais nas telas.

Balan (1997) revela que a imagem audiovisual herdou as características principais da pintura renascentista: a triangulação, a simetria e a perspectiva, além da dimensão primordial da luz nessa relação. Um triângulo formado por três linhas imaginárias guia os componentes da imagem. No topo desse triângulo imaginário fica sempre o centro de interesse, ou seja, o conteúdo mais relevante que se quer mostrar. E, claro, os elementos menos perceptíveis, complementos da imagem/cena, ocupam os vórtices do triângulo. São as linhas da perspectiva que nos carregam, portanto, para o que interessa ser visto primeiro pelo observador/espectador.

Balan analisa os princípios da arte do Renascimento na pintura *A ceia* (1495-1497), de Da Vinci, que concernem também à imagem televisual.

Na obra “A Ceia” de Leonardo da Vinci observamos que a composição básica é formada por uma grande linha horizontal tendo ao meio a figura de Cristo que marca o eixo vertical. A triangulação formada em Cristo tem sua cabeça como centro. O prolongamento de todas as linhas das perspectivas das paredes se cruzam num ponto de fuga que não outro senão a própria cabeça de Cristo. A simetria tem como centro de interesse o corpo de Cristo. A luz já aparece como elemento central neste quadro com a função de chamar a atenção do centro de interesse: está ao fundo, como uma moldura clara onde Cristo aparece com muito bom contraste. É uma primeira demonstração do aspecto iluminação como fortalecedor do centro de interesse (1997, p. 33).

O autor supõe, ao discutir o ponto dourado, que a maioria dos profissionais de televisão, acaso questionados sobre essas regras, provavelmente não iriam associá-las aos movimentos de História da Arte ou sequer nomear tecnicamente os enquadramentos que realizam. No entanto, todos trabalham intuitivamente com esses parâmetros básicos de formação da imagem quando realizam a captação de cenas na TV. Também devemos levar em conta que há um hábito modelizado no nosso modo de organizar a imagem, que é cultural. Sem dúvida, não são necessários muitos argumentos para atestar isso, basta nos relacionarmos com alguns profissionais de televisão ou, menos ainda, observar as cenas.

A herança renascentista é evidente na composição da imagem audiovisual, só que a Renascença ainda não privilegiava a luz e a sombra, o que só veio a acontecer com a Arte Barroca, que se semeia na Europa, a partir da Itália, no fim do século XVIII. Esse movimento artístico surge na Igreja como uma reação ao Protestantismo que avançava no Velho Continente. Na tentativa de conquistar mais fiéis, a Igreja Católica, que estava perdendo sua

força, solicita aos artistas imagens (pinturas e esculturas) que suscitassem mais emoção, dramaticidade e movimento (Brocvielle, 2012).

Balan (1997) sustenta que, com isso, a imagem pictórica ganhou textura, porque o tipo de luz que passou a ser empregada como recurso para garantir tais características proporciona (ainda com mais rigor que no Renascimento) a tridimensionalidade. O autor assegura que o mesmo acontece quando usamos esse tipo de iluminação no audiovisual e avalia a imensa contribuição do trabalho realizado com a luz nas telas de Caravaggio¹³, um dos mestres da Arte Barroca, para a imagem na dramaturgia audiovisual. Segundo Balan, “a técnica de iluminação de Caravaggio é utilizada na produção cinematográfica e televisiva nas cenas onde a alta dramaticidade e suspense são necessários, para levar ao telespectador sensações de preocupação e terror” (1997, p. 36).

O barroco, ao retratar nos quadros o sofrimento agudo na pele de pessoas comuns e ao tratar, inclusive, temas bíblicos com essas nuances, se opôs às convenções da arte clássica, porque se distanciou da “beleza ideal” tão venerada na Renascença. Essa exposição é que chocava os espectadores das obras barrocas. Nas palavras do historiador da arte Ernst Gombrinch, o Barroco tem uma “honestidade intransigente” (1985, p. 306) que poucos souberam apreciar na época em que o estilo foi criado, mas que foi decisiva para os artistas vindouros, que a incorporaram nas artes visuais e audiovisuais, como já dito.

A técnica à qual Balan (1997) assente que foi imprescindível para o audiovisual é o contraste entre luz e sombra reconfigurado a partir do *chiaroscuro*¹⁴, palavra italiana traduzida literalmente como claro-escuro. A técnica surge com o cientista e artista Leonardo da Vinci, no século XV, e é também chamada de perspectiva tonal, mas são os pintores barrocos que levam o *chiaroscuro* ao extremo. A luz contrastante, bem demarcada ficou conhecida como Tenebrismo, por conta das características da luz, que denunciam uma preocupação dos artistas com as implicações psicológicas das personagens retratadas e com a dramaticidade das cenas, tanto que as pinturas barrocas eram comparadas à arte dramática – ao teatro –, pois imprimiam um efeito teatral à tela.

¹³ Michelangelo Merisi, o Caravaggio (c.1571-1610), nasceu na cidade de Caravaggio, na Itália. Teve uma vida pessoal conturbada, o que não o impediu de se tornar um pintor cultuado pela Igreja. Suas telas foram consideradas revolucionárias, sobretudo pela forma como trabalha a luz, tal como destacado no texto, e por retratar as personagens religiosas como pessoas humildes, indo de encontro aos propósitos da igreja naquele momento (Brocvielle, 2012).

¹⁴ Informações disponíveis em: <<http://www.brasilcultura.com.br/artes-plasticas/tecnicas-de-pintura-chiaroscuro/>>. Acesso em: 21 ago. 2018, 18:08.

Caravaggio explora uma gama incessante de tonalidades escuras, o que faz com que o claro-escuro exposto em seus quadros seja violento. Essa intensidade dramática se aproxima de temáticas da Arte Romântica (séculos XI e XIII), que imprimiu emoções exacerbadas nas telas, com apelo trágico. O romantismo cedeu à televisão uma técnica que em determinados textos expõe apenas um foco de luz, arguto, pontual, permanecendo o entorno dele, o restante da cena, apenas como uma penumbra, pouco perceptível. Esse tipo de luz é comum nos textos teledramatúrgicos, mas também usual no telejornalismo, quando há depoimentos em que o rosto do entrevistado não pode ser revelado. O nome técnico para esse recurso na televisão é luz recortada. Na pintura, o exemplo são as telas de Goya que deram abertura para as expressões que marcaram e possibilitaram o movimento romântico e, mais tarde, a manifestação do expressionismo, segundo estágio da arte moderna.

Dando um salto dos clássicos para os modernos, contemplamos, por fim, um dos aspectos do primeiro período da arte moderna, o Impressionismo, que também auxilia na constituição da imagem audiovisual. O movimento impressionista é resultado de uma inquietação em relação à nova Paris, que se modernizava. Os artistas que deram as pinceladas iniciais da arte moderna são, a princípio, repudiados no *Salon*, principal salão de exposições da cidade-luz, porque suas imagens estavam em desencontro com a arte realista, reproduzida na tela (quadro) por tanto tempo, durante os períodos anteriores da História da Arte, em que só a figuração foi apreciada como representação do mundo. No entanto, os impressionistas não queriam reproduzir o mesmo que os pintores academicistas da época e para romper com esse modo de representar a vida, passaram a buscar o movimento, as impressões da cena, registrando o cotidiano fora dos ateliês e ao ar livre, principalmente ao redor de Paris, que naquele momento é a cidade do proletário, mas também das festas e da solidão – eis a Paris do século XIX (Impressionismo, 2012). “Se, até então, os artistas buscavam eternizar situações e personagens considerados nobres, o Impressionismo partiu para a experimentação de uma pintura que captasse as coisas passageiras, a velocidade dos acontecimentos e a vida cotidiana” (Impressionismo, 2012, p. 2).

A passagem da imagem mimética para a imagem vaporizada nas artes visuais deixou uma herança emblemática para o audiovisual: o tratamento primeiro-plano e segundo-plano dado à imagem, recurso muito utilizado na televisão.

Quando se deslocam dos ateliês para o ar livre e passam a pintar nos parques, praças e jardins, os artistas começam a refletir a luz na superfície dos objetos da cena e a trazer a cor

para a pintura com mais força. Tanto que uma nova técnica surge nessa fase da pintura: o empaste. No desejo de trabalhar com a cor em excesso, o artista colocava a tinta diretamente sobre a tela e com o pincel a modelava: assim nasceram trabalhos de uma única cor que introduz o tom sobre tom nas artes visuais. Van Gogh¹⁵ teria sido o pioneiro neste tipo de pintura (Balan, 1997). O contraste de uma cor sobre a mesma cor, ou seja, o tom sobre tom da pintura, na televisão é notado, portanto, quando há o destaque do “(...) objeto em primeiro plano usando um fundo em segundo plano bastante contrastado em relação ao primeiro” (Balan, 1997, p. 45).

Considerações Finais

Somos cientes de que a teledramaturgia brasileira vive um momento de transformações intensas diante das questões impostas pela multiplicidade de formatos que vêm surgindo no audiovisual e em virtude do cenário da convergência midiática que, conseqüentemente, impõe mudanças nos modos de ver e produzir imagens e narrar histórias de ficção na contemporaneidade. No entanto, seria ingênuo usar a expressão “não temos memória”, pelo menos em se tratando de audiovisual e especialmente da ficção seriada. A sugestão de Lotman (1996) é a coexistência dessas duas estruturalidades: uma não anula a outra, há um condicionamento mútuo, entre a memória da cultura e atualização dos códigos, a partir da geração de novos sentidos. Nesta via, é importante considerar que a cultura enquanto memória se reporta ao passado, mas também funciona como um sistema modelizante de comportamentos e, por isso, visa ao futuro (Machado I., 2003, p. 163).

Referências

Balan, W. (1997). *A Iluminação em programas de TV: arte e técnica em harmonia*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Poéticas Visuais) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru/SP.

Balogh, A. (2002). *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

¹⁵ Vicente van Gogh (1853-1890), pintor holandês, foi um mestre da pintura que teve uma produção de 10 anos e revolucionou a arte com propostas inventivas. São obras de destaque do artista *Os girassóis* (1888); *Noite estrelada* (1889); *Autorretrato com a orelha cortada* (1889) e *Campo de trigo com corvos* (1890) (Brocvielle, 2012).

Brocvielle, V. (2012). *Larousse da história da arte*. Trad. Maria Suzette Caselatto. São Paulo: Editora Lafonte.

Gombrich, E. (1985). *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar.

Impressionismo: Paris e a Modernidade: Obras Primas do Musée D'Orsay (2012). Catálogo da Exposição. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil e Fundación Mapfre.

Lotman, I. M. (1998). *La Semiosfera II. Semiótica de la Cultura, del Texto, de la Conducta y del Espacio*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Trónesis Cátedra Universitat de València.

_____ (1996). *Semiosfera I - semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

_____ (2000). *Semiosfera III - semiótica de las artes y de las culturas*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Trónesis Cátedra. Universitat de Valencia.

_____ (2003). Sobre el concepto contemporáneo de texto. *Entretextos*. n. 2, nov. Trad. Gastón Gainza. Granada. Disponível em: <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2014, 21:30.

Machado, A. (2009). *A televisão levada a sério*. 5ª ed. São Paulo: Senac.

Machado, I. (2003). *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscov para o estudo da cultura*. Cotia/SP: Ateliê Editorial.

Martín-Barbero, J. (2009). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura, hegemonia*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Pallotini, R. (2012). *Dramaturgia de televisão*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva.

Scolari, C. A. (2015). *El futuro de la telenovela: entre la webnovela, el transmedia e la fanfiction*. Post de Blog. Disponível em: <<https://hipermediaciones.com/2015/06/01/el-futuro-de-la-telenovela-entre-la-webnovela-el-transmedia-y-la-fanfiction/>>. Acesso em: 05 set. 2018, 16:51.

Thomasseau, J. (2005). *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva.