

Visualidade como ficção para o entretenimento

Romilson Marco dos Santos

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP). São Paulo. SP. Brasil
Contato com o autor: romilsonmarco@hotmail.com

Resumo: O problema de pesquisa concentra-se na relação que se estabelece entre as transformações da estrutura narrativa, a linguagem visual própria da telenovela e a participação do telespectador. O objetivo deste trabalho é entender como a telenovela passou a se sustentar a partir da visualidade, como produto atrativo que preenche as fissuras ou perdas narrativas e se promove como fator de fruição visual do telespectador. Logo, metodologicamente, a análise se pautará no modo como os espaços das telenovelas foram reorganizados, a fim de estabelecerem uma mediação com o telespectador. Sendo assim, a imagem cumpre seu papel no caráter mediativo da televisão.

Palavras-chave: Interação. Visualidade. Semiótica Audiovisual. Espacialidade

Abstract: Visuality as fiction for entertainment. The research problem focuses on the relationship established between the transformation of the narrative structure, the very visual language of television series and the participation of the viewer. The objective of this work is to understand how the soap opera went on to support from the visual, how attractive product that fills the cracks or narratives losses and promotes itself as visual enjoyment factor of the viewer. Thus, methodologically, the analysis shall be founded on how the spaces of soap operas were reorganized in order to establish a mediation with the viewer. Thus, the image fulfills its role in mediative nature of television.

Keywords: Interact. Visuality. Audiovisual semiotics. Spatiality.



1 Introdução

O objetivo deste trabalho é entender como a telenovela passou a se sustentar, a partir da visualidade, como produto atrativo que preenche as fissuras ou perdas narrativas e se promove como fator de fruição visual do telespectador. Sendo assim, a imagem cumpre seu papel no caráter mediativo da televisão.

A partir dessa visualidade, as telenovelas foram se organizando, a fim de se apresentarem ao telespectador.

Essa organização coloca em evidência o suporte, transformado em meio de comunicação através do modo como organiza a materialidade e se identifica enquanto elemento constitutivo daquele mesmo material. O modo como se organiza uma informação, linguagem ou mídia acaba por transformar o material, dando-lhe outros e sutis elementos comunicativos, quando não persuasivos. Portanto, o espaço se transmite através de espacialidades que o superam como suporte, para evidenciar a transmissão do modo como se organiza a cultura que agencia. A espacialidade reinventa o espaço a cada manifestação do modo pelo qual o organiza, ou seja, através da espacialidade, interinfluenciam-se o espaço e todo o significado ou comunicação que sobre ele se inscreve (FERRARA, 2007, p. 33).

Logo, a análise se pautará no modo como os espaços das telenovelas foram organizados, a fim de estabelecerem uma mediação com o telespectador. Objetiva-se analisar, dentro da faixa mais ampla possível, as mais significativas posturas de se apresentar ao telespectador. O eixo que guia esta análise parte daquelas telenovelas que, a partir desse modo de se organizar, promoveram repercussões na imprensa/mídia e, também, na audiência.

O corpus deste trabalho se organiza na análise das telenovelas que se seguem. Primeiro momento da visualidade: O Direito de Nascer (1964); segundo momento da visualidade: Beto Rockfeller (1968); terceiro momento da visualidade: O Bem Amado (1973), Saramandaia (1976), Salvador da Pátria (1989), O Dono do Mundo (1991) e Vale Tudo (1988/89); quarto momento da visualidade: Laços de Família (200), Mulheres Apaixonadas (2003) e Senhora do Destino (2004/2005).

Esse universo consiste na imprevisível e instável relação que se estabelece entre o telespectador e a telenovela. É nesse sentido que se identificam momentos bem definidos, cuja visualidade foi se organizando de forma distinta, até se posicionar como entretenimento.



Romilson Marco dos Santos

2 Primeiro momento da visualidade das telenovelas

A ficção fabricada pelo novelista supunha um percurso estipulado por uma estrutura narrativa e, como consequência, uma hierarquia do verbal sobre o suporte audiovisual.

No primeiro momento da telenovela, a narrativa se sustentava pelos diálogos das personagens e não pela visualidade. Em outras palavras, eram os diálogos que permitiam o entendimento da narrativa.

As histórias contadas, a partir dos diálogos, fizeram com que a visualidade fosse uma informação imagética ou ilustração daqueles diálogos. Por outro lado, todo diálogo é constituído não apenas de palavras, mas também de reações mudas a essas palavras. É bom que se note que foram essas expressões mudas que conferiram o caráter melodramático a essas telenovelas, ou seja, foram as expressões (Telenovela o direito de nascer, 1964) exageradas de sofrimento que captaram o emocional do telespectador.

Portanto, a telenovela se organizou com um distanciamento, tanto do que exibia, como do modo pelo qual foi exibida. De fato, o dado crucial em jogo não foi a imitação do real na tela - a reprodução integral das aparências - mas a simulação de certo tipo de olhar potencializado pela estrutura narrativa. Sendo assim, os registros visuais como cenários, figurinos, primeiro em p/b e depois em cores, além da gestualidade de forte capacidade dramática seguiram as regras implícitas naquela narrativa.

Decorre daí, como centro dos registros visuais, a própria imagem das personagens protagonistas.

Uma cadeia de palavras tem um sentido; uma sequência de imagens tem mil. Uma palavra pode ter larguíssimo número de acepções, mas suas ambivalências são identificáveis em um dicionário, exaustivamente enumeradas: pode-se chegar ao fim do enigma. Uma imagem é para sempre e definitivamente enigmática (...) tem cinco bilhões de versões potenciais (ou seja, o número de seres humanos) nenhuma delas pode impor-se como referência única (nem mesmo a do autor). Polissemia inesgotável (DEBRAY, 1993, p. 59).

Logo, essa polissemia é fator que conduz à participação, ou seja, como superfície aberta às possibilidades, ela não permite ou não é passível de uma imposição única de sentido. Com efeito, essa possibilidade de participação - através dos enquadramentos das personagens - entrava em conflito com a imposição de um percurso. Em consequência, sabe-se que



Visualidade como ficção para o entretenimento

submeter a atmosfera da telenovela à palavra e à escrita incorre na possibilidade da perda de interesse, se a narrativa não instigar o interesse do telespectador, já que: “que peso tem um grito escrito face de um grito berrado, angústia ou explosão de alegria bruta, imediata e plena?” (DEBRAY, 1993, p. 49).

Nota-se que a estrutura narrativa talvez impusesse restrições diante das imagens, uma vez que a telenovela, como audiovisual, é uma obra para se ver e não para se ler. Por exemplo, os planos duravam o tempo do desenrolar dessas ações/diálogos das personagens em cada cena. Dessa maneira, o ritmo da edição era lento, com planos longos em um mesmo cenário. Verifica-se que os cortes, nas imagens, eram uma necessidade advinda da estrutura narrativa, de tal modo que se excluía qualquer possibilidade de manifestação ou participação por parte do telespectador em relação à sua possível insatisfação. Isso leva a repensar a configuração das telenovelas e sua base de sustentação. Como audiovisual, a telenovela deveria estabelecer mediações não pela verbalização, mas, sobretudo, pela simbolização imagética. Tanto isso é verdade que a emoção começa onde acaba o discurso (DEBRAY, 1993, p. 50). Logo, A imagem é mais contagiosa, mais viral do que o escrito (DEBRAY, 1993, p. 91).

A dinâmica da imagem não tem a mesma natureza da dinâmica da palavra, nem está orientada no mesmo sentido. As palavras projetam-nos para a frente, a imagem para trás; ora, este recuo no tempo do indivíduo e de espécie é um acelerador de poder. (DEBRAY, 1993, p. 112).

Portanto, a telenovela, no seu primeiro momento, construiu um registro visual a partir das imagens engendradas pelo signo verbal (adaptações literárias/rádio). No esquema representativo, a parte do texto era a do encadeamento ideal das ações, a parte da imagem era a do suplemento de presença que lhe dá carne e consistência (RANCIERE, 2011, p. 65).

A potência das palavras não é já o modelo que a representação pictural deve adotar como norma. É aquela que escava a superfície representativa para nela fazer aparecer a manifestação da expressividade pictural. Isto significa que esta não está presente na superfície enquanto não existir um olhar que a escave, palavras que a qualifiquem, fazendo aparecer um outro tema por baixo do tema representativo (RANCIERE, 2011, p. 104).



Romilson Marco dos Santos

Logo, o excesso de estrutura narrativa rígida contrariava o livre jogo dos afetos desencadeados pelo desbravar da superfície imagética por parte do telespectador.

“A pintura não transmite um sentido, mas faz sentido por si mesma, para aquele que olha, segundo o que ele é”. Como seria possível não compartilhar, à primeira vista, a opinião de Soulages, já que “aquele que olha faz a pintura segundo o que ele é” a artista não tem as chaves; no final de contas, sou eu, espectador na extremidade da fila, quem abre ou fecha as portas (DEBRAY, 1993, p. 51).

De fato, no decorrer dos anos, a televisão sofreu algumas influências que, por sua vez, apontaram reformulações no modo de organização das telenovelas. Verificou-se, após O direito de nascer, que o primeiro modo de organização da telenovela, que refletia a organização do espetáculo teatral, com a tônica da quarta parede - uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão “em outro mundo” (DIDEROT, In: XAVIER, 2003, p. 17) - rompeu-se, em decorrência da cumplicidade que se estabelecera entre telespectador e personagens.

3 Segundo momento da visualidade das telenovelas

Verificou-se um segundo momento, cuja principal diferença, em relação ao momento anterior, foi o deslocamento do olhar das telenovelas para a sociedade brasileira. Tal deslocamento sugeriu outra relação entre a própria telenovela e o telespectador. De fato, assistiu-se à presença de uma configuração imagética, cuja essência era, agora, familiar aos telespectadores.

Essa similaridade perceptiva dinâmica que caracteriza a iconicidade da imagem constitui o primeiro elemento de uma lógica da imagem de feição analógico. Nessa dimensão, a questão da imagem vai muito além da sua visibilidade, ao contrário, ela é polissensorial e sua visibilidade é uma forma abrangente de alcançar sua semiótica; desse modo, enquanto visibilidade, a imagem representa uma percepção mais complexa da realidade envolvendo-se, aí, sua ideologia e o amálgama das suas relações com a memória de um passado ou a insinuação de um futuro possível ou sugestivo (FERRARA, 2000, p. 58).



Visualidade como ficção para o entretenimento

De fato, essa similaridade perceptiva, que caracteriza a iconicidade da imagem, permitia o rompimento da hierarquia do verbal sobre o suporte audiovisual. Com efeito, esse suporte audiovisual passa a se configurar como visualidade, ou seja, é um artefato de registro que possibilita o pronto reconhecimento do mundo (FERRARA, 2007, p. 13). Portanto, esse artefato engendra imagens que pedem para serem pensadas. Como percepção, a imagem é uma constatação e um hábito de ver e, como recepção, é uma fruição. Como percepção, o imaginário exige um juízo perceptivo e, como recepção, supõe a participação, o compromisso marcado pela experiência que permite a comparação [...] (FERRARA, 2000, p. 120, 121) do que é visto, com o já conhecido por parte do telespectador. Logo, não é necessário verbalizar para simbolizar. Sendo assim, olhar pressupõe uma ação a distância. Nesse sentido, deve-se questionar se a imagem composta de vários elementos em uma cena seria dependente de uma narrativa, ou a imagem como superfície permitiria ora por saturação, ora por rarefação, uma narrativa subtendida ante o olhar de cada telespectador?

A visualidade não diz, não pode ainda dizer: é a partir da exploração e, por consequência, da participação que aquela visualidade começa a dizer algo. Portanto, o que a visualidade irá dizer, está na iminência do percurso que o telespectador desenvolve. Um modo de tentar conhecer o objeto focado a partir de outras experiências já vividas. Percepção enquanto controle da experiência e associação enquanto controle da inferência (FERRARA, 2000, p. 61). Daí, questiona-se a existência de uma estrutura narrativa, em uma atmosfera que se pauta pela participação e pela co-gestão. Com efeito, olhar não é receber, mas colocar em ordem o visível, organizar a experiência (DEBRAY, 1993, p. 30). A telenovela, como superfície imagética, não tem o monopólio do sentido; a palavra e a escrita também não. Pensar a imagem supõe, em primeiro lugar, que não se confunda pensamento e linguagem. Já que a imagem faz pensar por meios diferentes de uma combinatória de signos (DEBRAY, 1993, p. 49).

Portanto, a hierarquia que sustentava a estrutura verbal da narrativa se desloca para a ascensão da visualidade que busca estabelecer certo equilíbrio entremeando-se e misturando-se com a narrativa. Essa ascensão acarretou consequências advindas do fato de a visualidade ser constituída de imagens configuradas em superfícies e, como tal, necessitar da participação do telespectador para percorrê-la. Nota-se que a organização das telenovelas apresentava uma



Romilson Marco dos Santos

configuração audiovisual que buscava a semelhança com a atmosfera da sociedade brasileira, de tal modo que a aproximava do telespectador.

Com efeito, a visualidade, por suas características próprias, não se pauta pela ficção fabricada de uma história, mas, sobretudo, pelos altos e baixos descontínuos da superfície imagética que supera a sequência narrativa.

Essas imagens começaram a rejeitar uma composição das intrigas herdadas da tradição romanesca. [...] a imagem vale então como potência de desligação, forma pura e puro *pathos* dismantelador da ordem clássica dos agenciamentos de ações ficcionais, de histórias (RANCIERE, 2011, p. 50), o que sugere a tendência de um novo modo de organização da telenovela.

Desse modo, é evidente que a telenovela se organizou apontando para uma aproximação com a atmosfera do telespectador. As cenas poderiam ser organizadas em qualquer lugar do planeta, todavia, essa telenovela preferiu se organizar em um contexto de fácil reconhecimento.

Quando a emissora imprimiu uma configuração imagética próxima à visualidade de quem assistia às telenovelas, determinou uma proposta de jogo entre ambas as partes. E, nessa proposta, a visualidade foi o fator determinante para a consolidação de um novo modo de fazer telenovela. A imagem funciona como mediação efetiva (DEBRAY, 1993, p. 14). No momento em que colocaram a atmosfera do telespectador no campo da telenovela, ela capta a atenção e constrange o telespectador a entrar na telenovela, designando-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriando-se de sua luminosa e visível espécie e projetando-a sobre a superfície da televisão. Nota-se a importância do poder da pessoa retratada para quem a retratava. Estar na imagem determinava uma busca de proximidade, por parte da telenovela, com aquele telespectador. A imagem, qualquer imagem, é, sem dúvida, essa astúcia indireta, esse espelho em que a sombra captura a presa (DEBRAY, 1993, p. 30).

A existência das imagens dos espaços intitulados públicos da sociedade brasileira significou que algo foi negociado com a telenovela. Supõe igualmente, para com aquele que olha, um ato de confiança, uma adesão prévia e não explicitada. O papel do telespectador, identificando-se com a câmera e cooperando ativamente de muitas outras maneiras, contribuiu para a produção dos mais diversos e imprevisíveis efeitos de sentido. Se tivermos como dado



Visualidade como ficção para o entretenimento

adquirido que esta ordem hierárquica foi abolida, que a potência das palavras e a do visível se libertaram desde há dois séculos dessa medida comum, tem lugar a pergunta: como pensar o efeito dessa desligação? (RANCIÉRE, 2011, p. 57).

O fato de haver um desligamento, ou melhor, uma nova hierarquia em que a visualidade se inclina sobre o verbal, permite que os elementos das unidades mínimas, de uma obra audiovisual, ganhem destaque como elementos de fruição para o telespectador. É nesse sentido que se verificará a espetacularização da imagem.

4 Terceiro momento da visualidade das telenovelas

A visualidade, desse terceiro momento, não exclui completamente a narrativa, no entanto, comporta, sob certos aspectos, as superfícies imagéticas engendrando um arcabouço de opções de percursos para fruição do telespectador. As telenovelas, portanto, passaram a valorizar aquelas unidades mínimas da obra audiovisual como fator de entretenimento, mais do que a própria narrativa. É nesse sentido que a visualidade estabeleceu uma hierarquia mais eficaz na função de entreter o telespectador.

Não nos esqueçamos de que o motor dessa imagem é o imaginário nutrido por um corpo de outras imagens memorizadas; um imaginário naturalizado, concretizado em vestígios. Em consequência, a leitura é a montagem de fragmentos relacionados, lembrados. Essa operação vai muito além da física descrição da imagem visual fixada referencialmente no espaço e, por isso, emblemática dele (FERRARA, 2000, p. 125).

Logo, esse ver é um pensar, refletir (FERRARA, 2000, p. 120, 121). De fato, a lógica da organização das telenovelas refletia a construção de uma visualidade carregada de vestígios a serem montados pelo telespectador, [...] a imagem não é produto do imaginário, mas se constroem mutuamente. Mediados pelo pensamento cognitivo, imagem e imaginário se reconhecem à própria medida em que se concretizam, um é a própria existência do outro; confere-se o imaginário pela imagem e vice-versa (FERRARA, 2000, p.116, 117). Dessa maneira, a telenovela apresenta-se aberta às intervenções do meio onde é exibida.



Romilson Marco dos Santos

Trata-se, pois, de propor a seguinte análise: qual a postura diante dessas unidades mínimas de uma obra audiovisual, o que vemos nelas, o que é passível de entretenimento? A visualidade apresentou um jogo imagético que consistia em oscilações, ora como entretenimento distraído, ora como uma interatividade. No entretenimento distraído vemos a organização de uma visualidade apresentando, por exemplo, um pôr do sol, que não sugestionava uma concentração, apenas uma fruição visual.

Nota-se que tal jogo imagético ratifica o que Arlindo Machado afirma: o vídeo não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeito de continuidade rigidamente amarrados como no cinema, senão o espectador perderá o fio da meada cada vez que a sua atenção se desviar da tela pequena (In: COSTA, 1995, p. 59). Logo,

Uma das conquistas técnicas da televisão é sua capacidade de utilizar uma grande quantidade de deixas simbólicas, tanto de tipo auditivo quanto visual. Enquanto a maioria dos meios técnicos restringe a variedade de deixas simbólicas a um único tipo de forma simbólica (a palavra falada ou escrita), a televisão tem uma riqueza simbólica com as características da interação face a face: os comunicadores podem ser vistos e ouvidos, movimentam-se através do tempo e do espaço da mesma forma que os participantes na interação social cotidiana, e assim por diante (THOMPSON, 2012, p. 129).

De fato, as telenovelas buscaram a excelência simbólica na configuração da visualidade. Em alguns momentos, preencheram a própria estrutura daquilo que estava sendo narrado. Por outro lado, essas deixas simbólicas ratificaram, a partir da organização da visualidade, mais uma face daquele jogo imagético. O confronto entre imagens de paisagens exageradamente rurais (O Rei do Gado TV Globo) e aquelas exageradamente urbanas sugestionava uma interatividade pelo modo como foi organizada tal visualidade. Esse modo de organizar convidava o telespectador a esboçar alguma reação diante desse confronto. Sendo assim, tinha-se o encantamento resultante da direção de fotografia, com planos longos e tratamento de luz que alcançavam a excelência. A telenovela impressionou com imagens vistas apenas em cinema, mas agora, com usufruto do conforto no espaço privado.

Logo, esse modo de organizar a visualidade pautada em um jogo imagético promoveu uma reorganização no modo de editar essas telenovelas. Assim sendo, a edição não se organizava em função de uma ordem narrativa, mas de uma ordem de fruição. O tempo diegético, preocupação de toda edição, sucumbiu ao tempo de fruição, que aquelas imagens



Visualidade como ficção para o entretenimento

promoviam junto ao telespectador. Portanto, os planos de conjunto e gerais do espaço aberto das paisagens denotavam a valorização de imagens como visibilidade das próprias telenovelas. Desse modo, como visibilidade, a imagem representa uma percepção mais complexa da realidade envolvendo-se, aí, sua ideologia e o amálgama das suas relações com a memória do passado ou a insinuação de um futuro possível ou sugestivo (FERRARA, 2000, p. 58).

Nota-se que esses planos gerais sugerem a complementação da imagem. Essas sugestões são grãos, fragmentos de legibilidade não evidentes, mas completados pelo imaginário/memória de imagens do leitor. Portanto, ler é montar fragmentos de imagens, completados de sentidos imaginários que objetivam e se revelam concretamente pela montagem da leitura (FERRARA 2000, p. 125).

Logo, a imagem é concretamente construída, o imaginário é estimulado ou desencadeado pelas características urbanas que se comunicam pelas imagens. Assim sendo, a sintaxe do imaginário está diretamente vinculada à identificação desses estímulos e imagens (FERRARA, 2000, p. 120, 121). Dessa maneira, a ficção da telenovela não advém da narrativa, mas, sobretudo, dessa sintaxe do imaginário, a partir das imagens. A percepção da imagem supõe, de um lado, entendê-la como depósito de marcas e sinais do tempo [...] (FERRARA, 2000, p. 169). Por sua vez, essas telenovelas buscaram marcas e sinais de fácil reconhecimento, principalmente na caracterização das personagens.

De fato, a visualidade é de fundamental importância para a sustentabilidade de uma telenovela e para a manutenção dos seus altos índices de audiência. Todavia, aquelas que ousaram trabalhar visualidades que não respeitassem o seu potencial dialógico com o telespectador logo foram penalizadas.

Segundo McLuhan, “Em vez de conceitos antiquados, como o de tornar o público mais consciente dos novos produtos, fala-se agora de tornar o produto mais consciente de seu público, ou alvo” (2005, p. 40). Embora o autor se refira ao *design* industrial de hoje, podemos relacionar e aplicar, certamente, às telenovelas brasileiras. Uma vez que a audiência está cada vez mais envolvida no ato criativo, para escândalo das elites que durante tanto tempo adotaram nas artes uma orientação voltada para o consumidor (MCLUHAN, 2005, p. 56).



Romilson Marco dos Santos

Sendo assim, entre telenovela e telespectador, verificava-se uma nova relação para a qual tendia uma reciprocidade criativa. Logo, o telespectador reage, manifestando sua posição diante do que estava assistindo. De fato, essa visualidade, mesmo justificada por uma suposta narrativa, rompia com as expectativas do público que, ao considerar que aquelas cenas não proporcionavam nenhuma fruição, fez os índices de audiências declinarem.

Nessa radical metamorfose da compreensão dos meios, envolvem-se comunicação e semiótica. Porém passa-se a entender a semiótica como ciência que supera sua rígida, embora eficiente, estratificação metodológica, para considerar os meios nas singularidades da sua codificação sógnica e nas possíveis interfaces que podem ocorrer entre elas, gerando outros meios e interações como elementos inevitáveis que estão presentes no imprevisível emaranhado das redes culturais: a interação submete a mensagem à semiótica dos signos que evidenciam um modo de comunicar em expansão. Entretanto, o processo que nos leva das mediações aos meios supõe submissões e revisões: da comunicação que deve considerar a interação para perceber que o receptor é cogestor do processo comunicativo; e da semiótica que deve considerar a semiótica de todos os signos e linguagens que relativiza os significados e impõe a percepção de que todos os enunciados constroem a cultura e são por ela construídos (FERRARA, 2008, p. 5).

Nota-se que muitas telenovelas não levaram em consideração que o meio é constituído de signos - por isso mesmo, passível de semiótica - que, pela sua expansão, não permitem ser controlados ou estabilizados, apenas interagir:

Desse modo, se de um lado, o significado de um signo não é inerente ao objeto que representa ou substitui, mas, ao contrário, produz-se como consequência específica de um modo também singular de representar, de outro lado, um meio nada transmite, mas cria, pelo seu modo de ser, uma interação que lhe é consequente. Assim, cria-se uma operativa simetria entre signo e meio, entre representação e interação e a citação de McLuhan (*O meio é a mensagem*) sugere a possível inversão do título da obra de Barbero, além de deixar claro que os meios, acompanhando a semiótica dos signos, organizam-se, transformam-se nos processos interativos e transitam no espaço da cultura, constituindo-o. Situadas entre o signo e o meio, exige-se que a semiótica e a comunicação subvertam seus pressupostos tradicionais: à comunicação exige-se abandonar a linearidade funcional e instrumental que parte da atividade do emissor para circunscrever a passividade do receptor; à semiótica exige-se abandonar a instrumentação metodológica que disciplina a análise e submete o significado à imanência dos próprios recursos do método e à hermenêutica do sentido. Nessa subversão, ambas, comunicação e semiótica são obrigadas a abandonar o roteiro das mediações pressupostas para aderir à interação que, na sua reiterada circularidade, transforma o modo de ser signos ou meios em elementos de uma semiótica comunicativa (FERRARA, 2008, p. 9).



Visualidade como ficção para o entretenimento

De fato, quando se reposiciona no modo de olhar a telenovela, verifica-se que ela deve olhar muito mais para o telespectador, do que ele para ela. Na indeterminação da narrativa como base de sustentação, a telenovela foi obrigada a olhar mais do que aqueles que a veem.

[...] o uso dos meios de comunicação implica a criação de novas formas de ação e de interação no mundo social, novos tipos de relações sociais e novas maneiras de relacionamento do indivíduo com os outros e consigo mesmo. Quando os indivíduos usam os meios de comunicação, eles entram em formas de interação que diferem dos tipos de interação face a face que caracterizam a maioria dos nossos encontros cotidianos. Eles são capazes de agir em favor de outros fisicamente ausentes, ou responder a outros situados em locais distantes. De um modo fundamental, o uso dos meios de comunicação transforma a organização espacial e temporal da vida social, criando novas formas de ação e interação, e novas maneiras de exercer o poder, que não está mais ligado ao compartilhamento local comum (THOMPSON, 2012, p. 26, 27).

E, assim, é possível entender a organização das telenovelas, ou seja, ela passou a perceber o telespectador, muito mais do que ele a ela, ao menos na medida em que buscou manter uma relação de cumplicidade e fidelidade. As telenovelas apontavam sua visualidade para a existência e a importância de quem se encontrava do outro lado da tela.

Essa operação supõe uma redistribuição, se é que não se trata de uma completa inversão, de ênfase no modelo anterior do olhar: já agora, é o fato de ser olhado que é generalizado e virtualmente separado do próprio ato de olhar. Foucault: “Tradicionalmente, o poder é o que se vê, se mostra, se manifesta e, de maneira paradoxal, encontra o princípio de sua força no movimento com o qual a exhibe. (...) Na disciplina, são os súditos que têm que ser vistos. Sua iluminação assegura a garra do poder que se exerce sobre eles. É o fato de ser visto sem cessar, de sempre poder ser visto, que mantém sujeito o indivíduo disciplinar. E o exame é a técnica pela qual o poder, em vez de emitir sinais de seu poderio, em vez de impor sua marca a seus súditos, capta-os num mecanismo de objetivação... O exame vale como cerimônia dessa objetivação (JAMESON, 1995, p. 116).

Há, não uma relação de poder, mas uma forma de ratificar, mesmo que de forma distorcida, uma busca para estabelecer uma relação, cada vez mais íntima, entre telenovela e telespectador. Portanto, a visualidade perdeu seu caráter ilustrativo da trama narrada, para assumir um caráter sensível à fruição do telespectador.

As obras televisuais não podem ser produzidas mais como obras de culto para serem contempladas. A reprodutibilidade técnica rompeu esse caráter ritual. As obras precisam ter o



Romilson Marco dos Santos

traço da cooperação, subtendido pela sua característica de reprodutibilidade. Nota-se que a reprodutibilidade faz o valor de culto da imagem perder espaço para o valor de cogestão dessa mesma visualidade. Com a perda do valor de culto da imagem, as telenovelas ficaram no seguinte dilema: o valor da obra como objeto de culto e o seu valor como realidade exibível (BENJAMIM,1994, p. 69). Como valor de culto, impõe-se a verticalidade de uma visualidade; como valor de realidade exibível, fazem-se necessários elos dessa visualidade, para não ser colocada no ostracismo. Ou seja, a visualidade deveria se estabelecer pela relação que conseguia manter com o telespectador. Portanto, a telenovela buscou, nas unidades mínimas, tornar-se exibível, pela cenografia, locações, adereços, maquiagem, cabelos das atrizes e figurinos. Já que com a fotografia, o valor de exibição começa a empurrar o valor de culto – em todos os sentidos – para o segundo plano (BENJAMIM,1994, p. 71). Logo, as visualidades se posicionaram como determinantes no valor de exibição das telenovelas.

5 Quarto momento da visualidade das telenovelas

Em contraponto ao momento anterior, neste quarto momento, passaram-se a apresentar fragmentos das cenas cotidianas, ocorridos nos espaços domésticos dos telespectadores.

Nessa medida, a visualidade desse momento, com efeito, libera forças mortas acumuladas iguais à força viva de uma situação-limite (DELEUZE, 2007, p. 16) Dessa maneira, não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade (DELEUZE, 2007, p. 16).

Esses acontecimentos tinham o poder de gerar repercussão na sociedade e na imprensa, justamente, por esse ponto de indiscernibilidade. Esforçando-se para adivinhar onde o outro está e o que vai fazer, é o binômio por excelência. (DELEUZE,1985, p. 180). Essa linha tênue permitia à telenovela assumir a função de consultoria sentimental, uma espécie de divã da população brasileira. Os dramas pessoais e individuais ganhavam



Visualidade como ficção para o entretenimento

visualidades que permitiam a quem estivesse assistindo e que, por ventura, tivesse o mesmo problema, entendê-lo melhor ou até mesmo encontrar uma saída para resolvê-lo. O agente age em função do que pensa que o outro vai fazer (DELEUZE, 1985, p. 180).

Com essa organização, verificou-se que a visualidade se posicionou como ficção à medida que aquela configuração imagética já havia sido escrita pelos próprios telespectadores. Por certo, a visualidade se colocou como ficção para promover o entretenimento.

Portanto, nos relatos das cenas cotidianas não havia encadeamentos estruturados, apenas subtendidos. As junções ou ligações entre cenas eram deliberadamente fracas. Por conseguinte, a imagem visual remetia a uma vida imediata que não precisava de linguagem.

Logo, o fio narrativo como meio de organizar dados tendeu a desaparecer em muitas artes. Na poesia terminou com Rimbaud, na pintura chegou ao fim com a arte abstrata e no cinema está acabando com Bergman e Fellini (MCLUHAN, 2005, p. 76). E, na telenovela, esse fio narrativo também foi sobreposto pela visualidade. A visualidade apontou para o simbólico do reconhecimento. Em grego, o antônimo exato do símbolo é o diabo: aquele que separa. Diabólico é tudo o que divide; simbólico tudo o que aproxima (DEBRAY, 1993, p. 61). Logo, as telenovelas passaram a ser um jogo de reconhecimento simbólico. O que olha e o que era olhado permutavam-se incessantemente. Essa permutação tornou o jogo instável, pois não se sabia quem era visto e quem estava vendo.

A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem. Substituir a capacidade conceitual por capacidade imaginativa de segunda ordem. E é neste sentido que as imagens técnicas tendem a eliminar os textos. Com essa finalidade é que foram inventadas. Os textos foram inventados, no segundo milênio A.C., a fim de desmágicarem as imagens (embora seus inventores não se tenham dado conta disto). As fotografias foram inventadas, no século XIX, a fim de remágicarem os textos (embora seus inventores não se tenham dado conta disto). A invenção das imagens técnicas é comparável, pois, quanto à sua importância histórica, à invenção da escrita (FLUSSER, 2002, p. 16, 17).

Verificou-se uma liberdade do próprio telespectador para montar sua história através de um *scanning* das imagens. As imagens técnicas são tentativas de juntar os elementos



Romilson Marco dos Santos

pontuais em nosso torno e em nossa consciência de modo a formarem superfícies e, destarte, taparem os intervalos (FLUSSER, 2008, p. 23,24).

É dessa forma que:

(...) as imagens postas ao alcance de todos pela telemática aparecerão, de repente, enquanto superfícies aptas a serem manipuladas dialogicamente, como o eram outrora as linhas dos textos. De repente, as pessoas se tornariam conscientes das virtualidades dialógicas inerentes às imagens: que são infinitamente maiores que as virtualidades dos textos, já que superfícies se compõem por infinidade de linhas. De tal consciência imaginística nova se abririam horizontes para diálogos infinitamente mais informativos que os diálogos unidimensionais da sociedade histórica precedente. Os diálogos, por intermédio de imagens sintetizadas (ou por intermédio de imagens pré-fabricadas, mas telematizadas), seriam de riqueza criadora por ora inteiramente inimaginável. Seríamos, de repente, todos “artistas” (aqui, o termo “arte” engloba ciência, política e filosofia) (FLUSSER, 2008, p. 89).

De fato, nesses diálogos, havia possíveis tentativas de promover entretenimento, a fim de evitar o tédio em que se transformaram algumas telenovelas. No entanto, se pensarmos que essa interação permitia o engajamento do telespectador com a telenovela, talvez seja possível entender como tal visualidade fez emergir uma imagem pensativa.

Sendo assim, uma imagem pensativa é uma imagem que contém pensamento não pensado, um pensamento que não é suscetível de ser atribuído à intenção daquele que a produz e que causa um efeito naquele que a vê, sem que este a ligue a um objeto determinado. Deste modo, a pensatividade designaria um estado indeterminado entre o ativo e o passivo. (RANCIÈRE, 2010, p. 157, 158).

O telespectador via-se no direito de fazer sua avaliação social sobre as imagens que surgiam como elementos interativos que lhe possibilitavam dar sua opinião e discordar: Do próprio insignificante ele extrai o intolerável, com a condição de estender sobre a vida cotidiana a força de uma contemplação rica de simpatia ou piedade (DELEUZE, 2007, p. 29).

Logo, a visualidade se transformou em um jogo de evidências cotidianas e as cenas se processavam recorren temente como memória coletiva. Imagens do ambiente doméstico/cotidiano que imprimiam à memória individual uma dimensão social. Essas imagens não são individualizadas, mas compartilhadas e com expressões próprias ao contexto de determinados grupos.



Visualidade como ficção para o entretenimento

A realização bem-sucedida de uma quase-interação televisiva depende da capacidade dos receptores de transacionar efetivamente com as diferentes estruturas espaço temporais que estão em jogo. Se os espectadores sintonizarem o televisor no meio de um noticiário ou documentário, sem conhecer as coordenadas espaço temporais dos fatos transmitidos, eles podem se sentir confusos ou desorientados. Eles irão procurar deixas simbólicas que os orientem nas coordenadas espaço temporais do programa e do mundo veiculado por ele. Até que estabeleçam estas coordenadas, eles sentirão dificuldades de entender a mensagem e de relacioná-la com os contextos da vida cotidiana (THOMPSON, 2012, p. 132).

Portanto, essa visualidade estava carregada de conexões reais entre o que se exibia e o telespectador. As unidades mínimas que compunham a visualidade configuravam-se com as mesmas coordenadas espaço-temporais do telespectador, a fim de que refletissem um ambiente propício às participações de quem estava assistindo. Segundo Debray, A imagem faz o bem porque cria vínculos (1993, p. 46). Por conseguinte, aqueles elementos de visualidade deveriam simular tais informações para que, ao serem visualizados, pudessem resgatar tais informações.

Cada vez mais semelhante às ciências sociais – ou antes a uma verdadeira sociologia aplicada da *mass media* – as telenovelas usam o clássico método antropológico da observação participante, enquanto o antropólogo permanece bloqueado na “observação observante”. “As telenovelas parecem acumular e socializar aquilo que, para alguns estudiosos, é a essência das obras de arte: elas olham, em primeira pessoa, o público dos espectadores, mais do que são propriamente olhadas” (CANEVACCI, 1993, p. 51).

De fato, basta observar o modo pelo qual os atores buscavam se apresentar como imagem visual, ou seja, eles se apresentavam não como uma personagem, mas tal qual aquela pessoa que estava assistindo à telenovela. Os figurinos não se pautavam pela exuberância, luxo ou exotismo. Logo, essa organização da visualidade apontava para o caráter sensível e afetivo contidos nessas imagens. Quando se torna capaz de abrir a cisão do que nos olha no que vemos, a superfície visual vira um pano, um pano de vestido ou então a parede de um quarto que se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca, nos devora (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 87). Quando apontou para a vida doméstica do telespectador, a visualidade indagou sobre sua própria postura diante dela, o que vê nela, o que agarra dela face ao que nela o agarra.

Parece ser lícito inferir que, mais do que uma intimidade doméstica, os enquadramentos engendraram a superação da telenovela como ser invasor/estrangeiro em uma



Romilson Marco dos Santos

cena da família cujos cômodos da casa adentra, sem permissão, pela confiança adquirida durante anos de convivência.

Estamos no limiar de aventuras, de situações imprevistas, de situações criadas disciplinadamente. O futuro jogador, o futuro apertador de teclas, se deixará tomar pela vertigem da criatividade e será engolido pelo seu jogo. Entretanto, não é correto dizer-se que “se perderá” no jogo. A redução eidética (esta nova antropologia) mostrou que o “eu” não passa de abstração, logo, no diálogo lúdico com os outros, que o futuro jogador se concretizará sob forma de aventura. O jogo futuro fará a concretização da abstração “eu” sob a forma do “nós outros”. Bem: não creio que possa haver perspectiva mais entusiasmante do que esta. (FLUSSER, 2008, p. 107).

Entre a telenovela e o telespectador se alojaram as disposições de um jogo consentido. Nesse jogo, as cartas, e-mails, grupos de discussão, central de atendimento ao telespectador, entre outros meios funcionaram como um modo, através do qual, estabelecia-se uma interação. Quanto menos o dramaturgo sabe o que quer que o coletivo dos espectadores faça, mais sabe que devem em qualquer caso agir como coletivo, transformar a sua agregação em comunidade (RANCIÈRE, 2010, p. 26). Essa interação pressupõe o consentimento do telespectador no jogo proposto pela própria telenovela, através dos elementos de visualidade.

A telenovela se sustentou nesse jogo imagético com o telespectador, ora fruindo, ora irritando, ora deleitando, ora promovendo recalques ou catarses. Esse jogo se ampliava na medida em que a **imprensa** especializada e a não especializada **entraram** no jogo. Nesse momento, temos enquetes, debates, mesa-redonda etc. Uma troca simbólica que promovia entretenimento e faturamento durante mais ou menos oito meses. É nesse sentido que a telenovela conseguia promover uma repercussão na sociedade e a adesão do público ao jogo televisual.

Os elementos de visualidade foram configurados para ser um elo que proporcionasse um ser visto no que se via. Ou, mais especificamente, no potencial de atração que essas imagens tinham de atrair o telespectador a entrar no jogo proposto, no qual ficava imperativo o quão incontrolável e imprevisível era e é a relação entre telespectador e telenovela.

Uma indeterminação na linha tênue entre quem é o emissor e o receptor. A fita gravada que resulta do jogo pode ser infinitamente multiplicada e facilmente destrutível; no entanto, é memória “eterna”. A mensagem elaborada durante o jogo significa o próprio jogo – seria absurdo querer procurar por outro significado. As regras que ordenam o jogo são exatas



Visualidade como ficção para o entretenimento

e matematicamente formuláveis, mas o propósito do jogo é modificá-las. (FLUSSER, 2008, p. 145). Daí a importância da participação do telespectador na gestão da telenovela. Importância essa verificada no próprio modo de organização da visualidade. Sendo assim, o jogo que se estabelece entre telenovela e telespectador passa a ser de coparticipação na construção da obra audiovisual.

Referências

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In **Magia e técnica, arte e política**. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, In **Magia e técnica, arte e política**. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Nobel, 1993.

COSTA, F. C. **O primeiro cinema**. Espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERRARA, Lucrecia D`Aléssio. Espacialidade do espaço. In: FERRARA, L. D.(Org.) **Espaços Comunicantes**. São Paulo: Annablume; Grupo EPACC, 2007.

_____. Comunicação e Semiótica: das mediações aos meios. **Significação**. Brasil, v. 35, n. 29, p. 81-97, jun. 2008. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65661>>. Acesso em: 23 abr. 2015.

_____. **Espaços comunicantes**. (org.) .São Paulo: Annablume, Grupo EPACC, 2007.



Romilson Marco dos Santos

_____ **Os significados urbanos.** São Paulo: Edusp/FAPESP, 2000.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____ **Filosofia da Caixa Preta:** Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem:** teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

MCLUHAN, Marshall. **McLuhan por McLuhan.** Conferências e entrevistas inéditas do profeta da globalização. MCLUHAN, Stephanie; STAINES, David.(org.).Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Lisboa : Editora Orfeu Negro, 2011.

_____ **O espectador emancipado.** Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2010.

THOMPSON, John. B. **A mídia e a modernidade.** Um teoria social da mídia. 13ªed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena.** Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Artigo recebido em julho de 2015
e aprovado em Agosto de 2015