

Rupturas de sentidos na fotografia da teleficção brasileira

Por Adriana Pierre Coca *

Resumo: A reflexão trata das reconfigurações de sentidos em relação à fotografia na obra televisual do autor e diretor Luiz Fernando Carvalho, durante o período em que ele produziu para a TV Globo, emissora hegemônica na área no Brasil. Os pressupostos teóricos são, principalmente, a Semiótica da Cultura, a partir de Lotman (1996). Lotman é importante para se pensar como se dão as rupturas de sentidos e a reconfiguração dos códigos da linguagem para além dos referenciais do audiovisual, que neste artigo são pautados em Balan (1997) e Machado (2011a; 2011b). O objetivo é compreender como essas narrativas ficcionais provocam rupturas em relação às regularidades da fotografia canônica na televisão. A metodologia principal foi a análise e a descrição de cenas. Conclui-se que os aspectos observados propõem a desconstrução de convenções dramaticamente assimiladas, assim como a atualização no modo do saber-fazer da fotografia na teledramaturgia da TV aberta brasileira.

Palavras-chave: televisão, teleficção, fotografia, iluminação, TV brasileira, rupturas de sentidos.

Resumen: Este artículo se enfoca en las reconfiguraciones de sentido resultantes de la fotografía en la obra televisiva del autor y director Luiz Fernando Carvalho, durante su período en TV Globo, emisora hegemónica en Brasil. El aparato teórico se basa en la semiótica de la cultura, partiendo de Lotman (1996), e incluye las rupturas de sentidos, así como la reconfiguración de los códigos del lenguaje y los referenciales del audiovisual pautados en Balan (1997) y Machado (2011a; 2011b). La metodología del análisis y la descripción de escenas tiene como objetivo comprender cómo estas narraciones ficcionales provocan rupturas en términos de las regularidades de la fotografía canónica en la televisión. Se concluye que los aspectos observados proponen la dramática desconstrucción de las convenciones asimiladas, así como actualizan el modo del saber hacer de la fotografía en la tele-dramaturgia de la TV abierta brasileña.

Palabras clave: televisión, ficción serie, fotografía, iluminación, tv brasileña, rupturas de sentidos.

Abstract: This article focuses on the reconfiguration of meanings that arises from author and director Luiz Fernando Carvalho's photography during the period he worked for TV Globo, a hegemonic broadcasting company in Brazil. The theoretical framework is based on Lotman's Semiotics of Culture (1996), complemented by the rupture of meaning and the reconfiguration of language

codes and audiovisual references posited by Balan (1997) and Machado (2011a; 2011b). The analysis and description of scenes aims at understanding the way fictional narratives allow for ruptures in the conventions of canonical photography in television. We conclude that the aspects under consideration allow for positing the deconstruction of conventions dramatically assimilated, as well as updating the understanding of the impact of photography in Brazilian open TV.

Key words: television, telefiction, photography, lighting, Brazilian television, ruptures of meanings.

Fecha de recepción: 21/02/2018

Fecha de aceptación: 07/07/2018

Introdução: as regularidades e as irregularidades da fotografia televisual

Iniciamos a discussão refletindo sobre as regularidades em relação à fotografia na televisão aberta brasileira, porque antes que possamos fazer os apontamentos sobre o que compreendemos e observamos como rupturas de sentidos, capazes de propor a reconfiguração dos códigos em relação à fotografia televisual, é imprescindível ter consciência de quais são as regras que regulam essa linguagem nesse aspecto e que supomos que está sendo atualizada nas obras do roteirista e diretor Luiz Fernando Carvalho (LFC),¹ que

¹ Luiz Fernando Carvalho (LFC) é um diretor conhecido por trabalhos experimentais na TV brasileira: desenvolve uma preparação de atores mais demorada que a habitual, privilegia um processo de isolamento da equipe técnica, de apoio e elenco, e apresenta um notável rigor estético, permeado por referências distintas que imprime às suas obras um estilo bem demarcado. A produção audiovisual dele teve início na década de 1990 na TV Globo, com destaque para a parceria bem sucedida com o escritor Benedito Ruy Barbosa na produção das telenovelas *Renascer* (1992), *O rei do gado* (1996) e *Meu pedacinho de chão* (2014). Na década anterior, LFC fez estágio em produções de cinema. Logo depois, foi contratado para trabalhar em um núcleo da TV Globo, o Globo Usina, como assistente de direção de minisséries e das produções de teledramaturgia especiais, que eram exibidas nas Terças e Quartas Nobres. LFC conta que, em seguida, entre um trabalho e outro na TV Globo, escreveu o curta-metragem *A espera* (1986), inspirado no texto *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), de Roland Barthes. E certo dia, de uma hora para outra, durante as gravações da minissérie *Grande Sertão: Veredas* (1985), em pleno sertão, o diretor Walter Avancini reuniu

trabalhou por duas décadas na TV Globo.² Autor, porque nas produções analisadas nesta reflexão, LFC também assina o roteiro. Daremos atenção a duas produções que consideramos que apresentam intensas rupturas de sentidos em relação à fotografia, são elas as séries: *Hoje é dia de Maria* (TV Globo/2005) e *Capitu* (TV Globo/2008). Ambas tiveram o texto final assinado por LFC e também a direção. Os outros textos televisuais mencionados no artigo não poderão ser aprofundados, devido ao tamanho limitado para a reflexão.

A composição da imagem na televisão dialoga intimamente com a iluminação na produção da cena; mais do que isso, a fotografia é um recurso importante na construção de personagens e na afinação do tom de um programa de TV (dito de outro modo, na execução do que foi concebido como conceito-guia de uma produção televisual). A fotografia, na imagem audiovisual, é basicamente como trabalhamos a iluminação, ou seja, como é pensada a luz. Na tradução de Balan, a fotografia na televisão é “a harmonia estética entre o arranjo dos elementos que compõem a cena e a iluminação ambientada” (1997: 59). Um comentário de Lotman complementa essa definição. Ele alerta que, em certos enquadramentos, “a iluminação é um elemento mais significante do que a representação dos objetos” (Lotman, 1978: 104). Para o semiótico, todos os elementos de uma cena no audiovisual podem ser carregados de significação e exercer um papel fundamental na narrativa.

toda equipe e elenco após um almoço e, sem aviso, anunciou: “Olhem, estou indo embora, o Luiz Fernando vai fazer o resto”, e foi assim que tudo começou. Era 1985. Nessa obra ele assina a assistência da direção. Dois anos depois ele fez seu primeiro trabalho como diretor de televisão, assumindo uma obra do começo ao fim, a telenovela *Helena*, na TV Manchete. A sua primeira direção geral na TV Globo seria com *Renascença*.

² A emissora faz parte da Rede Globo, que é o terceiro maior conglomerado de comunicação do mundo. Ao lado da Televisa, rede mexicana, assume um papel de destaque no âmbito latino-americano. Em se tratando de teledramaturgia é referência, sobretudo, pela produção de telenovelas, que já foram exportadas para mais de 150 países. Na contemporaneidade, é visível uma inclinação para a produção cada vez maior de série e minisséries, sem deixar seu principal produto de teleficação de lado, que são as telenovelas.

Certos disso, sabemos que a fotografia é um dos pontos marcantes dos exemplos citados e que será aqui abordada como uma das irregularidades em relação à fotografia canônica, isto é, um elemento da narrativa que rompe com a linguagem dramaticamente assimilada ao longo do tempo. E, embora no decorrer do texto nos referimos à concepção fotográfica pensada pelo diretor LFC, é importante ter ciência de que o texto televisual é um trabalho coletivo e cada produção leva a assinatura de um diretor de fotografia, que trabalha em parceria com o diretor artístico e geral e também de um diretor de iluminação, que responde pela parte técnica da composição da luz.

Esse movimento de reconfiguração do código televisual está vinculado à técnica, porque, para tingir as imagens com os tons que as diferenciam e lhe asseguram um diferencial, LFC e sua equipe antes de tudo quebraram regras tecnicamente impostas pela fotografia na televisão.

Balan lembra que “o telespectador tem em seu repertório o pré-conhecimento dos ambientes reais onde vive”, logo “[...] o programa de TV proporcionará melhor grau de convencimento se os cenários e iluminações utilizadas proporcionarem ambientes que correspondam à realidade já conhecida pelo cidadão comum [...]” (1997: 21).

Imaginemos como exemplo uma cena que ocorra em uma cozinha. Já é do conhecimento, pela vivência do telespectador, o padrão normal de luz, cor de paredes, tipos de sombras que são projetadas. Em uma cena de novela, se a cozinha não parecer ao telespectador como natural, vai proporcionar-lhe a impressão de um ambiente irreal, o que, por sua vez, provocará ruídos na interpretação do conteúdo da cena. Este repertório, ou pré-conhecimento do telespectador, é adicionado, no dia a dia, ao ver revistas, jornais, filmes e os mais variados programas de TV que, além do real, trazem embutidos certos padrões de luz e enquadramento de imagens (Balan, 1997: 21).

Os padrões aos quais se refere o autor, em se tratando de fotografia audiovisual, perpassam a história das artes visuais – que testou os efeitos da iluminação na cena quando os artistas ainda davam suas pinceladas à luz de vela e que teve um ápice com a luz elétrica, invenção que permitiu a criação de efeitos óticos. A composição fotográfica começou a ser pensada no audiovisual nos primeiros anos do cinema, quando os cineastas ainda espalhavam tecidos brancos pelo set de filmagem com a intenção de favorecer a distribuição da luz. No entanto, a iluminação gerada por esse recurso era sempre difusa, não condizente com a iluminação real dos ambientes, isso porque estamos habituados a observar sombras bem definidas, que são aquelas desenhadas por uma fonte de luz chamada de “dura”, como o sol. Para reproduzir no set de filmagem o contraste entre o claro e o escuro com nuances mais próximas da realidade do espectador, foram criadas fontes de luz artificiais. Nesse instante é que se descobriu a necessidade de ter uma fonte de luz suave em contrapartida a uma fonte de luz dura que, antes, tinha só a função de clarear a cena. A distinção foi que “[a] luz deixou de ser um elemento utilizado para ‘clarear’, passando a ser um elemento destinado a ‘iluminar’” (Balan, 1997: 57).

Independentemente de ser no estúdio ou em uma gravação externa, as fontes de luz básicas para uma gravação televisual são uma fonte dura e outra suave. A principal, a luz dura, é aquela, portanto, que vai produzir sombras mais densas e um foco bem distinto, por isso também é chamada de luz direcional. Complementar, a suave produz uma luz mais difusa e feixes mais espalhados. As gradações de cada uma delas são garantidas pelo tipo de refletor utilizado, sendo que existem muitas possibilidades.³ No caso dos refletores de luz direcional, há sistemas óticos e lentes que auxiliam na tarefa de regulação dos contrastes e intensidades da luz, sendo normalmente do tipo Fresnel, com lentes e bandeiras ao redor do foco de iluminação que impedem que a luz incisiva invada outros elementos do cenário.

³ Para informações mais detalhadas sobre os diferentes tipos de refletores usados em um estúdio de TV, ver Balan, 1997, pp. 86-89.

Quando a gravação é em uma locação externa, fora do estúdio, o princípio da luz dura e da suave é o mesmo: a luz solar funciona como a luz dura, em geral principal fonte de iluminação das gravações externas, e que pode ter como fonte de luz suave os rebatedores, que atenuam as sombras demarcadas por ela produzidas. Se a cena estiver sendo gravada em um ambiente em que há uma parede branca, essa parede pode funcionar como um rebatedor da luz principal e refletir feixes mais difusos, que vão funcionar como uma fonte de luz suave. No estúdio, a essa referência basilar é somada um terceiro ponto de luz, a contraluz, que contribui para a definição dos contornos das personagens e objetos de cena e que constitui, ao lado das outras duas fontes de iluminação, a chamada “luz de três pontos”, fundamental para assegurar o efeito de realidade na fotografia televisual.

Tecnicamente, convencionou-se que em um estúdio de televisão existem pelo menos três câmeras, numeradas sempre da esquerda para a direita, sequencialmente (1, 2 e 3); as demais câmeras, se existirem (as câmeras móveis, instaladas em guias ou manipuladas com steadycam), serão numeradas a partir desse padrão básico.

A luz de três pontos é posicionada por três refletores, cada um assumindo uma função: um ponto é a luz principal, luz-chave (*key-light*), luz dura ou direcional; o segundo é a luz atenuante, a *fill-light*, a luz difusa ou suave, considerada como luz de preenchimento; e o terceiro ponto, a *back-light*, que serve também como luz de cenário, de fundo. Essa é a contraluz, posicionada atrás do apresentador ou ator, em relação à câmera que faz a tomada ou take. É esse ponto de luz que destaca o cabelo, os ombros, o volume dos objetos de cena. Alguns profissionais ignoram esse ponto de luz e o consideram desnecessário na composição fotográfica. Nós acreditamos que a *back-light* é indispensável, sobretudo na iluminação de pessoas (Balan, 1997).

Quando há mais apresentadores ou atores contracenando, a organização básica para iluminar a cena é a mesma, sendo que a luz principal de um ator pode funcionar como luz atenuante ou contraluz para outro, dependendo do posicionamento e movimento das personagens.

Desse modo, é fácil pensar que com um ator em movimento necessitamos de vários refletores iluminando o ambiente, porque há diferentes marcações de luz. Não é à toa que o teto dos estúdios de televisão é composto por uma infinidade deles.

Dito isso, reforçamos que, para cada programa de TV, há um conceito-guia que orienta toda a produção e, conseqüentemente, pauta a fotografia. O conceito-guia é a proposta do programa, as referências artísticas e audiovisuais que o inspiram, o contexto que o cerca, a paleta de cores e a atmosfera de sentimentos que envolvem as personagens e, claro, o gênero dramático ao qual a produção pertence (no caso da teledramaturgia, se é drama, comédia ou terror, por exemplo). Lembramos ainda que os princípios elementares da iluminação na TV visam a garantir o efeito de realidade, que se alia ao repertório visual inerente ao telespectador.

Contudo, a fotografia é só um dos recursos na busca pela objetividade e imitação do mundo, como já preconizavam os artistas renascentistas, que perseguiram a beleza ideal – e, talvez por isso, tenha sido no período do Renascimento, também conhecido como Quattrocento e Cinquecento, que se generalizou o uso da câmara escura (do latim *camera obscura*), dispositivo que tinha como finalidade reproduzir o mundo com fidelidade. No entanto, como nos orienta Machado (2011a; 2011b), a história das artes visuais não é tão coerente e linear como procuramos contá-la, tanto que foi no Renascimento que surgiram as técnicas que, propositalmente, permitiam uma deformação dos

raios visuais em direção ao ponto de fuga que estavam sendo elaborados. Como consequência, podia-se fazer com que um pequeno espaço se dilatasse a dimensões infinitas ou que grandes distâncias fossem reduzidas a um ínfimo qualquer, ou ainda que espaços curvos, irregulares e disformes fossem invocados [...] (Machado, 2011b: 207).

Esse fator importa à discussão, porque esse tipo de perversão do código perspectivo renascentista, chamado de *anamorfose*, pode ser pensado como uma atualização do modo de produzir imagens e, também, porque esse é um dos recursos técnicos recorrentes nos trabalhos observados, em contraposição à imagem figurativa. A anamorfose técnica está vinculada diretamente à deformação da imagem na tela e não é um recurso usual na teleficção majoritária.

Logo, o que nos importa neste artigo são os pontos que, a nosso ver, se constituem como aspectos de rupturas de sentidos em relação a essas regularidades apresentadas até este momento; por colocar em xeque os sentidos hegemônicos das narrativas ficcionais na televisão e, dessa maneira, propor reconfigurações nesse modo de conceber a fotografia nas imagens em movimento. Não podemos deixar de enfatizar que os elementos técnicos não podem ser pensados individualmente, mas na correlação com outros elementos do sistema audiovisual. Em outras palavras, só o efeito de iluminação não é suficiente para a compreensão de determinada sequência da teledramaturgia; este elemento estabelece conexão com diversos elementos de significação, como figurino, enquadramento, composição sonora, entre outros.

Sob essa premissa e com base nas regularidades apresentadas, buscamos destacar os elementos que nos afetaram e que estão relacionados ao uso das lentes, filtros de câmeras e refletores de iluminação, que resultam nas concepções fotográficas realizadas de modo irregular.

Como dito, há um “efeito de real” recorrente que se produz na televisão e que tem como aliada a iluminação, que propicia uma atmosfera que visa assegurar o princípio de realidade. Reforçamos que a fotografia, em geral, se pauta em um repertório inerente ao telespectador. Na discussão a seguir, os elementos irregulares apresentados indicam exatamente como se concretiza uma fuga ao efeito de realidade. Vários recursos técnicos empregados servem a esse propósito. Uma dessas formas de romper com a reprodução fiel do mundo é a imagem anamórfica, é por ela que começaremos nossas considerações.

Anamorfoses técnicas na microssérie *Capitu*

Na microssérie *Capitu*, determinadas cenas – especialmente aquelas de devaneios ou sob o ponto de vista do protagonista Bentinho/Dom Casmurro (César Cardadeiro/Michel Melamed) – se dão por meio de imagens quase irreconhecíveis. A profunda perturbação da personagem é evidente nos enquadramentos em primeiro plano e nas distorções das imagens. Essas cenas se apresentam sob a forma de anamorfoses,⁴ que, segundo Arlindo Machado, “não são mais do que desdobramentos perversos do código perspectivo, mas o efeito por elas produzido resulta francamente irrealista” (2011b: 207). O autor nos auxilia nessa reflexão, ainda, quando recorda que, no percurso da História da Arte, os movimentos modernos já buscavam a desconstrução da imagem realista, sendo que hoje a imagem eletrônica torna essa possibilidade totalmente plausível, uma vez que é mais maleável e, por isso, mais suscetível a anamorfoses (Machado, 2011b). Sobre isso, Lotman reflete:

⁴ O termo *anamorfose* é emprestado do historiador de arte Jurgis Baltrusaitis e foi cunhado no século XVI.

Não se trata, de maneira alguma, da necessidade de distorcer as formas naturais do objeto (a deformação permanente reflecte em geral a imaturidade de um meio artístico), mas da *possibilidade* de as deformar; deformar ou não deformar é assim, sempre, uma escolha artística consciente (Lotman, 1978: 34, grifo do autor).

As anamorfoses não são habituais nas teleficções, porque, em geral, as narrativas ficcionais televisuais primam por uma construção fidedigna dos ambientes, gestos e ações das personagens, e assim garantem a verossimilhança em relação ao mundo “real”. Em se tratando das anamorfoses técnicas, não estamos dizendo que imagens desfocadas ou com movimentos de câmara subjetiva, por exemplo, não são utilizadas na teledramaturgia; no entanto, imagens deformadas, esticadas, quase que totalmente desfocadas, como as vistas em *Capitu*, são algo raro, já que desvirtuam os códigos costumeiros e precisam sofrer um processo de tradução mais elaborado. Estas nos parecem que, ao mesmo tempo em que estão ali para reforçar os sentidos perturbadores da personagem Bentinho/Dom Casmurro, na maior parte das vezes que surgem também perpetuam o sentido de dubiedade da história, que é o cerne do romance adaptado para a TV e que foi preservado por meio dessa técnica na recriação televisual.

Capitu é uma adaptação do clássico *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, escrito em 1899 e publicado no ano seguinte, uma das obras mais lidas e comentadas da literatura brasileira.⁵ A produção foi ao ar para lembrar o centenário da morte do escritor e conta a história de paixão entre Bentinho/Dom Casmurro e Capitu (Letícia Persiles/Maria Fernanda Cândido), uma narrativa ancorada na dúvida perturbadora do protagonista masculino em

⁵ O romance é considerado uma das obras fundamentais da literatura brasileira e a obra-prima do escritor Machado de Assis, tendo sido traduzido para várias línguas, sendo, portanto, conhecido do público nacional e internacional. Outras informações podem ser consultadas na página da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que lançou, em 2013, um material com a vida e a obra detalhadas do escritor Machado de Assis. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/portales/joaquim_maria_machado_de_assis/ (Acesso: 07 de janeiro de 2017).

relação à fidelidade da esposa – dúvida que não é esclarecida no livro e também é mantida na teleficção, por isso nos parece que o uso das anamorfoses foi muito pertinente para reforçar o sentido de perturbação e dúvida da personagem. A adaptação televisual tem o roteiro assinado por Euclides Marinho, Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu, Edna Paltnik e Luiz Fernando Carvalho.

A anamorfose técnica foi um recurso possível a partir de uma criação do próprio diretor LFC para a série *Capitu*. Ele elaborou uma lente de 30 centímetros de diâmetro, cheia de água, que foi colocada à frente da câmera, funcionando como uma espécie de “retina”. O equipamento recebeu o nome de “lente Dom Casmurro”.⁶ A intenção foi dar uma dimensão óptica a partir da refração da água, resultando em imagens que se aproximam da visão de alguém com catarata, como mostra a cena do primeiro beijo do casal adolescente Capitu e Bentinho.⁷

A experiência, talvez, se aproxime do que a cineasta de vanguarda americana Maya Deren argumentou ser o “uso criativo da realidade”, quando “a câmera é entendida como o artista, com lentes distorcidas, múltiplas superposições etc., usadas para simular a ação criativa do olho, da memória etc.” (Deren, 2013: 11).

Assim como Visconti

Além dessa proposta, em *Capitu*, a dramaticidade das cenas foi possibilitada pelo uso de gelatinas (filtros de luz) colocadas na frente dos refletores e canhões de luz, o que ajudou a preservar o “tom operístico” que foi o conceito-guia da trama. A luz em *Capitu* reforça a essência da narrativa – a dúvida –, que pode ser evidenciada nas imagens em que os tons claros e escuros são

⁶ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisserias/capitu/producao.htm> (Acesso: 17 de janeiro de 2017).

⁷ A cena pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=I1jZQLJZ8kU> (Acesso: 15 de fevereiro de 2018).

bem perceptíveis, fugindo completamente da luz de três pontos usada nas produções televisuais que se caracterizam pela impressão da realidade.

Carvalho confessa que uma de suas referências visuais no texto ficcional foi o cineasta italiano Luchino Visconti (Carvalho, 2008).⁸ Aliás, “o barroco viscontiano” é uma das suas influências recorrentes, tanto que, quando questionado sobre a fotografia da telenovela *Velho Chico* (TV Globo/2015/2016), LFC reiterou que essa foi a sua inspiração suprema (*Zero Hora*, 2016). Lembrando que, embora essa inspiração venha do diretor, o responsável junto a ele pela criação da fotografia nessa produção foi José Tadeu Ribeiro, que também assina a premiada fotografia da série *Hoje é dia de Maria*, nas suas duas temporadas.

Lotman (1996) nos faz crer nessa relação entre os textos audiovisuais de Carvalho e Visconti quando recorre à obra do neorrealista exatamente para refletir sobre a intradutibilidade entre textos da cultura. Para o autor, “quanto mais intensamente manifesta está a intradutibilidade dos códigos do texto-intercalação e do código básico, mais sensível é a especificidade semiótica de cada um deles” (Lotman, 1996: 75).⁹ É desse modo que o semioticista compreende a intermedialidade entre a ópera e o cinema realizada por Visconti, por exemplo, no filme *Sedução da carne* (*Senso*, 1954), no qual esses dois textos da cultura são colocados em diálogo.

A ópera, também inspiração para a criação de *Capitu*, não foi incorporada à narrativa unicamente devido à influência que o cinema de Visconti exerce sobre

⁸ Luchino Visconti é um dos mais importantes diretores do cinema italiano. O primeiro filme que dirigiu, *Obsessão* (*Ossessione*, 1943), é considerado o precursor do neorrealismo; também é dele *Rocco e seus irmãos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) e o premiado *O Leopardo* (*Il Gattopardo*, 1963), que recebeu a Palma de Ouro em Cannes.

⁹ No original: “Cuanto más intensamente manifesta está la intraducibilidad de los códigos del texto-intercalación y del código básico, tanto más sensible es la especificidad semiótica de cada uno de ellos”.

LFC; ela também é muito presente nos textos do escritor Machado de Assis, que era um amante da ópera.

Aliada ao tom operístico da narrativa, a fotografia de *Capitu* também navega pelas rupturas de sentidos ao trabalhar marcadamente a luz criada na Arte Barroca, que explora com desenvoltura os contrastes acentuados entre tons claros e escuros. Em sintonia com os códigos da linguagem televisual, esse é um dos tipos de iluminação que faz parte da composição da imagem. O diferencial, nessa obra, é a intensidade com que esse recurso técnico se coloca, sendo explorado na maior parte da narrativa. Mais uma vez, o sentido trazido pela fotografia navega pela ambiguidade da história de Machado de Assis.

A escolha de cada filtro de luz reforça, portanto, a dramaticidade dos sentidos e auxilia na composição das personagens, ajudando a contar a história. Carvalho relata que a composição das cores em cena rende uma preocupação primordial à personagem, pois ele entende que essa é uma forma de humanizar a linguagem audiovisual. Segundo LFC, o posicionamento da câmera, a iluminação, o cenário e o figurino devem ser determinados a partir das personagens. Ele admite que, no início da sua carreira, passava horas decidindo uma tomada de câmera e só depois chamava o ator, o que hoje considera um erro crasso (Carvalho, 1995). A cor é um dos elementos que endossam essa sua premissa de criação, que privilegia o que LFC entende por direção humanizada, exercitada por ele pela primeira vez na fase inicial da telenovela *Renascer*.

Pude colocar em prática esse conceito, por exemplo, com a personagem Maria Santa, interpretada por Patrícia França, em *Renascer*. Eu a via como uma heroína aprisionada de contos de fadas e senti que deveria aprisioná-la também na câmera. Por isso, todas as suas tomadas, internas e externas, eram feitas por trás de uma moldura que

representava a pequena janela de sua casa. A ideia era aprisioná-la mesmo quando do lado de fora da casa. O interior da casa de Maria Santa também deveria evocar uma fábula, um sonho. Para isso, me inspirei no tipo de atmosfera azulada concebido por [Marc] Chagall. O claustro de Maria Santa tentava lembrar uma nuvem no céu e foi composto em tons azulados que contrastavam fortemente com o universo exterior, encharcado de suor e cheio daquela luz rascante. Até mesmo a roupa da personagem foi cuidadosamente estudada. Maria Santa vestia um tipo de camisolinha que lembrava muito aquelas vestidas pelas ninfetas fotografadas por Lewis Carroll (Carvalho, 1995: 115).

O depoimento de Carvalho não só revela as suas inspirações, como indica o quanto o diálogo entre os elementos da cena é imprescindível para a ficção seriada na TV.

Entendemos que esses textos foram ressignificados quando postos em relação, pelo menos no modo como foram realizados. É um processo de recriação: criar novamente e a partir dessas referências em um movimento de atualização dos textos culturais. Lotman afirma que “na periferia do contexto artístico-cultural de uma época, sempre coexiste o que será importante para o futuro e o que foi para o passado” (2004: 9).¹⁰

Sob um domo: as irregularidades construídas em *Hoje é dia de Maria*

O aspecto intertextual apontado na seção anterior também nos parece ter ocorrido na produção da série *Hoje é dia de Maria*, que recriou na televisão uma fotografia que remete à brasilidade, com uma atmosfera sertaneja que buscou inspiração nos artistas brasileiros: Cândido Portinari, na pintura; Câmara Cascudo, na literatura; e Villa-Lobos, na música; além dos movimentos da arte até a década de 1940. Todas essas influências estão muito presentes

¹⁰ No original: “En la periferia del contexto artístico-cultural de una época, siempre coexiste lo que será importante para el futuro y lo que lo ha sido para el pasado”.

na primeira temporada. Tais referências na composição da fotografia se juntam aos artistas brasileiros modernos e ao cinema expressionista alemão na segunda fase da narrativa.

Hoje é dia de Maria é uma adaptação de contos populares, com influência folclórica e mítica, do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini. O roteiro foi escrito por Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho a partir de uma compilação de textos, e a produção fez parte das comemorações dos 40 anos da TV Globo. A redoma onde é contada a narrativa de Maria (Carolina Oliveira/Leticia Sabatella) representa em si a circularidade da história da protagonista, que tem a sua infância roubada pelo Diabo após deixar seu lugar de origem e se enveredar numa busca até as “franjas” do mar. Ela retorna para casa depois de muitas aventuras e desventuras pelas terras do País do Sol a Pino – essa é sua trajetória na primeira temporada, também chamada de “jornada” pelos realizadores. Na segunda jornada, é nas andanças por uma cidade caótica que Maria se desvia de casa e depois a reencontra: como numa mandala que começa e termina no mesmo ponto, a protagonista traça seu caminho. Tudo é contado por meio de recursos lúdicos, como a manipulação de bonecos e a animação digital, em um cenário confinado em uma cúpula que serviu de estúdio e onde foram reproduzidas as imagens-cenários pintadas à mão que faziam as vezes de locações “reais”. Essa proposta impôs um modo diverso de pensar a luz em cena.¹¹

Entre os vários prêmios conquistados por *Hoje é dia de Maria*, um deles foi pela fotografia,¹² que tecnicamente representou um dos maiores desafios

¹¹ Informações disponíveis no site *Memória Globo*: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/hoje-e-dia-de-maria/curiosidades.htm> (Acesso: 05 de julho de 2018).

¹² *Hoje é dia de Maria* recebeu prêmios internacionais e nacionais: Input Internacional Board TAIPEI 2005; foi finalista no International Emmy Awards 2005 nas categorias Minissérie para TV e Melhor Atriz (Carolina Oliveira); Hors Concours BANFF Canadá 2006; nomeação e exibição no Prix Jeunesse International Alemanha 2006; Grande Prêmio da Crítica APCA 2005; Prêmio Qualidade Brasil 2005 nas categorias Melhor Projeto Especial de Teledramaturgia, Melhor Autor de Teledramaturgia (Carlos Alberto Soffredini com adaptação de Luís Alberto de

impostos aos profissionais da equipe, pois a série teve como cenário um domo: um cenário circular que foi construído a partir da estrutura de um dos palcos do show Rock'in Rio III. A concepção exigiu que os refletores de luz fossem sucateados de um antigo teatro, na cidade do Rio de Janeiro, e reconstruídos no local das gravações, porque os equipamentos ideais para iluminar um cenário circular não são mais fabricados. Além de quatro pontos de luz dividindo o teto da cúpula, 420 outros pontos foram instalados pelo domo, e um refletor maior, com capacidade para emitir 20 mil watts, fez as vezes do sol nas gravações. Todo esse equipamento foi manuseado em grande parte manualmente, e sempre que os cenários pintados à mão eram movidos era necessário reposicionar os refletores. Na segunda temporada, também havia pontos de luz colocados entre os objetos de cena, por conta das projeções que reproduziam o excesso de luzes das grandes cidades.¹³

Considerações finais

Os textos televisuais mencionados neste artigo, como produções que apresentam rupturas de sentidos em relação à fotografia canônica e majoritária na teleficção no Brasil, coexistem com o restante da linguagem televisual, organizada pelas regularidades próprias do meio, mas preservam traços específicos – como os que foram colocados em discussão – em relação à fotografia na TV. E também são colocados no ar ao lado de outras produções que apresentam, sob outros aspectos, rupturas de sentidos que se constituem como reconfiguradores da linguagem.

De modo sucinto, podemos pensar como exemplos outras produções da própria TV Globo que também parecem indicar uma postura de reconfiguração

Abreu e Luiz Fernando Carvalho), Melhor Atriz Revelação de Teledramaturgia (Carolina Oliveira) e Melhor Diretor de Teledramaturgia (Luiz Fernando Carvalho); Prêmio Mídia 2005 (Midiativa); Prêmio ABC 2006 nas categorias Diretor (Luiz Fernando Carvalho) e Atriz Infantil (Carolina Oliveira).

¹³ Informações disponíveis no site *Memória Globo*, citado na nota 11.

da linguagem, como o remake da telenovela *O rebu* (2014)¹⁴ e as séries *Amores roubados* (2014)¹⁵ e *O canto da sereia* (2013).¹⁶ Essas produções tiveram na equipe de roteiristas George Moura, parceiro profissional de José Luiz Villamarim, que assina a direção-geral dessas três obras e também a direção da série *Justiça* (2016), escrita por Manuela Dias. O diretor diz seguir um tipo de dramaturgia documental (Pessoa, 2016), que, aliada à complexificação narrativa traçada pelos roteiristas, asseguram a veracidade dramática das cenas.

Essa aliança nos parece diferenciar esses trabalhos da dramaturgia corriqueira praticada na televisão. Além de George Moura, o diretor de fotografia Walter Carvalho é outro parceiro de Villamarim em todos esses textos televisuais, sendo um entusiasta da busca por esse tipo de “efeito de real” na teledramaturgia. Segundo Walter Carvalho, que também já trabalhou no cinema com Luiz Fernando Carvalho, a decisão da direção em relação às produções mencionadas foi de rodar 70% das cenas fora do estúdio, fazendo uso de muitas locações, algo pouco comum na teledramaturgia, já que as gravações em locações externas encarecem os custos da produção ficcional e foi essa opção que fez com ele aceitasse realizar a direção de fotografia desses textos televisuais. Walter Carvalho considera que é muito mais interessante trabalhar em locação, mesmo com a dificuldade maior para harmonizar as luzes naturais oferecidas pelo ambiente, porque, segundo ele, “o real está ali”.¹⁷

¹⁴ *O rebu* não é uma adaptação literária como os dois trabalhos analisados, mas se trata do remake da telenovela homônima que foi ao ar entre 1974 e 1975, escrita na sua primeira versão por Bráulio Pedroso e dirigida por Walter Avancini.

¹⁵ Escrita por George Moura, Sérgio Goldenberg, Flávio Araújo e Teresa Frota, com supervisão de Maria Adelaide Amaral. A série é inspirada no folhetim *A emparedada da Rua Nova*, publicado no Jornal Pequeno do Recife entre 1909 e 1912, e depois publicado como livro. É do autor pernambucano Carneiro Vilela.

¹⁶ Escrita por George Moura, Patrícia Andrade e Sérgio Goldenberg, com supervisão de Glória Perez. A série foi inspirada no romance *O canto da sereia: um noir baiano*, de Nelson Motta, publicado em 2002.

¹⁷ Informações disponíveis na entrevista do diretor de fotografia Walter Carvalho nos Extras/Entrevistas do DVD *O canto da sereia*.

Ressaltamos que Walter Carvalho tem um histórico de sucesso no cinema nacional brasileiro, tendo sido responsável pela fotografia dos filmes *A febre do rato* (Cláudio Assis, 2011), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2001) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Também é dele a direção de fotografia de *Lavoura arcaica* (2001), primeiro longa-metragem do diretor Luiz Fernando Carvalho.

Essas produções com sintoma de documentário também indicam um frescor a caminho da renovação dos códigos, que, além das colocações anteriores, está presente na condução e exploração de planos de câmera únicos, no fato de gravar grande parte das cenas em locações e não em estúdio e, ainda, na mudança do foco para outras regiões do país que não o eixo Rio-São Paulo.

Como já discutido, de modo diverso as produções analisadas na presente reflexão também transitam nesse jogo dual entre as regularidades e as irregularidades, como é próprio de um texto artístico, navegando pelas intradutibilidades e propondo novos textos, mas também pelas tradutibilidades, como reflete o pensamento de Lotman com excelência, transparecendo um enlace necessário aos dois mundos, o real e o imaginário. “Parte integrante do texto artístico complexo, a impressão da realidade é mediatizada por múltiplas ligações com a experiência artística e cultural da colectividade” (Lotman, 1978: p.44).

Pois tais referências são ressignificadas, isto é, há uma tradução criativa desses outros textos da cultura que, ao serem colocados em diálogo, apontam novos sentidos para o texto televisual, ultrapassando também as fronteiras dos sentidos já existentes a si próprios enquanto textos da cultura. Desse modo, a concepção da luz e as imagens distorcidas pelas anamorfoses técnicas que compõem a narrativa da série *Capitu* propõem rupturas e, conseqüentemente, reconfigurações de sentidos ao trazerem para a teleficção novas propostas de textos televisuais, o que é muito salutar para atualização/renovação da teleficção e da linguagem televisual como um todo. Assim como a dicotomia

entre o claro e o escuro, que foi intensificada em cenas da mesma produção e as reproduções em duas e três dimensões que se fundem no cenário circular da série *Hoje é dia de Maria*, as projeções de luz da segunda temporada e a iluminação reproduzindo dia e noite no estúdio.

Concluimos que o modo de construção da fotografia nesses casos foi irregular e descontínuo em relação à iluminação canônica utilizada na televisão, aquela que privilegia e articula três fontes principais de luz (*key-light*, *fill-light* e a *back-light*), provocando rupturas de sentido que podem exigir, por parte de quem assiste, certa reflexão para que as ações das personagens, as cenas e as histórias sejam traduzidas. Nesses casos, os sentidos não são óbvios ou transparentes, como em uma cena na qual os cenários e as personagens são iluminados seguindo os preceitos do “efeito de real”.

Referências

- Balan, Willians Cerozzi (1997). *A iluminação em programas de TV: arte e técnica em harmonia*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Poéticas Visuais). Bauru: Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).
- Carvalho, Luiz Fernando (1995). “Teledramaturgia” em Cândido J. M. de Almeida e Maria Elisa de Araújo (orgs). *As perspectivas da televisão brasileira ao vivo. Depoimentos*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (2008). *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Deren, Maya (2013). “Cinema: o uso criativo da realidade” em *Revista Devires*, volume 9, número 1, p. 128-149, janeiro/junho. Belo Horizonte: PPGs Comunicação e Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215/84> (Acesso: 14 de junho de 2017).
- Lotman, Iuri M. (1978). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa.
- _____. (1996). *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- _____. (2004). “Sobre las paradojas de la redundancia: el lenguaje artístico y la historia” em *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, número 4, novembro. Granada: Universidad de Granada. Recuperado de: <http://www.ugr.es/~mcaceres/>

[entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf](#) (Acesso: 01 de agosto de 2014). Texto salvo em PDF pela autora na data de acesso, mas não disponível no site mencionado na data do fechamento deste artigo.

Machado, Arlindo (2011a). “Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem” em André Parente (org). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34. _____ (2011b). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus.

Pessoa, Gabriela Sá (2016). “Final da minissérie *Justiça* será como a vida, diz autora Manuela Dias” em *Folha de São Paulo*, 23 de setembro. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/09/1815963-serie-justica-termina-nesta-sexta-em-alta-no-ibope-e-despertando-reflexoes.shtml> (Acesso: 17 de junho de 2018).

Zero Hora (2016). “*Velho Chico*: fotografia sofisticada é um dos destaques da novela” em *Zero Hora*, 29 de julho. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2016/07/velho-chico-fotografia-sofisticada-e-um-dos-destaques-da-novela-6952056.html> (Acesso: 04 de março de 2017).

* Adriana Pierre Coca é doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Especialista em Teoria e Técnicas da Comunicação pela Fundação Cásper Líbero. Graduada em Rádio e TV pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Tem experiência em telejornalismo, direção e produção de TV. Trabalhou na TV Cultura de São Paulo e no SBT. Foi professora adjunta da Universidade Positivo em Curitiba. Integra os grupos de pesquisa GPESC – Semiótica e Culturas da Comunicação (UFRGS) e Núcleo de Pesquisa em Ficção Seriada Televisiva da Universidade Federal de Goiás (UFG). Autora do livro *Tecendo rupturas: o processo da recriação televisual de Dom Casmurro* (Tribia, 2015). Atua principalmente nas pesquisas sobre os aspectos teóricos e metodológicos das rupturas de sentidos na teledramaturgia brasileira contemporânea pelo viés da Semiótica da Cultura. E-mail: pierrecooca@hotmail.com