

Interfaces da Comunicação: influências do cinema na telenovela *Avenida Brasil*

Rafael José Bona*

Resumo

Neste artigo, são analisadas as influências do cinema em cenas do último capítulo da telenovela Avenida Brasil, exibida pela Rede Globo de Televisão. Esse produto midiático ficou conhecido por suas inovações na forma de produção de telenovelas no país. Para contextualizar a questão de interfaces da comunicação, foram utilizados os autores: Maria Immacolata Lopes, José Luiz Braga e Muniz Sodré. A análise baseou-se em José Roberto Sadek e Renato Pucci Júnior. Os resultados alcançados apontam contribuições das interfaces comunicacionais no fortalecimento da produção de telenovelas brasileiras e o alcance de novo público pertencente à era das convergências midiáticas.

Palavras-chave: Comunicação. Telenovela. Cinema. Interfaces.

* Doutorando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) – Linha de Pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual. Docente do Departamento de Comunicação da Universidade Regional de Blumenau (FURB) e do Cecies-CTL da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI).
Correio eletrônico: bona.professor@gmail.com

Introdução

A evolução dos meios de comunicação audiovisuais brasileiros sofreu variada transformação de gêneros e formatos nos últimos vinte anos. Até a década de 1990, era mais comum diferenciar a linguagem do cinema e a da televisão. Atualmente, na era da intermedialidade, existe uma confluência linguística audiovisual dada a interação dessas mídias. Esse fator provocou mudanças na estética, na forma e nos conteúdos veiculados, além de criar determinados padrões configurando-se como um processo comunicacional participante da rotina dos atores sociais.

Muitas das especificidades das telenovelas brasileiras da contemporaneidade foram moldadas por um modelo que faz alusão ao cinema norte-americano, dada a qualidade das produções e das imagens bem produzidas plasticamente. (SOBRAL, 2012).

Neste artigo estudam-se as interfaces comunicacionais entre a televisão e o cinema, nas produções brasileiras, tendo como objeto de estudo cenas do último capítulo (179) da telenovela *Avenida Brasil*, produção da Rede Globo de Televisão, exibido no dia 19 de outubro de 2012.

A telenovela brasileira, desde seu surgimento na década de 1950 até os dias atuais, tem devido reconhecimento das pessoas como um produto audiovisual estético e cultural de grande importância na cultura e na identidade da nação. Pode ser considerada um dos melhores fenômenos representativos da tradição televisual brasileira, por combinar diversos elementos narrativos e imaginários, e pela forte presença na sociedade midiaticizada. (LOPES, 2009)

Estudar telenovelas na área da comunicação não se justifica apenas por ser um produto midiático, mas colabora na compreensão das interfaces que foram facilitadas com os avanços dos aparatos tecnológicos. Parte-se do pressuposto de que a telenovela *Avenida Brasil* trabalhou com uma questão narrativa e estética que faz alusão à utilizada na linguagem cinematográfica. Alencar (2012) diz que essa telenovela “flertou” com outros gêneros audiovisuais, dentre eles o seriado de televisão e o cinema. São nítidas as citações ligadas a filmes como *Pulp Fiction* (1994), *Cidade de Deus* (2002), *Kill Bill* (2003/2004) e *Pequena Miss Sunshine* (2006), ou a questão dos avanços do dorso dramático da narrativa da telenovela (bastantes semelhantes aos seriados de televisão). Ou ainda, como diz Sodré (2012b), há influência da literatura, como *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, ou a estrutura de um romance policial semelhante ao de Agatha Christie.

Pucci Júnior (2013), ao analisar algumas cenas de *Avenida Brasil*, diz que para uma análise de telenovela ser válida é preciso selecionar

realmente elementos necessários, como pontos nodais, para atingir o objetivo da investigação e, realmente, ter uma análise audiovisual. E, ao partir da observação de que a telenovela *Avenida Brasil* tem fortes traços do cinema, foram selecionadas cenas que marcam o “encerramento” da trama, muito semelhante aos acontecimentos finais em filmes cinematográficos e em algumas telenovelas, como argumenta Sadek (2008).

Comunicação, cinema e telenovela

A comunicação é um campo interdisciplinar, e esse conceito tem dois significados. Um é em relação ao campo de estudo que atravessa conhecimentos, problemas, abordagens, etc., com outras disciplinas e/ou tecnologias. Nesse caso, todos os campos são interdisciplinares, não existem isoladamente (como a física em relação à matemática ou à química). O outro sentido é a referenciação a um espaço de interface, no qual o conhecimento faz confluência com duas ou mais disciplinas (bioquímica, sociologia jurídica, etc.), conforme Braga (2011). O autor ainda pontua uma questão interessante sobre esses significados, as interfaces, que são verdadeiros trabalhos interdisciplinares, levando em conta a busca dos enfoques comunicacionais. É nesse contexto que se encontra relevância potencial para a produção de conhecimento acerca dos fenômenos comunicacionais.

A informação se transmite por meio dos mais diversos dispositivos técnicos, nos quais circulam os discursos sociais e que, conseqüentemente, têm recepção por parte do público (amplo e heterogêneo) e causam diversos efeitos que são abordados/estudados na área da comunicação. O público atingido pelos meios comunicacionais ajuda a observar cada vez mais a comunicação como campo científico próprio e dialógico com outras áreas do conhecimento humano. (SODRÉ, 2012a)

O conceito é aplicado para qualquer área do conhecimento. “Ele pode constituir-se a partir de demandas ou da especificidade de um contexto, mas a pura e simples objetividade das relações não o define totalmente” (SODRÉ, 2012a, p. 14). O importante é o espaço social ocupado pelos membros dessa sociedade e os questionamentos são dependentes da virtude cognitiva, e ao peso institucional do sujeito que fala, e no ambiente no qual está inserido.

O processo comunicacional das mídias favorece uma “interação social”, algo muito além da questão conversacional. Nessa sociedade midiaticizada, Braga (2011) diz existir uma troca de interlocutores. Com a emissão das mensagens televisivas ou cinematográficas (dentre muitas outras), o interlocutor, tocado por um fluxo informacional contínuo, pode sempre repor

os conteúdos recebidos nos espaços sociais a partir de suas interpretações, como é o caso das redes sociais online, por exemplo.

Com a atual convergência das mídias, as interfaces da comunicação ficaram cada vez mais comuns, principalmente no setor audiovisual. São várias as linguagens que se mesclam e criam confluências. Isso começou a ser mais bem observado nos estudos comunicacionais. A produção midiática em *massa*, focada no lucro e no breve retorno do investimento, tem proporcionado essa realidade.

Braga (2011, p. 68) ressalta: “Os meios de comunicação audiovisual são o fenômeno sócio-histórico que permitiu perceber, objetivar e problematizar os processos comunicacionais em perspectiva destacada”. Esses meios sempre tiveram importância no processo comunicacional e a produção de seus sentidos compartilhados na sociedade.

Foi nessa lógica que surgiram as telenovelas brasileiras, por meio das narrativas já estruturadas na literatura e no rádio. Conhecidas internacionalmente por suas produções audiovisuais, a Rede Globo insere-se nesse contexto da lógica da comunicação com o objetivo de atingir socialmente o seu público.

A comunicação é uma experiência antropológica, haja vista que não existe vida social sem ela. É uma realidade da indústria concretizada pelos aparatos da tecnologia sustentados pelo mercado. Parte das pesquisas em torno da comunicação aborda os efeitos discursivos das mídias sobre a sociedade (SODRÉ, 2012a). Telenovelas brasileiras, principalmente as da Rede Globo de Televisão e suas confluências com o cinema (e vice-versa) têm se tornado objeto de estudo de diversos pesquisadores da área *stricto sensu* nos últimos anos. Isso também está relacionado com a entrada da Globo Filmes no mercado, conforme relatam alguns autores como Matta (2004), que estuda sobre a integração de mercados do cinema e da televisão no Brasil; Butcher (2006), que contextualiza as origens da Globo Filmes e os seus impactos na indústria audiovisual brasileira; Cesário (2009), que estuda a Globo Filmes numa visão em que ela é movida por interesses privados e potencializa o trânsito entre o cinema e televisão no Brasil; Silva (2010), que trata de algumas produções da Globo Filmes e seus gêneros narrativos movidos pelas demandas do mercado; Ruy (2011), que analisa alguns filmes com o selo da empresa e a atuação dela em aparatos para o apoio e fomento ao cinema brasileiro; e Antonelli (2011), que expõe de forma atualizada a produção de filmes no Brasil na primeira década de 2000, a partir da Globo Filmes, com diferentes aspectos refletidos na questão estética e narrativa do cinema nacional.

Parte-se do pressuposto de que as telenovelas, ou qualquer outro gênero audiovisual seriado, são movidas pela estrutura da narrativa. Para Baccega (2011), na telenovela tem-se, geralmente, uma história com tramas e subtramas. Esses enredos são o reflexo do contexto social e retratam temas do cotidiano e transformam-se no universo ficcional a partir da narrativa melodramática.

O processo, desde que a televisão brasileira foi criada, passou por fases até se consolidar, respeitar e conhecer um país que também passou por muitas transformações sociais. A qualidade das produções de telenovelas melhorou, e muito, nos últimos anos, e fortaleceu cada vez mais a televisão brasileira na configuração de seus gêneros (CANZIANI, 2011).

A telenovela é um “recurso” comunicativo e representa a cultura nacional e “tornou-se o produto de maior popularidade e lucratividade da televisão brasileira”. (LOPES, 2009, p. 23). Essa consolidação como gênero popular e lucrativo “está fortemente vinculada a uma mudança de linguagem realizada por autores brasileiros a partir do trabalho acumulado no rádio e no cinema” (LOPES, 2009, p. 24).

Sobral (2012) cita dois exemplos recentes de telenovelas brasileiras como *Cheias de Charme* (2012) e *Avenida Brasil*. A primeira é um melodrama que se intertextualiza com os gêneros das chanchadas do cinema nacional. A segunda, um drama urbano assemelhando-se à tragédia clássica. Nesse contexto, Martino (2009, p. 51), ao contextualizar a adaptação e destruição cultural, diz que com a repetição exaustiva de padrões e de fórmulas nos meios de comunicação, cria-se “falsa impressão de uma pluralidade de opções e variedade artístico-cultural, uma ilusão cultivada de diferença onde só existe a repetição”. Isso se refere às rotulações que facilitam o consumo midiático. Pucci Júnior (2013) observou qualidade estética superior em relação às demais telenovelas já exibidas, e remonta traços do cinema *noir* em determinadas cenas, como a do atropelamento do personagem Genésio, em um dos primeiros capítulos (essa foi uma das cenas que desencadeou uma linha dramática na narrativa).

Avenida Brasil, além de ter empregado fórmulas estereotipadas conhecidas pelo público, utilizou diversas linguagens, como a do cinema, por exemplo, e fez com que se atingissem os mais variados públicos dada sua inovação na linguagem audiovisual para uma novela do horário das 21 horas, no Brasil.

As telenovelas estão entre os programas mais bem produzidos e mais caros da televisão. Suas narrativas, a serialização das histórias, personagens

e enredo é o que cativa as pessoas a um hábito diário de acompanhamento de um produto que, desde o início da televisão no Brasil, mantém a atenção dos espectadores e, de dez anos para cá, começou a despertar não somente a atenção acadêmica, mas também a dos produtores de telenovelas. Conforme exposto por Sadek (2008), os profissionais envolvidos nas produções começaram a ficar cada vez mais especializados no assunto graças à alta tecnologia dos meios eletrônicos. Esses profissionais “adquiriram mais informação técnica (desenvolvida com a própria evolução tecnológica) e maior repertório e se tornaram mais preparados” (SADEK, 2008, p. 12). As imagens e as narrativas mudaram. Percebe-se algo mais dinâmico nas sequências das cenas:

As telenovelas são respeitadas e reconhecidas no mundo inteiro, e a TV Globo, embora não seja a pioneira nem a única emissora importante na história das telenovelas (Tupi e Excelsior também figuram entre as protagonistas), é aquela que, no começo do século XXI, detém melhor conhecimento de produção e exporta para o mundo inteiro uma infinidade de títulos. Entre os vários horários, aquele que apresenta tramas mais estruturadas é o da ‘novela das oito’, exibida às 21 horas. (SADEK, 2008, p. 16)

Nas telenovelas atuais há exaustiva elaboração audiovisual. Em *Avenida Brasil*, por exemplo, esse resultado foi bem significativo, por sua ousadia de assimilar elementos de outra mídia, incorporando-os segundo as necessidades da televisão. Conclui-se que há fortes sinais de que o paradigma clássico de composição audiovisual esteja passando por intensivas revisões. (PUCCI JÚNIOR, 2013, p. 17)

Telenovela *Avenida Brasil*

A telenovela *Avenida Brasil* (179 capítulos, exibida de 26/3/2012 a 19/10/2012), escrita por João Emanuel Carneiro, tornou-se um fenômeno midiático por sua linguagem inovadora e por sua repercussão nos folhetins brasileiros. Britto e Bravo (2013) dizem que, com a criação dos *memes* inspirados nos personagens e nos comentários postados nas redes sociais (como o Facebook, por exemplo), o enredo tornou-se assunto obrigatório e atraiu a atenção de pessoas que não acompanhavam a trama¹.

Braga (2011), ao falar sobre a troca de interlocutores, em que acontecem as interpretações com base nos fluxos comunicacionais recebidos das mensagens, vem ao encontro da exposição de Sifuentes, Vilela e Jeffman (2012), que compreendem a relação entre a televisão e a internet

1 A história fica em torno de Carmem Lucia, a Carminha (interpretada por Adriana Esteves), e Nina (interpretada por Débora Falabella). A telenovela passou por três fases distintas e foi quase toda ambientada na zona norte do Rio de Janeiro. A narrativa gira em torno da vingança de Nina contra Carminha.

com foco num estudo da telenovela *Avenida Brasil* e sua repercussão nas redes sociais.

A telenovela brasileira é um exemplo de narrativa audiovisual que é muito mais que apenas “lazer”, e atualmente já faz parte da rotina da nação. “Configura-se como uma experiência comunicativa, cultural, estética e social. Como experiência comunicativa, ela aciona mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação imaginária.” (LOPES, 2009, p. 29). Os telespectadores são tocados pelas telenovelas e sentem-se participantes da narrativa, na qual são circuladas as informações comunicacionais no cotidiano. É a questão antropológica, exposta por Sodré (2012a): a comunica o sendo parte da sociedade.

Conforme Lopes (2009), assistir a telenovelas no Brasil tornou-se um hábito comum na sociedade, e já se criaram comentários sobre elas, mesmo para aqueles que assistem a elas de vez em quando ou raramente conseguem acompanhar um capítulo. Elas conceberam uma cria o de sentidos conduzidos a partir da narrativa audiovisual televisiva e na conversa o produzida pelos atores sociais. Além disso, está presente nos folhetins, nas informa es divulgadas no rádio, nas revistas especializadas no g nero, nos programas de televisão, na internet, na opinião emitida nos blogs especializados e numa infinidade de meios comunicacionais.

Avenida Brasil enquadra-se no contexto de Lopes (2009). Em diversos trabalhos acad micos também observou-se a produ o de significados sobre as intera es dessa telenovela com outros meios: Sifuentes, Vilela e Jeffman (2012), Rahde *et al.* (2012), Mauro e Trindade (2012), Souza (2012), Iorio (2012), Sobral (2012), Oikawa, John e Avancini (2012), dentre muitos outros.

Metodologia e análise

Ao estudar uma telenovela, não se faz necessária a análise de toda a obra audiovisual (pela dimensão do objeto ser extenso). A metodologia analítica aplicada ao cinema também   aplicada aos estudos televisivos. “Para uma análise proveitosa deve bastar a análise de pontos nodais, aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investiga o.” (PUCCI, JÚNIOR, 2013, p. 6)

Nesse contexto, portanto, optou-se por analisar apenas quatro cenas do último capítulo da telenovela: (1) Carminha e o pai rendem Tufão e Nina; (2) Carminha sai da prisão; (3) Mãe Lucinda e Carminha chegam ao lixão; e (4) Carminha   perdoada por Nina.

O último capítulo de uma telenovela   um momento no qual a narrativa mais se assemelha   do cinema, pelo fato de chegar-se ao fim de

uma trama em que se vai ao encontro dos “finais felizes” e também é o momento de o protagonista enfrentar o vilão. A própria construção de um personagem num enredo de uma telenovela passa pelas mesmas etapas da construção de um personagem de cinema. (SADEK, 2008). Essas cenas foram escolhidas, pois é o momento de o “vilão” render-se e merecer o devido castigo.

Ao analisar a primeira cena, “Carminha e o pai rendem Tufão e Nina”, nota-se a presença, em relação aos planos fechados e com vários cortes secos e diversos pontos de vista, algo que remete ao espaço tri-dimensional, exposto por Sadek (2008). Diferentemente do teatro, em que o espectador está na plateia e tem apenas uma visão da cena. Graças à decupagem clássica do cinema é possível notar o desenrolar da cena mais elaborado.

Esta primeira cena já se inicia com o pai da Carminha, que aponta uma arma para os dois, na qual a visão da câmera passa a ser subjetiva (como se fosse o olhar do pai), e ele diz: *Quem vai morrer primeiro? A dama ou o cavalheiro? Escolhe você filhinha.* (FIG. 1 e 2). É um momento de clímax, pois a arma é apontada para Nina (a inimiga de Carminha) e para o marido da protagonista. A forma como a câmera trabalha com os olhares dos personagens vem ao encontro do que Sadek (2008, p. 114) diz sobre a decupagem clássica: “A decupagem procura encontrar as posições privilegiadas para que o espectador possa participar das cenas. Os pontos de vista dos personagens são emprestados ao espectador”, que consegue “comungar” toda a emoção deles. A cena é gravada com câmera trêmula (dando a sensação de câmera na mão), como se não estivesse sendo usado um tripé.



FIGURA 1 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.

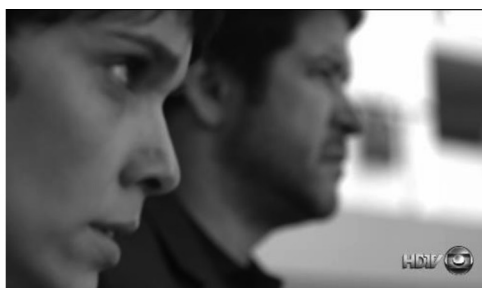


FIGURA 2 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.

A construção de uma cena, seja ela de cinema ou televisão, é uma espécie de sociedade entre a decupagem e a montagem. “Uma boa montagem precisa de bom material para ser realizada, e a decupagem fornece

essa matéria-prima” (SADEK, 2008, p. 115). Essa costura de imagem, com planos abertos e fechados, ajuda o espectador a compreender todo o processo significativo da cena. Assim que o pai de Carminha aponta a arma para os demais personagens e fala sobre quem vai ser o primeiro a morrer, os efeitos de sonoplastia começam a ficar mais evidenciados. Um ruído ofegante da respiração da personagem Carminha começa a ficar mais evidente e, de forma muito rápida, ela se joga para cima do pai que deixa a arma cair e, em seguida, pega a arma. (FIG. 3 e 4). Ela atira no vidro de um carro e no capanga escondido próximo da aeronave e, em seguida, aponta a arma para o próprio pai.



FIGURA 3 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.



FIGURA 4 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.

Faz-se nítida alusão à cena da ascensão de Zé Pequeno ao crime, no filme *Cidade de Deus* (2002) que, a partir daquele momento, se torna mais inescrupuloso na narrativa (FIG. 5). Na cena da telenovela, porém, acontece o efeito contrário (FIG. 6). Estamos diante do momento em que a vilã da trama se volta contra as “maldades” cometidas por ela e pelo pai, que, nesse momento, se revela o vilão de toda a narrativa, responsável por parte da personalidade da filha. Esse tipo de enquadramento, aliás, é visto em muitos filmes cinematográficos de várias épocas.



FIGURA 5: *Cidade de Deus*, 2002.
Fonte: Acervo do autor.



FIGURA 6 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.

Carminha aponta a arma para o pai e atira no pé dele. O que chama a atenção é a forma como foi conduzido esse diálogo. Depois de caído ao chão, o pai diz: *Você um lixo! Um lixo de gente*. Ela o manda calar a boca, aproxima-se dos dois personagens amarrados, ajuda-os a se soltarem e, em seguida, entrega à Nina. Carminha diz: *Atira em mim. Acaba com a tua vingança, não era isso que você queria?*. Nina hesita em atirar, e uma música melancólica começa a tocar. O som, novamente, tem grande importância na cena. É o momento da redenção da personagem Carminha, que resolve se “entregar”, faz uma alusão clássica de que o “crime não compensa” e, agora, os heróis podem viver felizes para sempre. Uma forma de concluir uma característica da personagem Carminha, a vilã da trama. Uma reviravolta no enredo, que muito se assemelha aos esquemas cinematográficos transpostos para a ficção na televisão, algo também percebido por Pucci Júnior (2013).

Em seguida a essa cena, inicia-se o julgamento na delegacia sobre a morte do Max, comparsa da Carminha, que confessa ser a verdadeira assassina. Na cena, ambientada na delegacia, trabalha-se com planos mais fechados e uma câmera mais parada, dando ênfase ao diálogo, pois é um momento de “solução dos problemas”. Após a confissão, Carminha é presa e condenada a três anos de prisão.

Essa aproximação com o cinema pode estar relacionada ao que se intensificou, principalmente, na última década, sobre o recorrente e crescente número de diretores, técnicos, roteiristas, atores que trabalham nas duas mídias. Há intenso processo de troca (entre o cinema e a televisão), principalmente por essa questão do aperfeiçoamento das tecnologias. (PUCCI JÚNIOR, 2013)

A segunda cena analisada é a do momento em que Carminha sai da prisão (FIG. 7). A fotografia começa a ficar mais amarelada desse ponto em diante no capítulo. Carminha e Mãe Lucinda aparecem enquadradas num Plano Geral e, em seguida, Carminha, ao vê-la diz: *Resolveu que vai ficar na minha cola mesmo, né?* (FIG. 8). Mãe Lucinda responde: *Eu tinha que vir. Vou ficar na sua cola sim, viu? Duquesa*. As personagens começam a ser enquadradas em planos médios e primeiros planos. É o momento em que o espectador pode conseguir entender que “o vilão teve o merecido castigo, mas não perdeu traços de sua personalidade”.



FIGURA 7: *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.



FIGURA 8: *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.

Em seguida, Carminha e Mãe Lucinda aparecem num táxi amarelo no lixão, local onde parte dos personagens da periferia da telenovela ficava (FIG. 9 e 10). Até então, não aparece um plano geral do lixão. O espectador já consegue entender que o ambiente aí é um depósito de lixo. Vê-se apenas um táxi que chega e deixa as personagens. A imagem do automóvel chegando é mostrada de forma subjetiva. A câmera se esconde por detrás de um carro velho, e é como se o espectador estivesse lá, vendo as duas chegarem.



FIGURA 9 – *Avenida Brasil*. 19 out. 2012
Fonte: Acervo do autor.



FIGURA 10 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.

Carminha, com um olhar melancólico, observa o ambiente à sua volta (FIG. 11). Os enquadramentos e a câmera trêmula têm total influência novamente na cena. É como se o espectador visse a personagem pelo ângulo que se vê na televisão. Mãe Lucinda chega logo atrás de Carminha, que diz: *E eu que jurei com 16 anos, que nunca mais ia botar meus pés aqui*. É um momento na narrativa, muito semelhante à do cinema, em que se chega-se ao ponto de se dizer: “O vilão teve o castigo que mereceu”.



FIGURA 11 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.

Fonte: Acervo do autor.

Minutos depois, vê-se outra cena, uma das quais o espectador já entendeu a lógica da narrativa: “O vilão teve o castigo, pagou trabalhando no lixo e, agora, é o momento do perdão.” Carminha chega em casa, aparentemente, depois de um dia exaustivo no trabalho. A câmera enquadra, por um longo tempo, de modo “parado”, a personagem Carminha, e ela reclama que não havia encontrado nada que prestasse no lixão, e chama por Mãe Lucinda, que entra na sala e diz ter uma surpresa para ela. Mãe Lucinda sai e, logo em seguida, entra com Nina e o filho de Carminha (Jorginho) segurando uma criança no colo (FIG. 12 a 16). Em todo o momento não é visto nenhum corte de câmera. Tudo acontece na mesma sequência, algo muito parecido com os filmes de diversas culturas cinematográficas, nas quais a câmera, em boa parte das tomadas de narrativas mais dramáticas, fica parada e os personagens encenam na frente dela.



FIGURA 12 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.

Fonte: Acervo do autor.



FIGURA 13 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.

Fonte: Acervo do autor.



FIGURA 14 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.



FIGURA 15 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.



FIGURA 16 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.

Assim que Nina, Jorginho e o neto entram no ambiente, há um corte seco, direto para um primeiro plano de Carminha. A câmera começa a ficar em movimento, dando a sensação de gravação sem tripé. Carminha vê, então, o neto, fruto de Nina e seu filho Jorginho, pela primeira vez (FIG. 17 e 18).



FIGURA 17 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.



FIGURA 18 – *Avenida Brasil*, 19 out. 2012.
Fonte: Acervo do autor.

As telenovelas, num geral, sempre foram produzidas em um ritmo muito rápido, no qual pouco se cuida da questão estética, como os en-

quadramentos, cenários, iluminação, som, etc., tendo pouco espaço para a criatividade. Tudo é feito com muita rapidez, com o uso de várias câmeras que funcionam ao mesmo tempo, para um capítulo ser concluído ao final do dia. É nesse ponto em que o cinema sempre esteve à frente das telenovelas, por suas filmagens que duram semanas, planos bem trabalhados, etc. Essa telenovela, assim como menciona Pucci Júnior (2013), trouxe qualidade estética e um cuidado com os planos, que muito se assemelham aos do cinema, e merecem a devida atenção por parte da academia.

Conclusão

Atualmente, no contexto comunicacional, são percebidas diversas interfaces que contribuem para o nascimento/fortalecimento de determinadas linguagens audiovisuais. O surgimento deste estudo veio com o propósito de analisar as interfaces comunicacionais do cinema e a televisão, e, para isso, utilizou-se um dos capítulos de uma telenovela contemporânea, *Avenida Brasil*, para atingir os objetivos da investigação.

Não se pode deixar de negar a importância das telenovelas na área da comunicação. Ela já deixou de ser um “programa de entretenimento” e vem sendo observada como um produto audiovisual importante, por trabalhar com narrativas que tentam interagir cada vez mais com o público, que, atualmente, se encontra numa era repleta de artefatos tecnológicos e, por vezes, deixa a televisão em segunda instância entre os meios de comunicação. Os *smartphones* e o computador, nos últimos anos, contribuíram para criar uma nova forma de se ver o audiovisual. Com isso, muitos autores da área da produção televisual viram em outros meios, como o cinema, um possível contribuidor na construção das narrativas televisivas.

Ao analisar cenas do último capítulo da telenovela *Avenida Brasil*, compreendeu-se um pouco sobre as interfaces comunicacionais e um possível “novo padrão” de produção do gênero. As telenovelas são caracterizadas pela autonomia, mas não é um produto independente, pois seus nortes são fundados na cultura. Se sair de um padrão, a realidade criada por ela não pode ser entendida, muito menos compreendida. Ela se relaciona com outras telenovelas (BACCEGA, 2011), mas pode encontrar substância também em outros produtos comunicacionais como o cinema.

O público que assiste às telenovelas é composto por diversas classes sociais. O que as pessoas querem ver na televisão é entretenimento, diversão. Ter a vida transformada em sensação e as experiências do cotidiano transformadas em imagens. (IORIO, 2012). Por isso, quanto

mais as telenovelas são observadas de forma investigativa, mais é possível esclarecer seu papel na comunicação audiovisual contemporânea. (PUCCI, 2013)

Interfaces of the Communication: influences of cinema in the soap opera Avenida Brasil

Abstract

This article, analyzes the influences of the cinema in scenes of soap opera Avenida Brasil last chapter, exhibited by Globo Television Network. This media product was known for their innovations in the form of production of soap operas in the country. For to contextualize the subject of interfaces of the communication, the authors were used: Maria Immacolata Lopes, José Luiz Braga and Muniz Sodré. The analysis based on José Roberto Sadek and Renato Pucci Júnior. The reached results point contributions of the communication interfaces in strengthening of the production of Brazilian soap operas and the reach of new public belonging to the era of media convergence.

Keywords: Communication. Soap Opera. Cinema. Interfaces.

Referências

ALENCAR, Mauro. Especialistas explicam o fenômeno 'Avenida Brasil'. *O Globo*, São Paulo, [online], 19 out. 2012. Entrevista concedida a Thaís Britto e Zean Bravo. Disponível em: <URL: <http://glo.bo/PGEn5F>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

ANTONELLI, Juliana Sangion. Vale a pena ver de novo?: a Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada. 2011. 397 p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, 2011.

AVENIDA Brasil. Autor: João Emanuel Carneiro. São Paulo: TV Globo, 2012. Nivela, 179 cap.

BACCEGA, Maria Aparecida. Reflexões sobre telenovela: o âmbito do ficcional como desenho do cenário das práticas de consumo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., Recife, 2011. *Anais...* Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1587-1.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2013.

BRAGA, José Luiz. Constituição do campo da comunicação. *Verso e Reverso*, São Leopoldo, RS, v. 25, n. 58, p. 62-77, jan./abr. 2011. Disponível em: <revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/download/924/147>. Acesso em: 26 mar. 2013..

BRITTO, Thaís; BRAVO, Zean. Especialistas explicam o fenômeno 'Avenida Brasil'. *O Globo*, São Paulo [online], 19 out. 2012. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/especialistas-explicam-fenomeno-avenida-brasil-6448625>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

BUTCHER, Pedro. *A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. 2006. 115 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2006.

CANZIANI, Tatiana de Medeiros. A telenovela paranaense: da implantação da TV no Estado do Paraná à era do videoteipe. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., Recife, PE 2011. *Anais...* Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0062-1.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2013.

CESÁRIO, Lia Bahia. *Uma análise do campo cinematográfico brasileiro sob a perspectiva industrial*. 2009. 184 p. Dissertação de Mestrado (Comunicação) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, 2009.

CHEIAS de charme. Autor: Filipe Miguez *et al.*. São Paulo: TV Globo, 2012. Novela, 143 cap.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles, São Paulo: Globo Filmes, 2002. 2 filmes (130 min.), son., color.

IORIO, Patrícia de Miranda. “Avenida Brasil” e o subúrbio carioca: apontamentos para um estudo sobre a telerrealidade na narrativa ficcional televisiva. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., Fortaleza, CE 2012. *Anais...* Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&cid=50851>>. Acesso em: 21 mar. 2013.

KILL Bill. Direção: Quentin Tarantino, Estados Unidos, 2003/2004. 2 filmes (246 min.), son., color.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

MARTINO, Luís Mauro Sá. *Teoria da comunicação: ideias, conceitos, e métodos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MATTA, João Paulo Rodrigues. *Análise competitiva da indústria cinematográfica brasileira no mercado interno de salas de exibição, de 1994 a 2003*. 2004. 296 f. Dissertação (Mestrado Administração) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2004.

MAURO, Rosana; TRINDADE, Eneus. O estereótipo da vilã emergente na construção das identidades discursivas de Carminha em Avenida Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., Fortaleza, CE 2012. *Anais...* Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&cid=50233>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

OIKAWA, Erika; JOHN, Valquíria; AVANCINI, Denise. De @berilopassione a #MeserveVadia: Passione e Avenida Brasil no contexto de convergência midiática. *Ciberlegenda: revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ*, n. 27, p. 106-118, 2012.

PEQUENA Miss Sunshine. Direção: de Jonathan Dayton e Valerie Faris, Estados Unidos. 2006. (101 min.), son., color.

PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. Inovações estilísticas na telenovela: a situação em “Avenida Brasil”. ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., Universidade Federal da Bahia, 2013. *Anais...* Disponível em: <<http://encontro2013.compos.org.br/anais/estudos-de-televisao/>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

PULP fiction. Direção: Quentin Tarantino, Estados Unidos. 1994. 1 filme (154 min.), son., color.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado *et al.* Avenida Brasil: o popular como pós-modernismo televisivo. *Estudos em Comunicação*, Curitiba, n. 12, dez. 2012, p. 325-341. Disponível em: <www.ec.ubi.pt/ec/12/pdf/EC12-2012Dez-16.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2013.

RUY, Karine dos Santos. Para onde vão nossos filmes?: um estudo sobre a circulação do blockbuster nacional no mercado de salas. 2011. 180 p. Dissertação de Mestrado (Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), Porto Alegre, 2011.

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

SIFUENTES, Lírian; VILELA, Mateus Dias; JEFFMAN, Tauana Mariana. O dia em que a internet congelou: apropriações de Avenida Brasil nas mídias sociais. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, Ano 17, n. 27, p. 11-21, 2012. <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/12158>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

SILVA, José Augusto Amorim Guilherme da. *Sentido e valorização nas práticas e no discurso do espectador sobre o cinema brasileiro: estudo sobre o subcampo do cinema e seu habitus narrativo*. 2010. 352 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SOBRAL, Jacqueline. O protagonismo das classes populares na telenovela brasileira: uma reflexão a partir da "Avenida Brasil". In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., Fortaleza, CE, 2012. *Anais...* Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=51194>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

SODRÉ, Muniz. Comunicação: um campo em apuros teóricos. *Matrizes*, São Paulo, Ano 5, n. 2, p. 11-27, jan./jul. 2012a. Disponível em: <www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/viewFile/336/pdf>. Acesso em: 26 mar. 2013.

SODRÉ, Muniz. Especialistas explicam o fenômeno 'Avenida Brasil'. *O Globo*, São Paulo, [online], 19 out. 2012b. Entrevista concedida a Thaís Britto e Zean Bravo. Disponível em: <URL: <http://globo/PGE5F>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

SOUZA, Cinthia Ferreira de. A (nova) representação social e psíquica dos personagens femininos em *Avenida Brasil*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35, Fortaleza, CE, 2012. *Anais...* Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1258-1.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2013.

Enviado em 13 de abril de 2014.

Aceito em 15 de maio de 2014.