

**A HISTÓRIA ATRAVÉS DO ESTILO TELEVISIVO:
A Revolta da Vacina na telenovela Lado a Lado***
THE HISTORY THROUGH THE TELEVISION STYLE:
The Revolta da Vacina in the telenovela Lado a Lado

*Simone Maria Rocha*¹
*Matheus Luiz Couto Alves*²
*Livia Fernandes de Oliveira*³

Resumo

Objetivamos evidenciar como o evento da Revolta da Vacina, ocorrida no Rio de Janeiro no início do século XX, foi configurado na telenovela *Lado a Lado*, exibida pela Rede Globo. Pressupondo que todo programa de televisão possui estilo, e que este contribui para dar forma e sentido às representações deste meio, pretendemos dar a ver, através da análise estilística, como um arranjo específico dos recursos de imagem e som apresentou esse fato histórico e as possíveis interpretações do mesmo.

Palavras-chave

Estilo televisivo; *Lado a Lado*; Revolta da Vacina; telenovela.

Abstract

We aim to show how the event Revolta da Vacina, which took place in Rio de Janeiro in the early twentieth century, was set up in the telenovela *Lado a Lado*, aired by Rede Globo. Assuming that every television show has style, and it supports to give form and meaning to the representations of this medium, we intend to see, through stylistic analysis, as a specific array of image features and sound presented this historical fact and their possible interpretation.

Keywords

Television style; *Lado a Lado*; Revolta da Vacina; soap opera.

Submetido em 06/08/2013
Aceito em 30/09/2013

Introdução

*Uma primeira versão desse artigo foi apresentada no I Colóquio Brasil-Argentina: Processos Históricos e Narrativas Audiovisuais, realizado na ECO-UFRJ, em junho de 2013.

¹ Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com pós-doutorado em Comunicação Social da UFMG. Professora do Programa de PPGCOM/UFMG. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Mídia e Cultura. E-mail: smarocha@ig.com.br

² Graduando em Publicidade pela UFMG. Bolsista de Iniciação Científica do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Mídia e Cultura. E-mail: matheus_alves322@hotmail.com

³ Doutoranda em Comunicação pela UFMG. E-mail: liviafoli@yahoo.com.br

A televisão é um meio com linguagem audiovisual e formas estilísticas próprias. Uma narrativa entrecortada por anúncios publicitários e institucionais, contada “a conta gotas”, diariamente e que mistura várias tramas é tipicamente televisiva. O modo como ela conjuga elementos técnicos tais como iluminação, cenário, trilha sonora, movimentação de câmera e uso de planos redonda em estilos característicos que contribuem na identificação do gênero e do tipo de narrativa que ele tende a privilegiar. Sendo assim, tanto os aspectos materiais quanto imateriais que constituem o dispositivo televisivo jogam papel importante no modo como a TV configura seus regimes de representação.

A análise que faremos neste texto pretende dialogar com as referências que se voltam para os elementos do estilo televisivo (Butler, 2009 e 2010) com o objetivo de evidenciar como este contribuiu para dar forma e sentido a um fenômeno singular na história do Brasil, no Rio de Janeiro do início do século XX: a Revolta da Vacina. Nosso empreendimento dará a ver como um arranjo específico dos recursos de imagem e som de um gênero bastante consagrado em nossa televisão – a telenovela – apresentou esse fato histórico e as suas possíveis interpretações. Empiricamente procederemos à análise do evento da Revolta da Vacina como representado na telenovela *Lado a Lado*, exibida pela Rede Globo entre 10 de setembro de 2012 e 08 de março de 2013, na faixa das 18 horas. Em outras palavras, um caminho de investigação será seguido a partir da seguinte questão: Como a linguagem audiovisual da telenovela *Lado a Lado* funcionou para representar um evento do passado?

Conquanto nossa análise pretenda se voltar para elementos do estilo torna-se relevante explicitar a premissa que fundamenta nossa investigação e que expressa um entendimento de um produto, como a telenovela, enquanto uma *produção artística*, o que significa reconhecer marcas estilísticas próprias. Contudo, para não incorreremos numa abordagem segundo a qual a forma adotada tende a obliterar o conteúdo compartilhado, propomos um deslocamento que compreenda a telenovela como uma *produção artístico-cultural*.

Nossa premissa se faz importante, pois parte significativa dos estudos de televisão sempre o fez como uma disciplina dos estudos críticos. Tais abordagens estiveram quase sempre voltadas para entender os textos como formas culturais e as convenções ou códigos que os governam. Ademais, a noção de fluxo como o traço definidor do *medium* (Williams, 1974) também exerceu forte influência nesta seara de investigação.

Entretanto, essa negligência na análise de produtos específicos tem sido objeto de preocupação de vários pesquisadores (Machado e Vélez, 2007; Pucci Jr., 2012; Thompson, 2003; Butler, 2009 e 2010; Caldwell, 1995; Mittell 2004 e 2010). Mittell critica o fato de os estudiosos terem dado pouca atenção aos aspectos formais dos textos televisivos.

Analisar um produto televisivo específico não é tarefa fácil. As características que moldam as narrativas televisivas (interrupção, segmentação e serialidade), o volume e a variedade do material produzido podem criar certos entraves na definição das unidades de análise. De todo modo, é possível reconhecer bases comuns que guiam tanto produção quanto recepção no que tange à identificação de materialidades simbólicas televisivas. Segundo Machado e Vélez, “formatos, gêneros e programas continuam sendo os modos mais estáveis de referência à televisão como fato cultural” (2007, p. 5). Nesse sentido, a discussão sobre gêneros televisivos já acumulou algumas reflexões que ajudam o pesquisador a delimitar o produto ao qual dedicará sua análise.

1. Objeto em cena: a telenovela *Lado a Lado*

*Lado a Lado*⁴ foi escrita por João Ximenes Braga e Cláudia Lage. A trama, de 154 capítulos, foi ambientada no início do século XX (1903-1910), no Rio de Janeiro e contou com dois casais protagonistas: o casal branco, Laura (Marjorie Estiano) e Edgar (Thiago Fragoso); e o casal negro, Isabel (Camila Pitanga) e José Maria (Lázaro Ramos). A trama começa com Laura e Edgar prometidos ao casamento desde a adolescência e a pressão das famílias do casal os faz cumprir os votos matrimoniais. Assim a trama se desenrola nos desafios desse relacionamento arranjado e em seus dramas individuais.

O outro casal é formado por Isabel (Camila Pitanga), doméstica e filha de ex-escravo, e Zé Maria (Lázaro Ramos), auxiliar de barbeiro. Ambos são apaixonados e planejam se casar. Mas um drama social atrapalha a realização da felicidade a dois. No dia do casamento, Isabel se vê sozinha na Igreja enquanto Zé Maria é preso. Pensando ter sido abandonada no altar, ela envolve-se com Albertinho (Rafael Cardoso), filho de Dona Constância e irmão de Laura, e fica grávida. As duas protagonistas se tornam amigas e lutam por seus sonhos: Isabel para retomar o amor de Zé Maria, superar a perda do filho (que mais tarde ela descobre que está vivo) e ver valorizada a cultura negra; e Laura para conquistar a independência e maior autonomia das

⁴ Sinopse baseada nas informações disponíveis em: www.teledramaturgia.com, acesso em 12 de maio de 2013.

mulheres. Edgar se dedica ao exercício do direito e ao ofício de jornalista investigativo. Zé Maria luta pela valorização e direitos dos negros na República e enfrenta muitos desafios em nome de seu amor por Isabel.

Vários eventos históricos serviram de pano de fundo para essa narrativa. Dentre eles, a invasão dos cortiços, processo conhecido como “Bota - Abaixo”, a Revolta da Vacina, a Revolta da Chibata, e a chegada do futebol no Brasil. Assim, a trama da novela é marcada por conflitos familiares, encontros e desencontros amorosos e questões sociais.

Por essa sinopse, é possível constatar um roteiro sobremaneira centrado nos romances e nos conflitos familiares. Mesmo sendo uma telenovela “de época” o drama dos protagonistas, as intrigas e contendas familiares assumem a linha de frente. Não há rompimento nem com as regras, nem com as expectativas do gênero ao qual este roteiro pertence: a telenovela.

A telenovela brasileira, ao longo de mais de 60 anos de história, se constituiu como um espaço que alimenta o imaginário nacional e participa ativamente da construção sócio-histórica, num processo em que ficção e realidade se nutrem, modificam e produzem novos contextos (Brandão; Fernandes, 2012). Segundo Lopes, uma das características da novela no Brasil é a presença de temáticas sociais. “Embora em seu cerne seja mantido o par romântico ou a família, a telenovela brasileira ganhou a marca de realista por tratar de temas políticos ou sociais, tornando-se o produto que talvez mais represente a identidade cultural do país.” (2008, p. 115). Esta relação entre cultura, sociedade e identidade na telenovela brasileira pode ser evidenciada também a partir da análise do estilo.

2. A relação som-imagem e a configuração de estilos na TV

A relação entre o som e a imagem na televisão foi construída levando-se em consideração aspectos materiais e imateriais do dispositivo televisivo – suas características históricas, tecnológicas, econômicas e culturais. Jeremy Butler (2009) esclarece que economicamente, as redes de televisão replicaram e, muitas vezes, surgiram das redes de rádio. Do ponto de vista tecnológico, a transmissão de TV, em grande parte, sempre adotou os mesmos equipamentos da transmissão de rádio. Com esses vínculos econômicos e tecnológicos estreitos é quase inevitável que a estética televisiva dependa do som em grande medida. Por isso, a experiência de assistir televisão é igualmente uma experiência de ouvir televisão. Além disso, no começo, a TV tinha uma imagem de baixa qualidade, uma tela pequena, pouca

profundidade de campo. Isso contribuiu para uma videografia baseada em planos médios, primeiros planos e *close-ups* bem como para a criação de convenções estéticas como, por exemplo, os diálogos em narrativas ficcionais se basearem na montagem plano/contraplano.

Da relação som-imagem a televisão deriva seus estilos. Jeremy Butler (2010) defende um entendimento de estilo como sendo qualquer padrão técnico de som-imagem que sirva uma função dentro do texto televisivo. Essa definição tem uma importância significativa para os estudos do estilo televisivo. Primeiro porque ele rejeita concepções que consideram estilo como a marca da genialidade individual de um texto ou como um floreio decorativo de camadas acima da narrativa (embora alguns estilos sejam decorativos). Segundo, porque a partir daí podemos concluir que todos os textos televisivos contêm estilo. Para Butler, “estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados” (2010, p. 15)⁵. A inspiração de Butler vem de David Bordwell, um estudioso da história do estilo no cinema, para quem,

Estilo em cinema importa porque o que as pessoas chamam de conteúdo vem até nós através da utilização padronizada de técnicas do meio... Estilo é a textura tangível de um filme, a superfície perceptual que nós encontramos enquanto vemos e ouvimos, e esta superfície é o nosso ponto de partida na movimentação da trama, do tema e do sentimento – tudo o que importa para nós (2008, p. 32).

Segundo os autores, a TV desenvolveu dois tipos primordiais de estilo: o direcionamento direto e o indireto. Noticiários, *talk shows* e programas de entrevistas são construídos com base no primeiro. No direcionamento indireto a própria presença constante da TV e de seus formatos seriados imprimem um sentido de presença contínua. A forma ininterrupta de transmissão de telenovelas, séries e minisséries, imprime esse efeito de eterno presente. A imediaticidade também é construída tendo em vista a audiência que se presume e que de algum modo está incluída dentro do material mesmo das ficções: a instituição da TV imagina que sua audiência seja a da família e centra suas representações em torno dela. Portanto, a TV produz seus efeitos de imediaticidade e co-presença mesmo dentro de dramas de períodos historicamente remotos – como é o caso de *Lado a Lado* – pela reprodução da visão da própria audiência dentro de suas ficções. Dessa forma, os dramas da TV são voltados aos romances e às famílias, ambos concebidos dentro de certos tipos básicos de definições correntes numa determinada época. A TV contribui na configuração dessas definições.

⁵ Do original: “style is their texture, their surface, the web that holds together their signifiers and through which their signifiers are communicated”.

A maioria dos gêneros televisivos ficcionais adota o direcionamento indireto e sempre dependeu do diálogo para conduzir sua narrativa. Esse é um esquema bem estabelecido no meio⁶. Além da fala, música e efeitos sonoros também sustentam uma das principais funções do estilo na produção televisiva: chamar e manter a atenção do telespectador. A imagem da TV prima pelo gesto e não pelo detalhe. Quando se quer variar e despertar o interesse a opção é a mudança rápida. O uso de várias câmeras e a possibilidade de alternância entre elas produz um estilo de tomada que é específico para a TV: a fragmentação dos eventos mantendo-se, ao mesmo tempo, sua continuidade.

Em *Lado a Lado* essa relação não foi diferente. O diálogo foi o recurso estilístico mais adotado para retratar o evento da Revolta da Vacina. Foi possível perceber certo temor em relação à vacinação advindo de várias circunstâncias: as mulheres da população branca sentiam receio de terem seus corpos tocados pelos agentes sanitários. Já na população negra a falta de informação acerca dos benefícios e da proteção à saúde das pessoas foi o grande obstáculo e fonte de dúvidas. Muitos dos diálogos foram esclarecedores nesse sentido.

Porém, em *Lado a Lado*, foi possível observar algumas escolhas estilísticas que se destacaram da relação som-imagem como habitualmente utilizada em narrativas seriadas ficcionais. Nessa trama tanto a contextualização de ambientes internos como externos basearam-se numa configuração de planos mais elaborada que permitiu uma percepção mais nítida da temporalidade e da ambientação na qual se passou a telenovela: início do século XX.

Em verdade, foi possível identificar esse trabalho mais elaborado em várias sequências dessa novela. Foi notória certa experimentação estilística nessa narrativa, sobretudo, através da configuração de planos (Figuras 01 e 02).



Fig. 01: Enquadramento da telenovela *Lado a Lado* – As personagens Isabel e Diva conversam e caminham e são enquadradas através do reflexo do espelho.



Fig. 02: Enquadramento da telenovela *Lado a Lado* – As personagens Tia Jurema, Zé Maria e Caniço são enquadrados através da janela que emoldura o plano.

⁶ Sobre a noção de esquema cf. David Bordwell, 2008.

É dessa forma que Butler argumenta que o estilo pode ser visto como a manifestação física do tema e da narrativa, como forma de interseção de padrões econômicos, tecnológicos, industriais e códigos semióticos/estéticos. Por isso ele interroga o poder significativo do som e da imagem na televisão.

3. Metodologia de análise estilística

Nesse texto daremos dois dos quatro passos da análise de estilo como proposta por Butler: a descrição e a função/análise do estilo. Deixamos de fora a análise histórica em virtude da impossibilidade de um recuo nos programas do gênero a fim de identificar padrões. Também não nos voltamos para a análise avaliativa, pois mesmo Butler entende-a como problemática pela falta de parâmetros mais específicos para se julgar a estética televisiva.

A descrição seria o que o autor chama de passo básico. Para discutir estilo, deve-se primeiro ser capaz de descrevê-lo. A descrição do estilo exige que o analista opte por uma compreensão bem definida do que seja estilo e como ele funciona em televisão. A semiótica oferece o conjunto mais abrangente de ferramentas para se realizar uma descrição detalhada do estilo televisivo. Todos os estudos de mídia que se dedicam ao estilo devem desenvolver um método de descrição, nos termos de Bordwell, da “superfície de percepção” de um programa de televisão ou de um filme. É preciso, então, buscar a essência do estilo nos detalhes da transmissão de som e imagem da televisão. É preciso uma “engenharia invertida” dos textos da mídia, para que possamos compreender plenamente o seu estilo. Assim, a mesma atenção ao detalhe que roteiristas, diretores, diretores de fotografia, editores, e demais profissionais dedicam à *construção* de um texto televisivo deve ser *empregada* na desconstrução deste texto. Uma descrição de um programa não deve replicar este programa. Ela deve servir apenas para promover a análise.

O segundo passo, baseado nos estudos da “teoria funcional do estilo” no cinema de Naol Carrol, visa detectar os propósitos do estilo e suas funções no texto. O trabalho do estudioso do estilo, assim, constitui-se na desconstrução de como o estilo cumpre uma função. Ao fazê-lo, o analista examina o funcionamento do estilo dentro do sistema textual – buscando padrões de elementos estilísticos e, em um nível mais elevado, as relações entre os próprios padrões. Usando estilo e forma de maneira intercambiável, Carrol afirma,

De acordo com a abordagem funcional da forma fílmica, a forma [ou estilo] de um filme individual é a reunião das escolhas cuja intenção é concretizar o propósito do filme. Esta abordagem da forma fílmica é diferente da abordagem descritiva. A descritiva diz que a forma fílmica é o montante total de todas as relações entre os elementos do filme. A funcional diz que a forma fílmica inclui apenas os elementos e relações intencionados para servir como o meio para o propósito do filme (2003, p. 141).

Butler aponta várias funções do estilo televisivo. Algumas herdadas do cinema, outras que ele desenvolveu para aquele *medium* de modo específico. São elas: denotar, expressar, simbolizar, decorar, persuadir, chamar ou interpelar, diferenciar e significar “ao vivo”. O estilo televisivo pode cumprir várias dessas funções. Contudo, Butler sustenta que a pretensão de despertar e manter a atenção do telespectador é primordial em qualquer situação.

4. *Corpus* da análise

Para tratarmos do objetivo que nos propomos neste texto – dar a ver como a Revolta da Vacina foi apresentada através da composição do estilo – nossa análise vai se concentrar em três sequências dos capítulos 31 e 32, que foram exibidos nos dias 15 e 16 de outubro de 2012, em virtude de neles haver tanto a redundância necessária para o entendimento do evento, bem como o clímax da Revolta e o confronto final entre capoeiras e policiais.

5. Forma e sentido através do estilo: a Revolta da Vacina em *Lado a Lado*

De um modo geral foi possível observar que a construção narrativa dessa telenovela girou em torno da preocupação de trabalhar questões relativas ao lugar do negro numa sociedade pós-escravidão. A trama foca a tensão e, em vários momentos, coloca negros e ex-donos de escravos em lados antagônicos, seja pela repressão do Estado, pelo preconceito e hostilidade dos ex-barões do café, seja pela forma com a qual os negros foram expulsos do espaço urbano e “empurrados” para morros e favelas, sem condições mínimas de moradia. E o fez incluindo o ponto de vista do negro. Eventos históricos como Bota-abaixo, Revoltas da Vacina e da Chibata, a luta para ter a capoeira reconhecida como esporte, a inserção do negro no futebol foram narrados também sob o ponto de vista dos protagonistas que não demonstravam opiniões ou posturas conformistas, subservientes, mas, sim, questionadoras.

Além da oposição mencionada, o estilo também cumpriu outras duas importantes funções: ambientar e contextualizar quem assistia à trama; e expressar que o medo da vacina

era um sentimento compartilhado coletivamente pelos moradores do Morro. Imaginemos que poderia soar estranho a uma audiência desatenta ouvir alguém se dizer contrário a tomar uma vacina, algo tão corriqueiro na vida contemporânea. Contudo, ao olhar para a TV, o telespectador era situado por uma composição visual mais abrangente, composta por planos mais abertos que incluíam cenários e os atores, conotando uma época passada.



Fig. 03 - Plano conjunto da equipe de saúde e policiais.



Fig. 04 - Câmera subjetiva

As sequências analisadas demonstram bem esses aspectos. A primeira, exibida no capítulo 31, cena 27, com duração de 01'44", é marcada pela chegada de Assunção, pai de Laura e diretor de saúde, sua equipe de saúde e policiais ao Morro para começar a vacinação obrigatória. Cumprindo a função de contextualizar a trama e coletivizar a posição contra a vacina, a sequência começa com um plano conjunto de Berenice, Tia Jurema e Zulmira descendo escadas do Morro falando sobre a confusão causada pela medida obrigatória. Corte para outro plano conjunto quando entram em cena os profissionais da saúde e os policiais para darem início ao processo. O diálogo é tenso e, enquanto o chefe da equipe explica o motivo de sua presença, o

enquadramento em plano conjunto prossegue quase todo preenchido pelos policiais e enfermeiros ao redor do diretor de saúde, reforçando uma posição de poder (Figura 03). Essa interpretação se fortalece quando planos e contraplanos são contrapostos evidenciando a força e a coerção policial e a fragilidade das três mulheres que estavam descendo o Morro com trouxas de roupas na cabeça.

O conflito continua quando as três mulheres são pegas à força para serem as primeiras a tomarem a vacina. Assunção invoca a força da lei e ignora sua resistência. Corte e um contra *plongée* enquadra o protagonista que aparece como alguém que vem para desfazer o tumulto. Sua chegada à cena o coloca na posição de herói. Esse enquadramento ainda é adotado para inserir outros personagens à cena como, por exemplo, outros moradores e capoeiras que vão

⁷ Essa numeração de cena obedece à divisão como veiculada no site da TV Globo no qual a telenovela está disponibilizada. Disponível em <http://tv.globo.com/novelas/lado-a-lado/capitulo/2012/10/15/laura-confirma-albertinho-e-o-pai-do-filho-que-isabel-esta-esperando.html>, acesso em 07 de maio de 2013.

se juntar a Zé Maria para confrontar a polícia. Quando o protagonista conclui que agentes de saúde e policiais “não sairão por bem” ele decide pelo embate físico e a cena conta com elaborados efeitos sonoros que enfatizam os movimentos de outros capoeiras que surgem por detrás dos casebres. A sequência é finalizada com a debandada dos homens do governo, instaurando, provisoriamente, a vitória dos capoeiras.

A composição visual da cena da luta é construída de modo a trazer o telespectador para dentro do conflito. Planos médios enquadram os opositores se enfrentando e uma câmera subjetiva transmite a sensação de confusão e nervosismo, como no momento em que um policial é golpeado (Figura 04).

O uso de câmera de alta velocidade evidencia os detalhes de cada movimento, dando-lhe nitidez e efeito. A adoção de planos que ora nos aproximam e ora nos afastam da luta reforça que, na falta de entendimento verbal, a solução é o confronto físico (Figura 05). Contudo, as opções videográficas para construir esse conflito causaram certa estranheza porque a mistura de elementos pode ter comprometido a harmonização das cenas. Por exemplo, o uso de câmeras de alta velocidade demanda a adoção de uma fotografia específica, sobretudo no que diz respeito ao tratamento das cores. Porém, quando notamos a utilização desses equipamentos para enfatizar os movimentos da capoeira, os tons claros das cenas ficaram mais pálidos e o preto mais forte (Figuras 05 e 06).



Fig. 05 – Câmera em alta velocidade.



Fig. 06 – Plano médio do confronto.

Podemos apreender que a Revolta da Vacina, tal como configurada nessas sequências, traduziu-se como um conflito entre moradores do Morro e representantes do poder e não como um evento que atingiu a população como um todo. Ao invés de optar por assentar a representação do conflito numa clássica montagem plano contraplano baseada no diálogo, optou-se por montagens mais dinâmicas que incluíram planos subjetivos com vários personagens em cena, tanto os que estavam contra ou a favor da vacinação. Chamam nossa atenção tanto os efeitos sonoros quanto a trilha musical que moldaram o conflito. Ao som de

“Inferno”, de Nação Zumbi, negros e policiais se enfrentam como se estivessem em lados opostos, um ameaçando o outro.



Fig. 07 – Plano conjunto dos moradores descendo o Morro

A segunda sequência mostra-se como um bom exemplo das três funções articuladas do estilo nessa trama, quais sejam, ambientar o telespectador, expressar que o medo da vacina era um sentimento coletivo e evidenciar a oposição e tensão entre negros e ex-donos de escravos.

A cena 5, com duração de 1’05”, aborda uma discussão sobre a vacinação entre os moradores do Morro, após o conflito com os policiais. Em um plano geral, três moradores descem uma escada entre as árvores (Figura 07). Um *travelling* lateral acompanha seu caminhar e os enquadra em um plano conjunto, quando ficam em cena cinco personagens que prosseguem falando sobre a vacinação numa configuração que nos contextualiza no espaço tempo da narrativa, ou seja, os moradores estão no Morro da Providência. Toda essa movimentação foi gravada num plano sequência com duração de 49”. Levando-se em conta que em narrativas ficcionais a duração dos planos segue a lógica do diálogo, optando pela montagem clássica do plano/contraplano, aqui temos uma configuração diferenciada que enquadra todos os participantes do diálogo ao mesmo tempo dentro da cena (Figura 08). Eles estão debatendo sobre a vacina.



Fig. 08 – Plano conjunto dos moradores.

O enquadramento, além de nos posicionar quanto ao contexto narrado, atenta para a segunda função que o estilo cumpriu nesse texto: ele faz sugerir que essa é uma preocupação coletiva, que reúne todos os moradores do Morro, representados pelos personagens em cena – tanto vilões (Caniço e Berenice) quanto mocinhos (Zé Maria, Tia Jurema e Chico). No que diz respeito à terceira função, esse enquadramento coletivo reforça que a Revolta seria um conflito entre negros e ex-donos de escravos.

A cena vai sendo finalizada com a saída de um a um dos personagens do quadro até restarem Tia Jurema e Berenice. Interessante notar que quando elas passam a discutir questões pessoais (como o relacionamento de Berenice e Caniço) há um primeiro corte e a montagem plano/contraplano enquadra em *close-up* tanto Tia Jurema (Figura 09), que se

mostra preocupada em saber de onde Caniço tira dinheiro para presentear Berenice, quanto da jovem dizendo pouco se importar com isso (Figura 10).



Fig. 10 – *Close-Up*, Berenice

A terceira sequência do conflito foi ao ar no capítulo 32, cena 19, apresenta duração de 01'55" e começa com alguns personagens circulando numa cidade aparentemente tranquila e ordeira. Pessoas conhecidas acabam por expressar o medo de saírem de casa nos últimos dias. Corte e um plano sequência acompanha Edgar aflito caminhando pelo centro da Cidade preocupado em encontrar sua esposa tendo em vista a precipitação da Revolta. Corte para um plano médio que enquadra os personagens que estavam passeando pelas ruas e que passam agora a acompanhar um som vindo numa direção oposta. Corte e um plano conjunto enquadra manifestantes se aproximando com paus sob os gritos de “abaixo a vacina”. Nesse enquadramento estão personagens de diversos setores sociais, o que pode ser notado através dos figurinos utilizados por eles (Figura 11). Há personagens de terno, gravata e chapéu e há pessoas com vestimentas típicas daqueles dos estratos mais baixos da população.

Um movimento de *pan* traz à cena policiais que chegam pelo outro lado da rua. Novo *pan* com a aproximação de outros manifestantes. Esses movimentos de câmera sem corte simulam a percepção de alguém que olha em todas as direções a sua volta e se aflige ao ser rodeado por manifestantes e policiais prestes a entrarem em um confronto.

As primeiras cenas do embate, onde estão capoeiras e policiais, se alternam entre o conflito em si, com uma movimentação de câmera brusca, muitos cortes, planos fechados, a câmera inserida no conflito (Figura 12), e planos conjuntos de vários personagens assustados (Figura 13).

Um segundo momento do embate tem início quando, novamente, o protagonista da história vem de longe correndo e gritando para que seus amigos capoeiras cessassem a luta. A visão que temos dele é a de alguém que está dentro da briga (Figura 14). Ele aparece para por fim à confusão ao dizer que não era preciso ter medo da vacina e que os conflitos eram coisa de gente interessada em ganhar dinheiro para provocar a violência e a desordem. Nessa

sequência, trilha e efeitos se repetem como na anterior, indicando certa coerência da interpretação segundo a qual no conflito opõem-se negros e representantes do Estado. Assim, as opções para a composição visual indicam que essa narrativa foi contada do ponto de vista



Fig. 11 - Plano conjunto dos manifestantes

dos negros. Tanto pela escolha dos protagonistas, como pelo modo como eles são enquadrados. A câmera quase sempre está dentro das cenas, tentando evidenciar qual é a sua visão. Mesmo quando se pretende lançar foco sobre outros personagens, isso é feito tendo-os em segundo plano (Figura 13).



Fig. 12 - Plano que insere o telespectador dentro combate

Nossa análise baseada no estilo nos fez concluir que a composição audiovisual do evento da Revolta da Vacina na novela cumpriu três funções articuladas: ambientar o telespectador na trama, expressar que o medo da vacina era um sentimento coletivo e evidenciar a oposição entre negros e ex-donos de escravos.



Fig. 13 - Plano conjunto dos outros personagens

Assim, podemos observar que o estilo foi usado para marcar o diferencial da trama em relação a outras narrativas do gênero. A ambientação demonstrou que o Morro da Providência foi cenário de destaque na novela, no qual eventos relevantes para a coletividade se passaram. Mesmo sendo um texto de época, a periferia ganhou evidência na narrativa. Essa tem sido uma tendência das telenovelas contemporâneas (Lopes, 2008).



Fig. 14 - Zé Maria chega ao combate

Ao expressar o medo coletivo da vacina, o estilo cumpre a função de enfatizar um antagonismo entre negros e brancos nesta questão sanitária, colocando as autoridades governamentais como insensíveis à

condição desfavorecida dos moradores da periferia. Um evento histórico que contou com oposição de diferentes setores da sociedade – antivanistas, militares, civis monarquistas, elites políticas, setores da população que prezavam a privacidade e pela população que foi

duramente afetada pelas reformas urbanas (Hochman, 2011) – foi narrado como uma luta entre negros e brancos, cujo herói foi o personagem Zé Maria.

A oposição entre negros e brancos foi uma marca desta trama. No entanto, diferente de outras telenovelas, nesta narrativa os negros eram protagonistas de sua própria história, não dependiam dos favores dos personagens brancos para lutar por seu espaço na nova sociedade republicana. Guilherme Fernandes (2013) ressalta que a discussão da cultura negra em *Lado a Lado* foi um marco televisivo. Outras novelas abordaram a questão da abolição da escravatura, como *Moreninha* (1975), *Sinhá Moça* (1986), *Escrava Isaura* (1976), fazendo-o a partir do enfoque na bondade branca na luta pela liberdade dos negros que, por sua vez, nutriam eterna gratidão por seus bons senhores. Na trama analisada, os personagens negros eram orgulhosos de sua raça, reverenciavam sua cultura e não demonstravam saudade de seus ex-donos sendo evidenciado pelo estilo da novela, conforme demonstrado na análise aqui apresentada.

Considerações finais

Conquanto uma telenovela se coloque diante do telespectador como uma instância ficcional, sua matéria prima – os valores que compartilha – possui natureza cultural e concreta. Ainda que nossa escolha tenha conferido primazia ao estudo do produto, o ato analítico pretendeu compreender a maneira como a história foi configurada sob sua forma material. Isso porque o produto, quanto visto como uma produção artístico-cultural, pode revelar esse diálogo e essa mútua afetação que os meios de comunicação mantêm com a sociedade.

A abordagem que *Lado a Lado* dispensou ao evento da Revolta da Vacina mostrou-nos uma relação específica entre som e imagem. Não só pelo trabalho mais elaborado de configuração de planos, mas também porque se nós nos baseássemos tão somente nos diálogos, o entendimento nos levaria a concluir que o conflito envolvia todos os setores da sociedade e estava prestes a levá-la a uma “verdadeira guerra civil”. No entanto, quando nos atemos à composição visual das cenas, essa “guerra civil” se resume em uma oposição entre negros moradores dos Morros e representantes do poder e ex-barões do café. Isso foi possível de ser visualizado nas três sequências aqui analisadas e pode nos levar à compreensão dos inúmeros obstáculos enfrentados por esta parcela da população em busca de um lugar social.

Ao mostrar o preconceito, a violência, a marginalização, a falta de direitos e o tratamento dispensado a esses atores sociais, sobretudo por parte dos ex-barões de café e dos

representantes do poder, a narrativa cria pontes de significado entre passado e presente. Ao apresentar-nos cenas paleossimbólicas⁸, remetendo-nos a um “simbolismo primordial” e às origens do conflito, a novela, como um gênero ativo, que se atualiza através de sua proposta de interação com a audiência, permite que suas representações tematizem aspectos da luta dos movimentos sociais, dos atores coletivos que têm ganhado espaço e visibilidade na cultura midiática, e pode influenciar e auxiliar nossa compreensão da atual situação dos negros em nossa sociedade como, por exemplo, as discussões em torno do acesso à universidade pública através de políticas afirmativas como a de cotas.

Referências bibliográficas

- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- BRANDÃO, M. C.; FERNANDES, G. Telenovela brasileira: formato que vem se impondo há seis décadas. In: *Televisão, Cinema e Mídias Digitais*. Rio de Janeiro: Insular, 2012, p. 19-46.
- BUTLER, J. *Television Style*. New York & London: Routledge, 2010.
- _____. *Television: critical methods and applications*. 3a. ed. New York & London: Routledge, 2009.
- CALDWELL, J.T. *Televisuality*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.
- CARROL, N. Film Form: an argument for a functional theory of style in the individual film. *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- FERNANDES, G. Lado a Lado: o negro nas telenovelas. *Posso contar contigo?* (online). 22 de março de 2013. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/em-debate/colunistas/17792-lado-a-lado-os-negros-nas-telenovelas>. Acesso em: 29 de setembro de 2013.
- HOCHMAN, G. Vacinação, varíola e uma cultura da imunização no Brasil. In: *Ciência & Saúde Coletiva*, vol. 6 (n.2), 2011, p. 375-386.
- KELLNER, D. *Cultura da mídia*. São Paulo: Edusc, 2001.
- LOPES, M. I. V. Brasil – panoramas ficcionais diante do novo, em busca do novo. In: *Anuário Obitel 2008: Mercados globais, histórias nacionais*. SP: Globo, 2008, p. 83-120.
- MACHADO, A; VÉLEZ, M.L. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. In: *E-COMPÓS (BRASÍLIA)*, v. 8, p. 1-15, 2007.
- MITTEL, J. *Genre and television*. London and New York: Routledge, 2004.

⁸ Recorremos ao conceito apresentado por Douglas Kellner no livro *A Cultura da Mídia para quem “os paleossímbolos estão vinculados a determinadas cenas carregadas de drama e emoção. Freud descobriu que certas imagens cênicas, como a criança que apanha por masturbar-se, ou que descobre pais fazendo sexo, exercem impacto profundo no comportamento subsequente. As cenas paleossimbólicas podem influenciar profundamente nossas percepções como participantes de sexos, raças e classes opostas, podendo conformar comportamentos e estilos sexuais. As representações que a mídia faz dos negros como pessoas violentas e ameaçadoras podem produzir imagens negativas do negro”* (Kellner, 2001, p. 141).

THOMPSON, K. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2003.

PUCCI JR. R. L. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes filmicos. In: *MATRIZES*. Ano 5, nº 2 (jan/jun. 2012) – SP: ECA/USP, 2012.

WILLIAMS, R. *Television: technology and cultural form*. London: Routledge, 1974.