MODERNIZAÇÃO E VISUALIDADE NA NOVELA DANCING DAYS (1978)

WAJNMAN, Solange
Doutora em Sociologia por Paris V, Sorbonne, Professora do Mestrado em Comunicação da UNIP/SP

RESUMO
Este trabalho tem como objetivo principal demonstrar como os elementos propriamente materiais da novela Dancing Days (1978) tais como cenário, as técnicas de gravação e figurino são elementos que apresentam uma proposta inovadora. Temos, pois como hipótese de trabalho o fato de que esta novela tem uma grande relevância no que diz respeito à sua forma dentro do contexto da televisão brasileira. Estuda-la por uma abordagem não hermenêutica e de sua materialidade, como propomos aqui, nos dá uma dimensão de como ela se insere no contexto de uma estética contemporânea urbana.

Palavras-chave: Tecnologia. Televisão. Cenário. Figurino. Materialidade.

1 EIXO EPISTEMOLÓGICO

Dentro de um contexto da reflexão sociológica aplicada aos meios de comunicação este estudo não pretende analisar e interpretar o conteúdo dramatúrgico da novela Dancing Days. Ainda que optemos por outro tipo de análise por razões de escolha epistemológica que iremos explicar em seguida, não veríamos razão para realizar a interpretação do conteúdo nesta novela específica visto que ela não representa nenhum marco especial. É o próprio diretor da telenovela, Daniel Filho[2], quando perguntado por nós se esta novela seria um marco em relação às outras, que diz:

Não, eu não acho um marco! As novelas naquela época vinham em um desenvolvimento. Numa busca do melhor. Na época, a Globo abrigava os melhores autores do Brasil. De Dias Gomes, Janete Clair, Bráulio Pedroso, Odwaldo Viana Fº (mesmo que não escrevesse novelas, participava de discussões) Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Walter Negrão etc. Então se atribuir a uma novela um marco é difícil e injusto com muitas outras obras.

Se concordamos com o diretor neste ponto discordamos em outro. Não podemos deixar de supor que a novela aproxima-se de um marco ou participa de um momento importante no que diz respeito à forma televisiva, constituindo uma etapa relevante no processo de modernização e de visualidade da imagem. Ora, a novela realmente inova em termos de forma: novas abordagens para o comportamento, na combinação de antigos arquétipos folhetinescos com novos elementos narrativos. E principalmente, questão que nos interessa sobremaneira, os elementos propriamente materiais tais como cenário, as técnicas de gravação e figurino são elementos que apresentam um sentido inovador. Temos, pois como hipótese inicial o fato de que esta novela tem uma grande relevância no que diz respeito à sua forma dentro do contexto da televisão brasileira. Estuda-la por uma abordagem não hermenêutica e de sua materialidade, como propomos aqui, nos dá uma dimensão de como ela se insere no contexto de uma estética contemporânea urbana. E mais importante: este estudo nos dá o direito de

relacionar as formas da tecnologia da televisão, do cenário, do figurino utilizado e da narrativa à ordem da cultura digital.

Guiamo-nos pela abordagem de Gumbrecht (1998) que propõe uma valorização do campo não-hermenêutico ou da materialidade da comunicação. Esta abordagem ocorre em um momento em que há toda uma convergência do pensamento no que diz respeito à problematização do ato interpretativo advinda de campos teóricos totalmente distintos. Interessa-lhe a possibilidade de tematizar o significante sem necessariamente associá-lo ao significado. Propõe não mais procurarmos identificar o sentido, para logo resgatá-lo; porém, indagarmos das condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido.(1998:147). Para Gumbrecht esta situação se afasta da situação moderna e testemunha o surgimento de um conjunto de circunstâncias que caracterizam a condição pós-moderna. Mostrar as condições de possibilidade da emergência das estruturas de sentido por meio da forma, mostrar como estes elementos significantes e materiais podem estar contribuindo para ordem digital é o nosso objetivo último nesta pesquisa. Afinal, como os recursos do computador e inclusive a cultura da simulação e da fragmentação que lhe são correlatos podem ter sido construídos? Qual a inserção desta novela na constituição desta cultura?

Assim, neste trabalho não se trata de fornecermos uma interpretação para a obra de Gilberto Braga em sua direção por Daniel Filho. Pretendemos estudar os elementos materiais, não como expressão de um sentido oculto, mas como construindo e se inserindo em uma rede de conexões que tornariam possíveis a estruturação deste sentido. O elemento corporal de expressão, no nosso caso, cenário, figurino, tecnologia do vídeo, formas narrativas não seriam uma mera combinação do novo e do antigo, como também nos comentou o diretor Daniel Filho[3] mas são reveladores de toda uma estrutura que acreditamos ser constitutiva da ordem digital. Trata-se de uma expressão suficiente para ser captada pela investigação com ênfase na materialidade dos significantes não requerendo o acréscimo da interpretação. Em outras palavras, a obra não seria dada pela interpretação do seu diretor ou do pesquisador com a busca de algum sentido oculto, ao contrário é o corpo material desta obra (sua genealogia, sua descrição) que deverá expressar seu sentido. Aqui a materialidade da superfície e dos significantes têm importância enquanto postulado epistemológico. É esta materialidade, como dissemos, condição para as estruturas de sentido que definirão a cultura digital. Em resumo: na nossa pesquisa o que estará sendo descrito e analisado com mais ênfase serão os elementos materiais: as luzes, cores e iluminação da discoteca, a tecnologia da gravação, a materialidade do figurino utilizado. Ao mesmo tempo estaremos discutindo as condições de possibilidades desta materialidade que

implica na constituição do imaginário e das formas narrativas sem que também não precisemos nos adentrar em conteúdos e em interpretações. Tudo isto, dentro do universo da nossa hipótese, estaria contribuindo para a constituição de uma ordem digital que se consolidaria em seguida.

Apresentaremos em seguida algumas elaborações e pistas de investigação da nossa pesquisa realizada até agora, já inseridas no modelo metodológico de Gumbrecht que se dimensiona em alguns eixos: o campo da forma do conteúdo, o campo da substância do conteúdo, o campo da substância da expressão e o campo das formas da expressão.

2 A ESTRUTURAÇÃO DAS FORMAS NARRATIVAS DA NOVELA OU O CAMPO DA FORMA DO CONTEÚDO

Dentro da questão epistemológica abordada acima trazemos uma pista de trabalho para o exame da inserção das formas narrativas desta novela no contexto das outras telenovelas. Esta investigação, embora inicial, tem como objetivo identificar a singularidade destas formas narrativas do ponto de vista das estruturas articuladoras do conteúdo. Como explica Gumbrecht este tipo de análise entende como formal a estrutura dos discursos que torna possível a articulação das classes do conteúdo (1998:145).

Como Nogueira(2002:117-118), constatamos que esta novela participa de um segundo salto no que diz respeito à estruturação das formas narrativas. O primeiro salto consistiu numa série de atualizações empreendidas desde o final dos anos 60 e 70 onde temos a passagem da influência melodramática cubana para uma teledramaturgia adaptada à realidade brasileira. Nogueira traz referências de Cassiano Gabus Mendes (Folha de São Paulo, 1994) que relata os elementos principais desse primeiro salto para o surgimento de uma "telenovela brasileira". Estes são o fato do ante-herói ser tratado como protagonista, o fato de se utilizar a linguagem coloquial em diálogos incorporavam expressões e gírias do cotidiano, a trilha sonora ser composta por músicas pop e popular, a interpretação naturalista (atores abandonaram gestos e entonações excessivamente dramáticos), alguma improvisação, a referências a fatos reais e um incipiente merchandising (como foi o caso de Beto Rockfeller tomando Engov para curar ressaca).

O segundo salto dentro do qual a telenovela participa segundo Nogueira foi a consolidação das idéias lançadas em Beto Rockfeller: o emprego da linguagem coloquial (a gíria carioca foi bastante utilizada); a interpretação naturalista (os atores se acostumaram a interpretar para três câmeras e a se postar naturalmente); a trilha sonora (Caetano Veloso e a música pop internacional); a referência a fatos reais (a discussão

sobre o fenômeno da psicanálise, em moda no Rio de Janeiro, e da reintegração de ex-presidiários na sociedade) e pinceladas de densidade psicológica em alguns personagens. Acrescentamos ainda como fatores modernos o cenário da discoteca multicolorido e com anúncios de produtos reais em néon e figurino com uma proposta ousada (meias de lurex, tecidos sintéticos).

Gilberto Braga avança um pouco mais a partir do processo de atualização. Ele diz: "eu uso todos os clichês do melodrama. Mas procuro embala-los num diálogo moderno. Uso as coisas mais banais em termos de trama e na hora de fazer as cenas tento amenizar a banalidade botando um diálogo com um certa densidade psicológica" (NOGUEIRA, 1994,125).

Percebe-se assim que esta descrição, por certo ainda em desenvolvimento nos limites deste artigo, é consoante com o ponto de vista das estruturas articuladoras do conteúdo, independentemente de qualquer interpretação semântica. E já indica o caminho que este item deverá ser desenvolvido dentro do eixo metodológico proposto por Gumbrecht.

3 O IMAGINÁRIO ESTÉTICO URBANO DE DANCING DAY'S OU O CAMPO DA SUBSTÂNCIA DO CONTEÚDO

Antes do conteúdo da novela se estruturar e de se concretizar com uma forma é toda uma zona imaginária estética que é revolvida. Trata-se de ver no interior desta estética um movimento vivo, isto é, um imaginário que suscita uma adesão física, espontaneamente realizável por um público. Noutros termos, é preciso "olhar a forma como um certo estado de tensão do imaginário orientado para a gênese comum de alguns elementos da sensibilidade global (DUVIGNAUD: 1990).

Neste sentido, compreender a experiência artística na experiência do social é compreender que esta novela surge em meio a um processo de modernização urbana, estética e industrial pela qual a classe media brasileira passa.

Esta novela surge em meio a um contexto americano e em certa medida também europeu em que as discotecas começam a surgir. No Brasil este imaginário de cores, luzes, roupas estão em sintonia com uma urbanização crescente. Discotecas, shopping centers e indústria da moda que começavam a tomar força no Brasil.

3.1 A discoteca e seu imaginário

Embora já funcionasse e Ipanema uma pequena discoteca a primeira discoteca

brasileira que obteve um grande sucesso curto, mas intenso foi a Frenetic Dancing Days de Nelson Mota. Como foi comentado pelo próprio Nelson Motta (2000: 292-310) em duas semanas o Dancing Days se tornou a febre da cidade. Trazia além do jovem público que enchia a casa, estrelas e personagens das noites cariocas, músicos, intelectuais, esportistas e artistas. Tratava-se de um espaço multicolorido com muitas luzes e som. No que diz respeito ao som utilizou-se além dos hits de James Brown e dos Roling Stones, de Rita Lee e de Raul Seixas os sucessos do disco music trazidos de Nova York. Interessante também a forma audiovisual da discoteca. Projetava-se por meio de um projetor de 16mm emprestado e de um "film-jockey" números musicais cedidos pelas gravadoras. Ainda é importante destacar o grupo das Frenéticas. Tendo vendido mais de 100 mil discos, as Frenéticas como observa Nelson Motta não eram uma imitação das estrelas internacionais de disco music, eram uma versão pop das vedetes de teatro de revista, das estrelas de cabaré e de chanchadas da Atlântida, em ritmo de rock e discoteca.

Foi esta discoteca com estas características que realmente deu o nome à novela. Nelson Motta comenta que "quando Gilberto Braga ambientou sua novela, estrelada por Sonia Braga, na nova onda de música e dança das noites cariocas, não encontrou título melhor nem mais adequado e que o diretor Daniel Filho e Boni concordavam entusiasticamente".

Podemos aqui fazer uma correlação ente o "esprit du temps" captado por Nelson Motta e a sua cristalização, ainda que estereotipada, na sensibilidade estética da novela. Ele relata que suas bases de pesquisa foram os amplos espaços de Midtown de Nova York como o Infinity "cheio de néons e de luzes coloridas, com grandes bolas espelhadas que irradiavam feixes de luz sobre a multidão que enchia a enorme pista, ao som do disco music." Para ele "as noites eram de dança, de uma música com pulsação forte e contínua, feita de melodias simples e vocais elaborados, com arranjos luxuosos de cordas e metais, uma música com ênfase no ritmo e na sensualidade, feita exclusivamente para dançar."

Neste contexto vale também destacar como influência estética o filme Saturday Fever Night de 1977 e a repercussão da casa noturna Studio 54.

3.2 O IMAGINÁRIO VISUAL URBANO: a discoteca, o shopping center e o marketing

A discoteca, cujo nome inspira a novela e a partir da qual uma visualidade colorida se consolidará, está desde logo associada a um projeto urbano modernizante: o shopping center. O próprio nome da novela, nome da boate criada por Nelson Motta, funcionava

em um shopping center na Gávea no Rio criado em 1976, novidade para a época. A era dos supermercados e dos shopping centers tornam-se o alvo de consumo da classe média. Na década de 70 estes foram substituindo as feiras livres e os empórios produzindo novos hábitos de consumo e até uma nova ordenação do espaço urbano. Cabe pensar neste momento que a estruturação destes estabelecimentos contém uma estética de desorientação.

De fato, como observa Steven Johnson (2001:37) um ambiente de compras financeiramente bem-sucedido é aquele que nos confunde, que nos desorienta, que nos mantém caminhando, acarretando maior exposição a mercadorias que podemos de repente ser compelidos a comprar. Ele acrescenta que este mesmo princípio orienta a localização aparentemente ilógica das escadas rolantes em shopping centers de muitos pavimentos, escolhida especificamente para nos forçar a dar uma última volta pelas vitrines. Ele ainda observa que o shopping center contemporâneo _com suas vitrines profusas, saturadoras de sentidos e o projeto confuso de seus pavimentos _é o equivalente espacial do estilo publicitário da MTV dos nossos dias.

A estética do marketing acompanha este contexto social. O acelerado crescimento econômico que se verificou no Brasil no início dos anos 70 fez com que o país ingressasse finalmente na sociedade de consumo, definido pelo publicitário Celso Japiassu como " a busca da felicidade através da posse de bens". Assim foi possível assistir a um constante desfile de lançamentos, aguçando a concorrência ou criando mercados completamente novos: iogurtes, aparelhos de som, fitas gravadas passam a disputar a preferência do público. Num movimento paralelo, o comércio retocou a face de suas lojas para receber as ondas crescentes de consumidores, devidamente acionados pelos apelos da publicidade. Os negócios prosperaram com a utilização do marketing. O marketing tratava de fazer toda a produção da empresa girar em torno do mercado, gostos e necessidades do consumidor. Assim cuidava-se da embalagem, da qualidade do produto, da concorrência, da distribuição, e das campanhas publicitárias, precedidas de ampla pesquisa de mercado (ABRIL: 1986:83).

A moda também se moderniza. Para Paulo Borges (2003:326) toda história empresarial da moda foi construída nos anos 70. As pessoas, as marcas, os designers, as grandes empresas e a febre de butiques que assolava o país como uma onda Prêt-à-porter. A roupa começava a interessar o cidadão comum brasileiro pela carga comportamental que havia ganhado com os movimentos jovens dos últimos anos. A competição acirrada estava empurrando o mercado, estimulando o desenvolvimento do produto, do marketing e do comércio e, conseqüentemente, aumentando o consumo. Tal corrida fez com que pequenas fábricas se transformassem de um dia para outro em

grandes indústrias. Observava-se principalmente, apesar da ascendência das lojas de departamento uma reação do mercado que demandava uma roupa com identidade de marca.

Neste sentido, a novela Dancing Days inova como espaço para o merchandising. É o próprio Daniel Filho que nos afirma na entrevista concedida para nós que "a utilização da discoteca ajudou a ter um cenário que era praticamente um anuncio". As marcas em néon dos produtos e as cores estavam por toda a parte.

Nestes termos a inclusão do merchandising dentro de novelas como o novo conceito de negócios da época é relevante como administração moderna. Segundo Beatriz Velho (2000:13-42) entre 1979 e 1980 observou-se tanto um caso de sucesso de merchandising explícito de uma marca quanto da difusão de uma nova moda a partir desta novela.[4]

Destaca-se neste contexto a importância da introdução da cor na Tv que pode dar uma dimensão maior ao produto. É interessante aqui também o depoimento de um Marcio Paes profissional que trabalhava com vídeos publicitários a partir de meados de 70 na rede Globo. Quando perguntado sobre a cor alterava a percepção da televisão ele diz:

A cor é parte da informação publicitária, é parte da linguagem cinematográfica. Ela passa a ser, porque até então a gente trabalhava com cinza e preto, só isso aí. E de repente a cor é importante e você colocar uma roupa com determinada cor tem significados que de repente não tinha. O próprio produto começou a mudar, ele começou a ser mais colorido porque o produto ficava embaixo do balcão, ele não era exposto. No supermercado, ao contrário, você vai desfilando junto com os produtos, você vai escolhendo os produtos entre outras coisas pelo visual deles. As cores mudam o sentido das informações.

Percebe-se, pois que a sensibilidade estética esteve, portanto vinculada a uma série de elementos advindos da própria modernização urbana.

4 A SUBSTÂNCIA DA EXPRESSÃO OU A CONSTITUIÇÃO DA TECNOLOGIA DA TV

Neste tópico, estaremos nos referindo às características da substância da expressão. Por substância da expressão, segundo Gumbrecht entende-se uma materialidade ainda não estruturada. Trata-se de saber como foi possível à televisão chegar em uma materialidade tecnológica que vem preparando-a para a ordem digital.

4.1 Evolução da tecnologia na TV

A novela Dancing Days se insere dentro de um quadro de avanços tecnológicos que dá à televisão uma maior dimensão visual. Da linguagem radiofônica do início da TV que a caracterizava como um rádio com imagens à TV dos anos 70 que busca nos diálogos de aproximação e de diferenças com o cinema, uma linguagem visual vai sendo cristalizada.

De acordo com Ortiz (1989:123), em 1976, Adilson Pontes Malta, diretor geral da Central Globo de Engenharia, apontava as mudanças que considerava "revolucionárias" na televisão. Ele comenta que a mais importante foi a introdução do videoteipe permitindo a correção dos erros e que chegam em seguida outras invenções e aprimoramentos. Ele cita o aparecimento dos componentes em estado sólido (transistores e circuitos integrados) que davam maior confiabilidade aos equipamentos e melhorava o sinal de vídeo além das novas válvulas de captação de imagens que tornavam as câmeras mais sensíveis. Acrescenta ainda os editores e programadores para emendas eletrônicas de VT que agilizavam os cortes e superavam o artesanato das emendas mecânicas. Soma-se ainda o gravador de vídeo em disco, que permitiu sofisticar as imagens obtendo câmera lenta, imagens "correndo" ou "congeladas"e os equipamentos para transmissão em cores. Observa que os gravadores-reprodutores profissionais de videocassete permitiram a reprodução de comerciais nos intervalos por um processo automatizado já que uniformizavam os sinais de áudio e vídeo e finalmente podemos concluir a partir de todas estas observações que as câmeras e gravadores de videoteipe com dimensões reduzidas que facilitavam as gravações externas e a introdução da cor traziam para a televisão a concretização tecnológica de uma linguagem televisiva. E a novela dos anos 70, sobretudo Dancing Days participa deste processo.

Quando perguntado por nós se houve alguma especificidade na maneira de gravar esta novel em relação às anteriores, seu diretor Daniel Filho nos respondeu: "Minha maneira de gravar, sempre foi muito cinematográfica, portanto as IKEGAMIs, câmeras portáteis deram uma ajuda nesta linguagem, que era feérica. Vivíamos a era dos Dancing Days!". De fato, estas câmeras portáteis deram muito maior mobilidade e qualidade para as cenas externas que também eram novidades nas novelas. Cenas externas raras e incipientes nas novelas até então começaram a se propagar aqui e veiculadas por esta câmera. Cenas como aquelas do por do sol na praia, vôos de asa delta puderam ser veiculadas com qualidade. Além disto como observa Renato Ortiz nesta novela em geral, a câmera surge mais solta. Como ele lembra logo no capítulo inicial quando Júlia sai da prisão, a câmera na mão gira em torno da personagem que abraça Milton Moraes. Mais adiante, na cena da prisão de Júlia, podemos ver uma tomada feita do alto de um prédio, com carros da polícia correndo pelas ruas." Tudo isto constituía novidade para a época.

Ao mesmo tempo, encontramos as cenas coloridas, cheias de néons tanto da discoteca quanto das imagens de abertura e encerramento onde a câmera brinca com as imagens. Estes são elementos de uma estética que podem, ao nosso ver, ter constituído os antecedentes da estética da computação gráfica que em breve seria incorporada na televisão. Esta estética acompanha a passagem da natureza figurativa da tv para uma natureza gráfica que vai se estabelecer em seguida. Esta linguagem já vai estar mais próxima da linguagem digital como a dos videoclipes, os spots de abertura de programas e os comerciais processados e ou sintetizados em computadores.

5 AS FORMAS DE EXPRESSÃO OU A MATERIALIDADE DOS MODOS EXPRESSIVOS DE DANCING DAYS

Neste tópico, estaremos nos referindo às formas materiais de expressão, a materialidade do significante como observa Gumbrecht. Estaremos examinando a materialidade das imagens eletrônicas veiculadas por esta novela bem como do figurino utilizado. Esperamos aqui finalizar a nossa discussão para demonstrar como esta novela foi importante para a definição de uma visualidade específica ao meio televisivo e como tem elementos que preparam a ordem digital.

5.1 As formas visuais em Dancing Days

Podemos observar que esta novela marca uma forma de configuração visual bastante singular em relação às novelas que a antecederam porque consegue inserir-se na lógica da linguagem visual própria ao meio televisivo contribuindo assim para uma acoplagem entre narrativa e forma visual. Ora, como dissemos, a televisão no seu percurso vai abandonando sua linguagem radiofônica que a caracterizava como um rádio com imagens. Cada vez mais com os recursos tecnológicos que descrevemos acima, a televisão vai ganhando mais mobilidade podendo abandonar o estúdio. Aliada à paisagem externa incorporada, introduzem-se os cenários e figurinos trabalhados por novas tecnologias de produção que, em conjunto, compõem a narrativa. Todos eles fazendo parte do texto. Tais recursos, nesta novela em singular, contribuem para pensarmos na importância da forma. Primazia da forma esta, que sendo uma característica evidente nesta novela legitima o recurso epistemológico da nossa pesquisa.

Dentro deste contexto, a abertura de Dancing Days com imagens muito coloridas em movimento e com néon, é consoante com a estrutura material da televisão tal qual ela se articulava em 1978, data da exibição da tv. Trata-se de um caso exemplar em que o sentido da narrativa expressa-se por meio da própria materialidade televisiva. O discurso visual da abertura da novela fala no código de luz que é a língua da TV. Assim a formação das imagens por impulsos luminosos diretamente no olho do telespectador, a síntese subtrativa da cor, ligará o telespectador à natureza da luz, ao caráter efêmero da vida da imagem que na abertura desta novela é ainda mais pronunciada. Ao mesmo tempo, a baixa definição da imagem que segundo Mc Luhan se caracteriza como meio frio por apresentar baixo teor de informação e uma qualidade tátil de apresentação envolverá somaticamente o telespectador. Podemos dizer que esta abertura adequou-se à natureza de baixa definição da imagem na tv graças ao que o telespectador tem o alto grau de participação na mensagem levando a se envolver com o próprio corpo.

Assim, o que importa ressaltar é que o sentido da mensagem da abertura é constituído pela materialidade específica da televisão, ou seja, a emissão de impulsos luminosos e pelos quais o telespectador é envolvido, tomando ele também, parte deste sentido. A pesquisa de Sônia Maria Fontonesi (1979) resume de maneira exemplar esta consonância:

No caso desta abertura, o que se pode dizer é que não perde de vista esta natureza luminosa da tv; o que a torna voltada para a própria linguagem. A linha que na tv também é formada pela proximidade dos pontos adquire aqui um caráter extremamente luminoso e esquemático, a linha de luz néon traz para o vídeo um signo de contexto urbano, que por sua vez já foi conquistado pelas discotecas. Esta linha de luz néon se não é formada por pontos luminosos como ocorre na tv, a sua natureza é proveniente da luz também. Seu contorno é sinuoso ou interrompido, adequando-se ao objeto apresentado de forma esquemática diante das possibilidades de manipulação do material-a linha fala a linguagem da luz. O tom que ocorre na natureza ao nível de percepção pela variação da luz ocorre também na tv desta forma que é a variação da luz a partir da fonte emissora de energia. Isto não ocorre na gráfica impressa onde a natureza é a dos pigmentos que trabalham a luz de forma diferente. A natureza luminosa do tom é percebida durante toda essa estrutura desta apresentação, tanto isso é verdadeiro que esta natureza se perde quando se observa apenas as imagens paradas coletadas no vídeo através da fotografia. A sensibilidade captada nestes videogramas parados é a do 'ektacrhome' - quando a abertura conta com o movimento, a luz participa. A cor aqui como conseqüência direta da luz (sem pigmento) é trabalhada de forma vibrante criando caráter emocional, tornando-se aliada aos outros efeitos como o

movimento (que também é vibrante) e proporcionando uma experiência visual extremamente penetrante. Todos os elementos visuais têm individualidade para modificarem-se e de fundirem-se mutuamente. É o processo chamado de escala e que insere também o espectador no espaço vivencial da discoteca(...)As tomadas percorrem o corpo do telespectador (...)A estrutura geral caminha dos pés aos rostos em close com movimentos intermediários que acentuam a própria idéia do movimento enquanto tal. Assim uma narrativa dentro da outra, dentro da outra...um labirinto semiótico.

Podemos dizer assim que a abertura leva em conta a gráfica eletrônica televisual, respeitando a natureza do meio, falando a língua do meio.

5.2 A tecnologia ou as formas de expressão do vestuário contemporâneo

Propomos aqui a idéia de que as formas materiais do vestuário utilizadas na telenovela e rapidamente tornadas moda pela população têm características que se assemelham à estrutura da materialidade televisiva. Ao mesmo tempo pode-se pensar que se inserem no paradigma da ordem digital.

De fato, a cultura informática traz algumas características que se alastram pelo campo da moda tais como a imaterialidade, o hibridismo de materiais e a acoplagem ao corpo. O figurino nas cenas da discoteca é um protótipo inicial do que ocorrerá anos mais tarde. Isto é pode-se perceber que eles já estão em busca de características básicas da imaterialidade tais como a transparência, a fluidez, o fluxo, a velocidade. Os tecidos leves e soltos, as transparências, os brilhos, as meias de lurex demonstram isto. Este último, sobretudo, vem da fibra de alumínio e transforma-se desde 1950 em um tecido metálico. O que era usado em tecidos bordados, pesados e caros, é transformada num fluido metálico sofisticado e maleável. Depois da época da novela o lurex ainda sofre alterações tornando-se mais maleável, podendo ser colorido e envolto em proteção de plástico, o que previne manchas e irritação para a pele.

Outras características que se estendem do mundo da informática para o campo do vestuário contemporâneo referem-se ao conceito do hibridismo. Tendo antecedentes dentro da história da arte moderna este conceito envolve noções como colagem, inclusão e incrustação. Sabe-se que a inclusão trabalha sobre objetos inteiros e que a incrustação sobre a linguagem eletrônica (exemplos do vídeo e da televisão). A linguagem numérica, por sua vez, sucede estes níveis de hibridismos de maneira muito mais orgânica e profunda. Baseando-se no nível mais elementar e minúsculo da imagem, os pixels, que indicam a cor e a posição, pode-se calcula um número infinito de hibridações. As operações de “decupage”, de extração e montagem bem como

aquelas de transformação, deformação, multiplicação, deslocamento, animação memorização e desaparecimento tornam-se possíveis por intermédio das combinações entre os pixels.

No campo da produção de tecidos, este conceito de hibridismo aparentemente próprio da arte informática também pode ser encontrado. Esta estratégia da metamorfose trazida pela arte informática pode ser relacionada com as possibilidades oferecidas pelos novos tecidos. Tais tecidos "inteligentes", como se convencionou chamá-los, são o desenvolvimento tecnológico das fibras sintéticas. No seu início, a partir da Segunda Guerra, eles tomam grande impulso após as estratégias bélicas da II Guerra e consolidam-se entre os anos 50 e 70 na estrutura do boom petroquímico. Naquele momento, o náilon. tergal, acrílico e poliéster foram os tecidos compostos por estas fibras. Mas, apesar de várias inovações, esses tecidos ainda apresentavam vários problemas como mau cheiro e perecibilidade. A partir dos anos 80 a produção de fibras químicas tem obtido um grande crescimento, enquanto as fibras naturais caminham em sentido inverso. De uma maneira geral, a característica do hibridismo está presente no processo de construção dos tecidos inteligentes. Trata-se mesmo de uma questão estrutural. Eles são, freqüentemente, o resultado de uma combinação de elementos naturais e artificiais. Sem entrar nesta discussão, o que queremos ressaltar aqui é que estas novas fibras potencializam e complementam a atuação do corpo através da tecnologia. O corpo ganha maior equilíbrio e maior otimização de suas funções: conforto, agilidade, proteção, desempenho.

Nesta novela o que ocorre é um prenúncio deste desenvolvimento tecnológico, uma pequena amostra do que viria em seguida. Marília Carneiro, a figurinista da novela se inspirando no imaginário estético da época concebe, em especial para a protagonista Júlia Matos mais também para o grupo de pessoas que participam da discoteca, roupas que inovam o padrão do vestuário e suas formas materiais. A meia de lurex, a calça vermelha que nas suas palavras "era um modelito pré-adidas", alguns tecidos sintéticos como o Jersey e tecidos leves como ao crepe de chiffon. Em geral, tratava-se de tecidos leves, moldáveis ao corpo, que podiam acompanhar o movimento do corpo na dança.

Franz Ambrósio, engenheiro têxtil e proprietário do brechó "Minha Vó Tinha" em São Paulo, nos instruiu sobre a questão técnica dos tecidos. Ele diz:

(...)Os tecidos utilizados eram sintéticos, mas não tecnológicos no sentido que permitissem uma boa respiração do corpo, da pele. A forma de costura e fabricação, você não conseguia batê-lo simplesmente num overloque. Ele não permitia isso, ele desfiava...Mas já é um começo do que viria ser tecnológico. Por que são tecidos que são

pra dançar, pra mostrar o corpo. O tecido vai se acoplando ao corpo só que ele não é tecnológico no sentido que a gente conhece).

Hoje com tecnologias apropriadas de produção temos um tecido que "respira", molda-se ao corpo, enfim uma série de características que discutimos em outro lugar. Na época, no entanto, podemos pensar que já temos um protótipo do que viria suceder: Ambrósio diz:

(...) o Jersey é um tecido típico da época, é um tecido mole, é um tecido Dancing. Era um tecido sintético mas que não respirava. Hoje você tem um Jersey mais avançado tecnologicamente que respira com a peça, com a pele. Mas era um tecido mole que marcava as curvas do corpo, ele prendia bem a cintura, então ele trazia uma desestrutura na forma(...)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quisemos explicitar, pelo viés da epistemologia da forma, como a visualidade da novela Dancing Days encontra uma consonância com a modernização da cidade, da televisão e da moda. Através da descrição e genealogia dos significantes materiais desta novela como cenário, roupas e tecnologia pretendemos mostrar a sua originalidade já que prepara a inserção da televisão na cultura da ordem digital.

A lógica da imagem de vários episódios desta novela (abertura, cenas de discoteca etc) não é a imagem fixa de um texto. Não é um olhar de objetivação que sonda, analisa as distâncias, compara e racionaliza, mas um olhar periférico, diretamente ligado aos centros nervosos, que fixa por vais e vens repetidos as formas(SAUVAGEOT:1994). Ao mesmo tempo, por trazer uma ambientação em uma discoteca, onde jovens dançam ambientados em jogos de luzes brilhos e néons, a novela deixa-nos perceber o jogo de uma imagem veloz, que pulsa. Para acompanhar os ritmos corporais dos os atores que se deslocam ao som do batido sincronizado de uma música observa-se a multiplicação dos planos efetuados pelas montagens, zooms, travellings. A imagem tomada neste cenário e neste movimento é imagem fragmento, imagem pulsação, imagem velocidade. Tal como a cidade (vitrines, vestuário, elementos materiais urbanos como painéis, jogos de luzes, néons inserção publicitária etc) e a moda (transparências, brilhos, formas moldáveis ao corpo) a novela e a sua tecnologia de produção participam de uma mesma cultura introduzida pela ordem numérica e sintética do computador.

ABSTRACT
This paper intends to focus on innovative material elements of the Brazilian telenovela Dancing Days (1978) such as props, recording techniques and costumes. We claim that this telenovela set new standards within the context of Brazilian television. The approach we propose here, of a non-hermeneutic study of its materiality, will enable us to see the telenovela as part of a contemporary urban esthetics.

Keywords: Technology, television, props, costumes, materiality

RESUMEN
El objetivo principal de este trabajo es demostrar como los elementos específicamentes materiales de la telenovela Dancing Days (1978) tales como escenario , técnicas de gravación y figurín son elementos que presentan uma propuesta de innovación. Tenemos, así como hipótesis de trabajo el hecho de que esta telenovela es muy sobresaliente en su forma dentro del contexto de la televisión brasileña. Estudiarla por medio de un enfoque no hermenéutico y de su materialidad, como se propone aquí, nos proporciona uma dimensión de como ella se enmarca en el contexto de uma estética contemporanea urbana.

Palabras - claves: Tecnología, televisión, escenario, figurín, materiales.

REFERÊNCIAS

ABRIL CULTURAL(org.). **Nosso século, 1960/1980 - Sob as ordens de Brasíla**, 2ª parte, São Paulo, 1986.

BIANCO, Giovanni e BORGES, Paulo. **O Brasil na Moda**. São Paulo, Editora Caras, 2003.

BORELLI, Silvia. "Telenovelas Brasileiras, balanços e perspectivas". In: **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, Scielo, vol.15, n.3, 2001.

DUVIGNAUD, Jean (1990) **La genèse des passions dans la vie sociale**. Paris: Ed Puf.

FONTANESI, Sonia Maria. **Análise dos pontos abertura e encerramento de telenovela**. São Paulo, Centro Cultural, 1979, monografia.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica.** Rio de Janeiro, Ed UERJ, 1998, pp127-151.

JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface** - como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro, Jorge Zahaar Editor, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro, 2000.

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

ORTIZ, Renato et al. **Telenovela, história e produção.** São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.

SAUVAGEOT, Anne. **Voirs et savoirs, esquisse d`une sociologie du regard**. Paris, Ed. Puf, 1994.

VELHO, Beatriz. Intermediação dos conceitos de moda através do 'merchandising' nas telenovelas. **Cadernos discentes COPEAD**, Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, número 1, 2000.

WAJNMAN, Solange. A cultura digital na moda contemporânea. In: **Revista Fronteiras**, estudos midiáticos, São Leopoldo-RS, programa de pós graduação em Ciências da Comunicação, Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Volume IV, número 1 .

[2] Entrevista concedida para nós em janeiro de 2004 via correspondência eletrônica.

[3]O diretor afirmou o seguinte sobre a novela*: " Ela foi oportunista, como muitas outras que sempre procuravam o que viria de novo por aí. Era como num casamento. Something New, Something Blue. E o Blue, refere-se no caso da novela ao sentimento. O novo era a discoteca e roupas "avançadinhas".*

[4] Beatriz Velho observa que*"No primeiro caso, refere-se ao sucesso de vendas que o jeans Staroup conseguiuobter após algumas aparições da personagem Júlia Matos, interpretada por Sônia Braga vestindo suas calças no salão da boate "quente" da novela. Isso foi suficiente para, segundo dados fornecidos por Durand (1988), fazer saltar as vendas de 40 mil para 300 mil calças por mês. Ao final da novela, o patrocinador já havia coberto todo seu gasto, estimando que as reapresentações da novela no exterior e as exportações e contratos de licença proporcionariam ganhos extras. E foi exatamente o que aconteceu, conforme relata Graell,examinando o caso específico de Portugal: 'O lançamento da marca Staroup no mercado de Portugal coincidiria com o início da apresentação da telenovela Dancing Days na Rádio e Televisão portuguesa. (...) a repercussão obtida no mercado de Portugal foi avaliada pelo volume de vendas atingido quinze dias após seu lançamento: cem mil peças. O volume previsto para doze meses de vendas era de duzentas mil peças.' O segundo exemplo, dentro da mesma novela, refere-se mais à difusão de um conceito de moda do que de uma marca específica: as meias brilhantes e coloridas e as sandálias altas da mesma personagem, de Sônia Braga, viraram febre nacional. Segundo Durand , 'se espalharam do dia para a noite, infestando tudo o que era boate, festa ou discoteca dos quatro cantos do país'."*