

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA EM TELENÓVELAS CONTEMPORÂNEAS: TRAÇOS ESTILÍSTICOS NOS TRABALHOS DE ALEXANDRE FRUCTUOSO

Marina Cavalcanti Tedesco¹

Resumo: Neste artigo, estudaremos os traços estilísticos presentes nas telenovelas da TV Globo que tiveram direção de fotografia de Alexandre Fructuoso: *Velho Chico* (2016), *Deus Salve o Rei* (2018), *Órfãos da Terra* (2019) e *Amor Perfeito* (2023). Utilizaremos como principal metodologia a análise fílmica. O texto está composto por uma seção introdutória; uma discussão sobre autoria e traços estilísticos, e por que optamos pelo segundo conceito; uma apresentação de Fructuoso e do contexto de produção no qual ele está inserido; uma análise da direção de fotografia destas quatro telenovelas e dos traços estilísticos que nelas identificamos; e considerações finais. No que tange aos traços estilísticos, nos aprofundaremos naqueles que se concentram no âmbito da iluminação e da composição.

Palavras-chave: direção de fotografia; telenovela; TV Globo; Alexandre Fructuoso; traços estilísticos.

LA CINEMATOGRAFÍA EN LA TELENÓVELA CONTEMPORÁNEA: RASGOS ESTILÍSTICOS EN LA OBRA DE ALEXANDRE FRUCTUOSO

Resumen: En este artículo estudiaremos los rasgos estilísticos presentes en las telenovelas de TV Globo que contaron con dirección de fotografía de Alexandre Fructuoso: *Velho Chico* (2016), *Deus Salve o Rei* (2018), *Órfãos da Terra* (2019) y *Amor Perfeito* (2023). Utilizaremos el análisis fílmico como nuestra metodología principal. El texto es compuesto por una sección introductoria; una discusión sobre la autoría y los rasgos estilísticos, y por qué optamos por el segundo concepto; una presentación de Fructuoso y del contexto productivo en el que se inserta; un análisis de la dirección de fotografía de estas cuatro telenovelas y los rasgos estilísticos que identificamos en ellas; y consideraciones finales. En cuanto a los rasgos estilísticos, profundizaremos en aquellos que se centran en la iluminación y la composición.

Palabras clave: cinematografía; telenovela; TV Globo; Alejandro Fructuoso; rasgos estilísticos.

¹ Professora do Curso de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense - UFF. Entre outras publicações, é autora do livro "Mulheres que constroem imagens: a parceria criativa de Kátia Coelho e Lina Chamie" (2024), organizadora da coletânea "Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção" (2021) e coorganizadora da coletânea "Cinematografia, Expressão e Pensamento" (2019). Desde 2014, coordena um projeto de pesquisa pioneiro sobre diretoras de fotografia no Brasil, o qual já gerou diversos produtos. Coordena os Grupos de Pesquisa "Cinematografia, Expressão e Pensamento" (CNPq/UFF) e "Mulheridades Cinematográficas". Atualmente, é bolsista de produtividade do CNPq, investigando direção de fotografia em telenovelas.

Telenovelas são um produto muito popular no Brasil. Tamanha inserção em nossa cultura fez com que muito rapidamente, já na década de 1970, surgissem os primeiros estudos sobre elas. Tratava-se, no entanto, de iniciativas esparsas. Podemos falar na formação de um campo apenas nos anos 1980, o qual se consolidou no decênio seguinte, quando ocorreu um *boom* deste tipo de pesquisa (Cavalcanti, 2022).

Em levantamento da produção acadêmica brasileira sobre telenovelas entre 1974 e 2000, Maria Ataíde Malcher (2002, p. 44) identificou que “pouco se estuda[va] sobre suas trilhas sonoras, interpretação de seus atores, questões de direção, de autoria, de cenografia e dos produtos gerados a partir dessas obras”. Mais de 20 anos se passaram e o diagnóstico permanece atual, conforme demonstram Mariana Lima, Tissiana Pereira e Daniela Ortega (2016) e Gêsa Karla Maia Cavalcanti (2022).

Acreditamos que as poucas investigações sobre a linguagem deste tipo de produção, mesmo as da TV Globo, reconhecidas e premiadas nacional e internacionalmente, são motivadas por preconceitos em relação a um objeto que, em certa medida, ainda é mal visto. Ao se comparar uma telenovela com outra, mesmo dentro de uma mesma faixa horária, identifica-se padrões e repetições, mas também singularidades e experimentação. Hollywood está aí há mais de um século para nos mostrar o quanto a produção industrial é complexa.

No que tange à direção de fotografia de telenovelas, outros elementos também justificariam, supostamente, a falta de interesse acadêmico. Podemos citar, a título de ilustração (mas sem concordar com eles), a “baixa qualidade” dos equipamentos, em comparação com os de cinema; uma divisão do trabalho diferente daquela consagrada no cinema; e a não vinculação de parte significativa dos profissionais da captação de imagens destas produções com outras artes - xilogravura, pintura etc.

Com este artigo, pretendemos contribuir para o fortalecimento dos estudos sobre direção de fotografia na televisão, em geral, e nas telenovelas, em particular. Para isso, apresentaremos uma análise das visualidades construídas pelo diretor de fotografia Alexandre Fructuoso em *Velho Chico* (Benedito Ruy Barbosa, 2016), *Deus Salve o Rei* (Daniel Adjafre, 2018), *Órfãos da Terra* (Thelma Guedes & Duca Rachid, 2019) e *Amor Perfeito* (Duca Rachid & Júlio Fischer, 2023), destacando os traços estilísticos que encontramos em tais obras.

O presente artigo está composto por esta seção introdutória; uma discussão sobre autoria e traços estilísticos, e por que optamos pelo segundo conceito; uma apresentação de Fructuoso e do contexto de produção no qual ele está inserido; uma análise da direção de fotografia das telenovelas acima citadas e os traços estilísticos que nelas identificamos; e considerações finais.

Da autoria aos traços estilísticos

Autoria é um conceito que o cinema “herdou” do campo das Artes e que, com o passar dos anos, tornou-se quase indispensável para o meio - seja na crítica especializada, nos festivais ou na academia. Ao buscarmos as palavras “cinema” e “autoria” no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, em dois de janeiro de 2025, surgiram 555 ocorrências. Em 36 delas, as palavras “autor” ou “autoria” já apareciam no título. Em muitas outras isso não ocorria, mas era perceptível que se tratava de trabalhos para os quais tais termos eram centrais. Identificamos as análises das filmografias de determinados diretores como os mais abundantes exemplos disso (a associação entre autor e diretor é um aspecto que trataremos adiante).

Evidentemente, o levantamento que acabamos de apresentar não foi feito a partir do conjunto da produção na área. Ainda assim, consideramos que ele é suficiente para demonstrar não apenas a importância do “autor” e da “autoria” nos estudos em cinema ao longo das décadas que o catálogo abrange, mas também o que ambos os conceitos tendem a significar neles.

Em sua revisão do conceito de autoria no Ocidente², Helena Carvalhais Menezes (2017) aponta que o autor é uma estrutura histórica resistente às muitas transformações sociais e tecnológicas que impactaram a escrita e a leitura. “Embora nem sempre tivesse a exata definição que temos nos dias de hoje, é possível determinar muitos traços dessa concepção

² Reconhecemos que, para determinados recortes, os debates sobre autor e autoria precisam ter suas referências ampliadas. Porém, no que tange ao objeto deste artigo, o importante é compreender como os processos históricos de construção destes conceitos se deram no Ocidente.

que existem desde pelo menos o século XVI, de maneira oficial e no imaginário popular” (Menezes, 2017, p. 869).

Michel Foucault (2015) associa a individualização do autor primeiro à possibilidade de discursos transgressores poderem ser vigiados, censurados e, inclusive, punidos. Posteriormente, foram desenvolvidos os regimes de propriedade dos textos. No bojo destes complexos e intrincados processos históricos, o nome do autor passou a identificar que “‘isso foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é o autor disso’” (Foucault, 2015, p. 274). Ou seja, que “não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status” (Foucault, 2015, p. 274).

Com o tempo, o que Foucault chama de função-autor se tornou indispensável para os discursos literários. E podemos dizer o mesmo no que se refere às artes plásticas. Em seu questionamento de por que não existiram grandes mulheres artistas, Linda Nochlin (2016) chama atenção para uma hiper individualização dos artistas, que os tornam gênios, criadores divinos os quais fariam suas obras independente de quaisquer determinações sociais. É uma “concepção semirreligiosa do papel do artista que é elevado à hagiografia no século XIX, quando historiadores, críticos de arte e, muitas vezes, os próprios artistas tendiam a elevar o fazer arte como um substituto à religião, o último baluarte dos valores elevados do mundo materialista” (Nochlin, 2016, p. 18).

No mesmo texto, cuja primeira publicação data do começo dos anos 1970, Nochlin percebe a continuidade dessa mitologia, de forma até inconsciente, ainda que se tenha passado a falar mais de contextos históricos, influências econômicas etc. Mais de 50 anos depois, encontramos crítica semelhante em um estudo de particular interesse para a reflexão aqui proposta: *A hidden history of film style: cinematographers, directors and the collaborative process* (Beach, 2015).

“Muitos acadêmicos do cinema agora veem o conceito de ‘gênio criativo’ como datado, mas o autorismo permanece central nas publicações científicas sobre o tema, no

ensino de cinema e audiovisual e na escrita popular sobre cinema³” (Beach, 2015, p. 1). Dentro desse contexto, Christopher Beach se vale de alguns apontamentos de C. Paul Sellors para falar de um “‘autorismo entranhado’ nos estudos de cinema, ou ‘uma forte propensão a considerar a direção de um filme como sua instância de autoria’, inclusive entre pessoas bem informadas da academia⁴” (Beach, 2015, p. 1).

No cinema, uma noção de autoria em diálogo direto com o que acabamos de apresentar se consolidou com a política dos autores, postulada na França, nos anos 1950 - a qual certamente teve antecedentes e resultou em desdobramentos não homogêneos (Bernardet & Reis, 2018). Tal noção já foi muito contestada. A crítica feminista do cinema, por exemplo, desde o princípio teve com a autoria uma relação complexa (trabalhar ou não com o conceito de autora/autoria é algo que até hoje divide as pesquisadoras).

Em seu primeiro editorial, os editores da *Women and Film* atacam a noção da teoria do autor, descrevendo-a como “uma teoria opressiva que faz do diretor uma superestrela, como se o cinema fosse um show de um homem só”. Isso é não entender o ponto. É evidente que alguns desenvolvimentos da teoria do autor levaram a uma tendência de endeusar a personalidade do diretor (masculino) [...] No entanto, seu desenvolvimento marcou uma importante intervenção na crítica cinematográfica [...] e, sem seus aspectos normativos, a classificação dos filmes por diretor provou ser uma forma extremamente produtiva de sistematizar nossa experiência com o cinema⁵ (Johnston, 1973, p. 26).

Ainda que muitas críticas, de base feminista ou não, venham sendo feitas à política dos autores praticamente desde quando ela foi postulada, o diagnóstico de Beach (2015) segue atual. A persistência do autorismo, mesmo que rasurado e tensionado, é um dos elementos

³ Tradução livre de: “If many academic film scholars now see the concept of ‘individual creative genius’ as outdated, auteurism remains central to published film scholarships, to the teaching of film and media, and to popular writing on film”.

⁴ Tradução livre de: “‘entrenched auteurism’ in film studies, or ‘a strong propensity to consider a film’s director as its author,’ even among well-informed scholars”. Por termos percebido, em alguns momentos do livro de Beach, um esforço para ser inclusivo com as mulheres, a despeito de seus estudos de caso serem basicamente colaborações entre homens, esforçamo-nos para uma tradução neutra no que se refere a gênero.

⁵ Tradução livre de: “In their first editorial, the editors of *Women and Film* attack the notion of auteur theory, describing it as ‘an oppressive theory making the director a superstar as if film-making were a one-man show’. This is to miss the point. Quite clearly, some developments of the auteur theory have led to a tendency to deify the personality of the (male) director [...] Nevertheless, the development of the auteur theory marked an important intervention in film criticism [...], and stripped of its normative aspects the classification of films by director has proved an extremely productive way of ordering our experience of the cinema”.

centrais para compreendermos por que, ao fazermos a mesma pesquisa para televisão (“televisão” e “autoria”) no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, os resultados tenham sido bastante diferentes⁶. Encontramos 333 ocorrências, sendo que, na maioria delas, não foi possível identificar, pelo título, por que estariam vinculadas a estas palavras. Dentre elas, apenas cinco se intitulavam uma investigação sobre autor/autora em televisão.

Consideramos legítimos os esforços em ressignificar/expandir o conceito de autor, pensando, por exemplo, autora e autore, ou uma autoria que é fruto da colaboração com outros profissionais. Afinal, não deixa de ser, em certa medida, contraditório abandonar a autoria em um momento de reconhecimento de sujeitos que, até então, quase não alcançaram tal *status* na história do cinema e do audiovisual - mulheres, pessoas negras, transgêneras, com deficiência, e mesmo funções que são consideradas técnicas, como a própria direção de fotografia⁷.

No entanto, ponderando todas as questões elencadas, optamos por trabalhar com traços estilísticos, definidos por Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes (2020, p. 33) como “traços visuais recorrentes, evidenciando um estilo pessoal”. A partir de tal opção teórica, a tese de Moraes, *O cinema do diretor de fotografia: traços estilísticos em Walter Carvalho* (2020), será a principal referência para as análises deste artigo. Porém, antes de passarmos a elas, é fundamental apresentar o diretor de fotografia Alexandre Fructuoso e o contexto de produção dentro do qual ele se insere.

Um diretor de fotografia em seu contexto de criação

Alexandre Fructuoso se formou em Contabilidade, mas não tinha interesse em seguir na profissão. Através de um amigo de sua família, que era fotógrafo, conheceu um *set* de filmagem pela primeira vez no final da década de 1990. Pouco depois, foi estagiário na

⁶ Avaliamos que alguns outros são: o caráter industrial da televisão (o que não deixa de ser uma contradição, já que a política dos autores defendia a existência de autoria em Hollywood); a vinculação dos conteúdos teledramatúrgicos, especialmente as telenovelas, com a cultura de massa; e o tamanho e composição das equipes, ponto do qual trataremos parcialmente mais à frente neste texto.

⁷ Ainda que no Brasil e em vários outros países a direção de fotografia seja uma função com *status*, não participa de direitos autorais, muitos prêmios para a área são considerados técnicos etc.

telenovela *O Cravo e a Rosa* (Walcyr Carrasco & Mário Teixeira, 2000-2001), da TV Globo, onde se tornou funcionário em 2006 e desenvolveu boa parte de sua carreira.

Antes de ser diretor de fotografia na emissora, trabalhou como assistente de iluminação, eletricista, *gaffer*, diretor de iluminação e fotógrafo assistente. Frutuoso (2023) relata que sua escola foi a prática, e que buscou a teoria apenas anos depois - um percurso que observa⁸ ser cada vez menos comum. Hoje, é formado em Fotografia e possui uma especialização em docência.

Seu período na televisão coincide com transformações que des-re-estruturaram o audiovisual em todo o mundo. A digitalização da cadeia de ponta a ponta aproximou como nunca antes os equipamentos utilizados nos cotidianos do cinema e da televisão, a ponto de muitas vezes eles serem os mesmos. No entanto, a convergência midiática foi muito mais ampla que isso. Podemos citar um exemplo que impacta diretamente o estudo dos traços estilísticos de Alexandre Frutuoso nas telenovelas que ele fotografou: a redefinição do que é a direção de fotografia na TV Globo⁹.

Beach (2015), dez anos atrás, apontava que, “dada a importância dessas mudanças para a estética dos filmes, bem como para o *workflow* da produção de longas-metragens, fica evidente que a mudança para a captação em digital tem importantes implicações para o papel da direção de fotografia¹⁰” (Beach, 2015). Por suas reflexões estarem concentradas no cinema, onde a pós-produção cresceu muito, o pesquisador identificou uma possível diminuição de controle, importância e mesmo de *status* para a área da fotografia.

Contudo, na teledramaturgia, e especificamente nas telenovelas, o que ocorreu foi o contrário - inclusive pela impossibilidade de, dentro de um ritmo industrial de produção e veiculação, tanto tempo de pós-produção.

⁸ As informações biográficas, assim como as citações diretas e indiretas de Alexandre Frutuoso, foram obtidas em entrevista realizada em 2023.

⁹ Não apenas a direção de fotografia foi redefinida no canal. A direção de imagem, que no passado posicionava e comandava as quatro câmeras utilizadas na teledramaturgia em estúdio e cortava de uma para a outra, decupando em tempo real a partir de parâmetros previamente estabelecidos, não trabalha mais dessa forma em grande parte das telenovelas há alguns anos (Warwar & Campos, 2019; Oz, 2022; Frutuoso, 2023).

¹⁰ Tradução livre de: “given the significance of these changes for the aesthetics of film as well as for the workflow involved in the creation of feature films, it is clear that the shift to digital filmmaking has important implications for the role of the cinematographer”.

Uma característica que separava muito o fotógrafo de fora do fotógrafo de TV era a câmera. O fotógrafo de TV não se metia na câmera. Eu via isso quando era assistente. O fotógrafo de TV fotografava luz, mexia na luz, e aí quem mexia na câmera era o diretor de imagem e o diretor. O fotógrafo não mexia na câmera. [...] Acho que isso hoje está muito mais próximo. Mesmo fotógrafos mais antigos, que vieram dessa visão de mexer só com a luz, hoje já mexem na câmera. Também existem fotógrafos de TV que eram câmeras também, então já surgiram mexendo na câmera e vem com essa ideia de que a câmera é o lugar mais importante para mexer. [...] Apesar de eu ser um fotógrafo que vem da iluminação, acho que é extremamente importante você meter a mão na câmera. Acho que essa era a grande diferença [entre TV e cinema] (Frutuoso, 2023).

Outro aspecto que não podemos deixar de abordar é que a significativa ampliação dos recursos do vídeo com a digitalização (altíssimas resoluções, enormes profundidades de cor, maiores sensores, entre tantas outras mudanças) trouxe uma relativa e controlada flexibilização no famoso “padrão Globo de qualidade”.

Hoje em dia [...], isso [quantas e quais câmeras e objetivas serão usadas] é muito pensado, mas antigamente não era. Antigamente era simplesmente artístico, porque era um padrão, um *default*. Você tinha duas equipes de externas, quatro câmeras no estúdio e esse era o padrão de uma novela. Isso mudou. Hoje em dia tem essa possibilidade de você modificar esse padrão (Frutuoso, 2023).

Evidentemente que houve muito mais mudanças na captação das telenovelas da TV Globo que este artigo consegue abarcar. Contudo, consideramos que, após termos passado brevemente pela digitalização do audiovisual de ponta a ponta, por alterações fundamentais na função da direção de fotografia na emissora e pela flexibilização do “padrão Globo de qualidade” (dentro de certos limites), podemos apresentar nossas análises.

Direção de fotografia em telenovelas e os traços estilísticos de Alexandre Frutuoso

Conforme exposto na introdução deste texto, nosso *corpus* é composto pelas quatro telenovelas da TV Globo fotografadas integralmente por Alexandre Frutuoso até o momento: *Velho Chico*, *Deus Salve o Rei*, *Órfãos da Terra* e *Amor Perfeito*. A primeira delas, *Velho Chico*,

foi exibida no horário nobre das 21 horas e teve a direção artística de Luiz Fernando Carvalho, com quem já tinha trabalhado em *Dois Irmãos* (minissérie de Maria Camargo com direção artística de Carvalho, veiculada em 2017) e *Pedacinho de Chão* (telenovela das 18hs, de Benedito Ruy Barbosa e direção geral e de núcleo de Carvalho, na qual começou como fotógrafo assistente, mas se tornou diretor de fotografia porque o fotógrafo precisou se afastar em determinado momento das gravações).

Velho Chico é composta por três fases, começando no final dos anos 1960 e chegando até quase o presente. Embora tenha muitas tramas paralelas - uma característica deste tipo de produto -, pode-se dizer que gira em torno do amor proibido de Maria Tereza e Santo em meio à rivalidade entre as famílias do coronel Jacinto Sá Ribeiro e do capitão Ernesto Rosa.

Segundo Frutuoso (2023), a ideia era manter elementos da fotografia de *Dois Irmãos*, mas se diferenciar ao trazer para o primeiro plano características atribuídas ao sertão: tons terrosos e luz dura, por exemplo. Nas palavras de Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Clarice Greco (2017, p. 116), tratava-se de uma “estética barroca e temporalidade suspensa”, que trazia um “rompimento do cânone estético”. “Há anos o ‘Brasil profundo’ não era mostrado em uma telenovela das 21h, com tamanha importância do binômio espaço-tempo na estética da narrativa”.

Não era um comercial de margarina. Não era ali um rostinho bonito. Era para mostrar a interpretação. [...] Teve uma rejeição inicial do grande público. Uma coisa de falar que a Camila Pitanga estava feia, que o Rodrigo Santoro estava acabado. [...] Só tinha uma personagem que tinha um tratamento de pele diferente, que era a Iolanda. [...] Então teve uma rejeição muito grande em relação à pele dos personagens, mas teve uma aceitação muito grande da estética geral (Frutuoso, 2023).

Além da fotografia, feita com uma Sony F55 e um kit de objetivas Cooke S4¹¹, outros aspectos agradaram muito a crítica especializada, mas nem tanto o público. Tanto é que *Velho Chico* foi apenas a terceira ficção seriada mais assistida da televisão aberta em 2016, ficando

¹¹ Para saber mais sobre objetivas usadas em momentos específicos e outros aspectos técnicos da direção de fotografia de *Velho Chico* (inclusive seu processo de pós-produção, feito fora da TV Globo), sugerimos assistir à mesa “Velho Chico: continuidades e rupturas na direção de fotografia da telenovela brasileira”, realizada no II MOVI – Encontro Brasileiro de Fotografia em Movimento (2022) e disponível no link: <https://www.direcaodefotografia.com/movi2>.

atrás de duas telenovelas das 19hs (Lopes & Greco, 2017), algo que, em tese, não deveria acontecer.

Deus Salve o Rei também foi uma novela transgressora. Em diálogo com o fenômeno mundial *Game of Thrones* (série de televisão paga estadunidense criada por David Benioff e D. B. Weiss e exibida entre 2011 e 2019), contava, no horário das 19hs, a história de um amor proibido entre um rei e uma plebeia em reinos fictícios da Europa Medieval. Frutuoso (2023) relata que aproveitou suas férias para fazer uma viagem de pesquisa na Escócia, e voltou convencido de que a estética mais adequada para a narrativa era um sol nórdico, que tem características totalmente distintas das do Rio de Janeiro.

A proposta, que ia de encontro à estética tradicional da faixa horária (as chamadas novelas das sete muitas vezes são comédias, leves e “solares”), foi aceita pelo diretor artístico Fabrício Mamberti.

Foi quando surgiu a ideia das tendas, de que não dava para ser uma novela de luz aberta. [...] A gente [Frutuoso e Mamberti] conceituou de fazer uma novela em que o *fill light* era feito por *full* e por grandes fontes fazendo recortes. [...] E teve uma aceitação muito boa. Ao contrário do que se esperava, teve aceitação boa do público. Uma novela medieval com escuro, com movimento, com plano sequência, com closes pontuais. [...] As câmeras eram bem marcadas, era com contraplano para poder ter ali a visão. Era tudo muito milimétrico (Frutuoso, 2023).

Ao mesmo tempo, estamos falando de uma fotografia que mantém aspectos bastante tradicionais. Em sua história da iluminação cinematográfica, Fabrice Revault D'allonnes (1991) aponta que a iluminação clássica, forjada principalmente em Hollywood, entre os anos 1930 e 1950, tinha como um de seus pilares a dramatização, que é a utilização da luz em função da narrativa. Essa concepção de que a visualidade precisar estar a serviço da história, que consideramos apenas uma das possibilidades da direção de fotografia, é a que predomina até hoje na fala de profissionais da área, em manuais de cinematografia, justificativas para premiações e, sem dúvidas, na TV Globo. Assim,

A luz, ela contava... Linguagem, movimento de câmera, luz em si, densidade, atmosfera, tinham objetivo de contar a história. Então ela tinha ali a vilã com uma luz marcada como vilã, mocinha com luz marcada de mocinha, o cara que era dúvida estava na dúvida também na fotografia. Então tinha todas as características de um padrão de um folhetim, trazia algo tradicional (Frutuoso, 2023).

Além do trabalho com a iluminação, Alexandre Frutuoso contou com uma pesada pós-produção¹² nas imagens captadas com câmeras Sony F55 e objetivas Cooke 5l.

Em *Órfãos da Terra* (direção geral de André Câmara e direção artística de Gustavo Fernández), o desafio do fotógrafo era auxiliar a contar mais uma história de amor proibido, que se passava basicamente entre São Paulo, Síria e Líbano. A família síria composta por Elias, Missade e seus filhos Laila e Kháled se torna refugiada. Kháled adoece e, para que o vilão Aziz custeie o tratamento do irmão, a jovem Laila aceita se casar com ele. Contudo, ao saber que o menino morreu, ela escapa durante a cerimônia, reencontra os pais e foge para o Brasil. Jamil, capanga de Aziz, que deveria trazer a noiva de volta para o patrão, inicia um relacionamento amoroso com Laila.

O tempo histórico era o contemporâneo, o que nem sempre ocorre na faixa das 18hs, muitas vezes habitada por telenovelas “de época”. E, como em toda telenovela que se passa em mais de um país, é preciso construir visualidades distintas para que o público reconheça facilmente onde a narrativa está (diegeticamente, pois as gravações foram todas no Brasil¹³). Lembremos que é bastante comum, ainda mais nesse horário, que as pessoas estejam fazendo outras atividades enquanto veem televisão.

¹² “O meu primeiro contato com a pós mais pesada foi em *Deus Salve o Rei*, quando tive que estudar muito. Eu estudei muito pós-produção, estudei muito a relação com os efeitos visuais. Porque a forma como se fazia antes não ia funcionar para aquela novela. A gente tinha que achar uma nova forma de fazer, porque captávamos o material em *S-Log*, com uma escala de cinza de 800%, e esse material, quando ia pra computação gráfica, normalmente voltava em 100%, o que fazia com que fosse difícil equalizar, raramente ficava bom. Aí, em *Deus Salve o Rei*, a galera de tecnologia, com muita ajuda do Saulo, arrumou uma forma que era a seguinte: eles ‘delogavam’ o material, ele saía de *S-Log*, porque eles não conseguiam trabalhar em *S-Log*, era feita a composição e, quando retornava, era convertido para *S-Log* de novo. Essa volta não existia até então... Eles criaram um *software* para fazer essa volta [...]. Aí eu comecei a aprender muito, fiquei muito mais próximo do colorista, o falecido Mário, parceiro” (Frutuoso, 2023).

¹³ Por conta da guerra na Síria, a equipe não gravou neste país. A solução encontrada foi captar em locações e cidades cenográficas, e contar com muita computação gráfica (Gshow, 2019).

Nesse tipo de situação, recorrer ao repertório dos espectadores facilita. A estética das imagens do campo de refugiados, por exemplo, “puxa” para o sépia, indo ao encontro do que se assiste nos noticiários. Já o Brasil é muito mais colorido. Verifica-se a tendência apontada por Lopes (2014) que, a partir da década de 1990, as telenovelas tendem mais ao naturalismo que ao realismo.

Encontramos, mais uma vez, uma iluminação dramática. Conforme Fructuoso explicou à reportagem do *Gshow* (2019),

Nossa ideia fotográfica é fazer com que essa casa tenha a atmosfera de um vilão da novela, que é o Aziz. Então, toda nossa busca aqui é de mostrar a grandiosidade, mas ter a atmosfera que ajude a contar a história, que é a atmosfera mais densa. Pra conseguir isso, a gente tá utilizando aqui todas as fontes que a própria casa já nos dá, que são as grandes fontes externas, os janelões, esses corredores imensos. Os quadros interiores com os exteriores superexpostos. E essa exposição, que existe já no lugar, nós estamos trabalhando usando na cena pra criar essa atmosfera.

A câmera utilizada foi a Sony F55, objetivas Cooke S4 nas externas e Angenieux Zoom no estúdio. Essa disparidade ótica foi motivada por questões de orçamento e de agilidade na gravação. “Como tinha uma particularidade de estúdio e externa grande, então funcionava. Mas não é o melhor dos mundos, na minha opinião. O melhor dos mundos para mim é quando você tem a mesma ótica em todas as frentes que você está fazendo” (Fructuoso, 2023).

E o melhor dos mundos retornou com *Amor Perfeito* (direção artística de André Câmara), outra telenovela das 18hs fotografada por Alexandre Fructuoso. Nela, como regra geral, utilizou-se Sony F55 e objetivas Cooke S4 (a mesma combinação de *Velho Chico*), que eram compartilhados nas três frentes de gravação. Mas houve sequências de perseguição e acidente nas quais a câmera era GoPro. Da mesma forma, *flashbacks* foram captados com outra objetiva para gerar distorção e demarcar que os planos não pertenciam ao presente da narrativa (Fructuoso, 2023). É a flexibilização parcial do “padrão Globo de qualidade”, à qual nos referimos na seção anterior deste artigo.

Em *Amor Perfeito*, na primeira metade dos anos 1930, a moderna, branca e rica Marê se apaixona pelo médico negro Orlando. Seu pai se coloca totalmente contra o relacionamento e os dois brigam. Quando Gilda, a jovem e ambiciosa madrastra da protagonista, mata o marido, Marê é culpada e vai presa. Ela ainda consegue escapar da prisão

para parir e evitar que seu filho com Orlando caia nas mãos de Gilda. A seguir, é capturada e volta ao cárcere.

Conforme apontamos acima, dentro da lógica da dramatização da direção de fotografia, uma telenovela “de época” exige uma visualidade diferente da do presente. Fructuoso (2023) relata que isso não foi fácil de encontrar, pois o dessaturado, que seria a escolha mais óbvia, pode funcionar bem para um público mais maduro, mas não dialoga com os jovens, que desde que nasceram convivem o tempo todo com as muitas e fortes cores das múltiplas telas.

É muito difícil conseguir falar que a fotografia vai ser responsável pelo sucesso daquele projeto. Não vai. O que faz o sucesso do projeto é a história. A fotografia pode atrapalhar. [...] Hoje em dia a gente está buscando um público misto, então eu preciso achar uma imagem que tenha uma ideia dessaturada, que tenha uma qualidade estética, e não pode ser tão colorido. Tenho que achar um meio termo. Como a gente faz isso? Então a gente começa a buscar tratamentos. Aí surgiu a ideia do Technicolor. Vamos tentar um Technicolor diferente, com uma saturação específica? [...] Assim é feito o conceito, sempre pensando também no público-alvo. Funcionou, teve aceitação (Fructuoso, 2023).

Para este conceito, a integração entre fotografia e arte se mostrou ainda mais fundamental que de costume. Através de testes, estabeleceram as cores que precisavam estar no set para chegarem ao resultado final desejado. “A figurinista sabia que o rosa ia virar uma outra cor, que o azul ia virar ciano, que roxo ia virar azul. A cenografia pintou a parede de roxo, e quando você vê no ar ela é azul. Isso tudo foi entendido baseado na textura que foi escolhida para chegar naquele resultado” (Fructuoso, 2023).

Expostas as características gerais da fotografia de cada uma das telenovelas que integram nosso *corpus*, apresentaremos os traços estilísticos que encontramos após a realização da análise fílmica. Para este estudo, assistimos a todos os capítulos das produções em questão, alguns deles várias vezes. Porém, na impossibilidade de decompor e recompor (Vanoye & Goliot-Lété, 1994) detalhadamente centenas de capítulos, privilegiamos aqueles exibidos na semana de estreia da telenovela.

Tal opção metodológica se justifica porque essa é uma semana crucial para este tipo de obra. No caso da TV Globo, há um enorme investimento em publicidade e propaganda para “fisgar” o público desde o início: chamadas na programação, matérias em outros programas, como o *Fantástico*, conteúdos diversos e anúncios em seus veículos e portais etc. Ademais, tende-se a um esmero maior em termos de visualidade. No tempo da captação em vídeo *standard definition*, algumas vezes as cenas das primeiras semanas eram filmadas em película e, depois, telecinadas. Em produções que se passam entre o Brasil e outros países (*Órfãos da Terra*, conforme apontamos acima, foi uma exceção), é nelas que se concentra o material gravado no exterior. O restante costuma ser nas cidades cenográficas.

O primeiro traço estilístico que encontramos foram feixes de luz muito bem delineados em quadro. Como seria de se esperar, em decorrência tanto da dramatização fotográfica quanto dos conceitos de cada produção, eles aparecem com mais abundância na medieval *Deus Salve o Rei* (figuras 1 e 2) e em sequências relacionadas aos ambientes narrativos de Aziz, o grande vilão de *Órfãos da Terra* (figuras 3 e 4). Em *Amor Perfeito*, telenovela “de época” das 18hs, eles são visíveis, mas menos demarcados, em consonância com uma suavidade visual que predomina, o que também é previsível (figuras 5 e 6).



Figuras 1 e 2 - Em *Deus Salve o Rei*, feixes de luz bem demarcados em quadro são comuns, aparecendo desde momentos triviais, como uma refeição real (capítulo 4, à esquerda), até outros mais solenes, com um rei sentado em seu trono (capítulo 3, à direita).



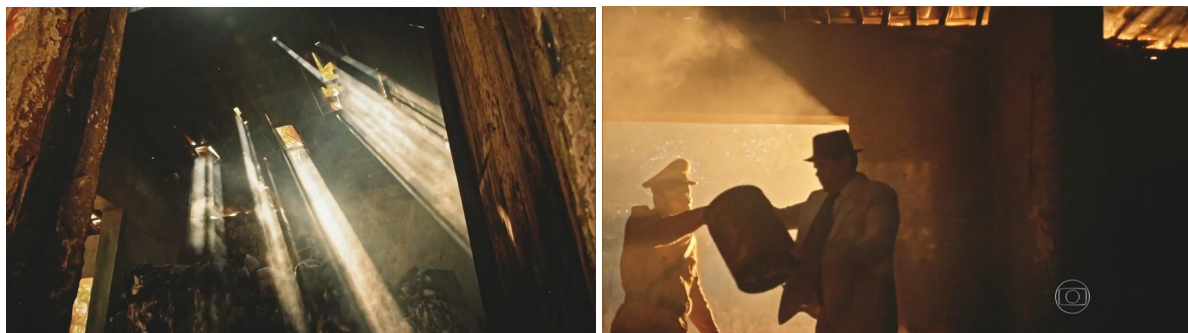
Figuras 3 e 4 - A atmosfera densa, para usarmos as palavras de Alexandre Fructuoso, acompanha Aziz em outros espaços (capítulo 1, à esquerda) e permanece em sua casa mesmo quando ele não está em quadro (capítulo 3, à direita).



Figuras 4 e 5 - Em *Amor Perfeito*, os feixes estão presentes em momentos de romance (capítulo 1, à esquerda) e desespero (capítulo 4, à direita), mas sempre suavizados para irem ao encontro da estética predominante.

Surpreendentemente, em *Velho Chico*, não encontramos este traço estilístico com a frequência que imaginávamos. Embora a Bahia seja um estado enorme e diverso, há uma visualidade associada não apenas a ela, mas a toda a região Nordeste (Andrade, 2022) - a despeito de sua heterogeneidade. Sol inclemente, sombras densas e bem definidas, altas luzes estouradas etc. Isso faz com que os feixes de luz fortemente demarcados em quadro estejam bastante presentes em uma ampla gama de filmes, séries e telenovelas.

Contudo, se neste aspecto há um afastamento da codificação visual hegemônica, a fumaça que percebemos que muitas vezes está associada a estes raios (figuras 7 e 8) produz um movimento inverso, de aproximação às convenções. É a poeira, a materialidade da terra, que entra em tudo, em uma indissociabilidade entre natureza e relações sociais.



Figuras 7 e 8 - Aproximação e afastamento de estereótipos visuais em *Velho Chico*. À esquerda, *frame* do capítulo 6. À direita, do capítulo 4.

Um segundo traço estilístico que percebemos no trabalho de Alexandre Frutuoso nas quatro telenovelas estudadas foram fundos superexpostos, que costumam provocar algum nível de dessaturação no primeiro plano. Se observarmos a iluminação da teledramaturgia da TV Globo de décadas anteriores, quando as diferenças técnicas entre televisão e cinema ainda eram enormes, encontraremos imagens com tal característica muito mais nas séries que nas telenovelas. As primeiras contavam com mais tempo de captação e eram usadas como “tubos de ensaio” para experimentações e equipamentos que posteriormente chegavam nas segundas - a trajetória de Luiz Fernando Carvalho na emissora é emblemática disso.

Ainda assim, não é em todas as obras atuais em que se vê este tipo de visualidade, que de certa forma era considerado um erro dentro do “padrão Globo de qualidade” para o produto.

Eu gosto muito do errado. [...] Mas cada realidade é uma realidade. Às vezes, você quer o rosto mais desenhado. Depende muito do projeto que você está fazendo. Mas é isso. Gosto de trabalhar com grandes fontes. Gosto de trabalhar com essa relação de contraste. Gosto de trabalhar com fundos mais superexpostos, mas com informação (Frutuoso, 2023).



Figura 9 - Fundos superexpostos que dessaturam parte do primeiro plano em *Velho Chico* (capítulo 5).



Figura 10 - Fundos superexpostos que dessaturam parte do primeiro plano em *Órfãos da Terra* (capítulo 3).



Figura 11 - Fundos superexpostos que dessaturam parte do primeiro plano em *Amor Perfeito* (capítulo 2).

Vale destacar que, em *Amor Perfeito*, o recurso está bastante presente, mas de forma um pouco diferente, posto que é uma telenovela mais clara, em consonância com o padrão das produções “de época” da faixa das 18hs (figura 11). De *Deus Salve o Rei* foi mais difícil *printar* exemplos onde o fundo estourado dessatura parte do primeiro plano, pois em geral a câmera estava em movimento. Muitos planos-sequência eram parte fundamental do conceito dessa obra, tanto é que o diretor de fotografia e o diretor artístico optaram por ter apenas duas câmeras em estúdio, quando o padrão hoje são três, duas cruzadas e uma fazendo planos gerais (Oz, 2022; Frutuoso, 2023).



Figuras 12 e 13 - Fundos superexpostos que dessaturam parte do primeiro plano em alguns momentos de movimentos de câmera, em *Deus Salve o Rei* (à esquerda, capítulo 5; à direita, capítulo 4).

Por fim, no que tange a este traço estilístico, apontamos que encontramos alguns planos de *Velho Chico* e *Órfãos da Terra* ele é “combinado” com o primeiro, como se pode ver nas figuras 14 e 15.



Figura 14 - Combinação de dois traços estilísticos em *Velho Chico* (capítulo 1).



Figura 15 - Combinação de dois traços estilísticos em *Órfãos da Terra* (capítulo 6).

Um terceiro traço estilístico que encontramos nas iluminações concebidas por Alexandre Fructuoso - que, vale lembrar, até chegar à direção de fotografia na TV Globo passou por diferentes funções responsáveis pela criação e materialização da luz - é a presença de altas luzes que atravessam o quadro e chegam ao primeiro plano, em geral trazendo *flare*.

Embora a dramatização fotográfica seja um pilar das visualidades das telenovelas da TV Globo em geral, e do trabalho de Alexandre Fructuoso, em particular, há momentos em que a opção por determinado recurso parece ser, em primeiro lugar, a fruição estética. Tanto é que o recurso que agora analisamos aparece em sequências de sedução (figura 16), comemoração em família (figura 17) e na construção de um veículo para alegrar um menino (figura 18).



Figura 16 - Altas luzes que atravessam o quadro em *Velho Chico* (capítulo 5). Neste *frame*, o recurso participa da caracterização da personagem Leonor como (naturalmente) sedutora.

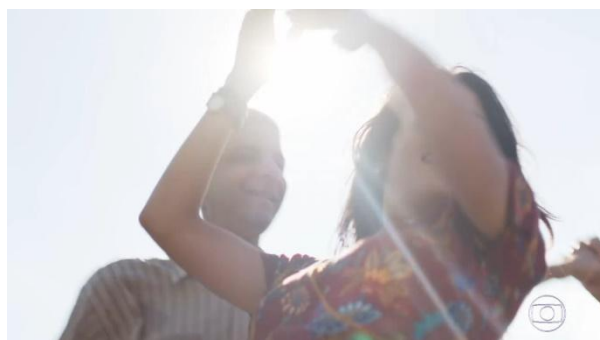


Figura 17 - Altas luzes que atravessam o quadro em *Órfãos da Terra* (capítulo 1). Nesse *frame*, nos encontramos com o recurso durante uma dança de Laila, na festa de aniversário de Kháled.

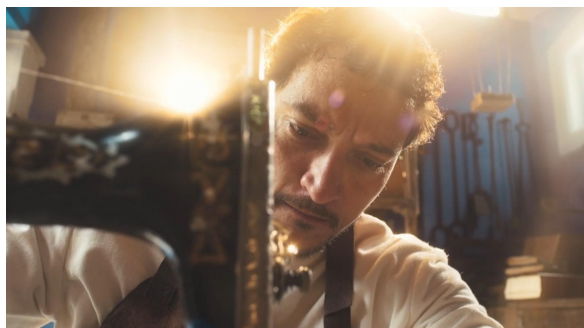


Figura 18 - Altas luzes que atravessam o quadro em *Amor Perfeito* (capítulo 6). Nesse *frame*, o recurso aparece enquanto Frei João inventa uma “bicicleta-caravela” para alegrar Marcelino, o filho desaparecido de Marê.

Conforme exposto anteriormente, em *Deus Salve o Rei* praticamente não há dias de sol, o que ajuda a explicar a quase ausência desse recurso não apenas nos capítulos da primeira semana, mas em toda a telenovela.

Os traços estilísticos que trataremos a seguir não dizem respeito à iluminação, e sim a questões composicionais. Lembremos das modificações que as equipes de captação de imagens de telenovelas da TV Globo viveram nos últimos anos, as quais, entre outras coisas,

fizeram surgir a função da direção de fotografia na emissora com atribuições muito próximas às do cinema. Portanto, ao analisar recorrências estéticas no trabalho de Alexandre Fructuoso, é preciso atentar também para ângulos, enquadramentos e organização dos elementos dentro do quadro.

Uma composição que se destacou foi a caminhada frontal, ou praticamente frontal, captada em planos gerais, de personagens pelos corredores de suas casas (*Velho Chico* e *Órfãos da Terra*), castelo (*Deus Salve o Rei*) e hotel (*Amor Perfeito*). E, aqui, observar a colaboração entre direção de arte e de fotografia é novamente fundamental. Sendo os palácios e a casa de Aziz mais suntuosos, não surpreende que seja em *Deus Salve o Rei* e em *Órfãos da Terra* a maior incidência de planos como os das figuras 19 a 22.

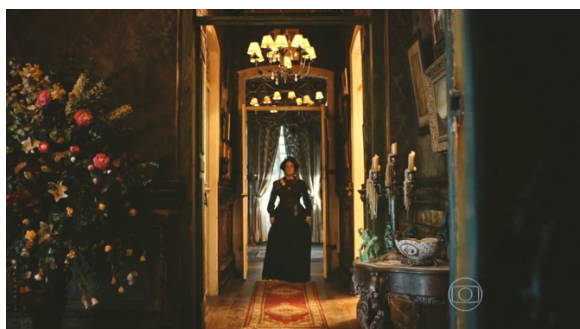


Figura 19 - Encarnação, a matriarca da família Sá Ribeiro, caminha pelo corredor de sua casa, em *Velho Chico* (capítulo 1).

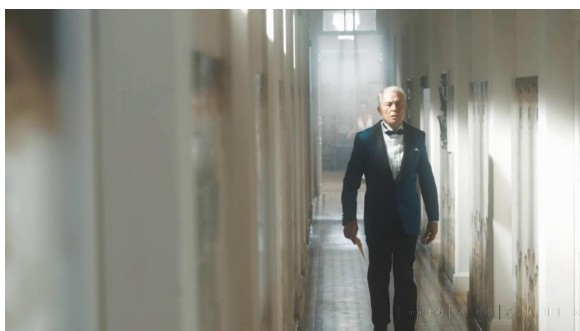


Figura 20 - Em *Amor Perfeito*, Leonel caminha pelo corredor, com as provas da traição de Gilda na mão, pouco antes de ser assassinado (capítulo 1)



Figura 21 - A princesa vilã de *Deus Salve o Rei*, Catarina, caminha pelo corredor de seu palácio (capítulo 1).

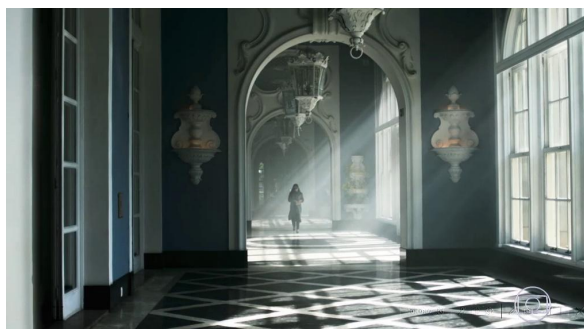


Figura 22 - Dalila, a mimada e malvada filha de Aziz, caminha pelo corredor da casa do pai em *Órfãos da Terra* (capítulo 1).

Tanto os palácios de *Deus Salve o Rei* quanto a casa de Aziz tinham enormes janelas, o que permitiu a Alexandre Fructuoso trabalhar com grandes fontes de luz, uma de suas preferências, conforme apontamos anteriormente. Assim, ele aproveitou para combinar este traço estilístico com outro que já analisamos: a presença de feixes de luz muito bem delineados em quadro.

Também foi nessas duas produções que encontramos uma espantosa semelhança entre planos nos quais personagens em contraluz (estamos falando de um diretor de fotografia que aprecia alto contraste, como também já vimos) caminham lateralmente em frente a janelas, por onde adentram raios muito bem definidos (figuras 23 e 24). As motivações parecem ser as mesmas expostas no parágrafo acima.

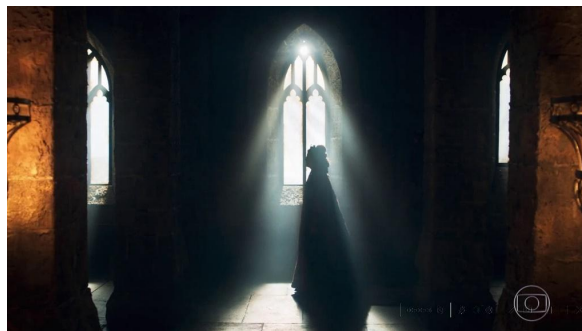


Figura 23 - Contraluz da rainha Crisélia que, lateralmente à câmera, anda em seu palácio, em *Deus Salve o Rei* (capítulo 1).



Figura 24 - Em contraluz, Samira, a primeira esposa de Aziz, ajuda Laila a se arrumar para o casamento com o vilão em *Órfãos da Terra*. Ambas estão de lado para a câmera (capítulo 2).



Figura 25 - Em *Amor perfeito*, o contraluz de personagens laterais é muito menos comum. Mas foi utilizado nessa sequência em que uma freira leva Marê ao seu quarto na prisão (capítulo 4).

Por fim, encontramos a repetição de composições que agregam valor à direção de fotografia dentro do sistema hegemônico de valorização das imagens audiovisuais no Ocidente. Planos zenitais que, por conta de uma série de fatores (peso e forma de acionar as câmeras, necessidade de captar em estúdio ou se valer de garras e barracudas etc.), durante décadas demandaram bastante tempo e orçamento, não sendo acessíveis a todas as produções. E formas geométricas vazadas no primeiro plano da imagem. Praticamente todos

os manuais de fotografia recomendam trabalhar com formas geométricas para obter composições mais sofisticadas.



Figura 26 - Plano zenital do início da invasão que levará ao incêndio da plantação do capitão Ernesto Rosa, em *Velho Chico* (capítulo 4).



Figura 27 - Plano zenital de Afonso e seu antagonista, Virgílio, que duelam em uma ponte, em *Deus Salve o Rei* (capítulo 5).



Figura 28 - Plano zenital de Aziz nadando, em *Órfãos da Terra* (capítulo 1).



Figura 29 - Plano zenital do filho de Marê em um barco, que desce uma corredeira, em *Amor perfeito* (capítulo 4).



Figura 30 - Formas geométricas no plano em que a empregada Doninha vê Afrânio trazer Leonor pela primeira vez para casa, em *Velho Chico* (capítulo 6).



Figura 31 - Vistos de trás de uma grade, Catarina conversa com Demétrio, conselheiro de seu pai, em *Deus Salve o Rei* (capítulo 2).



Figura 32 - Jesus deixa o filho de Marê na porta da igreja, o que é visto através da sua grade de entrada, em *Amor Perfeito* (capítulo 4).



Figura 33 - Com formas geométricas no primeiro plano da imagem, Laila se converte ao Islã, em *Órfãos da Terra*, para poder se casar com Aziz e salvar o irmão (capítulo 2).

Considerações finais

Em determinado momento da realização da pesquisa dentro da qual este artigo se insere, denominada “NÃO INFORMAREMOS O NOME PARA EVITAR A IDENTIFICAÇÃO DA PESSOA AUTORA”, precisamos reassistir, em um intervalo de tempo muito pequeno, às telenovelas fotografadas por Alexandre Fructuoso: *Velho Chico*, *Deus Salve o Rei*, *Órfãos da Terra* e *Amor Perfeito*. Para nossa surpresa, algumas visualidades apareceram em todas elas, o que nos impeliu a uma reflexão e análise mais aprofundadas sobre o que acabáramos de encontrar.

Tendo uma base teórica feminista, dentro da qual, conforme vimos na primeira seção, a questão da autoria é complexa e mesmo incômoda, a tese de Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes foi fundamental para que chegássemos aos traços estilísticos, um conceito que permitiu estudar o que desejávamos sendo coerentes com nossas concepções do que é a criação no audiovisual.

Quase no final da entrevista que realizamos com Fructuoso, em 2023, mostramos a ele uma impressão com os *frames* que apresentamos ao longo do texto. Seguiu-se o diálogo transcrito abaixo:

Fructuoso: Você fez um negócio que já tinham me falado: "Você é um fotógrafo que tem uma assinatura, apesar de fazer obras diferentes". Eu falei: "Não sei se tenho assinatura. Não me vejo fazendo a mesma coisa. Apesar de ter gostos e sentimentos na hora de estar fazendo, eu tento fazer coisas diferentes." E você achou ali exatamente a assinatura a que ele se referia.

Pessoa autora do artigo: Com certeza. Diluído em 170 capítulos, com dezenas de planos em cada um, não fica parecido. *Amor Perfeito* não vai parecer com *Deus Salve o Rei*. Mas foi em momentos assim que percebi quem é que estava fotografando.

Pode ter sido uma surpresa para ele, para mim ou para quem lê esse texto. Mas certamente não para profissionais que estão à frente da direção artística na TV Globo, já que o ingresso de quem fotografa uma produção não se dá por rodízio, e sim por convite.

O diretor artístico liga e diz: “vou fazer essa novela, essa série, esse filme”. O departamento de imagem tem meu *reel* e deve oferecer para diretores que não conhecem. [...] O diretor trabalha com quem ele quiser, e o seu trabalho é o seu portfólio. À medida que você vai fazendo os trabalhos, os diretores vão vendo o seu perfil (Frutuoso, 2023).

Esperamos, com nossas investigações, contribuir para o fortalecimento dos estudos estéticos no campo da pesquisa sobre telenovela, assim como demonstrar que este tipo de produção pode trazer muitas reflexões para investigações sobre direção de fotografia. Nas poucas vezes que a visualidade de telenovelas é analisada, em geral se escolhe títulos associados a nomes consagrados no cinema - não por acaso, quando se quer elogiar a fotografia deste tipo de obra, utiliza-se o adjetivo “cinematográfica”. E não é incomum escutarmos que se trataria de exceções, não da regra.

Defendemos que, dentro das suas possibilidades técnicas e de modo de produção, a telenovela sempre trouxe experimentações e transgressões formais, assim como planos e sequências de “encher os olhos”. Certamente não em todas, mas esse também não é o caso de todos os filmes. Que este artigo incentive olhares menos preconceituosos às imagens criadas para tais produtos. Frutuoso é um caso, apostamos que ainda há vários outros.

Referências

ANDRADE, Matheus. **O Sertão é Coisa de Cinema**. 2 ed. Paraíba: Marca de Fantasia, 2022.

BEACH, Christopher. **A hidden history of film style: cinematographers, directors and the collaborative process**. Oakland: University of California Press, 2015.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960**. 2 ed. São Paulo: Edições SESC, 2018.

CAVALCANTI, Gêsa Karla Maia. **Estudando a telenovela: um panorama das pesquisas realizadas no Brasil**. 2022. 282 f. Tese (doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, UFPE, Recife, 2022.

D'ALLONNES, Fabrice Revault. **La lumière au cinema**. Paris: Editions Cahiers du cinéma, 1991.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. (V. 3: Literatura e Pintura, Música e Cinema).

FRUTUOSO, Alexandre. **Entrevista concedida a Pessoa Autora do Texto**. 29 set. 2023.

GSHOW. **Confira a magia por trás dos cenários que ajudam a compor a trama de 'Órfãos da Terra'**. Rio de Janeiro: Globo.com, 2019. Recuperado em: <https://gshow.globo.com/novelas/orfaos-da-terra/noticia/confira-a-magia-por-tras-dos-cenarios-que-ajudam-a-compor-a-trama-de-orfaos-da-terra.ghtml>. Acesso em: 20 jan. 2025.

JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema. In: JOHNSTON, Claire (org.). **Notes on Women's Cinema**. Londres: Society for Education in Film and Television, 1973 (p. 24-31).

LIMA, Mariana; PEREIRA, Tissiana; ORTEGA, Daniela. Panorama dos estudos de ficção televisiva brasileira: um levantamento quantitativo. **Cambiassu**[online]. 2017, v.13, n.21, p. 81-100. ISSN: 2176 -5111. Recuperado de: <<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/19022/10341>>. Acesso em: 9 jan. 2025.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice. Brasil: rumo à produção e recepção 360°. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco. **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América: análise de dez anos do Obitel (2007-2016)**. Porto Alegre: Sulina, 2017 (p. 93-123).

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. In: XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2014, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014. p. 1-16.

MALCHER, Maria Ataíde. Telenovela: um olhar sobre a produção acadêmica. **Novos Olhares**[online]. 2002, v.10, p. 42-49. ISSN: 2238-7714. Recuperado de: <<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51374>>. Acesso em: 9 jan. 2025.

MENEZES, Helena Carvalhais. Os autores modernos e contemporâneos: uma revisão histórica sobre o conceito de autoria no ocidente. **Letrônica**[online]. 2017, v.10, n.2, p. 866-878. ISSN 1984-4301. Recuperado de: <<https://doi.org/10.15448/1984-4301.2017.2.26393>>. Acesso em: 6 jan. 2025.

MORAES, Maria Fernanda Riscali de Lima. **O cinema do diretor de fotografia: traços estilísticos em Walter Carvalho**. 2020. 253 f. Tese (doutorado em em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, USP, 2020.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OZ, Thalissa. A modernização da imagem na TV brasileira. In: II MOVI – ENCONTRO BRASILEIRO DE FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO, 2022, Niterói (online). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2022, Oficina. Recuperado de: <<https://www.direcaodefotografia.com/movi2>>. Acesso em: 20 jan. 2025.

VANOYE, Francis; Goliot-Lété, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus Editora, 1994.

WARWAR, André; CAMPOS, Tito Lívio Baptista Pereira. As relações contemporâneas entre cinema e televisão. Niterói: Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF, 2019. Palestra.

Recebido em 30/01/2025
Aceito em 28/02/2025