



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

CICOM

Centro de
Investigación en
Comunicación

ALAIC

ALAIC 2018

30 JUL-01 AGO | COSTA RICA

XIV Congreso de la Asociación
Latinoamericana de Investigadores
de la Comunicación



Comunicación en sociedades diversas:
Horizontes de inclusión, equidad y democracia

Memorias

GRUPO DE INTERÉS 2

Ficción televisiva y narrativa transmedia



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

CICOM

Centro de
Investigación en
Comunicación

ALAIC



30 JUL-01 AGO | COSTA RICA

XIV Congreso de la Asociación
Latinoamericana de Investigadores
de la Comunicación

Comunicación en sociedades diversas:
Horizontes de inclusión, equidad y democracia

GRUPO DE INTERÉS 2

Ficción televisiva y narrativa transmedia

Universidad de Costa Rica
San Pedro

ISSN 2179-7617

ÍNDICE

Televisión y educación: Pedagogía pública en la construcción de memoria colectiva sobre el pasado reciente de Chile	5
<i>Cristian Cabalin & Lorena Antezana</i>	
Series brasileñas: la narrativa y la resignificación de la historia reciente nacional en “Os dias eram assim”	10
<i>Talita Souza Magnolo & Humberto Viana</i>	
Reconfiguraciones de sentidos en la escenografía de la ficción seriada brasileña	14
<i>Adriana Pierre Coca</i>	
La historia reciente de Chile en la ficción televisiva de máxima audiencia (2008-2014)	19
<i>Javier Mateos-Pérez</i>	
As narrativas bíblicas da Record TV e a consolidação do público evangélico	23
<i>Clarice Greco, Mariana Marques de Lima & Tissiana Nogueira Pereira</i>	
Realidad vs. Realismo: discusiones sobre el realismo de las representaciones de Río de Janeiro en “Avenida Brasil” y de la Ciudad de México en “La Gata”	29
<i>Tatiana Leite de Souza</i>	
A esperança dança na corda bamba de sombrinha A sinestesia música e audiovisual em Os dias eram assim	36
<i>Aurora Almeida de Miranda Leão & Teresa Cristina da Costa Neves</i>	
O lugar do negro nas novelas da Rede Globo: a questão étnica em Escrava Isaura, Lado a Lado e O outro lado do Paraíso	41
<i>Tatiana Oliveira Siciliano, Valmir Moratelli & Ana Paula Gonçalves de Almeida</i>	
Conexão e convergência midiática: perspectivas teórico-metodológicas nos estudos de recepção de ficção televisiva seriada	45
<i>Lourdes Ana Pereira Silva</i>	
O audiovisual no contexto de transformação cultural: uma reflexão pelo viés cartográfico a partir das vinhetas de abertura de telenovelas	50
<i>Paulo Negri Filho</i>	
La ficción televisiva como objeto de estudio	56
<i>María Victoria Bourdieu</i>	
La poética de San Junipero: Intermedialidad e impureza	62
<i>Fernanda C. Cobo de Sousa</i>	

La investigación con relatos melodramáticos desde la perspectiva de género: Personajes, trayectorias de vida y cartas asociativas¹.	67
<i>Giuliana Cassano Iturri</i>	
A Crítica de Telenovela nos Anos 1970: Ou, quando a crítica era diálogo entre público, centro produtor e a própria crítica	72
<i>Maria Ignês Carlos Magno, Maria Aparecida Baccega & Maria Cristina Magno Ghizzi</i>	
Marginalidad/marginados en la serialidad televisiva [latina] trasnacional	77
<i>Savoini Sandra & Siragusa Cristina Andrea</i>	
A produção de sentidos sobre gênero feminino e gerações na série televisiva 3 Teresas	82
<i>Sílvia Góis Dantas</i>	
Los Profesionales del Sexo en la Serie de HBO O Negócio: Representaciones y la Prostitución de Lujo	86
<i>Lailson Duarte & Plábio Marcos Martins Desidério</i>	
Competência midiática e cultura de fãs: análise do Twittertainment na social TV brasileira	91
<i>Gabriela Borges & Daiana Sigiliano</i>	
Cinema Contemporâneo e Artes Plásticas: narrativas sensoriais, temporalidade e construções cinemáticas	97
<i>Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Ligia Prezia Lemos & Gisela G. S. Castro</i>	
El falso documental y las series de televisión. Una aproximación al género y a sus vertientes en la ficción televisiva uruguaya	104
<i>Rosario Sánchez Vilela</i>	
Rastros do fantástico na minissérie “Amorteamo”: mortosvivos, cemitérios e breves inquietações de uma pesquisa	111
<i>Anderson Lopes da Silva</i>	
Expansões e propagações de conteúdos transmídia: um estudo exploratório das webséries na plataforma Gshow	117
<i>Maria Cristina Palma Mungiolli, Luiza Lusvarghi & Tomaz Penner</i>	
Iniciativas de inovação aberta aplicadas ao segmento de ficção televisiva	126
<i>Luciano Matsuzaki</i>	
Del teatro francés del siglo XVIII a la ficción televisiva transnacional del siglo XXI: el melodrama como paradigma transgénero, transcultural y transhistórico	130
<i>Lucas Martins Néia</i>	

Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

Televisión y educación: Pedagogía pública en la construcción de memoria colectiva sobre el pasado reciente de Chile

Television and education: Public pedagogy in the construction of collective memory about recent Chilean past

Televisão e Educação: Pedagogia pública na construção da memória coletiva do passado recente no Chile

*Cristian Cabalin **
*Lorena Antezana***

RESUMEN: En esta ponencia se discute la relación entre la ficción televisiva y la educación a partir de la noción de pedagogía pública, que intenta describir el rol educacional de los medios más allá de la escuela.

PALABRAS CLAVE: Televisión, Educación, Memoria.

ABSTRACT: In this presentation, we discuss the relationship between television and education considering the notion of public pedagogy. This concept explains the educational role of media beyond schooling.

KEYWORDS: Television, Education, and Memory.

TEMA CENTRAL

La ficción televisiva se ha convertido en un espacio de aprendizaje para distintas generaciones de telespectadores. Tanto así que Chicharro (2011) sostiene que la producción española *Amar en tiempos revueltos* puede ser considerada una "telenovela educativa" (p. 184). En su investigación, esta autora concluyó que la ficción televisiva cumple funciones identitarias, informativas y socializadoras en las audiencias. Esta relación entre televisión y educación ha sido ampliamente discutida desde los años 80 (UNESCO, 1982). Es así como la educación en medios, la alfabetización mediática y la educación para la recepción (Kaplun, 1996; Orozco, 1999), entre otras líneas de trabajo, han ocupado la atención de investigadoras e investigadores dedicados al análisis del vínculo entre televisión y medios.

En esta ponencia, proponemos una nueva línea de análisis de este tema: la noción de pedagogía pública. A partir de un estudio sobre recepción televisiva y construcción de memoria colectiva sobre el pasado reciente de Chile, discutimos cómo la ficción televisiva se puede considerar un sitio de pedagogía pública, concepto que proviene de la investigación en educación y que intenta sostener la idea de que el aprendizaje ocurre también en espacios extra-institucionales, es decir, más allá de la escuela o la universidad, por ejemplo (Sandlin, O'Malley, & Burdick, 2011). Ese espacio de educación y aprendizaje pueden ser la cultura popular y los medios de comunicación, sobre todo, la televisión.

OBJETIVOS

El estudio que sirve como base para esta presentación tuvo como objetivo general analizar la construcción de memorias sobre el pasado reciente de Chile de distintos grupos generacionales de telespectadores, a partir de sus lecturas de las series ficcionales

* **Doctor en Estudios de Políticas Educativas**, Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, Chile. (ccabalin@uchile.cl). Investigador responsable del proyecto Fondecyt de Iniciación N° 11170005.

** **Doctora en Información y Comunicación**, Instituto de la Comunicación e Imagen, Chile. (lantezana@uchile.cl). Investigadora responsable del proyecto Fondecyt regular N° 1160050.

producidas en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe militar de 1973 en Chile. En ese contexto y en un hecho inédito, la ficción televisiva chilena trató las violaciones a los Derechos Humanos de la dictadura de Augusto Pinochet en varias producciones (*Ecos del Desierto*, *Los Archivos del Cardenal*, entre otras), exhibiendo por televisión abierta las atrocidades del régimen de Pinochet con importantes niveles importantes de audiencia.

En esta ponencia se presentan parte de los resultados de uno de los objetivos específicos, que refiere a la descripción de las lecturas de las series ficcionales que realizan distintos grupos generacionales de telespectadores (de 18 a 24 años, de 35 a 49 años y de 50 a 64 años). En especial, nos detenemos en las generaciones de 50 a 64 años y de 35 a 49 años.

CARACTERIZACIÓN DEL ESTUDIO: DISCUSIÓN TEÓRICA

En nuestra investigación, consideramos como premisa que la televisión es un actor socio-cultural que produce y circula discursos políticos, impactando en distintos procesos sociales (Santa Cruz A., 2003). Uno de ellos es la construcción de la memoria colectiva de las personas y grupos sociales.

En los estudios sobre la memoria se ha establecido que los medios de comunicación cumplen la función de re-tematizar la historia a través de conmemoraciones, influyendo en las etapas de recordación de las personas. Por ejemplo, en el caso de las imágenes, su repetición permanente como acto de recuerdo las transforma en íconos que acompañan narrativas históricas (Roger, 2009). Por lo tanto, los contenidos mediáticos asociados al pasado pueden ser considerados sitios de producción de memoria cultural.

Esta memoria cultural se forma a través de marcos sociales compartidos que modelan la “memoria colectiva”, concepto acuñado por Maurice Halbwachs, para explicar cómo los grupos sociales construyen “su” pasado en paralelo a la historia oficial que intenta unificar y esquematizar el pasado para darle continuidad hacia el presente (Halbwachs, 2004). La noción de memoria colectiva implica asumir que los individuos van construyendo sus recuerdos a través de su historia vivida en relación con otras personas. Justamente, las series de ficción contribuyen a esas reconstrucciones y a través del análisis de su proceso de recepción podemos conocer esta formación de memoria colectiva.

Ese proceso de aprendizaje sobre el pasado a través de la ficción televisiva se puede considerar una acción de pedagogía pública. Este concepto apareció en la literatura educacional en 1894 (Sandlin, O'Malley, & Burdick, 2011), pero recién un siglo después adquiere relevancia con el auge de la cultura popular y los medios masivos de comunicación. Se entiende a los medios como un espacio de pedagogía pública, principalmente, porque se constituyen en una esfera de socialización, donde la hegemonía es producida y también es desafiada. Esta noción de pedagogía está ligada directamente a la tradición de los Estudios Culturales al asumir que la cultura popular y la vida cotidiana son dimensiones fundamentales para reproducir las prácticas sociales (Hall, 1980; Grossberg, 2009).

Si la memoria colectiva recurre a marcos sociales compartidos, muchos de esos marcos provienen de imágenes televisivas, que en el caso de nuestra investigación corresponden a series ficcionales dedicadas al periodo de la dictadura de Pinochet y las violaciones a los Derechos Humanos. Por lo tanto, con la televisión es posible aprender del pasado más allá de los libros de Historia. Se trata de educación fuera del currículo escolar, entendiendo a las personas, en nuestro caso las audiencias, como sujetos creadores de conocimiento a partir de su propia experiencia (Schubert, 2010).

La “experiencia” no depende directamente del acontecimiento, sino que está mediada por el lenguaje y el marco cultural interpretativo en que se expresa (Jelin, 2014). Existen, por tanto, varias memorias colectivas que se van transformando en la medida en que nuevas imágenes se integran o cubren a las antiguas y se van transmitiendo entre las distintas generaciones (Halbwachs, 2004; 1995).

Así, la construcción colectiva de la memoria se nutre de múltiples relatos, pequeñas historias e imágenes que provienen de distintos ámbitos. Uno de ellos es la cultura popular, que incluye obviamente a los medios de comunicación y, sobre todo, a la televisión. Es en la cultura popular y en la vida cotidiana donde las personas y los grupos sociales configuran su memoria.

La pedagogía pública asume, justamente, a la cultura popular como un sitio de aprendizaje significativo. Entonces, en la recepción televisiva de las series sobre el pasado reciente no operaría un proceso de enseñanza lineal de la historia que se representa, sino que se activan instancias de aprendizaje sobre historias parciales, donde los sujetos son capaces de re-significar y completar esas visiones de mundo. Esto lo constatamos en las entrevistas de nuestra investigación, que detallaremos en la siguiente sección.

Es aquí donde es preciso diferenciar entre conocer y aprender a nivel educacional. El conocer refiere a un producto concreto del currículo educativo y el aprender remite a un proceso donde operan ideas y deseos individuales y colectivos (Jagodzinski, 2014). Por ello, la recepción televisiva se acercaría a la experiencia de aprender, dejando de lado la discusión de si la televisión es educativa en el sentido clásico que se ha señalado durante mucho tiempo. Al asumir la perspectiva de la pedagogía pública, lo que importa es observar cómo opera la televisión en la vida cotidiana de las personas y en su proceso de construcción de memoria sobre el pasado reciente del país.

METODOLOGÍA

En los estudios sobre la memoria se ha establecido que los medios de comunicación cumplen la función de re-tematizar la historia a través de conmemoraciones, influyendo en las etapas de recordación de las personas. Por ejemplo, en el caso de las imágenes, su

repetición permanente como acto de recuerdo las transforma en íconos que acompañan narrativas históricas (Roger, 2009). Por lo tanto, los contenidos mediáticos asociados al pasado pueden ser considerados sitios de producción de memoria cultural y pedagogía pública.

La “memoria mediática” aparece así como una línea de investigación que indaga de manera sistemática en la forma en que los medios narran el pasado, identificando problemas que surgen de la construcción de una memoria colectiva mediada. En el caso de la televisión, las dinámicas de percepción que se crean están directamente relacionadas con la predominancia de la imagen como fuente informativa. Sabemos además que la televisión es la principal fuente de socialización y transmisión cultural en la sociedad contemporánea.

Al vincular recepción televisiva con pedagogía pública asumimos también que las audiencias participan activamente en este proceso de “producción de sentido” (Orozco Gómez, 2006, p. 22). El enfoque cualitativo permite justamente estudiar ese proceso de asignación de sentido realizado por los telespectadores de las series ficcionales producidas en el marco de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado de 1973.

Considerando lo anterior, realizamos 16 entrevistas en dos generaciones de telespectadores: aquellos que vivieron el golpe de Estado y la dictadura (entre 50 y 64 años, cuyo rating promedio de audiencia fue de 16,5 puntos) y quienes experimentaron la dictadura y el proceso de transición a la democracia (entre 35 y 49 años, con un rating promedio de 22,6 puntos). En el diseño de este instrumento, intentamos dar cuenta de las dimensiones del proceso de recepción televisiva, o “mediaciones” en palabras de Martín-Barbero (2003), que comúnmente han sido utilizadas en los estudios de este tipo: individuales (esquemas mentales), institucionales (interacciones), tecnológicas (formatos), situacionales (contextos) y referenciales (edad, clase social) (Mazziotti, 2006).

En las entrevistas, las dimensiones arriba mencionadas fueron abordadas situando a los participantes en las condiciones de su proceso de recepción. Es decir, indagamos el tipo de visionado, su contexto personal y familiar, sus gustos, emociones e interpretaciones, las conversaciones con la familia y grupos de referencias, su valoración estética y su proceso de recordación, entre otros aspectos. Las entrevistas tuvieron dos momentos: en el primero, la conversación fue sin estímulo visual de las series; en el segundo, la conversación estuvo gatillada por el visionado de pequeños fragmentos de las series para observar si existen cambios en la construcción de la memoria de los participantes.

La muestra de las entrevistas estuvo constituida de la siguiente manera: ocho hombres y ocho mujeres, pertenecientes a los distintos segmentos socioeconómicos en Chile (ABC1, los más ricos, C2 y C3, clase media, y DE, las personas más pobres), con identificación política de izquierda, derecha o ninguna. La muestra incluye desde profesionales hasta empleados de baja calificación. En síntesis, la muestra es heterogénea y permite tener diversidad discursiva en un tema altamente controversial como la memoria colectiva sobre el pasado reciente de Chile.

Una vez realizadas las entrevistas, analizamos el texto transcrito de manera temática, intentando indagar en los patrones discursivos que los participantes construyeron. A continuación presentamos los principales resultados de estas entrevistas en función de la discusión sobre la relación entre recepción televisiva y pedagogía pública.

RESULTADOS Y REFLEXIONES

Para entender a los medios de comunicación como sitios de pedagogía pública, es necesario asumir que el aprendizaje ocurre en espacios formales e informales de educación. Una escuela representa un espacio institucionalizado y el currículo escolar es la expresión de esa esquematización de contenidos. La televisión correspondería a un espacio educacional no institucionalizado, del cual se ha desconfiado permanentemente, pues dañaría los aprendizajes o distorsionaría la realidad, como afirma la teoría del cultivo (Bryant, Thompson, & Finklea, 2013). Sin embargo, la televisión también provee posibilidades de socialización y transmisión cultural.

Sin desconocer los efectos negativos de los contenidos televisivos ni apartarse de una mirada crítica sobre ellos, en nuestras entrevistas hemos constatado que las series de ficción contribuyen al proceso de aprendizaje sobre el pasado reciente de Chile. Esto se expresa en dos dimensiones principalmente:

1) El acceso a conocimiento sobre las violaciones a los Derechos Humanos, la dictadura y la historia reciente del país.

Por ejemplo, un entrevistado respondió: “Que se haya tocado el tema (las torturas) es muy bueno. Lo encuentro un aporte al desarrollo del país, para que el país no clausure ciertos temas en las cabezas de todos nosotros” (Hombre, 64 años, ABC1). Otra entrevistada dijo: “Lo que más recuerdo es la política en Chile (en esa época, los años 80). Eso era lo que más me interesaba, no tanto los personajes en sí, sino lo que se vivió. Tenía un recuerdo, pero con la serie quise que se me integrara más a mí, para que yo lo tuviera más presente” (Mujer, 51 años, DE).

2) La representación de la cotidianidad de aquellos años, que permite a los telespectadores realizar una lectura desde el presente situándose ellos como protagonistas también de la narración, fomentando la recepción crítica.

Una entrevistada ilustra el punto anterior: “(La serie Los 80) me parecía súper íntima; al verla una reconocía la ropa de los papás, los adornos que habían en la casa, los sillones que tenían, eran los mismos que teníamos en mi casa... Te reconoces tanto en algo que te da temor incluso verlas (las escenas más crudas), te identificas” (Mujer, 37 años, C2). Y otro entrevistado lo ratifica: “(Vi las series) por un tema de nostalgia de la época, pero no de recuerdos idealizados, sino de tratar de ver cómo eran realmente esos años y la diferencia de cómo se vivía en Chile versus como yo los recuerdo” (Hombre, 38 años, C3).

Estas dos dimensiones “pedagógicas” asociadas a la recepción de las series ficcionales producidas para la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile se relacionan también con la construcción de la memoria colectiva sobre ese pasado. En este sentido, podemos sintetizar nuestros resultados -hasta el momento- en las siguientes conclusiones: (1) las series son leídas a partir de las propias vivencias de los entrevistados, por lo que se produce un ejercicio de ajuste de las mismas a los recuerdos particulares; (2) la evaluación de las series responde a criterios afectivos más que racionales; (3) las series son valoradas desde el presente, por tanto, no sólo se remiten al periodo dictatorial -que es el exhibido- sino también al de la transición a la democracia; (4) el proceso de construcción de memoria se activa gracias a las imágenes organizadas en relatos que propone la ficción televisiva; (5) las series brindan un testimonio visual que otorga verosimilitud a los recuerdos que así adquieren el valor de verdad; (6) las series cumplen una función pedagógica -muestran “todo” lo ocurrido a quienes lo vivieron; y muestran lo que sucedió a los que no-; y (7) el proceso de construcción de memorias distingue entre aquellos que quieren mirar las series -porque están en sintonía con ellas o porque quieren saber cosas que no saben- y los que no quieren hacerlo -porque sienten que eso hace daño a la sociedad o porque no están de acuerdo con la propuesta y deben por tanto justificar su punto de vista.

Para ahondar en el punto 6 señalado (la función pedagógica) es preciso destacar que “pedagogía” es un concepto complejo y multidimensional, pero para el caso de nuestra investigación seguimos aquella visión asociada a la pedagogía pública que se preocupa de los fenómenos educacionales que ocurren en relación con la cultura popular. Para Giroux (2017), uno de los autores más relevantes en torno a la pedagogía pública, “el proceso de aprendizaje constituye un mecanismo político a través del cual las identidades son formadas, los deseos movilizados y las experiencias adquieren significados” (p. 2). Por lo tanto, el aprendizaje asociado a los contenidos televisivos impactan las configuraciones identitarias de las personas en relación a procesos sociales, como es la construcción de la memoria colectiva.

Lo anterior se expresa en el juicio de una de nuestras entrevistadas:

“Todos los programas que dan ahora son de esa época (los años 80). Hablan de lo malo que eran los milicos (militares). Pero no todo es así. Eso fue consecuencia de todo lo malo de antes (el gobierno de la Unidad Popular). Yo me acuerdo que en ese tiempo (1970-1973) todo el mundo quería que los milicos se tomaran el poder. Si ya no había ni para comer, si hasta a mí me tocó hacer filas para conseguir comida” (Mujer, 61 años, C3).

La cita arriba mencionada es prototípica de la noción de pedagogía pública asociada a la cultura popular, pues las series televisivas no solo ponen en tensión la experiencia vivida de la entrevistada en aquella época, sino que también su contexto actual, ya que durante el diálogo explicó cómo con sus hijas discutían sobre si el contenido de las series era “verídico” o no, ya que ellas rechazaban de plano el golpe de Estado de 1973 y las posteriores violaciones a los Derechos Humanos perpetrados por la dictadura de Pinochet. Así, se generaba una discusión política en la familia asociada a la recepción televisiva.

De este modo, la cultura popular y, en especial, la televisión tiene una “potente fuerza pedagógica” (Giroux, 2004, p. 62). Esta fuerza pedagógica se expresa en la producción de narrativas, imágenes y marcos de interpretación que permiten a las personas observarse a sí mismas y también en relación con otras personas en un contexto situado. Esto es lo que precisamente hemos intentado en nuestro estudio sobre recepción de ficción televisiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Bryant, J., Thompson, S., & Finklea, B. (2013). *Fundamentals of media effects*. Long Grove, IL: Waveland Press.
- Chicharro, M. (2011). Aprendiendo de la ficción televisiva: La recepción y los efectos socializadores de “Amar en tiempos revueltos”. *Comunicar*, 18(36), 181-198.
- Giroux, H. (2004). Cultural studies, public pedagogy, and the responsibility of intellectuals. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 1(1), 59-79.
- Giroux, H. (2017). Cultural studies and public pedagogy. En M. Peters (Ed.), *Encyclopedia of Educational Philosophy and Theory*. Singapore: Springer.
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tabula Rasa* (10), 13-48.
- Halbwachs, M. (1995). *Memoria colectiva y memoria histórica*. Reis(69), 209-2019.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Hall, S. (1980). Codificar/Decodificar. En *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies* (S. Delfino, Trad., págs. 129-139). Londres: Hutchinson.
- Jagodzinski, J. (2014). Pedagogy in the public realm: Affective diagrams of thinking feeling in the X-Men and beyond. En J. Burdick, J. A. Sandlin, & M. P. O'Malley (Eds.), *Problematizing public pedagogic* (págs. 65-75). New York: Routledge.
- Jelin, E. (2014). *Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes*. Clepsidra, 1(1), 214-220.
- Kaplun, M. (1996). *El comunicador popular*. Buenos Aires: Lumen-Hvmanitas.
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Mazziotti, N. (2006). Estudios sobre recepción. Una exploración constante. En F. Saintout, & N. Ferrante (Eds.), *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público* (págs. 57-72). Buenos Aires: La Crujía.
- Orozco Gómez, G. (2006). Los estudios de recepción: De un modo de investigar a una moda, y de ahí a muchos modos. En F. Saintout, & N. Ferrante (Eds.), *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público* (págs. 15-30). Buenos Aires: La Crujía.
- Orozco, G. (1999). Educación para la recepción y valores democráticos en América Latina. *Comunicar*, 7(13), 23-27.

- Roger, M. (2009). News media and historical remembrance: Reporting on the expulsion of Germans in Polish and German Magazines. En A. Erll, & A. Rigney (Edits.), *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory* (págs. 187-203). Berlin: Walter de Gruyter.
- Sandlin, J. A., O'Malley, M. P., & Burdick, J. (2011). Mapping the complexity of public pedagogy scholarship: 1894-2010. *Review of Educational Research*, 81(3), 338-375.
- Santa Cruz A., E. (2003). *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*. Santiago: LOM.
- Schubert, W. H. (2010). Outside curricula and public pedagogy. En J. A. Sandlin, B. D. Schultz, & J. Burdick (Edits.), *Handbook of public pedagogy. Education and learning beyond schooling* (págs. 10-19). New York: Routledge.
- UNESCO. (22 de Enero de 1982). Obtenido de http://www.unesco.org/education/pdf/MEDIA_S.PDF



Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

Series brasileiras: la narrativa y la resignificación de la historia reciente nacional en “Os dias eram assim”

Television and education: Public pedagogy in the construction of collective memory about recent Chilean past

Televisão e Educação: Pedagogia pública na construção da memória coletiva do passado recente no Chile

*Talita Souza Magnolo **

*Humberto Viana ***

RESUMEN: O artigo buscou compreender, através da análise da narrativa da série “Os Dias Eram Assim”, a reconstrução do passado e o movimento engendrado pela emissora a fim de ressituar seu lugar na ocasião do movimento das “Diretas Já”.

PALABRAS CLAVE: Séries, Narrativas, Memória

TEMA CENTRAL

A resignificação da história recente do Brasil e do papel da maior rede de televisão do país na construção desta memória são alguns dos principais motes narrativos da supersérie “Os dias eram assim”, que estreou na Rede Globo de Televisão, no dia 17 de abril de 2017. Os anos da ditadura militar brasileira servem de cenário para a história de amor romântico dos dois protagonistas. Mas a velha fórmula de sucesso, que tem origem na matriz folhetinesca, ganha nova roupagem quando opta por rememorar os anos de exceção, revelando aquilo que a emissora escondeu: a censura, as torturas, os assassinatos e o desaparecimento dos inimigos do regime. No ritual de rememoração, ao mesclar imagens de arquivo dos telejornais à narrativa ficcional, a Rede Globo não só ressignifica a história como também o lugar de fala da emissora, com uma narrativa híbrida, que mescla realidade e ficção.

Pensada inicialmente para ser uma novela das 18 horas, a trama trouxe a história de amor entre Renato Reis e Alice Sampaio ao longo do período da ditadura militar brasileira. Embora ambientada neste período conturbado da história recente nacional a supersérie se adequa aos moldes que conformam as narrativas ficcionais da emissora, o denominado melodrama, e por isso romantiza o período supracitado.

É oportuno que se faça aqui um esclarecimento quanto à denominação supersérie, utilizada pela primeira vez pela emissora para uma produção do horário das 23h, caracterizado pela maior liberdade para exploração de cenas de sexo e violência, do que aquele das novelas das 21h, e também da apropriação de temáticas mais densas, com menor número de núcleos de personagens e diálogos mais fortes. As superséries estão assim localizadas entre o que se caracteriza como série (em torno de 12 episódios) e novela (com mais de 150 capítulos). No caso de nosso objeto, a supersérie “Os dias eram assim” teve 111 episódios, de 17 de abril a 18 de setembro de 2017.

As narrativas ficcionais da emissora, desde a década de 1980, retratam períodos e personagens históricos do Brasil. Estas, ao se adequar aos moldes do melodrama instauram uma nova forma de relatar o passado, o que, gera consequências significativas em conformidade com a abrangência que a televisão adquiriu ao longo do tempo. A análise que se segue buscou, nesse sentido, definir as consequências da narração da história recente nacional através da supersérie, em especial o capítulo 33, que trata do movimento das “Diretas Já”.

* **Mestranda em Comunicação** pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestranda (banca de defesa agendada para 08 de fevereiro de 2018), Brasil. (talita.magnolo@yahoo.com.br)

** **Mestrando em Comunicação** pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestrando, Brasil. (beto92beto@gmail.com)

Mais de três décadas depois do período ditatorial brasileiro, a emissora ainda utiliza-se das suas narrativas para redefinir sua história e sua atuação naquele período, o que, buscou-se definir na análise que se segue. Através de uma hibridização entre narrativa jornalística e ficcional a série trouxe em seu capítulo 33 uma reportagem de Ernesto Páglia na ocasião do comício da Praça da Sé em São Paulo. Na época a emissora tratou o evento como uma comemoração do aniversário da cidade. No novo contexto, a fala de Páglia se insere em uma nova narrativa, desta vez, fica a impressão de que sim, a emissora tratou o período de forma imparcial e ética.

OBJETIVOS

- 1) Estudar como as minisséries brasileiras podem ser consideradas instrumentos importantes para entender a busca institucional destas, a fim de reescrever sua trajetória e de ressignificar sua própria história.
- 2) Entender o papel da Rede Globo enquanto mídia hegemônica no Brasil, como portadora e criadora da memória social brasileira.
- 3) Analisar a narrativa do capítulo 33, utilizando a metodologia de Análise Crítica da Narrativa, de Luiz Gonzaga Motta (2013).

CARACTERIZAÇÃO DO ESTUDO E DISCUSSÃO TEÓRICA

No Brasil, ao longo do século XX, a linguagem televisiva assumiu papel preponderante, e dados do IBGE ressaltam esta realidade. De acordo com estes, disponibilizados em 2016, dos 68 milhões de domicílios no país, 66,1 milhões (97,1%) possuíam aparelho de televisão. Por isso, é possível afirmar que ela difunde informações a todos sem distinção social, de classe ou de região, e que deixou de ser monopólio de intelectuais, políticos e governantes.

Contudo, a realidade demonstrada por estes dados foi atingida ao longo de anos de políticas nacionais e remete aos altos investimentos durante a década de 1970, realizados pelo regime militar, no sentido de uma integração nacional. Nesta mesma década, a Rede Globo se tornou a maior emissora do Brasil, superando até mesmo concorrentes com trajetórias mais antigas. Além disso, os dados do IBGE permitem compreender o quanto esta emissora, por meio de sua abrangência, exerce influência na vida cultural do país. Nesse sentido, ressaltamos a necessidade contínua de estudos de seus produtos informativos e de entretenimento, em especial de suas narrativas ficcionais.

Ao longo do tempo, a ficção seriada televisiva consolidou-se como um dos suportes do tripé que sustenta o funcionamento da Rede Globo: telejornalismo, variedades e teledramaturgia. Dentro deste panorama, a emissora constituiu-se como um importante agente de construção de uma identidade nacional, principalmente por meio de uma teledramaturgia voltada para aspectos da realidade e da história brasileiras, não só pela amplitude de sua rede num país de dimensões continentais, mas também pela diversidade temática contida na programação ficcional desta influente empresa (KORNIS, 2003). A narrativa da história recente do Brasil é realizada, nesse sentido, há mais de três décadas em sua programação ficcional. Ao longo deste tempo, na faixa das 22 horas, a emissora exibiu seriados destinados a um público bem informado e exigente. Por isso, este horário foi pretensamente destinado a inovações temáticas, estéticas e discursivas (RAUS, 2006).

A emissora, entre os anos de 1982 e 2017, exibiu ao todo, 91 minisséries marcadas por grandes orçamentos, elevada qualidade e requintada produção. Estas se constituíram como produtos que também podem ser apresentados como comemorativos de datas importantes. Nesse sentido e, seguindo a perspectiva de Lopes (2014), a telenovela no Brasil, ao longo da sua trajetória, alcançou reconhecimento social como um produto artístico-cultural e ganhou visibilidade como debatedora da cultura brasileira e da identidade do país. Elas, ao longo do tempo, constituíram-se, portanto, como narrativas da nação e recurso comunicativo. “É aí que se coloca a capacidade e a autoridade da televisão operar como agente da memória coletiva em razão do fato de que as fronteiras das coletividades se tornaram inseparáveis do uso dessa mídia”. (LOPES, 2014, p. 8). Seguindo esta lógica, é na televisão que está localizado o espaço preferencial em que se narra a memória e a história de uma nação.

Desde “Anos Rebeldes” (GLOBO, 1992), passando pelos episódios de “Linha Direta – Justiça” (GLOBO, 2003 – 2007) e “Senhora do Destino” (GLOBO, 2004), até “Os Dias Eram Assim” (GLOBO, 2017), a conjuntura da ditadura militar e do processo de redemocratização brasileiro têm sua maior expressão na produção ficcional da emissora. No caso das séries, a construção de uma memória da história recente implicou narrativas dramáticas focadas na figura de jovens militantes, preferencialmente ligados à luta armada, opção que propiciou um relato heroico destes personagens cuja atuação moralmente positiva se realiza enquanto defesa de ideais humanitários.

Ressalta-se, ainda, que é a partir de outra conjuntura política de pós-ditadura militar que a produção ficcional deste período se realiza. A reconstrução do passado recente do país está identificada com a nova ordem estabelecida. As narrativas, segundo Kornis (2011), nos limites dos típicos melodramas, buscam a vitória da moral e a recuperação da ética na política na conjuntura pós-ditadura. Concernente a estas obras que retratam o período de ditadura militar brasileiro, a Rede Globo lançou a série, ou mais precisamente, a supersérie “Os dias eram assim”.

ENFOQUE E METODOLOGIA DE ABORDAGEM

A análise que se propõe tem como foco o capítulo do dia 12 de junho de 2017, cuja duração foi de 20 minutos e trouxe como tema principal a questão das manifestações das “Diretas Já”. O episódio inicia-se em Miami e traz o desentendimento entre Vítor Dumont e Alice Sampaio por causa de Renato Reis, seu antigo amor. Na cena seguinte, já no Brasil, o irmão de Renato Reis, Gustavo Reis, conversa

com sua amiga jornalista, Cátia Andrade, sobre o comício que está para acontecer. Neste momento, falam da importância do comício e da luta pelos direitos.

Após esta cena, entra a cobertura que foi feita pela Rede Globo, em 1984, das manifestações na Praça da Sé. Através de uma reprodução do VT daquela época, aparece Ernesto Páglia anunciando o comício: “Mais tarde, milhares de pessoas vieram ao centro de São Paulo para, na Praça da Sé, se reunir num comício que pediu as eleições diretas para presidente”. A inserção dessa fala em outro contexto deixa a impressão de que a matéria transmitida pela Rede Globo foi imparcial. Contudo, em 1984, o Jornal Nacional noticiou o comício pelas Diretas em São Paulo, como uma festa pelo aniversário da cidade, em 25 de janeiro, dando pouco destaque para o cunho político do evento.

De acordo com a Memória Globo (2017, meio digital), o âncora Marcos Hummel anunciou: “Um dia de festa em São Paulo: a cidade comemorou os seus 430 anos com mais de 500 solenidades. A maior foi um comício na Praça da Sé”. Na sequência, o repórter Ernesto Páglia faz várias referências ao lado festivo da data, sem quase citar que o principal motivo daquele comício era o pedido por eleições diretas. Mas esse detalhe passou batido em “Os Dias Eram Assim”.

Para a compreensão da resignificação da história recente do Brasil, utilizou-se como base a metodologia proposta por Motta (2013). Este afirma que a narrativa obedece, na maioria dos casos, aos interesses do interlocutor, ou seja, de quem narra. No caso desta análise, trata-se de uma visão única elaborada pela emissora em tempos diferentes, num primeiro momento, em proximidade com o governo militar e, posteriormente, assumindo um posicionamento distinto de apoio as manifestações que dada à época não existiu.

Nortearíamos a análise a partir dos “movimentos” apresentados por Motta (2013), que expõe um conjunto de procedimentos que auxiliam na compreensão crítica das narrativas. Estas, segundo ele, são utilizadas a fim de cumprir finalidades sociais e culturais. Elas são, também, dispositivos argumentativos produtores de significados e, por isso, é impossível desconsiderar as manobras e as artimanhas discursivas decorrentes das intenções de quem narra.

Num primeiro momento, Motta (2013) afirma a necessidade de recomposição da intriga, ou seja, conectar as partes e identificar a serialidade temática. A série, como apresentado pela emissora, é uma história romântica ambientada no período de ditadura militar no Brasil. A trama inicia sua história no contexto da Copa do Mundo de 1970 e estende sua narrativa até o processo de redemocratização. Ainda com relação a este primeiro procedimento de análise, é possível perceber na narrativa da supersérie a adequação aos moldes do melodrama. Há, por isso, a busca de uma moralidade e de uma readequação da ordem social. A própria abertura e a logo são referenciais dessa característica, nela observa-se páginas de jornais com textos censurados em consonância com imagens violentas da repressão. Na própria logo da série aparece a palavra “assim” marcada por sangue o que expressa a brutalidade do período abordado. A emissora opta, nesse sentido, por uma reconstrução do período onde os heróis são aqueles que foram perseguidos e os anti-heróis os que estavam no poder na época.

De acordo com os procedimentos apontados por Motta (2013) é fundamental identificar, também, os conflitos e as funcionalidades dos episódios. No caso da narrativa do capítulo analisado, ocorrem várias situações de suspense e de embates, todos elas bastante paradigmáticas das narrativas melodramáticas.

O terceiro procedimento apresentado por Motta (2013) diz respeito da construção de personagens. Segundo este, o reconhecimento das personagens e de sua dinâmica funcional ocorre concomitantemente com a identificação dos episódios porque os personagens são atores que realizam ações em função da progressão da história. Nesse sentido, o antagonista da trama é o personagem Vitor Dumont, caracterizado como a personificação da ditadura militar brasileira com atitudes agressivas, arrogantes e promíscuas. E, sobre a questão dos estereótipos, aparecem neste mesmo capítulo um militar do DOI-CODI tratado como alguém de caráter duvidoso, uma professora de história proferindo textos didáticos com relação ao período representado e um militante caracterizado como aquele que exalta e descreve as manifestações de 1984.

O quarto procedimento, propõe a compreensão das estratégias comunicativas encontradas na narrativa, tais como os efeitos de real e os efeitos de sentido. A primeira categoria está presente na minissérie de maneira ampla, é possível delinear a utilização de imagens da época como fotos e jornais e a própria narração feita por Ernesto Páglia. Essa inserção, embora curta, expressa a necessidade da emissora de resignificar sua própria história e, acima de tudo, sua atuação ao longo do período (BUCCI, 2004). É importante, ainda, ressaltar a hibridização de ficção e jornalismo nessa mesma cena, essa estratégia de comunicação permite a emissora reconstruir sua história. Já a segunda categoria está ligada de maneira intrínseca ao molde melodramático, é através deste que se promove a identificação do leitor com o narrado, humanizam os fatos brutos e promovem a sua compreensão como dramas e tragédias humanas.

Por conseguinte, é importante definir a relação comunicativa e o contrato cognitivo referente a narrativa. De acordo com a perspectiva de Motta (2013), nenhuma história pode ser contada em sua integralidade, o texto é pontuado por lacunas e hiatos. É o receptor das narrativas quem vai conectar as partes com a ajuda da memória, tecer os laços de significação temporal, preencher as lacunas, reconfigurar as indeterminações e articular em atos criativos de recepção os quebra-cabeças das intrigas e significações. No caso do objeto de análise, isso fica evidente pois, em primeiro lugar, a minissérie não é capaz de dar voz a todos os personagens e acontecimentos históricos que aconteceram no decorrer dos anos de período militar e, segundo, os telespectadores que assistem à minissérie tem bagagens históricas e pessoais diferentes, o que gera apreensões diversas das narrativas.

E, por fim, é essencial compreender as metanarrativas e seus significados de fundo moral ou fábula da história. Segundo

Motta (2013), todas as narrativas independentemente de serem fáticas ou ficcionais se constroem contra um fundo ético e moral. Fica evidente, nesse sentido, que a narrativa da série busca definir o período como um trauma, uma mancha obscura da história nacional e faz isso de diversas formas. Desde a abertura, passando pelos personagens, cenários e trilha sonora, até a hibridização de ficção e jornalismo, todos os aspectos apontam o quão doloroso e marcante deve ser encarada a ditadura pela sociedade brasileira.

RESULTADOS, REFLEXÕES E CONCLUSÕES

As ficções históricas são, desde a década de 1980, comuns no cenário brasileiro. Elas podem e são constantemente usadas pelas massas como referenciais históricos e como forma de ter acesso àquele passado que não existe mais. Sem qualquer conhecimento das lógicas implícitas na linguagem audiovisual, as massas entram em contato com uma história que, segundo Bucci (2005), passa longe da mão e da cabeça do historiador.

Portanto, a análise proposta por esse artigo constatou que a narrativa do passado, a luz de um contexto de produção assume novas significações ligadas as lógicas contemporâneas. Além disso, o passado (re)criado pelas ficções televisivas é romantizado e conformado segundo as matrizes do melodrama com personagens estereotipados, uma intensa carga de exagero e a busca de moralidade.

Contudo, o mais importante a ser relatado aqui é a hibridização de narrativas ficcionais e jornalísticas. A cobertura do comício das “Diretas Já” de 1984, na fala de Páglia inserida no capítulo 33 da minissérie, permitiu a Rede Globo ressituar sua atuação no passado factual. Na série, diferentemente do que aconteceu em sua contemporaneidade, o fato assumiu um caráter de “mea culpa” e a notícia pôde ser dada com imparcialidade. Até mesmo os historiadores têm grande dificuldade em perceber as lógicas das mídias com relação ao passado, mas o alerta aqui serve para afirmar que é como imagem que a história acontece e se reproduz.

REFERÊNCIAS

- Borelli, Silvia Helena Simões. *Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas*. São Paulo: São Paulo em perspectiva, v. 15, n. 3, 2001.
- Brasil. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2015: acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal*. Rio de Janeiro: IBGE, 2016.
- Bucci, Eugênio. KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- Kornis, Mônica Almeida. *Uma Memória da História Nacional Recente: As minisséries da Rede Globo*. Acervo, Rio de Janeiro, v.16, nº1, p.125-142, jan/jun 2003.
- Linha direta justiça e a reconstrução do regime militar brasileiro: quando o “fazer justiça” cria uma memória da história*. In: Borges, Gabriela; PUCCI JR., Renato Reis & SELIGMAN, Flávia (Orgs.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*, v. 1, São Paulo, 2011.
- Lopes, Immacolata Vassallo de. *Memória e Identidade na Telenovela Brasileira*. In: 23º Encontro Anual da Compós, 2014, Belém, Anais... São Paulo: Compós, 2014. v. 1. pp. 1-16.
- Memória Globo. 2017. Disponível em: < <http://memoriaglobo.globo.com/erros/diretas-ja.htm>>. Acesso em: julho de 2017
- Memórias da Ditadura. 2017. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/>>. Acesso em 27 jun.2016.
- Motta, Luiz Gonzaga. *Análise Crítica da Narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- Mungiolli, Maria Cristina Palma. *Minisséries Brasileiras: um lugar de memória e de (re)escrita da nação*. In: II Colóquio Binacional Brasil-México de Ciências da Comunicação, Anais... São Paulo, 2009.
- RAUS, Maria Ângela. *O processo de produção em minisséries históricas: o passado romantizado*. 2006. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. 139 p. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde.../TESE_MARIA_ANGELA_RAUS.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2017.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

Reconfiguraciones de sentidos en la escenografía de la ficción seriada brasileña

Reconfigurations of meanings in scenography of Brazilian serial fiction

Reconfigurações de sentidos na cenografia da ficção seriada brasileira

*Adriana Pierre Coca **

RESUMEN: O texto reflete sobre as rupturas e as reconfigurações de sentidos da cenografia na teledramaturgia brasileira, a partir da produção de Luiz Fernando Carvalho e tem a Semiótica da Cultura como perspectiva teórico-metodológica.

PALABRAS CLAVE: Reconfigurações de sentidos, Cenografia, ficção seriada brasileira.

INTRODUÇÃO: AS REGULARIDADES QUE REGEM A CENOGRRAFIA TELEVISUAL

Somos cômicos de que toda obra audiovisual parte de um conceito-guia. O cenário, o figurino e os objetos de cena devem contar uma história, auxiliando na composição narrativa, e sabemos que, na concepção de Luiz Fernando Carvalho (LFC) isso é parte integrante da construção das personagens. O diretor frisa: "A estética que me interessa é a estética dos personagens" (Carvalho in ALMEIDA; ARAÚJO, 1995: 114) e admite que

[a] primeira etapa no processo de materialização de um texto dramático, de um roteiro ou de um teledrama é a estruturação do conceito, ou seja, determinar o que se quer de cada personagem, definir temperamentos, psicologias, enfim, detalhar toda a atmosfera ao máximo (Carvalho in ALMEIDA; ARAÚJO, 1995: 115).

Então, a partir dessa compreensão se delineiam as diretrizes da composição da mise-en-scène, sempre a favor da expressividade da ação dramática. No entanto, esse modo de criação não significa que a reprodução do real seja sempre a única orientação a seguir.

Essa experiência foi exercitada por LFC pela primeira vez na telenovela *Renascer* (1993). "Talvez *Renascer* tenha tido um papel importante dentro da Globo. Digo talvez pensando na assimilação ou não de certos exercícios de narrativa que tentei imprimir alternadamente com a linguagem convencional da telenovela" (Carvalho in ALMEIDA; ARAÚJO, 1995: 117). Nesse depoimento, fica evidente que as regularidades das narrativas de ficção e as novas possibilidades de narrar um texto ficcional na TV podem andar juntas, inclusive na obra dele, sendo que, no caso das criações de Carvalho, a transgressão se impõe à tradição. Isso acontece porque ele rompe com as regularidades que foram normatizadas ao longo da história da teledramaturgia, sobretudo, em relação à cenografia.

Cardoso sustenta que o cenário televisual assume as mesmas atribuições que o cenário do teatro. São elas: "(1) cooperar com a configuração do espaço cênico [...]; (2) auxiliar na evolução do ator e apresentador em cena; [...](3) atuar como elemento de significação que, na articulação sincrética com os outros elementos da cena, transmite ao telespectador uma mensagem" (2009: 25).

Desse modo, a cenografia rasteiramente pode ser definida como o ato de conceber um cenário, contudo uma cenografia coerente com a sua respectiva produção participa organicamente do programa de TV. Na ficção seriada trata-se, sem dúvida, de um componente-chave da narrativa. Logo, a cenografia deve ser pensada para facilitar a movimentação, a fala e até mesmo os pequenos

* Doutora pela Universidad Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. (pierrecooca@hotmail.com)

gestos dos atores, bem como estar relacionada às personagens – essa é a chamada cenografia viva, aquela que está dotada de significação, que funciona como um dos textos da encenação. Cardoso (2009) distingue dois tipos de cenários televisuais: os cenários naturais, que são as locações, que normalmente exigem pouca interferência e representam um custo mais alto na produção devido ao deslocamento da equipe técnica e do elenco; e os cenários construídos, específicos para cada cena em estúdio ou cidade cenográfica. “Observando a produção cenográfica na televisão nos dias de hoje, pode-se afirmar, sem risco de erro, que [...] há na maioria dos gêneros, um predomínio pelo espaço construído, em virtude do custo e da agilidade no processo de produção [...]” (CARDOSO, 2009: 25). A escolha de uma locação tem tanta importância para uma história quanto a construção de um cenário, isto é, ela nunca é arbitrária.

Visto que nas teleficções, as personagens costumam ser apresentadas a partir das suas ambientações, por isso os cenários são captados em Planos Gerais e Conjunto nas primeiras cenas, sendo que imagens de locações são encadeadas como um recurso que tecnicamente leva o nome de Stock Shot, isto é, antes de mudar de núcleo dramático em uma narrativa, uma sequência de imagens externas situa o espectador no tempo e no espaço.

A ideia dominante que pauta grande parte das produções da teledramaturgia é a incessante busca pela fidelidade ao real, preocupação que sempre norteou a cenografia da TV Globo, onde foram exibidas as obras de LFC. Da década de 1970 para cá, quando a emissora passou a investir assiduamente na teledramaturgia, em especial na realização de novelas, os cenários foram se tornando glamourosos e cada vez mais “reais” aos olhos de quem assiste, segundo relato de Daniel Filho (2003).

Em relação aos modos de se produzir a cenografia na dramaturgia de TV, alguns padrões também se estabeleceram ao longo do tempo: o processo é sempre acelerado; a construção não se dá na ordem da narrativa; em uma telenovela, as gravações sempre se iniciam pelas externas, porque os estúdios ainda estão ocupados com a novela que está no ar e os cenários demoram a ficar prontos; a edição, portanto, é realizada de forma fragmentada (CARDOSO, 2009; FILHO, 2003). Cardoso (2009) nota que, como se trata de um esquema industrial, não é raro percebermos os mesmos modelos de cenários, fachadas, prédios ou imagens de locações em narrativas distintas, e até mesmo cenários de interiores que já foram usados em outras produções e são reaproveitados, com algumas intervenções, é claro. Essa prática não pode ser pensada como um equívoco, mas sim como uma regularidade do texto televisual, um modo de produção, já que existe um banco de locações disponível para ser consultado.

Majoritariamente, a cenografia de uma narrativa ficcional segue alguns princípios ou regularidades, que sinteticamente são: 1 - a cada bloco da telenovela, três a cinco núcleos dramáticos são abordados; 2 - o que prevalece é o primeiro plano, que revela, portanto, o cenário em seus detalhes; 3 - os cenários construídos são intercalados com as cenas de locações externas e com cenários virtuais, quando necessário. Na maior parte das vezes, há um local existente escolhido para rodar a trama, mesmo quando se trata de uma cidade fictícia e 4 - por conta dos altos custos que demanda o deslocamento de equipe para realização de externas, cerca de 70% das cenas são gravadas em estúdio e 30% em locações.

Tais percepções foram colocadas na introdução desse artigo porque nos parece necessário ter em conta quais são as principais regularidades que acreditamos que sofrem rupturas de sentidos nas produções mencionadas. Isso posto, seguimos expondo as noções teóricas que guiaram a reflexão, em seguida, discutiremos sobre as irregularidades em relação à cenografia observadas por esta investigação.

A SEMIÓTICA DA CULTURA COMO TESSITURA TEÓRICO-METODOLÓGICA

O que buscamos identificar na pesquisa não foi o que se repete e se preserva em relação à cenografia nas histórias de ficção narradas na televisão, mas sim o que se distancia disso, o que se mostra irregular.

Segundo Lotman (2003), a linguagem, que assume uma função comunicativa ao transportar uma informação por meio do texto, além dessa, também pode ter a função criativa. A linguagem apresenta, ainda, uma terceira função, que está vinculada à memória da cultura e que reflete um passado cultural – enraizada, portanto, pela memória de textos que formam a história da cultura humana. Outro conceito importante para a SC é o de texto. Lotman (2003) explica que o texto se configura como um complexo dispositivo composto por vários códigos e é gerador de significados. Dessa maneira, o texto abriga a interação de múltiplos sistemas semióticos, bem como a contradição e a indefinição de sentidos. Nessa via, entendemos que as produções televisuais, por sua natureza intrínseca, são textos comunicativos e podem ser criativos, além de terem uma função informativa e mnemônica. Podemos então pensar que todo texto audiovisual se constitui como uma amálgama de vários outros textos que, conforme reflete Lotman (2003), também vem impregnado de memórias, de conjuntos de signos em relação que produzem significados. Portanto, a linguagem da televisão é um sistema semiótico complexo que se cruza e se forma a partir de um conjunto de textos que abarca códigos distintos, tais como o sonoro e o visual.

O código deve ser entendido como “o vocabulário mínimo da cultura, sempre em movimento” (Machado, 2003: 156) – cada texto cultural detém uma unidade de códigos específicos que estão engendrados no movimento da cultura. Daí é possível dizer que os códigos culturais funcionam, de alguma forma, como reguladores. São os códigos que asseguram certa regularidade na transmissão da informação de um sistema cultural para outro. No entanto, os sistemas estão sujeitos à atualização, que pode se dar ou por transformações graduais ou por rupturas mais drásticas em relação aos códigos já conhecidos, nomeados por Lotman (1999) de explosão semiótica.

A partir desses conceitos e das percepções sobre as mudanças na produção da ficção televisual brasileira, lapidamos o seguinte problema de pesquisa: Como a teledramaturgia brasileira, mais especificamente em produções do autor e diretor Luiz

Fernando Carvalho, configura rupturas de sentidos em relação à cenografia, propondo, assim, reconfigurações à linguagem da ficção seriada? Para buscar atender a esse problema, foi estabelecido como objetivo principal: compreender os processos de rupturas e reconfigurações de sentidos nas produções de teledramaturgia de LFC. Esse objetivo se desdobra em três específicos: primeiro, determinar as irregularidades, imprevisibilidades e descontinuidades presentes na obra de Luiz Fernando Carvalho; segundo, identificar esses elementos nas produções. E por fim, delinear os modos pelos quais as rearticulações da obra de Carvalho recodificam a linguagem televisual. Esses objetivos foram definidos e orientaram a metodologia da pesquisa, seguindo os pressupostos teórico-metodológicos da SC, mencionados anteriormente.

O *corpus* da pesquisa privilegiou as produções que tiveram o roteiro final e a direção assinados por LFC, por entendermos que propunham mais elementos irregulares à teledramaturgia canônica. Carvalho trabalhou na TV Globo por mais de duas décadas. Esta é a emissora hegemônica na área no Brasil, a que mais produz e exhibe teleficção no país e LFC é um profissional reconhecido pela criação de trabalhos experimentais que mescla diferentes linguagens e que, em geral, desafiam o telespectador, exatamente por causa dos momentos que oferecem rupturas de sentidos. Nesse artigo, no entanto, trazemos nossas percepções sobre as rupturas e reconfigurações de sentidos em relação à cenografia das duas temporadas da microssérie *Hoje é dia de Maria* (2005), a primeira obra televisual assinada e dirigida por ele na TV.

RUPTURAS E RECONFIGURAÇÕES DE SENTIDOS NA CENOGRRAFIA DE HOJE É DIA DE MARIA

Hoje é dia de Maria foi rodada no cenário circular de um domo, que foi palco dos shows do Rock in Rio III. O trabalho é composto de referências diversas, a circularidade da cúpula que serviu de estúdio assumiu a função de um cenário vivo, como nos explicou Daniel Filho (2003), aquele em sintonia com a narrativa, e talvez possamos pensá-lo quase como uma personagem que integra o texto televisual, já que traz em si informações imprescindíveis para desenrolar a história, como as imagens-cenários pintadas à mão que faziam as vezes de locações “reais”.

Quando questionado: “Por que você decidiu usar um domo em vez de um estúdio tradicional?”, a resposta de LFC foi:

A idéia de trabalhar em um espaço que não fosse a realidade em si, mas que a constituísse como sendo a representação emocional de uma determinada realidade, assim como os sonhos, sempre me interessou. Não estou trabalhando com a mentira. [...] Muito ao contrário, estou propondo aos espectadores um jogo com a imaginação, um exercício tênue de visibilidades. Cabe, isto sim, à grande capacidade imaginativa dos intérpretes de pegar na mão do espectador e trazê-lo para dentro do jogo (HOJE, 2005: S/N).

A proposição de Carvalho parece se aproximar da noção do texto artístico de Lotman, que enfatiza a sua natureza dual (dialéctica), que

por um lado, o texto simula a mesma realidade, se finge de uma coisa entre as coisas do mundo real, com uma existência autônoma, independente do autor. Por outro lado, constantemente nos recorda o fato de ser a criação de alguém e de significar algo. Nesta dupla interpretação surge o jogo, no campo semântico, entre ‘realidade e ficção’ (LOTMAN, 1999: 105).

A redoma onde é contada a narrativa de Maria (Carolina Oliveira/Leticia Sabatella) representa em si a circularidade da história da protagonista, que tem a sua infância roubada pelo diabo após deixar seu lugar de origem e se enveredar numa busca até as franjas do mar. Ela retorna para casa depois de muitas aventuras e desventuras pela Terra do Sol a Pino – essa é sua trajetória na primeira temporada, também chamada de “jornada” pelos realizadores. Na segunda jornada, é nas andanças por uma cidade caótica que Maria se desvia de casa e depois a reencontra: como numa mandala que começa e termina no mesmo ponto, a protagonista traça seu caminho. Lia Renha, diretora de arte da microssérie, foi quem sugeriu à direção o estúdio circular. Renha explica: “Quando vemos uma paisagem a enxergamos em 360°. Quando se entra dentro desse domo, não se está dentro de um mundo recriado. Eu não conseguiria contar essa história como eu sinto fora de um círculo; não vemos o mundo com quinas.” (in COSTA, 2005: S/N).

No domo de *Hoje é dia de Maria* foi instalado um ciclorama, tecido que fez as vezes do fundo infinito, que é como são moldados os estúdios de TV. Essa “tela” de tecido era pintada constantemente com diferentes paisagens-cenários pela equipe do artista plástico Clécio Régis. Esses cenários eram misturados a outros em três dimensões, como é o caso do casebre onde morava Maria e seu Pai (Osmar Prado), no sítio da família.

A imensa tela, apesar de delimitar o espaço cenográfico do domo, não demarca limites no espaço representado. Pelo contrário, o universo construído e os caminhos, na microssérie, parecem perder-se de vista mediante a projeção da perspectiva “tela à dentro” e as largas proporções da pintura (NAKAGAWA, 2008: 127).

Tal recurso garante “a geração de outra visualidade”¹, ou seja, novos sentidos para a composição cenográfica. Nesse cenário, manteve-se o chão de terra do terreno onde foi montada a cúpula, e a esse piso foram adicionados areia, pedras, plantas e até um rio artificial. Esses aspectos sinalizam o quanto essa construção tecnicamente também representou um desafio e uma ruptura no saber-fazer teledramaturgia. Tal amplitude facilitou, conseqüentemente, a instalação e a operação de guias, algo que em um estúdio convencional exige mais cuidado.

¹ Ibidem

No que concerne à percepção desse tipo de cenário no texto final, as rupturas de sentidos são evidentes quando identificamos as pinturas como cenários de fundo e a união entre as construções tridimensionais e bidimensionais. É possível que a extensão do estúdio em 360 graus não seja tão explícita, mas as discontinuidades são intensas para os aspectos de produção, criação cenográfica e captação de cenas.

Em depoimento no DVD da microssérie, Carvalho assume que *"Hoje é dia de Maria é o teatro mais antigo do mundo"* (HOJE, 2005: S/N), em referência ao circo. Mas ele também admite que se trata de um teatro que dialoga com o novo, que nesse caso é a linguagem televisual, e nisso concordamos com LFC. Pois, por mais que a teleficção tenha sido gravada em uma tenda gigante como um circo, houve um processo intermediário entre as referências teatrais, as artes visuais e os efeitos de animação digital projetados, num processo de semiose mista dessas e de outras linguagens. Por isso nos parece coerente olhar para esse texto televisual como um teatro recriado, porque ele não se constrói como um teatro filmado, como eram os teatros dos primórdios da televisão. As imagens sertanejas reproduzidas nesse cenário também são ressignificadas, ainda que possam trazer um sertão com a textura de uma tela de Portinari. O sertão foi reconstruído por outras vias que não aquelas que estamos habituados a ver na tela-TV, vinculadas à seca, às imagens desérticas, à dor e ao sofrimento, sentidos também evocados em *Hoje é Dia de Maria*, mas com ludicidade, com cores variadas, e não sob o efeito da realidade em si.

O jornalista Daniel Piza lembra que LFC é um carioca, filho de mãe nordestina que "passou parte de sua infância na Serra de Friburgo. Desse período entram vários elementos na série, como a porteira, a luminosidade, algumas plantas e pedras. Como sempre, o que filma é antes de mais nada algo que lhe é pessoalmente caro" (PIZA, 2004: S/N). O que quer dizer que a memória afetiva, além do repertório do diretor, faz parte dos elementos da composição cenográfica. O próprio Carvalho confessa que buscou resgatar a memória lúdica que habita em todos nós e que, consequentemente, "está no patrimônio genético do Brasil" (Carvalho in PIZA, 2004: S/N). É possível pensar que LFC busca elementos para uma diacronia da cultura brasileira acerca da infância, mas não aquela infância que ocupa o núcleo duro dessas representações na linguagem televisual.

Nessa busca, outros elementos também foram importantes para compor a cenografia, como a varinha carregada por Maria. A continuísta Lúcia Fernanda conta que até esse objeto de cena foi escolhido por LFC (PIZA, 2004).

Enfatizamos que os materiais usados na concepção dos trajes e dos objetos de cena de *Hoje é dia de Maria* também foram imprescindíveis na composição dos cenários da microssérie. Segundo informações do site Memória Globo ², todos os objetos usados na produção foram envelhecidos para ficarem adequados à proposta estética da trama. A maior parte desses objetos de cena foi produzida com material reciclado ou reaproveitada do acervo da emissora. A equipe de figurino, por exemplo, se propôs a recriar as peças a partir de outras já aposentadas. Tudo isso para seguir o conceito-guia para a cenografia, que foi o de utilizar técnicas e materiais não-tradicionais.

Em sintonia com essa proposta, foi colocado em prática outro aspecto da cenografia que nos inquieta, que é a manipulação do cenário pelos próprios atores. Fora a manipulação das marionetes que fizeram o papel dos animais em cena, muitas vezes visíveis, em alguns momentos os intérpretes se movimentam e interagem com o cenário. É o caso da oscilação dos tecidos que representam as ondas do mar, movimentados por máquinas manuseadas pelos próprios atores.

Quanto a esse ponto, resgatamos as noções de transparência e opacidade (XAVIER, 2005) que opõem os textos audiovisuais que se esforçam para esconder o aparato, ou seja, que querem imprimir à narrativa ficcional o "efeito de real" (BARTHES, 2012), e aqueles que pelo contrário, deixam o aparato visível. Nesse caso, optou-se pelo segundo viés, ficando evidente que essa foi mais uma possibilidade de trazer o espectador ao diálogo, como sugere Carvalho (in ALMEIDA; ARAÚJO, 2005). Mais do que isso, acreditamos que essa nuance da cenografia traz embutida uma crítica à frequente busca pela verossimilhança praticada na teledramaturgia. A ruptura de sentidos ocorre e nos obriga à desterritorialização, porque a cena exterioriza os mecanismos de produção e representa o mar como um novo texto, que precisa ser lido sob outros códigos, já que não foi reproduzido como normalmente o vemos em uma teleficção, que provavelmente seria com a captação de imagens de ondas, em uma gravação externa.

Com esse ponto encerramos os aspectos sobre as rupturas de sentidos em relação aos cenários de *Hoje é dia de Maria* e seguimos para as considerações finais desse texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que soa paradoxal é pensar que obras como essa foram ao ar na TV aberta hegemônica na área, a TV Globo, o que só não é tão difícil compreender quando lembramos que as circunstâncias de exibição seguiram alguns ditames da emissora: foram ao ar tarde da noite; foram amplamente divulgadas; e mesmo nos canais de televisão aberta é de "bom tom" dar espaço, de tempos em tempos, para experimentações desse nível, com alto grau de ousadia. Em geral, dedica-se uma parcela da grade à renovação dos formatos e à atualização dos programas, mas, ao que parece, com uma "margem de segurança" maior do que houve no caso das obras televisuais mencionadas neste estudo. É por isso que apontamos tais aspectos como rupturas de sentidos, pensando que nesses casos há uma vasta incongruência em relação ao que é costumeiramente realizado, nos parece que os aspectos levantados em relação à cenografia de *Hoje é dia de Maria* podem ser pensados como explosões semióticas. Ainda que esses procesos tenham sido devidamente planejados e anunciados, o que é um modo de "preparar" o telespectador para algo irregular.

² Informações disponíveis em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/miniseries/hoje-e-dia-de-maria/figurino-e-caracterizacao.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2017, 12:39.

Acreditamos que essas tessituras engendradas pela semiose entre referências variadas emergem por meio da função criativa da linguagem no ambiente televisual, no qual coexistem distintos sistemas sógnicos. Logo, os outros sistemas de signos, que não aqueles diretamente vinculados à televisão, como o circo, a animação de bonecos e tantos outros podem ser reconhecidos, traduzidos ou recodificados. Não é apenas a passagem de informação de um sistema sógnico a outro e, menos ainda uma simples hibridação entre as linguagens, há uma atualização, no texto televisual, dos textos que estão em relação.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, C. J. M.; ARAÚJO, M. E. (orgs.) (1995). As perspectivas da televisão brasileira ao vivo. Depoimentos. Rio de Janeiro: Imago Ed. Centro Cultural Cândido Mendes.
- BARTHES, R. (2012). O rumor da língua. 3. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes.
- CARDOSO, J. B. F. (2009). Cenário televisivo: linguagens múltiplas fragmentadas. São Paulo: Annablume; Fapesp.
- COSTA, A. C. (2005). Refinado e popular: Hoje é dia de Maria reaproveita matéria prima para retratar o mundo dos contos populares. Revista Luz e Cena. Edição 67, Jan/Fev de 2005.
- FILHO, D. (2003). O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- HOJE é dia de Maria (2005). Direção de Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Carolina Oliveira, Daniel de Oliveira, Emiliano Queiroz, Fernanda Montenegro, Letícia Sabatella, Louisa Lopez, Luiz Damasceno, Marco Ricca, Osmar Prado, Rodrigo Santoro e Outros. Autoria: Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu. Música: Tim Rescala. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão. 8 capítulos, son., color. Microssérie.
- _____ (1999). Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona, Gedisa.
- _____ (2003). Sobre el concepto contemporáneo de texto. Entretextos. n. 2, Granada. Disponible en internet: <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf>>. Aceso en: 15.06.2015.
- MACHADO, I. (2010). A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (orgs). Círculo de Bakhtin: Diálogos in possíveis. Campinas: Mercado de Letras. v.1. Série Bakhtin: Inclassificável.
- NAKAGAWA, F. S. (2008). As espacialidades em montagem no cinema e na televisão. 2008. 211 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo/SP.
- PIZA, D. (2004). Um cineasta no país da infância. O Estado de S. Paulo, Caderno 2 de 15 de novembro de 2004. Disponible en: < <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#/20041115-40571-nac-31-cd2-d1-not/tela/fullscreen> > Aceso en: 25 mar. 2017.
- XAVIER, I. (2005). O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra.



Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

La historia reciente de Chile en la ficción televisiva de máxima audiencia (2008-2014)

Chile's recent history in prime-time television fiction

A história recente do Chile em ficção de televisão em horário nobre

*Javier Mateos-Pérez **

RESUMEN: producción y emisión de series de ficción nacionales que han alcanzado un lugar prioritario en la programación televisiva y en el seguimiento del público. Series como *Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante* son producciones representativas de este acontecimiento, tanto por la audiencia lograda durante su emisión, como por el debate social que provocó su presencia en la pantalla. En esta ponencia se analizan estas tres producciones. Todas ellas conforman un corpus en el que se representa, desde la ficción, un periodo histórico que define la conformación de la actual sociedad chilena; lo que nos permite abordar la representación del contexto sociopolítico del país durante la dictadura y la democracia a través de tres aproximaciones diferentes: la experiencia de vivir bajo dictadura, la violación a los derechos humanos y la desigualdad social expresada en la crisis del sistema educacional. Los resultados permiten comprobar cómo la Historia se cuenta con el objeto de aportar una visión de contexto de la sociedad chilena adaptada en función de las características particulares de cada relato, buscando un efecto de verosimilitud, legitimidad y denuncia.

PALABRAS CLAVE: Series TV, Televisión, Chile.

1. TEMA CENTRAL

En los comienzos del nuevo siglo surgió en la televisión chilena un interesante contingente de series de ficción que inscriben sus tramas y personajes en la historia nacional reciente. En estos productos audiovisuales se insertan por vez primera en la ficción temas nuevos, innovadores y controvertidos, que aluden al periodo de la dictadura de Pinochet, a la violación de los derechos humanos, o a las consecuencias del modelo neoliberal en el sistema educacional, entre otros.

Los 80 (Canal 13, 2008) fue la serie pionera de un puñado de títulos que surgieron luego de su éxito. *Volver a mí* (Canal 13, 2010); *Los archivos del Cardenal* (TVN, 2011); *Amar y morir en Chile* (CHV, 2012); *El reemplazante* (TVN, 2012); *Ecos del desierto* (CHV, 2013) o *No* (TVN, 2013), son ejemplos indicativos de que la televisión chilena en el último tiempo se ha configurado como un agente central en la representación y abordaje de nuevos y conflictivos contenidos, a través de la evocación de imaginarios históricos en formatos y propuestas narrativas diversas.

Para esta ponencia se suma al objeto de investigación la serie de ficción *El reemplazante*, puesto que las tres series permiten configurar una propuesta articulada de lo que ha sido la historia reciente de Chile, desde 1973 hasta la actualidad. Mientras la trama de *Los 80* y *Los archivos del Cardenal* transcurre en el periodo de la dictadura militar, *El reemplazante* se sitúa en Chile contemporáneo.

2. OBJETIVOS

Esta ponencia busca reflexionar en torno a tres series de ficción que refieren a la historia reciente del país: *Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante*. Se estima que estas tres series, seguidas por un alto porcentaje de la audiencia, premiadas por la industria, bien valoradas por la crítica y el público y con apoyo estatal, representan un periodo histórico relevante en la configuración de la

* **Doctor en Comunicación Social**, Profesor Asociado de la Universidad de Chile. (javiermateos@uchile.cl)

sociedad chilena. Fue trascendente su contexto de producción, puesto que fueron emitidas en un momento de intenso debate político y social propiciado por las discusiones generadas a partir de diferentes iniciativas gubernamentales y conmemoraciones (Bicentenario y 40 años del golpe de estado de 1973); así como asociadas a problemáticas heredadas del periodo dictatorial y a sus consecuencias en las transformaciones socioeconómicas y culturales, intensificadas en el periodo post-dictatorial, como la instalación del modelo neoliberal y su expresión en dimensiones específicas como el sistema educacional. En estas realizaciones audiovisuales se inscriben y representan una serie de aspectos que refieren a ámbitos sociales, políticos y económicos con los que se configura la realidad histórica representada.

Consideramos que las tres series abordadas en esta reflexión, constituyen un continuo que nos permite aproximarnos a la sociedad chilena en un periodo de cuarenta años, y comprender ese periodo desde un relato (de ficción) particular de la historia reciente del país, motivando la pregunta respecto a cómo esa historia es narrada a un público de carácter masivo, como es la audiencia televisiva.

3. DISCUSIÓN TEÓRICA PROPUESTA

Producir series de ficción con contenidos históricos ha sido una práctica progresiva a la que ha recurrido la televisión desde los inicios del siglo XXI con el objeto de representar imaginarios colectivos (Chamorro, 2014:144) a través de sus narrativas (Rueda, Coronado&Sánchez, 2009:178). Los medios han instalado una realidad pretérita, trasladando una determinada idea de la Historia, hasta el punto de convertirse en verdaderos “órganos de historización” (Cruz, 2009:75) y de posicionamiento ideológico a través de la ficción. Algunos autores sostienen que la comunicación de masas, canalizada a través del cine o la televisión, ha empezado a manifestar una nueva “historiografía mediática”, capaz de “matizar, minimizar y hasta modificar el impacto social de la primera”, es decir, de la historiografía tradicional (Bordería, 2005:54), tanto para la comprensión de hechos del pasado, como para explicar acontecimientos contemporáneos (Galán, 2007:1). Además, constituye una instancia de primer orden como generadora de significaciones ligadas a la percepción selectiva del entorno y a la construcción discursiva de la realidad (Rueda&Coronado, 2010:171).

Principalmente, porque las series de ficción son de mayor utilidad para abrir la vía de acceso hacia el recuerdo, a una mirada reflexiva del presente y a la identificación de quien la recepciona, puesto que su narrativa permite generar referencias a través de un relato que es coherente, emocionante y que produce efecto realidad (Edgerton, 2001:1-5). Los soportes audiovisuales de ficción son indicados para poner en funcionamiento los códigos dramáticos, puesto que juegan el rol de captar la atención de públicos a través de las emociones. La audiencia busca en este tipo de soportes de ficción realidades pasadas que combinan diversas maneras para enfocar su objetivo en la evocación pretérita, en función de las personas que saben que, al retener esas imágenes, abren las emociones del recuerdo (Feld, 2010:6) y permiten reflexionar sobre las discusiones y problemáticas actuales. Además de emociones y recuerdos, en la medida que la ficción televisiva logra verosimilitud, también suscita en quien la observa identificación y proyección, que se encuentran en la base de la atracción que estos programas provocan entre las y los espectadores (Chamorro, 2016:5). Este género audiovisual es el más consumido en el mundo, situándose como núcleo de la industria del entretenimiento (Pacheco, 2009:228).

El elemento visual también funciona como herramienta ilustrativa para una apreciación del pasado, puesto que en él se representan directamente lenguajes, modas, escenarios, decorados, valores y creencias de la sociedad pretérita. Estos dispositivos conectan con una identidad narrativa en la que el relato tiene como función constituir conocimiento para abrir variaciones imaginativas de recepción que se vinculan a los relatos históricos y de ficción (Ricoeur, 1999).

También hay que tener presente que a pesar de que en estos relatos se valoren las intencionalidades históricas, se trata de un producto que se inserta en una televisión de entretenimiento. En este sentido, la ficción televisiva desde los años sesenta tiende a facilitar vías de interpretación a la audiencia (Rueda, 2009:88), que emplean la espectacularidad, pero también criterios de localización selectiva de hechos, familiaridad, simplificación argumental o empatía, susceptibles de una lectura comprensiva por parte de la mayor cantidad de público posible.

Por otro lado, cuando a la serie de ficción se le pretende dotar de un contenido histórico representativo, éste condiciona la historia con el objeto de representar una época determinada. Ello remite a situar el escenario principal de la acción en un lugar que contenga narraciones que impliquen acontecimientos públicos sobre la historia reciente que refieran al ámbito popular, social y cultural y el universo de lo cotidiano. Por ello, necesariamente, los elementos propios de la ficción se deben mezclar con la realidad histórica para dotar al texto de mayor verosimilitud. Por ejemplo, utilizando imágenes, de archivo o reales, que ilustren ciertos acontecimientos, refiriendo personajes que desempeñaron papeles claves en la historia reciente, mostrando medios de comunicación que transmitieron información en aquellos periodos o relatando acontecimientos conocidos para ofrecer un contexto identificable generando una mayor credibilidad a la narración.

4. ENFOQUE Y METODOLOGÍA DE ABORDAJE

El corpus de estudio lo constituyen las tres series completas, con todas sus temporadas y episodios: *Los 80* (7 temporadas, 78 capítulos), *Los archivos del Cardenal* (2 temporadas, 24 capítulos), y *El reemplazante* (2 temporadas, 24 capítulos). Para este análisis se han realizado dos visionados. A partir de ellos se identificaron aquellas tipologías significativas en relación con la representación de la historia reciente de Chile que se aborda desde el formato de ficción seriada.

De manera específica, el análisis utilizó las siguientes categorías: *temas*, principales y secundarios que plantea el relato; *personajes*: características de un personaje o grupo de personajes y sus conflictos; *escenarios*: vinculados a los ejes sociales de cada una de las series (dictadura, represión, educación, respectivamente), y *los símbolos clave que dan cuenta de esos escenarios sociales*, y que atienden a: la representación de la vida en dictadura en *Los 80*; la violación de los derechos humanos en *Los archivos del Cardenal*; y la crisis del sistema educativo en *El reemplazante*. Esta elección, además de ser funcional a los objetivos de la investigación, tiene en cuenta las características de la muestra.

5. PRINCIPALES RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Frente a la pregunta *cuál es la historia* que se cuenta en estas tres series, la respuesta es el devenir de la sociedad chilena desde la instauración de la dictadura militar en septiembre de 1973 al presente. Esta historia se articula desde tres ejes: a) la instauración de un modelo económico específico: el modelo neoliberal, y las consecuencias de ese modelo en la vida cotidiana; b) los medios para instaurarlo; y c) los mecanismos de sobrevivencia-resistencia sociales, culturales y económicos que se levantan para hacer frente a dicho modelo, y que dan cierto marco de referencialidad para la identificación con la historia a quien se acerca a ella.

Por otro lado, si se intenta responder a la pregunta *cómo se cuenta dicha historia*, se puede señalar que los recursos son diversos. En el caso de *Los 80* es la vida matizada con altos y bajos de una familia chilena promedio: entendida como una familia patriarcal constituida por padre, madre e hijos, donde el padre es el proveedor y vínculo con el mundo exterior, y la madre la cuidadora del ámbito doméstico y reproductivo de la familia, modelo identificable con el imaginario de la familia chilena. En *Los archivos del Cardenal* el recurso es la vivencia, a través de una diversidad de personajes, de la represión política, terrorismo de Estado y violación a los derechos humanos, utilizada para la instauración del modelo neoliberal durante la dictadura, expresada también en el quehacer cotidiano de la Vicaría. Y en *El reemplazante* corresponde a las secuelas del modelo en una dimensión específica: la desigualdad vista a través del sistema educacional y la instauración del lucro en dicho sistema como una de las máximas expresiones de la mercantilización de la vida social. Los nudos del relato: dictadura, violación a los derechos humanos, y desigualdad son enriquecidos con múltiples contenidos que no se agotan en ese eje central pero lo complejizan.

La historia que las series analizadas entregan -ya sea de forma edulcorada (*Los 80*), sintética (*Los archivos del Cardenal*) o marginal (*El reemplazante*)- es una visión de la sociedad chilena que, en los tres casos, busca un efecto de verosimilitud y legitimidad. Éste se alcanza a través de diferentes recursos, como la cuidada ambientación y uso de material de archivo, la referencia a personajes y casos reales, y la puesta en la pantalla de problemas sociales candentes. Este mecanismo es el que permite presentar en la televisión temas que no habían sido abordados por la ficción para la audiencia masiva, puesto que corresponden a temáticas de cierta conflictividad social, como la dictadura militar, el modelo neoliberal, y la desigualdad social.

En cierto sentido, estas tres historias nos hablan de posibilidades que se desencadenan y se muestran en la sociedad chilena contemporánea: la familia sencilla que a través de su esfuerzo lleva a sus hijos a la universidad y adquieren una mejor posición en la vida, al alero del trabajo materno y paterno (*Los 80*); los luchadores antidictatoriales por vía armada o pacífica que comprometieron su vida en esa lucha, así como los caídos en ella (*Los archivos del Cardenal*); y la población joven y marginal que se hace sentir y reclama sus derechos a punta de movilización antisistémica (*El reemplazante*). Si bien estas historias, muestran la historia del Chile actual y su devenir neoliberal a través de distintas dimensiones y aproximaciones -incluso quizás no intencionales de parte de sus creadores-, también presentan formas de resistencia a la implantación del neoliberalismo y sus consecuencias, lo que permite aproximarse con matices a dicha historia, y, por lo tanto, hacerla relativamente próxima para la audiencia.

Se puede señalar que la historia contada a través de estas series de ficción, apela a una aproximación dinámica, en el sentido de presentar cómo se ha arribado a la sociedad chilena del presente. También a la participación en una dimensión de sobrevivencia-resistencia que chilenos y chilenas han sostenido frente a la implantación del sistema, más allá del éxito o fracaso que esa acción haya tenido. Lo descrito se puede vincular con el éxito alcanzado por estas producciones, puesto que insertaron en la ficción temas que no habían sido abordados por la televisión de esta manera y que, al parecer, resultaba necesario realizar, puesto que el formato de ficción está orientado a una audiencia potencialmente mayor que otros formatos, como el cine y el documental, también exhibidos en televisión. Y, al mismo tiempo, presentaron una posibilidad de mirada crítica que también aportaría a la identificación de la audiencia con la historia, lo que abre la pregunta acerca de cómo la audiencia recibe estas historias.

En este sentido, conviene matizar esta potencialidad de reflejo crítico del pasado reciente, al menos en el caso de *Los archivos del cardenal*. Si bien la serie puede presentar un carácter educativo, en el sentido de que muestra y explica el funcionamiento de la Vicaría, los aparatos represivos y la resistencia armada, entre otros, éste pierde potencial por la aproximación sintética a personajes y acontecimientos, pudiendo dificultar la comprensión a quien no los conozca.

Con todo, la historia contada surte el efecto de narrativa histórica que enfrenta a una sociedad, en un momento específico de su devenir, a mirarse a sí misma a través de un determinado relato propuesto y puesto en escena en la pantalla. Esta historia, ficcionada a través de los recursos señalados a lo largo del texto, expone una particular aproximación que, siendo específica, se hace genérica al ser exhibida a un público masivo. Aunque de forma discontinua, puesto que estas tres series no fueron creadas ni exhibidas como una integralidad, permiten observar el devenir de la historia del país y a chilenos y chilenas siendo parte de él a través de diferentes manifestaciones.

Finalmente, se trata de tres series de televisión donde los relatos pretenden establecer una recreación y una revisión histórica desde el presente. Este aspecto nos traslada al campo específico de la televisión como generadora de narrativas que proponen discursos de significación histórica. Estas realizaciones constituyen un paradigma en términos de estándares de producción y ejercicio de retrospectiva televisiva que suponen un ejemplo de cómo fusionar las reglas de ficción y la construcción mediática de la realidad histórica.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Antezana, L. Y Mateos-Pérez, J. "Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile". En *Historia Crítica* (en prensa).
- Bordería, E. (2005). "Los medios audiovisuales y la historia: memoria del franquismo y la transición en la serie *Cuéntame cómo pasó*". *Aula, Historia Social*, n. 15, p. 54-62.
- Cárdenas, C. (2012): "Cómo es representado el pasado reciente chileno en dos modos semióticos? Reconstrucción de la memoria en Historia del siglo XX chileno y Los archivos del Cardenal". En *Revista Comunicación*, nº10, Vol. 1, pp. 653-665.
- Casetti F. & di Chio, F. *Análisis de la televisión*. Paidós, Barcelona, 1999.
- Castillo, A.M., Simelio, N. y Ruiz, M.J. (2012): "La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España". En *Revista Comunicación*, nº10, Vol. 1, pp. 666-681.
- Chamorro, M.A. (2016): "Tratamiento del recuerdo en las plataformas digitales como efecto del visionado de series de ficción histórica. El caso de España y Chile en la pantalla visual y digital", en Francés, M. & Orozco, G., (2016) *Nuevos modelos mediáticos: diversidad, usuarios y ventanas*, Síntesis, Madrid.
- Chamorro, M.A. (2014): "El lugar y función de la imagen en la construcción de los grandes imaginario latinoamericanos", en *Comunicación y Medios*, nº 29, pp. 143-155).
- Chamorro, M.A. (2014): "La extensión del relato audiovisual en las redes sociales: el caso de las series de ficción *Cuéntame cómo pasó* de España y Los 80 de Chile". En *Razón y palabra*, nº 89. Ejemplar dedicado a Ecología de los Medios.
- Cruz, M. (ed.) (2002). *Hacia dónde va el pasado. El porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós. En Yeste, E. "Los medios revisitando el pasado: los límites de la memoria". *Anàlisi* 38, 2009, pp. 71-80.
- Edgerton, Gary R. "Television as Historian. A different kind of history altogether", en Edgerton, Gary R. Y Rollins, Peter C. (eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, Kentucky University Press, Lexington, 2001, pp. 1-5.
- Feld, C. (2010): "Imagen, memoria y desaparición: una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria", en *Aletheia, Revista de la Maestría y Memoria de la FAHCE*, Vol. 1, pp. 1-16.
- Galán, E. (2007): "Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española", en *Razón y Palabra*, nº 56.
- Mateos-Pérez, J. y Ochoa G. (2016) Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). *Cuadernos.info*, 39, doi:10.7764/cdi.39.832.
- Pacheco, M.A. (2009): "La reciente historia de España en la ficción televisiva", en *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, núm. 4, pp. 225-246.
- Ricoeur, P. *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Rueda, J.C., & Coronado, C. (2010): "La codificación televisiva del franquismo: de la historia del entretenimiento a la historia como entretenimiento", en *Historia Crítica*, nº 40, pp. 170-195.
- Rueda, J.C., Coronado, C. & Sánchez, R. (2009): "La historia televisada: una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas", en *Comunicación y Sociedad*, núm. 12, p. 177-202.
- Rueda, J.C. (2009): "¿Reescribiendo la Historia?: Una panorámica de la ficción histórica televisiva española reciente". En *Alpha*, nº 29, pp. 85-104.



Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

As narrativas bíblicas da Record TV e a consolidação do público evangélico

The Biblical narratives of Record TV and the consolidation of a religious audience

*Clarice Greco **

*Mariana Marques de Lima ***

*Tissiana Nogueira Pereira ****

RESUMO: Este artigo busca contribuir com reflexões teóricas e empíricas sobre o fenômeno recente das telenovelas bíblicas produzidas no Brasil pelo canal Record TV. Pretendemos analisar essas narrativas em relação a duas principais diretrizes: 1) o foco em uma audiência de nicho como estratégia para competir com as telenovelas da Globo; 2) o surgimento de um público conservador relacionado ao atual movimento de direita que pode ser visto em todo o mundo na mídia e na política. A análise traz reflexões sobre o cenário atual dos meios de comunicação à luz dos Estudos Culturais e da Teoria das Mediações. Como resultado, trará um diagnóstico cultural da mídia brasileira mostrando que o épico bíblico moderno também é um reflexo da sociedade, não só no que se refere aos produtos de mídia, mas também às demandas do público.

PALAVRAS-CHAVE: telenovelas bíblicas, gênero, audiência conservadora, igreja evangélica.

INTRODUÇÃO

Este artigo procura contribuir com reflexões teóricas e empíricas sobre o fenômeno recente das telenovelas bíblicas produzidas no Brasil. Uma vez que a consolidação da televisão nas telenovelas dos anos 1960 tornou-se o principal produto cultural no Brasil e na América Latina – especialmente as da Globo – e reúnem grande público no horário nobre. Mas durante os últimos anos, outro canal, Record TV, vem tentando uma estratégia diferente, produzindo telenovelas bíblicas.

Desde 2010, a Record TV produziu telenovelas e séries focadas em narrativas bíblicas para atrair uma nova audiência. O caso mais bem-sucedido até agora foi da telenovela *Os Dez Mandamentos* (2015-2016), que teve boas taxas de audiência no Brasil, depois foi vendida para mais de 20 países e também se tornou um filme.

Nesse contexto, procuramos analisar essas narrativas em relação a duas principais diretrizes que serão separadas em tópicos. O primeiro, é a iniciativa da Record TV de focar em uma audiência de nicho como estratégia para competir com a hegemonia as telenovelas da Globo. O segundo, pensará no surgimento de um público conservador e consumidor de produtos religiosos, relacionado ao atual movimento de direita que pode ser visto em todo o mundo na mídia e na política. Tudo isso associado ao fato de que a rede Record é de propriedade de representantes da “Igreja Universal do Reino de Deus”, uma igreja evangélica global que se originou no Brasil na década de 1970.

* **Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP).** Pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), doutora e mestre pela mesma Instituição. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela da ECA-USP (CETVN) e do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva OBITEL. Vice-coordenadora do grupo Obitel Brasil- USP. **Email:** claricegreco@gmail.com

** **Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,** pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela – CETVN e do Observatório Ibero Americano de Ficção Televisiva – Obitel. Bolsista CAPES. **Email:** marit.mlima@gmail.com.

*** **Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,** pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela – CETVN e do Observatório Ibero Americano de Ficção Televisiva – Obitel. Bolsista CAPES. **Email:** tissianapereira@yahoo.com.br

A análise combina uma apreciação dessa estratégia e reflexões sobre essas produções e seu consumo no cenário atual dos meios de comunicação, à luz dos Estudos Culturais e da Teoria das Mediações. Como resultado, trará um diagnóstico cultural da mídia brasileira mostrando que o épico bíblico moderno também é um reflexo da sociedade, não só no que se refere aos produtos de mídia, mas também aos pedidos da audiência.

O CONTEXTO TELEVISIVO BRASILEIRO E SUAS MEDIAÇÕES

No contexto das reflexões sobre a centralidade da comunicação, Verón (2001) aponta que a sociedade de massa não pode ser entendida fora de um processo de mediação. O que nos interessa dessa ideia é o discurso da mídia enquanto dispositivo que se insere em todas as esferas da vida social gerando significações, produto da apropriação dos discursos por parte dos sujeitos, estruturando-se em função dessa especificidade e desse poder de penetração do simbólico no cotidiano. A mídia responsável pela construção do discurso que investigamos é a televisão, por sua capacidade de reunir vários públicos e criar um imaginário coletivo que, no Brasil, ganha força específica ao pensarmos a telenovela, produto cultural de enorme importância no país.

Analisaremos o fenômeno das narrativas ficcionais bíblicas no Brasil à luz dos Estudos Culturais, e principalmente, sob a ótica da Teoria das Mediações (Martín-Barbero, 1987), pois acreditamos que as formas culturais, como no caso das telenovelas e séries, devem ser analisadas e estudadas dentro de um contexto histórico e político e sua inserção na vida cotidiana. A partir dessa perspectiva é possível enxergar e refletir sobre a relação entre as esferas cultural e econômica, aliadas à política e às instâncias ideológicas (Escosteguy, 2010, p. 63). A comunicação, sendo um processo complexo e intermitente que envolve a produção, a mensagem, a recepção e o consumo, é pensada em sua relação recíproca e dialética com a cultura.

O paradigma dos Estudos Culturais dessencializou a cultura, já que sua preocupação tem relação com a ação social, sob a égide de uma investigação sobre os cruzamentos entre as estruturas sociais e as formas e práticas culturais. Assim, problematiza o poder e a hegemonia e a sua relação com a cultura e os processos políticos. Portanto, reconhece as culturas populares, mas não compreende “o popular como algo produzido pelo povo ou para o povo, mas sim como aquilo que é adotado pelas camadas populares, apropriado por elas, por ser adequado às suas concepções de mundo” (Borelli e Pereira, 2014, p. 109). Logo, um dos produtos culturais mais expressivos na América Latina, e especialmente no Brasil, é a telenovela, um dos maiores símbolos da cultura popular massiva nacional.

Desta forma, a televisão no Brasil ocupa um lugar importante “nas dinâmicas da cultura cotidiana das maiorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades” (Martín-Barbero e Rey, 2004, p. 26). Mais ainda, o melodrama ficcional televisivo brasileiro possui características específicas, que o faz funcionar como “recurso comunicativo” capaz de problematizar temáticas amplas em tramas pontuais, sugerindo a fusão dos domínios do público e do privado (Lopes, 2009). Este produto cultural midiático se firmou na sociedade brasileira, criando práticas e fazendo parte da cotidianidade dos telespectadores de todas as classes sociais.

Dentro desta cadeia complexa que é a comunicação e seus produtos culturais, Martín-Barbero investiga sua centralidade na sociedade contemporânea, que não pode ser pensada separada da cultura e da política. O autor afirma que “a comunicação se tornou questão de mediações mais do que de meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimentos, senão de re-conhecimento” (Martín-Barbero, 2009, 28). As mediações, portanto, estão inseridas nas práticas sociais cotidianas e constituem lugares que se encontram entre a produção e a recepção (Pereira, 2015, p. 43). Segundo Martín-Barbero:

Las mediaciones son ese lugar desde donde es posible comprender: lo que se produce en la televisión no responde únicamente a requerimientos del sistema industrial y a estrategias comerciales sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de ver (1992, p.20).

Assim, a comunicação sob a perspectiva das mediações é entendida de forma que se reconheça um espaço existente entre a produção e a recepção em que a cultura cotidiana acaba por se concretizar. E são três os lugares de mediação que interferem e alteram a recepção dos conteúdos midiáticos, de acordo com Martín-Barbero (1987): a cotidianidade familiar (espaço onde os atores sociais são confrontados por meio das relações sociais e da sua interação com as instituições); a temporalidade social (contrapõe o tempo do cotidiano, o repetitivo, com o produtivo, aquele valorizado pelo capital e que é mensurável) e a competência cultural (toda vivência cultural adquirida pelo indivíduo ao longo da vida, não apenas pela educação formal, mas por meio das experiências adquiridas em seu cotidiano).

No entanto, com a evolução de suas pesquisas, Martín-Barbero (1990) sugere que esses três lugares de mediação sejam substituídos em três diferentes dimensões: sociabilidade, ritualidade e tecnicidade. A sociabilidade é o espaço onde são estabelecidas as relações sociais e as subjetividades dos atores em seu contato com o mundo social e com a mídia. Já a ritualidade “se refere aos diferentes usos sociais dos meios e aos diferentes trajetos de leitura” (Ronsini, 2010, p. 9) elaborados pelos receptores/consumidores, e então, seus modos de ver e ler os textos dos produtos midiáticos. Por fim, a tecnicidade “aponta para os modos como a tecnologia vai moldar a cultura e as práticas sociais” (Ronsini, 2011, p. 88).

A telenovela, tal como todo produto cultural popular está inserido em uma cadeia complexa de interferências, contaminações e misturas, repleto de mestiçagem (Martín-Barbero, 2009) e que ainda tensiona o moderno e arcaico em uma teia narrativa repleta de complexidade e de “compósito de gêneros” (Lopes e Greco, 2016, p. 169). Para além da telenovela, tais competências culturais, cotidianidades familiares e ritualidades compartilham suas origens e características com valores advindos da religiosidade. A ritualidade

mediática assemelha-se em muitos aspectos ao ritual religioso (Greco, 2016) e a moral cristã, predominante no Brasil, pauta grande parte da cotidianidade familiar. Nesta intersecção de mediações estão as raízes de uma competência cultural nacional, que sustenta o sucesso e o poder das telenovelas bíblicas enquanto produto cultural da indústria midiática.

AS NARRATIVAS BÍBLICAS COMO ESTRATÉGIA NA DISPUTA POR AUDIÊNCIA

Na guerra pela audiência do horário nobre da TV aberta, a Globo há décadas mantém sua hegemonia. Durante muito tempo a Record TV produziu telenovelas com narrativas semelhantes, contemporâneas, enquanto o SBT seguia padrão mais aleatório, alternando entre importações de telenovelas mexicanas, produções próprias contemporâneas ou de época. Assim, essas emissoras competiam diretamente com as telenovelas da Globo, perdendo audiência, constantemente, para emissora carioca.

Nos últimos anos, entretanto, a concorrência no cenário televisivo sofreu transformação significativa. A Record TV desistiu das tentativas de tramas similares às da Globo para investir em produção de minisséries bíblicas, enquanto o SBT colocou esforços na produção de remakes de telenovelas infanto-juvenis. A partir de 2014 essas opções se consolidaram e se mostram frutíferas no que diz respeito à distribuição de modelos de ficção televisiva entre os canais.

Na Record TV, esse processo inicia em 2010, com *A História de Ester*, minissérie baseada em contos bíblicos. Nos anos seguintes lançou *Sansão e Dalila* (2011), *Rei Davi* (2012), *José do Egito* (2013) e, em 2014, *Milagres de Jesus*. As duas últimas receberam o prêmio FYMTI - Festival y Mercado de TV - Ficción Internacional, na categoria de Melhor Produção nos anos 2012 e 2014, respectivamente. Devido ao bom retorno de audiência, a continuidade da estratégia foi confirmada e o canal estreou em 2015 sua primeira telenovela bíblica, *Os Dez Mandamentos*.

Apesar de ser chamada pela Record TV de telenovela, teve duas temporadas, característica essa típica de séries. A primeira delas, foi produzida pela própria Record TV e a segunda teve a produção da Casablanca¹. Ainda que entendamos *Os Dez Mandamentos* como série, neste texto, iremos chamá-la de telenovela pois é assim que foi nomeada pelos seus produtores. A narrativa é uma adaptação de quatro livros que fazem parte da Bíblia, são eles: Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio; e narra a história de Moisés do seu nascimento até sua morte.

A autora Vivian de Oliveira seguiu quase que fielmente o texto bíblico ao escrever a telenovela. A produção fez sucesso com o público, batendo recordes de audiência com números que a emissora não tinha há quatro anos, quando exibiu sua última novela de sucesso, *Vidas em Jogo*. Com a novela bíblica, a Record TV também superou, pela primeira vez, a sua principal concorrente, a Globo, tanto em seu telejornal (líder absoluto de audiência desde a sua criação, em 1969) quanto em sua mais importante telenovela, a do horário das 21h, o prime time (que na época era *Babilônia*). Tal recorde histórico atingiu uma média de 28 pontos de audiência com picos 31 e 39% de share na Grande São Paulo e 32 pontos com pico de 36 e 47% de share no Grande Rio². O capítulo responsável pelos melhores índices foi o que mostrou a abertura do Mar Vermelho por Moisés, cena em que, segundo a emissora, utilizou para a gravação 120 animais, mais de 400 figurantes, 20 mil litros de água e teve o envolvimento de 240 profissionais em 31 dias de filmagens. Com inúmeros efeitos gráficos e especiais a cena foi pós-produzida pelo Stargate Studios, de Hollywood e custou à Record TV cerca de R\$ 1 milhão. Ademais dos altos índices de audiência, o capítulo registrou sucesso também nas redes sociais, pois segundo o Obitel (2016), levou a hashtag #MarVermelho aos trending topics mundiais do Twitter³.

A trama alcançou bons índices de audiência durante toda a sua exibição, chegando muitas vezes a alcançar os mesmos índices ou até superar a Globo. Ainda de acordo com o Obitel (2016)⁴, para além dos méritos da produção bíblica da Record TV, tal fenômeno de audiência foi devido também a um movimento de conservadorismo por parte da audiência que repudiou a relação e o beijo entre duas mulheres idosas em *Babilônia*, a novela da Globo exibida na época.

Ainda se tratando do fenômeno *Os Dez Mandamentos*, a novela foi considerada uma das produções mais caras da história da Record TV, com um custo estimado de R\$ 700 mil por capítulo. A produção foi exibida em 22 países, não só pela Record TV, mas também por outras emissoras, e na União Europeia, fazendo sucesso de audiência em diversos destes países em que foi exibida, como no Chile e na Argentina. A trama bíblica também recebeu diversas indicações à prêmios nacionais e internacionais, como três indicações no Seoul Internacional Drama Awards, nas categorias melhor novela, melhor diretor e melhor escritor e ao Shorty Awards, na categoria "television".

Aproveitando o grande êxito a emissora continuou lucrando com a produção, pois fez uma parceria com a Paris Filmes⁵ e lançou *Os Dez Mandamentos – O Filme*. A produção cinematográfica teve cenas e final inéditos e ações de divulgação que mobilizaram as redes sociais, não apenas pelas estratégias da produção da Record TV e da Paris Filmes, mas também por parte dos fãs. E mais uma vez, a produção bíblica foi sucesso com 11,2 milhões de ingressos vendidos em todo país, tornando-se assim um dos maiores recordes de bilheteria do Brasil, ultrapassando o recordista anterior *Tropa de Elite 2* (2010).

¹ A Casablanca Filmes Ltda. é uma produtora audiovisual independente que produz telenovelas, séries e conteúdo para inúmeros veículos de comunicação brasileiros, como os canais Globosat, FOX e RecordTV.

² Fonte Kantar Ibope Media disponível em: <http://www.kantaribopemedia.com/ranking-semanal-15-mercados-09112015-a-15112015/>. Acesso em: outubro de 2017.

³ Obitel- Anuário 2016- (Re)Invenção de Gêneros e Formatos da Ficção Televisiva.

⁴ Obitel- Anuário 2016- (Re)Invenção de Gêneros e Formatos da Ficção Televisiva.

⁵ A Paris Filmes é uma empresa brasileira produtora e distribuidora de filmes no país. É também um estúdio cinematográfico. Distribui filmes no cinema, DVD e blu-ray.

Desde o ano passado quando parou de ser veiculada na televisão, as duas temporadas da telenovela estão disponíveis na Netflix, junto com todas as outras produções bíblicas já exibidas pela emissora. A estratégia de disponibilizar suas produções na Netflix não é apenas uma tentativa de angariar mais audiência, mas também uma demonstração de que este tipo de público configura um nicho atual consolidado, que segue diversas tendências de consumo. Afinal, a dimensão da tecnicidade (Martín-Barbero, 1990), que modifica também as ritualidades em relação aos novos formatos industriais.

Após o sucesso de *Os Dez Mandamentos* a Record TV continuou apostando no formato de telenovela bíblica e exibiu entre meados de 2016 até o início de 2017 *A Terra Prometida*, produzida pela produtora Casablanca e escrita por Renato Modesto com direção geral de Alexandre Avancini. A novela é, de certa forma, uma sequência de *Os Dez Mandamentos* que acabou após a chegada dos hebreus em Canaã após 40 anos no deserto. A trama conta, então, a história do povo hebreu já sob o comando de Josué das doze tribos de Israel na conquista de Canaã - *a Terra Prometida*.

Os números registrados de audiência também foram um sucesso, pois a novela se manteve em segundo lugar em todo Brasil, segundo a Kantar Ibope ⁶. O maior pico registrado foi durante o capítulo que mostrava a queda das muralhas de Jericó e rendeu, mais uma vez, recordes de citações no Twitter, colocando a novela nos Trendings topics com a hashtag #quedadasMuralhas. A telenovela foi exibida em nove países e na União Europeia e até o final de 2017 deve estar também disponível na Netflix, assim como as outras produções bíblicas da emissora.

Notamos, então, que as telenovelas bíblicas consolidaram o filão religioso no horário nobre da TV aberta brasileira. Entretanto, a opção da Record TV em investir neste nicho traz significados para além da mera estratégia mercadológica. Trata-se da aposta do canal, dirigido por membros da Igreja Universal, no reconhecimento de uma especificidade de receptores/consumidores que ganhou força nos últimos anos nos espaços públicos, ocupando também a mídia e a política brasileira.

O PÚBLICO EVANGÉLICO: ASCENSÃO E CONSOLIDAÇÃO

Apesar de o Brasil ter 64% de sua população católica, houve nos últimos dez anos um movimento acentuado de crescimento de evangélicos. Segundo dados do Censo IBGE 2010, o número de fiéis evangélicos passou de 15,4% para 22,2% da população nos últimos dez anos ⁷. Ainda que essa porcentagem não seja equivalente à de católicos, a força da Igreja evangélica tem se refletido entre os governantes e também na mídia. O canal Record TV, objeto da presente análise, é comandado por praticantes dessa religião. Portanto, ainda que os católicos também se afeiçoem a tais narrativas, inserimos as produções bíblicas no contexto do crescimento da Igreja evangélica no Brasil ⁸.

A Record TV é uma emissora de televisão aberta criada na década de 1950. Conhecida por sua programação musical com seus festivais de Música Popular Brasileira (MPB), o canal apresentou grande popularidade nos seus primeiros 20 anos de transmissão. Entretanto, devido a inúmeras dívidas e risco de falência, a emissora foi vendida ao seu atual dono, o bispo Edir Macedo, fundador da Igreja Universal do Reino de Deus ⁹.

Apesar da evidente relação entre o líder religioso com a Record TV, seus dirigentes asseguram que o canal não é religioso. A questão é sempre posta em pauta já que muitos programas de cunho evangélico são produzidos e transmitidos, como *A Escola do Amor* e *O Fala que eu te escuto*. Neste sentido, é comum ver notícias que mostram uma relação ambígua entre as duas instituições, tendo em vista que das 02h às 6h da manhã é transmitida a Programação Universal, composta por programas de natureza religiosa. Esse horário, segundo o canal, foi obtido de maneira legal, tendo custado à Igreja mais de 500 milhões de reais, sendo configurado como 28, 7% do faturamento de toda emissora.

Nos últimos anos, com investimentos massivos na finalidade de transformar o canal no líder de audiência, a Record TV passou a arregar-se em dramaturgia, jornalismo e entretenimento, com novas contratações nesses diversos segmentos. Além dessa reformulação, houve a concepção de uma nova identidade visual e o investimento em produções ficcionais bíblicas reservadas ao horário nobre da emissora.

Isso vai no sentido de uma reconfiguração dos hábitos de consumo ligados aos evangélicos, que se dividem entre pentecostais e não pentecostais, sendo a Igreja Universal do Reino de Deus pertencente ao primeiro grupo. Recentemente, os pentecostais se ramificaram na linha neopentecostal. As igrejas neopentecostais, de acordo com Mariano (2004), se mostram como um ramo mais abrangente quanto ao âmbito comportamental. Essa linha tem como uma de suas propriedades mais marcantes a evangelização midiática, isto é, investimentos em mídia impressa, rádio, televisão e portais na internet ¹⁰.

⁶ Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/conteudo/dados-rankings/> Acesso em outubro de 2017.

⁷ Fonte: Agência IBGE de notícias. Censo 2010: número de católicos cai e aumenta o de evangélicos, espíritas e sem religião. Acesso em junho de 2012.

⁸ Vale ressaltar que a expansão das igrejas pentecostais no Brasil aconteceu, em sua maioria, nos grandes centros urbanos e nas camadas mais pobres da população. O fato é por vezes associado aos processos de industrialização do país entre as décadas de 1960 e 1970, por tratar-se de uma doutrina também voltada à ascensão (empreendedorismo) individual. O discurso empreendedor é amplamente difundido e alicerçado na ideia de que o indivíduo que crê pode alterar sua condição financeira por milagres, adquiridos por meio de ofertas feitas à Deus. Nessa lógica, ao pagar o dízimo, você está contribuindo para a "Obra do Senhor", em um mecanismo de retribuição, que vai dotá-lo de riquezas materiais (Gabatz, 2017).

⁹ A Igreja Universal do Reino de Deus foi criada em 1977, no Rio de Janeiro, por Edir Macedo e Romildo Ribeiro Soares. De acordo com o IBGE, a igreja conta com seis mil templos espalhados pelo território brasileiro, 12 mil pastores e 1,8 milhões de fiéis.

¹⁰ O Jornal impresso *Folha Universal*, a Rede Aleluia com 76 emissoras de rádio AM e FM, o site universal.org e as revistas *Plenitude*, *Obreiro de Fé* e a *Mão Amiga*.

Para se adaptar à algumas mudanças na sociedade, a Igreja Universal buscou romper com alguns estereótipos aos quais era conhecida e estigmatizada, tais como vestimentas específicas para os fiéis, sem nenhum tipo de cosmético ou outro tipo de embelezamento; as práticas de cunho social como frequentar cinema, jogos de futebol e assistir alguns programas de televisão. Assim, a partir dessas “permissões”, formou-se um público consumidor de produtos evangélicos, como livros e discos gospel.

Vale ressaltar a representatividade política dos evangélicos no Congresso nacional, a *Frente Parlamentar Evangélica*. Nela, até o ano de 2017, constam 198 deputados e quatro senadores ¹¹. Registremos, no entanto, que o Brasil pressupõe Estado laico, isso é, a Constituição Brasileira de 1988 (art. 19) proíbe relações formais Estado e Igreja ¹². O conservadorismo é uma das pautas que alinham os políticos evangélicos, além da aparente transposição do indivíduo trabalhador para empreendedor, lógica importante do discurso evangélico.

Essa pauta se vê reforçada na chamada onda conservadora, movimento da direita política que configura em uma resposta à guinada de partidos da esquerda na última década. O surgimento de jovens liberais como o MBL (Movimento Brasil Livre), o impeachment da presidente Dilma Rousseff e a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos são vistos como reflexos dessa onda, junto ao aumento no número de parlamentares ligados a segmentos mais conservadores, como ruralistas, militares e religiosos.

O intuito da ida desse grupo religioso para a política e a própria criação da Frente Parlamentar Evangélica em 2003 revelam sua intenção de gerar mudanças por meio de uma pauta própria, ao alicerçar e aumentar sua ação fora do âmbito das igrejas, como elucida Trevisan (2013). A autora relata, ainda, que “os parlamentares evangélicos buscam revestir o argumento religioso que justifica muitos de seus posicionamentos com argumentos mais “técnicos” ou jurídicos” (p. 36). Entre as principais pautas conservadoras desses parlamentares, está a defesa do que chamam de “valores da família”, ou da “família tradicional brasileira” ¹³, acessando brechas na lei que amparem seus argumentos.

Em síntese, vemos que as igrejas neopentecostais, especificamente o caso da Universal, operam por meio de três eixos: uma guerra espiritual contra aquilo que seja avesso aos seus preceitos (o pecado, o demônio etc); pregação exacerbada da teologia da prosperidade, com promessas de realizações materiais pelo divino; e consumo de produtos considerados cristãos, criação de bens de consumo evangélicos, a partir da quebra de alguns paradigmas de cunho comportamental e social. Este terceiro eixo alinha-se à formação de um público consumidor desses produtos, o que abre mercado para o investimento em produtos culturais também de cunho religioso, como as séries e telenovelas bíblicas.

Nesse contexto, vemos que essas produções se prestam a abarcar esse novo consumidor que vê tais ficções não somente como entretenimento, mas também como um produto evangelizador, portador da palavra de Deus, tendo um grande êxito no Brasil e em outros países da América Latina. Desse modo, as ficções bíblicas que emergem devem ser pensadas e discutidas à luz deste contexto histórico e político, ressaltando este panorama evangélico que se delinea nos últimos anos no país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cenário de consolidação das narrativas bíblicas demonstra claramente o bem-sucedido desvio da concorrência de ficção televisiva. Finalmente, as emissoras que disputaram por muitos anos o segundo lugar de audiência parecem ter encontrado seus próprios filões, deixando a Globo como líder com as telenovelas em sua forma tradicional, genuinamente brasileira, e investindo em outros nichos. Isso porque, logicamente, as televisões privadas no Brasil são financiadas pelo telespectador, o que torna o nicho de público altamente relevante para a sobrevivência dos canais.

Ainda assim, o investimento em produções de narrativas bíblicas não pode ser associado apenas a uma estratégia mercadológica para angariar audiência. O fenômeno se relaciona também com a afinidade religiosa dos donos da emissora – no que diz respeito às outorgas públicas a grupos familiares – e ao movimento de uma onda conservadora que tem crescido. Vemos, então, as narrativas bíblicas também como uma resposta ao contexto conservador que se instaurou ao redor do mundo, com movimentos da direita e a criação de uma cultura de consumo relacionada aos hábitos deste público.

¹¹ Ver os dados www.camara.leg.br/internet/deputado/frenteDetalhe.asp?id=53658

¹² Ainda que, ironicamente, a própria constituição declare em seu preâmbulo “Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembléia Nacional Constituinte para instituir um Estado Democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, (...) promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte Constituição da República Federativa do Brasil” (grifo nosso).

¹³ Para esses parlamentares religiosos, os principais valores da família tradicional brasileira seriam a monogamia e a heterossexualidade.

REFERÊNCIAS

- Borelli, S., Pereira, S. (2014). Cultura de massa. In: Citelli, A., Berger, C., Baccega, M. A., Lopes, M. I. V., França, V. V. (ORGS.) *Dicionário de Comunicação- escolas, teorias e autores*. São Paulo: Editora Contexto.
- Escosteguy, A. C. (2010). *Cartografias dos estudos culturais: Uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/35295718/Cartografias-dos-estudos-culturais-Uma-versao-latino-americana>. Acesso em novembro de 2017.
- Gabatz, C. (2017). *O neopentecostalismo e a teologia da prosperidade no Brasil: Aspectos de uma identidade religiosa e social na contemporaneidade*. Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.
- Greco, C. (2016). *TV Cult no Brasil: memória e culto à ficções televisivas em tempos de mídias digitais*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Lopes, M. I. V. (Ago./Dez. 2009). *Telenovela como recurso comunicativo*. Matrizes. (Ano 3, n.1. pp.21-47).
- Lopes, M. I. V., Greco, C. (2016). Brasil: A "TV transformada" na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de, OROZCO GÓMEZ, Guilherme (COORDS.). *Anuário Obitel 2016- "(Re)Invenção de Gêneros e Formatos da Ficção Televisiva*. Porto Alegre: Sulina.
- Mariano, R. (2004). *Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal*. Estudos Avançados, (vol.18 no.52), São Paulo Sept./Dec.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (1990). De los medios a las prácticas. In: Orozco Gómez, G. (COORD.), *Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales*. México: Proicon. Universidad Iberoamericana, (n. 1).
- Martín-Barbero, J. (2009). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Martín-Barbero, J.; Rey, G. (2004). *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Ed. SENAC.
- Ronsini, V. M. (2010). *A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero* (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). In: XIX Encontro da Compós. Rio de Janeiro.
- Ronsini, V. M. (2011). *A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero* (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). In: Gomes, I., Janotti Junior, J. *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: EDUFBA.
- Trevisan, J. (2013). A Frente Parlamentar Evangélica: Força política no estado laico brasileiro. *Numen: revista de estudos e pesquisa da religião*, Juiz de Fora (v. 16, n. 1, pp. 581-609).



Realidad vs. Realismo: discusiones sobre el realismo de las representaciones de Río de Janeiro en “Avenida Brasil” y de la Ciudad de México en “La Gata”

Reality vs. Realism: discussions about the realism in the representations of Rio de Janeiro in “Avenida Brasil” and of Mexico City in “La Gata”

Realidade vs. Realismo: discussões sobre o realismo das representações do Rio de Janeiro em “Avenida Brasil” e da Cidade de México em “La Gata”

*Tatiana Leite de Souza **

RESUMO: O artigo pretende investigar os limites do realismo proposto pelas telenovelas “Avenida Brasil” e “La Gata”, principalmente no que tange o contexto das cidades onde as histórias são encenadas. Parte-se do princípio que as telenovelas estabelecem relações com seus telespectadores e que superam os limites da ficção quando, a partir de histórias e personagens fictícios, narram um cotidiano que se assemelha à realidade de seus telespectadores, principalmente no que tange seus hábitos e contexto. Porém, a partir das edições das imagens captadas, os contextos em que as personagens estão inseridas são manipulados por seus editores, que acabam por não transmitir a totalidade da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Telenovela, Avenida Brasil, La Gata.

ABSTRACT: The article intends to investigate the limits of the realism proposed by telenovelas “Avenida Brasil” and “La Gata”, mainly in the context of the cities where the stories are staged. It is assumed that telenovelas relate with their viewers who overcome the limits of fiction when stories and fictional characters narrate an everyday life that resembles the reality of their viewers, especially in what concerns their habits. However, from the editions of the captured images, the contexts in which the characters are inserted are manipulated by their editors, who end up not transmit the whole of reality.

KEYWORDS: Telenovelas; Avenida Brasil; La Gata.

1. INTRODUÇÃO

O artigo parte da suposição de que a sociedade latino-americana é midiaticizada, ou seja, tem sua estrutura configurada a partir de lógicas da mídia – sejam elas por completude ou parcialmente. Este processo, que é diferido e difuso, é também caracterizado por Braga (2006) por tender à descontextualização devido à pluralidade de fontes de informação e recepção. Neste contexto midiaticizado, os conteúdos dos produtos culturais veiculados na sociedade são interpretados e questionados pelos consumidores que, além de terem conhecimentos prévios acerca de diversas áreas do conhecimento e da cultura, compartilham as informações novas e velhas com a sociedade.

A televisão tornou-se parte da formação da cultura dos indivíduos, e desde sua criação, ganhou importância social não só pelo fácil acesso de suas mensagens às pessoas, mas pela própria popularização do objeto em si nas residências, estabelecimentos comerciais e outros. Seus produtos circulam entre os mais variados setores da sociedade e, por isso, tornam-se partes da construção das percepções desses indivíduos que as consomem.

O conteúdo produzido pela televisão – principalmente o ficcional – tem relação direta com as percepções e valores cristalizados pela sociedade, uma vez que uma das maneiras de conquistar audiência é a identificação entre consumidor e produto. De maneira muito sutil, as mensagens veiculadas pela programação da televisão conseguem chegar aos consumidores da televisão, que

irão assimilar suas ideias e discutirão estas com suas próprias percepções acerca de conhecimentos dos mais diversos. A interpretação do consumidor acerca das mensagens veiculadas dependerá dos significados transmitidos e de suas adaptações quando em contato com as interpretações dos indivíduos que as consomem.

2. ROMANCE E REALISMO

O Romance vem de uma tendência histórica em que a atenção estava se voltando às experiências individuais. Após as narrativas de Defoe, que ignoraram a tradição literária e priorizaram a conduta espontânea de seus personagens, baseados essencialmente em um “modelo da memória autobiográfica” (WATT, 2010, p. 15), autores como Richardson e Fielding também partiram para narrativas que nada tinham a ver com o modelo tradicional, baseando-se em enredos que estavam ligados à contemporaneidade e à invenção de novas situações que poderiam realmente acontecer, que poderiam ter um significado real mesmo quando a situação narrada era totalmente ficcional. Henri Lefebvre (1991) discute, inclusive, que as histórias são criadas no cotidiano, pois é neste período em que a sociedade se constrói e se organiza, movimentando-se conforme as ações sociais de diversas naturezas se fazem presentes – seja no universo econômico, político, familiar, entre outros.

Para que o Romance se consolidasse como uma nova forma literária, entretanto, os autores da época precisaram estabelecer novas formas de validação de suas histórias, alterando, como exemplo, seus personagens e seus locais de ação no enredo. De acordo com Watt (2010), dentro do romance podem ser observadas duas particularidades que o transformam em um gênero realista: a caracterização das personagens e a apresentação do ambiente nos quais estas estão inseridas.

No Romance, estes dois aspectos ganham atenção no que tange o detalhamento que lhes é dispensado. Quanto ao personagem, este se torna um indivíduo particular, que ao possuir processos de pensamento únicos, ganha uma consciência dentro da narração e adquire identidade própria. Watt (2010) ainda afirma que, no caso do Romance, seu realismo se faz presente especialmente pelo pensamento moderno que é atribuído às personagens, que seguem raciocínios lógicos e atuam conforme indivíduos ocidentais modernos.

Já no caso da caracterização dos ambientes, o enredo prioriza o tempo, ou seja, experiências passadas de suas personagens como causas para suas ações no presente – daí a estrutura do romance tender a ser mais coesa, segundo Watt (2010), pois o presente se pauta naquilo que aconteceu anteriormente. Assim, o Romance é mais fiel às experiências dos indivíduos a partir das narrativas de suas personagens – tanto que romances com fluxos de consciência ganham notoriedade dentro do gênero, pois propõem citações que apresente os acontecimentos passados ao leitor e demonstram que as personagens têm consciência deste fluxo temporal. O espaço, então, está intimamente relacionado ao tempo e, quando voltado para as personagens, a história que é narrada no romance realista está definida conforme o espaço e o tempo. No romance realista, conforme a personagem age num espaço, ela o faz perante um determinado tempo, que não é mais vago como outrora se apresentou na narrativa tradicional de tragédias e comédias.

O realismo do Romance não quer dizer que tenha que haver, necessariamente, uma transcrição totalmente fiel da realidade, pois o objetivo deste gênero é circunstanciar suas personagens dentro da narrativa, e não a de criar “[...] uma obra fiel à verdade ou dotada de permanente valor literário” (WATT, 2010, p. 35). Assim, o romance realista imita a vida real na medida em que as experiências vividas pelos indivíduos podem ser retratadas através de ações de suas personagens, em contextos históricos e espaciais particulares que também se assemelham à realidade.

3. O GÊNERO MELODRAMÁTICO: A TELENOVELA

A telenovela é um dos formatos culturais pertencente ao gênero de ficção seriada (MALCHER, 2011), classificado por Martín-Barbero (1997) como uma narrativa de gênero que estabelece uma relação de tensão entre a realidade e a ficção a partir das referências que são traduzidas pela mediação de suas mensagens. A telenovela utiliza narrativas do imaginário social em histórias fictícias que dialogam com a realidade dos indivíduos, sendo esta realidade fundamentada no realismo descrito anteriormente - dos problemas, questionamentos e comportamentos da ordem pessoal de suas personagens que estão em consonância com os de seus telespectadores. Assim, a telenovela permite uma identificação dos telespectadores com suas histórias, personagens e enredos.

Os indivíduos avaliarão seu conteúdo desde o papel social de seus personagens até mesmo o contexto no qual estão inseridos e como este se assemelha com o vivido pelos próprios indivíduos. Por isso, “[...] as novelas podem ser pensadas como redes de interações, distorcidas e desiguais, tecidas por meio de um jogo onde as regras levam à fantasia de estar conectado, de fazer parte de algo que une, que produz links.” (ROCHA, 2007, p. 57). Dificilmente a telenovela conseguirá transmitir a realidade em sua totalidade, principalmente porque a própria realidade é marcada por grandes dimensões, contextos e diferenças culturais e simbólicas.

No que tange os conteúdos das telenovelas, em geral, percebe-se todas compartilham de edições pautadas pelos interesses de seus editores, que normalmente estão de acordo com as mensagens que querem transmitir aos seus telespectadores. Esta é uma característica própria da mídia, que permite que as pessoas tenham experiências simuladas daquilo que é transmitido a partir de imagens que invoquem a identificação dos indivíduos. Mas estas imagens não abarcam toda a realidade e nem sempre estão comprometidas com os interesses da produção, apenas, uma vez que a produção televisiva preza pela audiência que seus produtos atingem.

Em geral, três pontos podem ser destacados como principais alvos de uma possível estetização da realidade, onde características da realidade do cotidiano, ainda que se façam presentes, sofrem desvios causados pelos artifícios próprios do melodrama:

o espaço narrativo e atributos por onde a história ficcional é desenvolvida, o desenvolvimento psicológico de suas personagens e, por fim, a trama da história ficcional. Essas características, porém, sofrem modificações conforme seus subgêneros.

3.1 TELENÓVELAS CLÁSSICAS OU TRADICIONAIS

As telenovelas tradicionais ou clássicas são aquelas em que predominam as características gerais já exploradas anteriormente, ou seja, são organizadas “[...] em cenas e cada cena desenvolve uma narrativa ou um fragmento dela, delimitado pela localização num dado espaço ou tempo, ou ainda pela presença de certas personagens” (ANTUNES, 2009, p. 04). São, portanto, produtos carregados das impressões de sua produção e que exploram, principalmente, os conflitos individuais de suas personagens, priorizando um melodrama mais canônico (NICOLOSI, 2009) e mais preocupado com o desenvolvimento da narrativa de suas personagens e seus conflitos universais, que estão alinhados às dicotomias do bem e do mal, dos conflitos entre classes sociais e da busca pela superação de desafios.

Essas telenovelas também são conhecidas na literatura como “dramalhões mexicanos”, uma vez que estas características são claramente encontradas nas produções do México, com suas tramas são simples (BREDARIOLI, ALVES, FREIRE, 2009, p. 10) e o caráter dramático é geralmente exacerbado e fantasioso (HAMBURGER, 1998, p. 463). Seguem também uma cronologia marcada por três tipos de percursos, principalmente – o percurso da manipulação, da competência e performance desta manipulação e o percurso da sanção (ANTUNES, 2009, p. 30). Estas produções têm o predomínio da “inclinação trágica, [onde] os sentimentos e paixões são primordiais, essenciais, [e] o jogo de impulsos domina. São excluídos da narrativa quaisquer ambigüidades ou complexidade histórica e até as referências a lugares ou tempo” (ROCHA, 2007, p. 58).

Por isso, diferenciam-se das telenovelas classificadas como modernas ou realistas - nas quais as telenovelas brasileiras se incluem - pois não há o compromisso com a exploração de referências locais ou temporais do contexto social vivido pelos mexicanos, de maneira que suas histórias adquirem um caráter “universal”, sem amarras às características locais.

Por mesclarem a cultura mexicana à cultura mundial, suas telenovelas conseguem dar ênfase aos problemas pessoais pelos quais as suas personagens estão passando, fazendo com que os telespectadores se identifiquem com os mesmos problemas, independente de onde estiverem – tanto as personagens quanto os indivíduos.

3.1.1 *La Gata*

La Gata é a adaptação mais recente da história homônima de Inês Rodena, autora cubana que começou a carreira escrevendo radionovelas e hoje soma mais de cinquenta telenovelas baseadas em suas obras (OLIVEIRA, 2012). Nesta versão, Esmeralda é uma garota pobre que perde a mãe ainda bebê e mora no lixão da Cidade do México com Dona Rita, uma senhora que a criou e que a explora desde pequena, obrigando-a a pedir esmolas e a vender objetos nas ruas. Esmeralda acaba se tornando amiga de Paulo, um garoto muito rico que a ensina a ler e a escrever escondido de sua mãe, Lorena, extremamente preconceituosa. Quando crescem, acabam se apaixonando e Esmeralda engravida de Paulo, que é forçado a deixar a cidade para estudar nos Estados Unidos. Damião, amigo de Esmeralda, que tenta lhe defender perante a família de Paulo, mas acaba sendo preso. Porém, na prisão conhece um senhor conhecido como Silencioso, que mais tarde acaba por proteger Esmeralda perante a família de Paulo e a sociedade. Esmeralda é educada e passa a viver como uma “dama”, mas que enfrenta muito preconceito devido sua origem humilde. Ela e Paulo passarão por muitas dificuldades para conseguirem viver sua história de amor.

Parte da telenovela foi gravada no lixão Bordo de Xochiaca, na Cidade do México, e constantemente suas gravações eram interrompidas, pois além da região ser muito violenta (eram relatadas trocas de tiro), a intérprete de Esmeralda, Maite Perroni, passava mal devido o mau cheiro do local (CALLOS, 2014). A imprensa mexicana especulou que a atriz Socorro Bonilla quase desistiu de seu papel devido às gravações no lixão, alegando que sofria de problemas estomacais (MEZCALENT.TV, 2014). Com as cenas feitas em um verdadeiro lixão, a imprensa mexicana criticou a Televisa e as condições sob as quais seus atores trabalhavam, principalmente porque Avenida Brasil estava sendo transmitida na mesma época pela TV Azteca, emissora concorrente da Televisa, e sabia-se da elaboração do lixão cenográfico da novela brasileira.

Entretanto, apesar das gravações no lixão de Xochiaca, a Cidade do México em si não é explorada. A maior parte das cenas foi gravada em estúdio e, quando as personagens vão para os ambientes externos, estes se resumem a parques ou ruas de pouco movimento, que não são facilmente identificadas pelos seus telespectadores. Também como acontece em telenovelas brasileiras, ocasionalmente são mostradas cenas aéreas da Cidade do México como forma de inserir as personagens dentro do contexto da cidade, que é muito grande, movimentada e que possui diversas histórias para serem contadas, mas estas filmagens são mais raras. Além disso, ainda que alguns lugares apareçam, não é vista o contexto sob o qual os moradores da cidade vivem, a rotina da cidade ou mesmo a de seus moradores – exceto os do lixão.

3.2 Telenovelas modernas ou realistas

No caso da telenovela brasileira, esta é categorizada pelos autores¹ da literatura especializada como pertencente ao subgênero de telenovela moderna ou realista (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004). Caracterizam-se por serem produzidas ao mesmo tempo

¹ Pesquisadores brasileiros tais como Borelli (2011), Motter (2001), Costa (2008), Piqueira (2010), Hamburger (1998) e Freire (2010).

em que são transmitidas, possibilitando “[...] diversas formas de interlocução – mesmo que opacas e desiguais – entre autor e público.” [HAMBURGER, 2011, p. 74].

As telenovelas brasileiras incorporam fatos e características do contexto nacional contemporâneo, ampliando a possibilidade de identificação dos telespectadores e criando um cenário de discussão social, onde estes indivíduos sentem-se cada vez mais pertencentes à realidade ficcional. Os telespectadores podem se identificar com as narrativas ficcionais, pois estas tendem a incorporar discussões que estão em consonância com a da população, num exercício constante de problematizações.

Além de proporem uma viagem ao espaço social público em que a maior parte de seus telespectadores está inserida², também contam com a presença de “[...] marcas geográficas locais, geralmente localizadas em grandes centros urbanos; sem marcas do sotaque regional e dos ritos locais.” (COSTA, 2014, p. 07), como uma forma facilitar a identificação dos seus telespectadores bem como a reiterar a identidade destas telenovelas no mercado internacional.

3.2.1 *Avenida Brasil*

A principal trama de Avenida Brasil conta com a história de Nina, uma menina de onze anos que vê seu pai sendo enganado pela esposa, Carminha, e que, após descobrir a verdade sobre a personalidade da esposa, é morto. Nina então é levada pelo amante da madrasta, Max, para viver em um lixão no Rio de Janeiro, onde jura vingança à madrasta. Entretanto, ela se apaixona por Batata, um garoto abandonado pelos seus pais - Carminha e Max -, e que mais tarde é adotado pela mãe verdadeira.

Anos se passam e Nina foi adotada por uma família argentina, que lhe deu educação e todas as condições que precisava para cumprir com sua vingança. Nina, que se tornou chef de cozinha, decide ir trabalhar na nova casa de Carminha, então casada com Tufão, um ex-ídolo de futebol.

Boa parte da trama principal da telenovela não está localizada nos bairros tradicionais do Rio de Janeiro, como Leblon, Copacapana ou Ipanema, mas no subúrbio da cidade, num bairro fictício chamado Divino que fora inspirado no bairro de Vila Madalena e que tem como objetivo representar a cultura da “classe c”³ da população brasileira. E por estarem inseridos em um ambiente não dotado das facilidades estruturais que as áreas com maior investimento econômico público e privado possuem, passam por outras situações que não eram tão exploradas nas telenovelas anteriores. A novela explora comportamentos sociais que são considerados como mais habituais aos cidadãos brasileiros e que, portanto, não passam por tantos processos de estetização – seja na maneira de se comportar para com a sociedade ou mesmo dentro do ambiente privado. Ainda que nas telenovelas brasileiras “tradicionais”⁴ questões de ordem moral e social ainda sejam abordadas, em Avenida Brasil estas assumem uma dimensão muito maior por serem mais comuns e estarem inseridas nas regiões que não fazem parte do cartão-postal da cidade, que são, de fato, mais próximas do contexto social e econômico da maior parte de seus telespectadores.

Um dos destaques de Avenida Brasil é a ambientação de parte dos protagonistas em um lixão urbano. Ao contrário do que aconteceu em “La Gata”, a produção da telenovela criou um lixão cenográfico construído no Projac⁵, com área de 13 mil metros quadrados (CARVALHO, 2012). Este núcleo é o responsável por abordar questões tais como o abandono e trabalho infantil, a violência urbana, entre outros, mas é também onde a trama principal da vingança de Nina gravita.

Com o sucesso de audiência e de discussão que Avenida Brasil gerou no país, percebeu-se uma mudança na dramaturgia brasileira, que passou a abordar a vida cotidiana nas regiões mais “populares” do Rio de Janeiro, principalmente, numa tentativa de aumentar a identificação dos telespectadores com a telenovela a partir das semelhanças com o contexto social e econômico de grande parte de seus telespectadores. Exemplos deste movimento são produções como a de Cheias de Charme (2012), Salve Jorge (2012), Império (2014), I Love Paraisópolis (2015), A Regra do Jogo (2015/2016), A Força do Querer (2017), entre outras.

Contudo, ainda que o subúrbio das cidades tenha ganhado importância nas telenovelas, é observado que a realidade ainda passa por um processo de estetização, uma vez que os problemas sociais comuns dessas áreas – como o tráfico de drogas, ocupações irregulares, problemas com a saúde e segurança pública e até a atuação de milícias – não ganham importância no enredo.

² Seguem a mesma linha de categorização de telenovelas estabelecida por estudos de recepção de Marco Antonio Curi Melgar e Sandra Yacquelina Duran El-Hage em 1996 (chamado “Usos y gratificaciones de las telenovelas en las mujeres de sectores populares de Santa Cruz”, disponível em <http://www.angelfire.com/de/dnibolivia/agujeronegro/tesis.htm#upsa>), e trabalhos de Tondato (1998) e Martín-Barbero e Rey (2004), de que as telenovelas tradicionais seriam aquelas onde o drama se sobrepõe à realidade local das histórias fictícias, abordando problemas universais que poderiam acontecer em qualquer lugar do mundo – característica essa que facilita a identificação do telespectador com as personagens das histórias. São caracterizadas assim telenovelas produzidas na maior parte da América Latina, exceto as brasileiras.

³ Ao se pensar nesta representação de “classe c”, entretanto, deve ficar claro que a noção empregada de classe social é a de Bourdieu (2007) de que ela é definida “pela estrutura das relações entre todas as propriedades pertinentes que confere seu valor a cada uma delas e aos efeitos que ela exerce sobre as práticas” (BOURDIEU, 2007, p.101).

⁴ São chamadas telenovelas brasileiras “tradicionais” as que são ambientadas em zonas economicamente favorecidas e que compõem a maior parte das telenovelas produzidas desde a criação da Rede Globo. (ZAMBONINI, 2015).

⁵ O Projac, Projeto Jacarepaguá, é o centro de produções da Rede Globo, também é onde estava todo o cenário do bairro do Divino, que fora inspirado no bairro de Vila Madalena.

4. REPRESENTAÇÕES DAS CIDADES

Segundo discussões de David Harvey (2012), a cidade é tida como um ponto central das estratégias de produção cultural, pois será a partir do seu conteúdo que os indivíduos terão acesso a vestígios de segregação, conflitos e desigualdades da vida social pelo espaço. Por isso, quando o autor demonstra que o espaço é fundamental para o entendimento sobre os poderes expressos na vida cotidiana que oprimem o cidadão, tornando a experiência da cidade estruturalmente vinculada ao consumo, à aceleração da contemporaneidade e ao uso regulado e vigiado do espaço público.

No que tange à caracterização do Rio de Janeiro de Avenida Brasil, ainda que as imagens transmitidas da cidade façam alusão às suas regiões filmadas, podem ser identificados cortes na própria diagramação destas, já que não são tão comuns imagens que ilustrem comunidades populares, depredações ou mesmo a poluição dentro destes enquadramentos. O que é transmitido do Rio de Janeiro não representa a totalidade da cidade em si, mas uma parcela dela, e a produção privilegia paisagens livres, até certo ponto, de manifestações dos problemas sociais que os habitantes da cidade enfrentam – ou seja, um Rio de Janeiro quase idealizado.

Já a discussão feita por Comolli (2008) está centrada na imagem da cidade produzida pelo cinema, mas pode ser transportada para as telenovelas, uma vez que estas produções claramente privilegiam alguns aspectos da cidade em detrimento de outros, ainda mais quando tomadas como exemplo as imagens clássicas e estetizadas da cidade que servem como figura de passagem de tempo dentro do contexto ficcional. Para o autor, não há como controlar o espaço e se apropriar da cidade, por isso a sua idealização ao ser filmada – relacionada aos ângulos e enfoques, edições e cortes destas imagens. Essa idealização produz um novo significado para os telespectadores, na medida em que reproduz imagens que não significam a totalidade e que abre espaço para construções, por parte dos telespectadores, de representações de locais diferentes do que realmente são.

A inserção de imagens da cidade é utilizada por ambos os subgêneros como forma de contextualizar a vida cotidiana de suas personagens, mas somente as telenovelas brasileiras conseguem inserir o contexto nacional nas histórias ficcionais – ou parte deles, pois o que costuma aparecer não denigre a imagem da cidade, como as consequências dos altos índices de violência urbana, poluição ou depredação do espaço público. No caso das telenovelas tradicionais, mexicanas, essas marcas são ainda menos visíveis, uma vez que a preocupação deste subgênero está na abordagem dos problemas pessoais de suas personagens, que são mais universais e, portanto, não característicos apenas da região onde a história é ambientada.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não se pode dizer que a telenovela brasileira, ainda que realista, seja realmente comprometida com a realidade da população brasileira, pois a realidade ainda não abrange os problemas sociais enfrentados pelos moradores destas regiões. A produção das telenovelas ainda privilegia os problemas pessoais de ordem privada de seus personagens, utilizando artifícios próprios do melodrama para conquistar uma audiência que se identifique com os problemas das personagens.

Para que se torne mais fiel, a representação da realidade nas telenovelas não deveria estetizar as condições sociais, políticas e econômicas da população, ou seja, visibilizar os problemas de violência, planejamento urbano e outros que fazem parte das demandas sociais da população. Assim, mesmo que os conflitos interpessoais de suas personagens sejam parte essencial da trama de ficção, estas personagens precisam estar um ambiente que se pareça mais com o que a produção tenta reproduzir como a realidade da população comum.

No que tange os conflitos interpessoais das personagens, eles permanecem como o foco das narrativas das telenovelas “realistas”. O grande sucesso e comoção que Avenida Brasil conseguiu no Brasil está muito além da identificação dos problemas contextuais de suas personagens, pois seus telespectadores se interessavam mais sobre a vingança da personagem Nina e a mudança do posicionamento das protagonistas do que se o estilo de vida dos personagens dos seus diversos núcleos era realista ou não. Por isso, a proposta apresentada pelas telenovelas brasileiras deve ser discutida com mais afinco, pois mesmo que a intenção de sua produção seja a de conquistar seus telespectadores a partir da identificação entre seus contextos sociais locais, a inserção do contexto nacional e regional ainda é muito superficial, principalmente se levarmos em conta a estetização feita pela sua produção. Não se pode afirmar, portanto, que a cidade do Rio de Janeiro abordada pelas telenovelas seja a verdadeira cidade, com todas as suas especificidades e problemas.

Ainda que divisão do gênero melodramático se mostre útil para categorizar e diferenciar as telenovelas brasileiras e as do México, não se pode perder de vista que ambas ainda pertencem ao mesmo gênero e, consequentemente, ainda têm muitas características em comum, principalmente no que tange à atenção dada às relações interpessoais de suas personagens. Inserir o contexto nacional dentro das produções pode ser positivo quando o objetivo da produção é gerar identificação entre as personagens e seus telespectadores locais, mas também pode acabar dificultando o entendimento de telespectadores de outras localidades.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Elaine Aparecida Souto. *Mulheres Apaixonadas: A Imagem da Mulher Contemporânea na Telenovela*. 2009. 244 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Linguística, Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-23112009-113346/pt-br.php>>. Acesso em 23 de março de 2014.
- ALVES, Elisa Sofia Silveira Saraiva Pires. *Representações Indígenas na telenovela mexicana: uma abordagem a partir da análise do discurso e da semiótica da cultura*. Arquivos da Memória. Antropologia, Arte e Imagem, n.ºs. 5-6 (Nova Série), 2009. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3153399.pdf>. Acesso em 23 de março de 2014.
- APOSTOLICO, Cimara. *Telenovela: o olhar capturado: construção da tríade telespectador, corpo e imagem*. 2006. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, São Paulo. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/3/TDE-2007-03-20T09:39:02Z-2767/Publico/COS%20-%20Cimara%20Apostolico.pdf>. Acesso em 23 de março de 2014.
- AQUINO, Wilson. *Fechamento do Aterro de Jardim Gramacho deixou frustração a milhares de pessoas*. Jornal O Dia, 11 set. 2016. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2016-09-11/fechamento-do-aterro-de-jardim-gramacho-deixou-frustracao-a-milhares-de-pessoas.html>>. Acesso: 31 ago. 2017.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2003. 444 p.
- BORELLI, Silvia helena Simões. *Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, v. 15, n. 3, p. 29-36, jul 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a05v15n3.pdf>>. Acesso em 23 de março de 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção – Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007. 556 p.
- BRAGA, José Luiz. *Mediatização como processo interacional de referência*. ANIMUS - Revista Interamericana de Comunicação Midiática, Santa Maria, RS, v.5, n.2, p.9-35, jul-dez2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/download/6693/4050>>. Acesso: 29 ago. 2017.
- BREDARIOLI, Cláudia Maria Moraes; ALVES, Clarice Greco; FREIRE, Denise de Oliveira. *TV Globo internacional: trajetórias dentro do cenário mundial*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32, set. 2009, Curitiba-PR. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2530-1.pdf>>. Acesso em 17 de maio de 2014.
- CALLOS, Ryan. *Urgente: Tiroteio interrompe gravações de "La Gata"*. Novelas Mexicanas News, 4 abril 2014. Disponível em: <<http://telenovelasmxnews.blogspot.com.br/2014/04/urgente-tiroteio-interrompe-gravacoes.html>>. Acesso: 01 set. 2017.
- CARVALHO, Marcelle. *'Avenida Brasil': Lixão cenográfico da novela impressiona pela veracidade*. Jornal Extra, 26 mar. 2012. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/avenida-brasil-lixao-cenografico-da-novela-impressiona-pela-veracidade-4399924.html>>. Acesso: 31 ago. 2017.
- COMOLLI, Jean-Louis. *A cidade filmada*. IN: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSTA, Ana Paula Silva Ladeira. *Fluxo internacional de ficção: a telenovela brasileira na Bolívia*. 2008. 242 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Metodista de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, São Bernardo do Campo. Disponível em: <http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1254>. Acesso em 23 de março de 2014.
- COSTA, Ana Paula Silva Ladeira. *A exportação da ficção televisiva e a possível perda da idiossincrasia local na busca por novos mercados*. Razón u Palabra: Primera Revista Electrónica en Iberoamerica Especializada en Comunicación. n.86, abr-jun-2014. 14 p. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N86/V86/04_Ladeira_V86.pdf>. Acesso em 20 de abril de 2014.
- FREIRE, Denise de Oliveira. *Telenovela e identidade nacional no ciberespaço: explorações metodológicas da recepção internacional de Caminho das Índias em comunidades virtuais*. 2010. 238 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração em Teoria e Pesquisa em Comunicação, Linha de Pesquisa em Epistemologia, Teoria e Metodologia da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-05112010-113008/pt-br.php>>. Acesso em 23 de março de 2014.
- FUNDACIÓN CARLOS SLIM. *El Bordo de Xochiaca, la basura que se convirtió en una Ciudad*. Fundación Carlos Slim, 12 maio 2016. Disponível em: <<http://fundacioncarlosslim.org/borde-xochiaca-la-basura-se-convirtio-una-ciudad/>>. Acesso 01 set. 2017.
- GIOVANE, Maite Perroni a nova rainha dos trabalhadores do lixão. RBD Forever, 12 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.rbdforever.com.br/2014/07/maite-perroni-a-nova-rainha-dos-trabalhadores-do-lixao-69701>>. Acesso: 01 set. 2017.
- HAMBURGER, Esther. *Diluído Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 856 p. Disponível em: <http://www.4shared.com/office/iPoSWxZL/hamburger_e_-_diluido_frontei.html>. Acesso em 23 de março de 2014.
- HAMBURGER, Esther. *Telenovelas e interpretações do Brasil*. Lua Nova, São Paulo, 82: 61-86, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452011000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 23 de março de 2014.
- HARVEY, David. *O espaço como palavra-chave*. GEOgraphia, Niterói, v. 14, n. 28, p. 8-30, 2012. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/551/345>>. Acesso em 29 nov. 2016.
- IMDB. *A Gata: Full Cast & Crew*. IMDb, 2017. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt3596316/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm>. Acesso: 31 ago. 2017.
- LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991. 216p.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Narrativas Televisivas e Identidade Nacional: O Caso da Telenovela Brasileira*. In: Congresso Brasileiro da Comunicação, 25, set. 2002, Salvador - BA. Anais... São Paulo: Intercom, 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP14LOPES.pdf>. Acesso em 23 de março de 2014.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela Brasileira: Uma Narrativa sobre a Nação*. Comunicação & Educação, São Paulo, v. 26, jan/abr. 2003, p. 17-34 Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewfile/4195/3934>>. Acesso em 23 de março de 2014.

- MAIA, Gustavo. *Em Gramacho, 2 anos após fim de lixão, 20 mil pessoas vivem sem saneamento*. UOL Notícias, 11 jun. 2014. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/06/11/em-gramacho-2-anos-apos-fim-de-lixao-20-mil-pessoas-vivem-sem-saneamento.htm>>. Acesso: 31 ago. 2017.
- MALCHER, Maria Ataíde. *Gênero Ficcional Televisivo: instância mediadora da comunicação massiva*. In: Congresso Brasileiro da Comunicação, 24, set. 2011, Campo Grande - MS. Anais... São Paulo: Intercom, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP14MALCHER.PDF>>. Acesso em 17 de maio de 2014.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 1. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. 369p.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os Exercícios do Ver – Hegemonia Audiovisual e Ficção Televisiva*. 2.ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.
- MEMÓRIA GLOBO. *Avenida Brasil: Trama Principal*. 2017a. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/avenida-brasil/trama-principal.htm>>. Acesso: 31 ago. 2017.
- MEMÓRIA GLOBO. *Avenida Brasil: Cenografia e arte*. 2017b. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/mobile/programas/entretenimento/novelas/avenida-brasil/cenografia-e-arte.htm>>. Acesso: 31 ago. 2017.
- MEZCALENT.COM. *'La Gata': Novela, ambientada en un vertedero, con Maite Perroni y Daniel Arenas*. Tele Programa.TV, mar. 2014. Disponível em: <<http://teleprograma.diezminutos.es/telenovela/2014/marzo/se-graba-la-gata-con-maite-perroni>>. Acesso: 21 set. 2017.
- MOTTER, Maria Lourdes. *A telenovela: documento histórico e lugar de memória*. Revista USP, São Paulo, n.48, p. 74-87, dezembro/fevereiro 2000-2001. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/48/07-marialourdes.pdf>>. Acesso em 13 de julho de 2014.
- NICOLOSI, Alejandra Pía. *Merchandising social na telenovela brasileira: Um diálogo possível entre ficção e realidade em "Páginas da vida"*. 2009. 299 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes, São Paulo. Disponível em: <http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/file/bdt/2009/2009-me-nicolosi_alejandra.pdf>. Acesso em 23 de março de 2014.
- OLIVEIRA, Isaias. *Uma das maiores autoras de todos os tempos: Inés Rodena*. PPP: Audiência da TV, 17 mar. 2012. Disponível em: <<https://pppaudienciadatv.wordpress.com/2012/03/17/uma-das-maiores-autoras-de-todos-os-tempos-ines-rodena/>>. Acesso em 23 ago. 2017.
- PIQUEIRA, Mauricio Tintori. *"Vêm para essa festa" – As telenovelas da Rede Globo como um meio de mediação social para a constituição de uma identidade nacional*. In: Encontro Regional de História: Distória e Liberdade, 20. ANPUH/SP – UNESP- Franca-SP. set.2010. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Mauricio%20Tintori%20Piqueira.pdf>>. Acesso em 23 de março de 2014.
- PEREIRA, Livia Cristina Braz. *A telenovela brasileira e a adoção da indumentária*. 2007. 71 f. Dissertação (Graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, Juiz de Fora - MG. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/LiviaCristinaBrazPereira.pdf>>. Acesso em 17 de maio de 2014.
- RICCO, Flávio. *"Avenida Brasil" ainda é a novela da Globo mais vendida no mundo*. UOL TV e Famosos, 18 jun. 2016. Disponível em: <<http://tvefamosos.uol.com.br/colunas/flavioricco/2016/06/18/avenidabrazilaindaeanoveladaglobomaisvendidanomundo.htm>>. Acesso: 07 out. 2016.
- ROCHA, Larissa Leda Fonseca. *Diluído fronteiras: hidridações entre o real e o ficcional na narrativa da telenovela*. 2007. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói. Disponível em: <http://www.bdt.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2834>. Acesso em 23 de março de 2014.
- ROLNIK, Raquel. *Lixão de "Avenida Brasil": realidade ou ficção?*. Blog da Raquel Rolnik, 27 abril 2012. Disponível em: <<https://raquelrolnik.wordpress.com/2012/04/27/lixao-de-avenida-brasil-realidade-ou-ficcao/>>. Acesso: 31 ago. 2017.
- SANTOS, Renan. *"Maite Perroni passa mal gravando em lixão e imprensa mexicana critica Televisa"*. TV Foco, 11 maio 2014. Disponível em: <<http://www.otvfoco.com.br/maite-perroni-passa-mal-gravando-em-lixao-e-imprensa-mexicana-critica-televisa/>>. Acesso: 01 set. 2017.
- THOMÉ, Clarissa. *Rio Desativa maior lixão do continente para evitar uma tragédia ambiental*. Estadão, 22 abril 2012. Disponível em: <<http://sustentabilidade.estadao.com.br/noticias/geral,rio-desativa-maior-lixao-do-continente-para-evitar-uma-tragedia-ambiental-imp-,863926>>. Acesso: 31 ago. 2017.
- TONDATO, Marcia Perencin. *Telenovelas exportadas*. In: Congresso de Ciências da Comunicação, 21, 1998. Anais... São Paulo: Intercom, 1998. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/0c6f28cc27f89a01f7c94d145f361665.PDF>>. Acesso em 23 de março de 2014.
- VALENTIM, Aldo Luiz. *Internacionalização da Rede Globo: Estudo de caso da exportação de telenovelas*. 2007. 49 f. Dissertação (Graduação) - Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas, Curso de Relações Internacionais, São Paulo. Disponível em: <<http://administradores.com.br/producao-academica/internacionalizacao-da-rede-globo-estudo-de-caso-da-exportacao-de-telenovelas/1057/download>>. Acesso em 23 de março de 2014.

A esperança dança na corda bamba de sombrinha A sinestesia música e audiovisual em Os dias eram assim

The hope dance in tightrope of umbrella The synesthesia music and cinema in The days where like this

Aurora Almeida de Miranda Leão *
Teresa Cristina da Costa Neves**

RESUMO: Este artigo analisa a construção narrativa da minissérie *Os dias eram assim*, exibida pela TV Globo às 23h, no período de 17 de abril a 18 de setembro de 2017. O foco é o Brasil dos anos 1970-1980, imerso numa repressão violenta e com liberdade cerceada. O objetivo é investigar como se deu essa construção, que apresenta forte sinestesia entre a música e o audiovisual, enfatizando um instigante diálogo entre jornalismo, ficção, música e memória.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa, Brasil, Liberdade

ABSTRACT: The article reflects about brazilian telenovela *The days where like this*, shown by TV Globo in 2017. The focus is the Brazil of the years 1970-1980, immersed in violent repression with debased freedom. The goal of this essay was to investigate the narrative construction that presents strong synesthesia in between music and audiovisual, emphasizing a thought-provoking dialogue with intertextual relation with journalism, fiction and memory.

KEYWORDS: Narrative, Brazil, Freedom

INTRODUÇÃO

A temática de *Os dias eram assim* evidencia o período sombrio que extirpou a liberdade do cotidiano brasileiro. Repressão, ditadura, violência, aviltamento dos direitos fundamentais, cerceamento da liberdade dão o tom.

A realização de *Os dias* é um marco importantíssimo da teledramaturgia, jogando luzes para irradiar, no mundo inteiro, a avalanche repressiva e nefasta que tomou conta do Brasil naquele período e que, até hoje, tem sérios reflexos no cotidiano do país. Ainda é difícil falar sobre aqueles dolorosos anos, porém, a teleficção há de servir para que não mais se afirme não ter havido ditadura em solo brasileiro.

Ambientada entre as décadas de 1970 e 1980, tempo que vai da intensificação da repressão às *Diretas Já*, *Os dias ficou no ar* de 17 de abril até 18 de setembro, às 23h, assinada por Ângela Chaves e Alessandra Poggi com direção de Walter Carvalho, Isabela Teixeira e Cadu França, e direção geral de Carlos Araújo.

Com este estudo, pretendemos desvelar como se erigiu a construção narrativa da obra, na qual há intertextualidades notórias e relevantes entre o jornalismo, a ficção, a memória e a música.

Em *Os dias*, a interação tempo, história, personagens e ação evidencia-se na eloquente simetria com a narrativa histórica construída pelo jornalismo. E isso é bastante relevante, como afirma Cristina Costa:

* Mestranda do PPGCOM da UFJF (MG), Brasil, email: auroraleao@hotmail.com

** Orientadora do trabalho: Professora do Curso de Jornalismo, RTVI e do PPGCOM da UFJF (MG), Brasil, email: teneves@terra.com.br

As narrativas são maneiras de realizar e de expressar nossa temporalidade, tornando-a tão objetiva quanto a certeza de nossa finitude e transitoriedade. São metáforas constitutivas de ordenação, de ritmos e de sequências seriais e casuais... As estruturas narrativas são formas de estabelecer modulações e durações, arquitetando a temporalidade humana. São essenciais para a construção da identidade, tanto a individual como a coletiva, pois, a partir das considerações feitas, ser para o homem é ter uma história, é integrar durações e temporalidades. (COSTA. 2000, p.41).

TELEDRAMATURGIA COM LINGUAGEM PRÓPRIA

A construção narrativa de *Os dias* tem claro enfoque político, e as autoras definiram uma linha dramática que exclui cenas, núcleos ou personagens engraçados, evidenciando sua determinada intenção de contar, de forma grave e inequívoca, o que representou o período ditatorial para o país.

As marcas dessa construção aparecem de várias formas: são as músicas da época – muitas das quais proibidas de tocar nos anos 1970-1980; os fatos que ganharam repercussão na imprensa – como os do assassinato do estudante Édson Luís e a passeata dos 100 mil; a decretação do AI-5; o programa Abertura, apresentado pelo cineasta Glauber Rocha em rede nacional; e ainda, imagens de arquivo com pessoas de atuação destacada, vitimadas pela ditadura (como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Dina Sfat, Bete Mendes, Henfil, Herzog, e tantos outros). Ressaltamos ademais que o recorte político é notável desde que se faz notar de pronto, por exemplo, na escolha do nome da personagem principal, Alice.

Afinal, quem de nós, ao ouvir este nome, não completa mentalmente com o *País das Maravilhas*? E em que país situa-se a Alice da série: justamente num país, no qual, àquele tempo, nada havia de “maravilha”. Portanto, batizar a personagem principal como Alice já se afigura como uma clara definição política da obra. O mesmo dizemos do título – *Os dias eram assim* –, pinçado de uma letra da música-tema *Aos nossos filhos*, criação da dupla Ivan Lins e Victor Martins.

O Brasil é um caso exemplar em termos de construção narrativa da teleficção: somos um país da América Latina – continente marcado pela gênese da telenovela e enorme apreço pelo gênero – que criou um modelo especial de teledramaturgia ao optar por inserir em suas histórias o brasileiro anônimo com sua fala coloquial, seus trejeitos, sua maneira única de expressar-se, privilegiando temáticas que destacam o cotidiano nacional.

Partindo dessa opção narrativa, o gênero foi afirmando-se com uma assinatura própria, ganhou em força e dialogia com o público, adaptou importantes obras literárias brasileiras, colocou histórias da vida real na tela e passou a caracterizar-se como um espaço de ampla produção de sentidos, no qual há uma retroalimentação constante e notória com as narrativas do jornalismo televisivo. Nesse viés, vale lembrar o que dizem os estudos linguísticos, ao afirmarem que é por meio da língua que o indivíduo se constrói socialmente, e que é por meio das narrativas ficcionais que ele cria um sentimento de pertença, de identidade, como afirma Maria Cristina Mungioli:

É sob a égide da descrição dos costumes, da cotidianidade, do ver-se retratado na tela da televisão e da interrelação com a realidade que as telenovelas e minisséries brasileiras ocupam um papel extremamente importante na constituição do sentimento de nacionalidade. Papel devido não apenas à sua penetração nas diversas camadas da sociedade brasileira, mas também ao tratamento discursivo, temático e estético que lhe são característicos e que, para muitos, são responsáveis por sua grande audiência. [...] A constituição do sentimento de nacionalidade passa necessariamente pelas narrativas literárias ou televisuais produzidas pelas populações que conseguem dessa forma criar/manter referenciais comuns o que possibilitaria ter sentimentos e valores comuns e as elevaria à condição de povo. Esse processo compreende toda sorte de textos: escritos, orais, pictóricos, audiovisuais, etc. Todos esses textos entram na composição daquilo que Halbwachs (1990) denominou memória coletiva. (MUNGIOLI, 2008, p.4)

Outrossim, o teórico russo Mikhail Bakhtin defende que, para operar a linguagem verbal, os sujeitos da comunicação precisam se apropriar não apenas das estruturas, dos códigos, das regras gramaticais, das palavras, mas sobretudo devem ser capazes de construir sentidos, e essa significação não é do falante ou do interlocutor: pertence ao texto criado entre ambos. A construção de sentidos ocorre por meio de um processo caracterizado pela alteridade, ou seja, de contínua interação com o outro, como diz Maria Cristina Mungioli (2008).

Foi espelhando-nos no desenvolvimento dessas análises que encontramos a música como mais um grande potencializador de sentidos, daí o caminho escolhido para este artigo. Queremos perscrutar como a música contribuiu para a construção narrativa de *Os dias*, na qual ficção e história caminham em paralelo, e ganham reforço com a trilha musical definida. Sobretudo porque acreditamos que o cancionário de um país é território farto para a construção desse sentimento de construção da identidade, de povo, de nação.

A SINESTESIA MÚSICA X AUDIOVISUAL

A música é privilegiada co-autora da narrativa de *Os dias*. Canções que tem estreita ligação com o período repressivo, muitas das quais proibidas de serem executadas àquela época, ganharam destaque no constructo narrativo e, pô si só, já produziam suas próprias e fortes significações.

Quando essas músicas, que trazem consigo um contexto sociopolítico, histórico e cultural, são colocadas no ambiente narrativo como fio condutor, elas ganham em dimensão, ao mesmo tempo em que promovem uma lapidar produção de sentidos, auferindo

valor político, social, histórico, de denúncia e reavivamento da memória de toda uma época, numa teia emotivo-sensorial que só a música é capaz de promover. A propósito, achamos oportuno lembrar o que diz o compositor sueco Johnny Wingstedt :

Quando as ‘terminações nervosas’ do músculo-música e da epiderme-imagem se conectam, pode-se ver uma nova criança multimídia surgir no mundo, começando a respirar. E, como se não fosse suficiente: você tenta adiantar por dois quadros a música em relação à imagem - e subitamente essa criança começa a se mexer, pulando e gritando alegremente. Esse feliz casamento entre imagem e música é um exemplo fascinante de quando o todo é alguma coisa muito maior que a soma das partes. (Wingstedt 2005:6)

A música é um primeiro nível do pensamento e antes mesmo de ser sonora, ela já existe como movimento. Assim nos diz o cineasta e artista visual Arthur Omar (1998, p.276) – “é uma música do pensamento que acompanha o pensamento, ela se refere ao seu movimento, ao seu ritmo, à sua sensação de presença” -, então podemos inferir que a música já tem um pensamento que lhe antecede. Em sendo assim, cada música já traz em seu bojo uma construção de sentidos, ainda que o nível de entendimento sobre isso esteja no plano inconsciente. Porém, seguindo com o raciocínio *arthuromariano*, podemos inferir que, quanto mais a música já esteja inserida num contexto construído, conhecido, mediado e/ou midiaticizado, mais ela já trará consigo um possível constructo de significados e simbologias que se tornarão ainda mais fortes e eloquentes conforme o contexto em que seja inserida via audiovisual.

Ao que nos parece, prosseguindo com a mesma linha de pensamento, a inserção da maioria das músicas que compõem a trilha de *Os dias* insere-se nessa perspectiva. E, portanto, a escolha para compor a narrativa da série foi de profundo acerto, não só porque as músicas traduzem toda a ambiência daqueles sombrios anos de liberdade cerceada e direitos aviltados (algumas tocaram muito, outras foram proibidas), como porque elas vem imbuídas de um pensamento que as precede, o que faz com que, ao escutá-las, sejamos imediatamente transpostos para o ambiente que as fez nascer.

Sobre isso, recorremos novamente ao pesquisador, escritor, poeta e artista plástico Arthur Omar:

O cinema não é um produto do investimento do olho apenas, ele é um investimento da globalidade da presença física, corpórea. [...] A imagem determina para o sujeito uma experiência de pensamento, é preciso pensar diante dele. Nesse sentido, podemos dizer que a atenção que a imagem exige já contém, direta ou indiretamente, uma espécie de movimento musical que é o movimento da presença diante dela. Não é uma música da imagem, não é uma música do sujeito, é uma ficção operada pela atenção. [...] O pensamento tem um nível onde ele é música, e veja bem, não é uma música sonora. Ele é exatamente esse movimento que lembra o som, que lembra a experiência sonora, mas, numa certa medida, ele prescinde disso. É uma música do pensamento que acompanha o pensamento.. ela está por trás, ela se refere ao seu movimento, ao seu ritmo, à sua sensação de presença. [...] Talvez o pensar seja uma forma de música. Ou, por outro lado, a música seja um nível do pensamento. (OMAR, 1996, p. 276 e 277).

Ao voltarmos nosso olhar para o cinema, por exemplo - arte que antecede ao nascimento da televisão, de quem esta absorveu qualidades para formar sua própria linguagem, e com quem dialoga numa via de mão dupla -, lembramos o que pode a inserção da música nos filmes: ela apresenta perfis psicológicos, enfatiza sentimentos, define climas, destaca emoções, determina contextos históricos e geográficos, cria suspenses, promove pontes de empatia ou rejeição para tais ou quais personagens. Logo, acreditamos não haver dúvidas quanto à função de extrema relevância que tem a música na construção narrativa de filmes e de telenovelas, ou de qualquer expressão da ficção seriada televisiva.

Sendo a televisão uma espécie de prima-irmã do cinema, tudo que se pode pensar sobre este, serve para aquela. Nesse aspecto, vejamos o que diz Mirian Tavares para dimensionar também a acuidade da construção imagética de *Os dias*:

A imagem do cinema é um constructo artístico, contingente, social ou ideológico. Vemos no ecrã o que o autor da imagem quer mostrar. Mas sempre é possível ver mais: os sobejos do visível, recortados pelo enquadramento, dizem-nos muito das imagens que se mostram, sobretudo naquilo que elas querem ocultar [...] O cinema ocupa, muitas vezes, o lugar de “discurso da verdade” – porque é sustentado por imagens que são consideradas um espelho do real. O cinema, que nunca foi um mero reproduzidor da realidade, sempre usou a realidade como discurso, um discurso que se apresenta como um espelho aperfeiçoado que, não só reflete, mas reelabora as imagens do mundo, tornando-o mais compreensível e ordenado segundo padrões ideais. A única forma de combater este discurso do mundo visível é produzir novos discursos que irrompam de dentro da lógica do dispositivo e que provoquem, mais que reflexos, autênticas reflexões. (TAVARES, 2017)

SE VOCÊ VIER ME PERGUNTAR POR ONDE ANDEI...

A música, essa Senhora Rainha que “depois do silêncio, é o que mais se aproxima de expressar o inexprimível”, como afirmou o escritor Aldous Huxley, foi pensada para a narrativa da série com incontestado sentido de pertença, ajudando a construir - com potencial emotivo e tom de denúncia - a poderosa dramaturgia para expressar aqueles tempos sombrios instalados pela ditadura no Brasil ¹.

¹ A narrativa também fez menção ao período ditatorial do Chile, embora esse fato não entre nesta análise mas queremos ressaltar que o personagem Renato (Renato Goes) vive seus anos de exílio naquele país e casa-se com uma chilena, vindo morar com ela no Brasil quando a ditadura acaba em solo brasileiro, em 1984.

Algo tão intrínseco e visceral, como o que diz o crítico e compositor francês Michel Chion:

Seria como se perguntar porque o circo de trapezistas não apresenta o seu número em silêncio, porque a música acompanha as sessões de magia e porque em Shakespeare há freqüentemente lugar para uma canção. (Chion 1985:13)

Naqueles deploráveis anos de chumbo, a música funcionou como um potente recurso de diálogo do povo frente ao massacre repressivo estabelecido. Em edição histórica da Folha de São Paulo, há o registro sobre o impacto causado pela popularidade dos festivais de música. Foram eles o estopim que levou o então General Costa e Silva a decretar o Ato Inconstitucional 5. E foi esse ato que fez eclodir toda sorte de malefícios, violências e desconstruções humanas contra brasileiros e sua produção cultural. Em meio à ostensiva e indômita repressão, a música era uma possibilidade de catarse e denúncia, o que a telenovela evidencia com notável vigor.

Começemos por observar a letra da música-tema de abertura, *Aos nossos filhos*:

Perdoem a cara amarrada/ Perdoem a falta de abraço/ Perdoem a falta de espaço/ Os dias eram assim/ Perdoem por tantos perigos/ Perdoem a falta de abrigo/ Perdoem a falta de amigos/ Os dias eram assim/ Perdoem a falta de folhas/ Perdoem a falta de ar/ Perdoem a falta de escolha/ Os dias eram assim/ E quando passarem à limpo/ E quando cortarem os laços/ E quando soltarem os cintos/ Façam a festa por mim/ Quando largarem a mágoa/ Quando lavarem a alma/ Quando lavarem a água/ Lavem os olhos por mim/ Quando brotarem as flores/ Quando crescerem as matas/ Quando colherem os frutos/ Digam o gosto para mim (LINS e MARTINS, 1984)

A escolha dessa composição, lançada em 1984 (ano que marca o fim oficial da ditadura no país) exemplifica bem o caminho escolhido pela autoria da obra, qual seja o de promover uma espécie de inventário daqueles anos negros e tristes, nos quais tantas pessoas foram vitimadas. A letra traz uma primeira parte que pede perdão pela tristeza que se revela sem medo, e, ao mesmo tempo, acena com uma distante esperança de que tudo vire passado e sobrevenha outro tempo, no qual seja possível perceber a dor vivida e as muitas batalhas travadas como tendo algum sentido. Assim, a letra - que traz em si uma espécie de duplo arco semântico -, equivale-se ao postulado geral da narrativa (conforme apontam Todorov, Gancho, Bordwell, Syd Field, Saraiva e Cannito, e diversos outros autores), que prescreve dois eixos temáticos principais para qualquer forma narratológica. Estes podem ser traduzidos em liberdade e opressão, segundo Saraiva e Cannito (2004).

No período abordado pela série, músicas viraram autênticos hinos em favor da liberdade: a canção de Geraldo Vandré - *Pra não dizer que não falei de flores* (segundo lugar no Festival Internacional da Canção, em 1968) -, destaca-se por versos que anunciam a possibilidade de o povo tomar as rédeas de sua história: "... esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer". Aquela voz ganhou uma força exponencial no país expressando um convite claro ao engajamento, à luta.

Nessa mesma época, Chico Buarque de Hollanda, compositor emblemático na defesa da democracia, valia-se da riqueza de metáforas para burlar a censura e externar um grito de alerta ao mundo. Em parceria prodigiosa com Gilberto Gil, compôs *Cálice*, que mergulha no universo lúgubre da ditadura numa clara analogia a uma passagem bíblica e evidente sinergia com o Santo Cálice de Cristo (*Pai, afasta de mim esse cálice, de vinho tinto de sangue*). O *Cálice*, metáfora do cale-se imposto pela repressão, é uma metáfora que ecoa fundo em quem viveu aqueles tempos sombrios nos quais o verbo calar gritava medo, tortura, horror, socorro:

Como beber dessa bebida amarga Tragar a dor, engolir a labuta. Mesmo calada a boca, resta o peito. Silêncio na cidade não se escuta De que me vale ser filho da santa Melhor seria ser filho da outra Outra realidade menos morta Tanta mentira, tanta força bruta. (BUARQUE e GIL, 1978)

A inclusão dessas e de outras músicas de intenso simbolismo para a história política brasileira - *Deus lhe pague*, *O bêbado e a equilibrista*, *Como nossos pais*, *Feito Gente*, *Flores Astrais*, *Sangue Latino* -, bem como de canções mais românticas ou libertárias (como *Sociedade alternativa*, de Raul Seixas e Paulo Coelho), incluindo autores como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Fábio Júnior, Cazuzza, Djavan, e João Ricardo na trilha da série, reveste-se de mais um trunfo de relevante significação operado pela narrativa de *Os dias*, indicando a clara intenção de seus criadores (autores e diretores) de denunciar um período da vida nacional que é melhor ficar bem claro na parede da nossa memória para que nunca mais se repita, para que jamais se olvide. Essas músicas são símbolos de um tempo sombrio da vida brasileira, e expressam a cultura e a consciência histórica daquele tempo de horror para a liberdade.

Para melhor contextualizar o que significa a produção musical daquelas décadas de 1970-1980, vejamos o que diz o ensaísta Silviano Santiago:

Em lugar de introjetar o rebaixamento cultural que lhe é imposto para se afirmar pelo ressentimento dos excluídos, a música popular passa a ser o espaço "nobre", onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as contradições sócio-econômicas e culturais do País, dando-nos, portanto, o seu mais fiel retrato. (SANTIAGO, p. 171)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após observar o ambiente histórico, político-cultural no qual se inscreve a narrativa de *Os dias eram assim*, constatamos que a música ajudou sobremaneira para contextualizar a narrativa com propriedade e riqueza de significações.

Assim como a narrativa textual e imagética foi elaborada para inserir o telespectador naquele tempo-espaço da repressão - valendo-se de ferramentas fortes e bem definidas, como a construção dos personagens, a reconstituição de época, a caracterização, a direção de arte, a inserção de imagens de arquivo, e o reavivamento da memória através de registros jornalísticos da época, bem como de depoimentos de vítimas que ainda estão vivas -, podemos dizer que a trilha musical foi desenhada com o mesmo cuidado e riqueza simbólica.

A música está para a narrativa assim como as imagens do passado estão postas para a memória do tempo no qual se inscreve a história. Se outras tivessem sido as canções escolhidas, talvez a dramaticidade do enredo não soasse de forma tão incisiva e com viés tão tocante.

No caso de *Os dias*, cujo roteiro revela absoluta noção de 'carpintaria dramática' (pegando esse termo do que é usual no universo do teatro), ou seja, todas as ações tem uma motivação, uma relação causal, uma unidade dramática sólida e as personagens são redondas, essa música ganha em expressão porque arrefece o poder da trama e potencializa as muitas significações possíveis. Ao mesmo tempo, a construção textual-imagética realça o potencial discursivo das letras das canções e as coloca de novo no epicentro da questão política, perfazendo um traçado arquetípico relevante e singular dos anos de chumbo no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- BALOGH, Anna Maria (2002): *O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas*. São Paulo, EdUSP.
- COMPARATO, Doc (1983): *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro, Nórdica.
- ECO, Umberto (1994): *Seis passeios pelo bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*. São Paulo: editora Brasiliense, 1987.
- FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramatuglia brasileira: arte ou espetáculo ?* São Paulo: Paulus, 2003.
- FIALLO, Délia (1995): "*La telenovela, el viejo melodrama que nunca muere*", en *Comunicación*. Estudios venezolanos de comunicación, nº 91 (3º trimestre, 1995), pp. 15-18.13
- ECO, Umberto (1994): *Seis passeios pelo bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras.
- JOST, François (2004): *Seis lições sobre televisão*. São Paulo, Sulina.
- LEITE, Chiappini Moraes (1985): *O foco narrativo*. São Paulo, Ática.
- LEMOS, André (2007). "Cidade e mobilidade. Telefones celulares, funções pós-massivas e territórios informacionais", en *Matrizes*, vol. 1, nº.1, pp. 121-137.
- LOPES, Maria Immacolata V. de (2003): "Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação", en *Comunicação & Educação*, vol. 9, nº 26 (ene.-abr., 2003), pp. 17- 34. LOPES, Maria Immacolata V. de (2009): "Telenovela como recurso comunicativo", en *Matrizes*, vol. 3, nº.1, pp. 21-4
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 1996
- MUNIZ, Lauro César (1995): *Nos bastidores da telenovela*, en *Comunicação & Educação*, vol. 2, nº 4 set/dez.
- OMAR, Arthur. *Cinema: música e pensamento*. In: *O cinema no século*. Org: Ismail Xavier. Rio de Janeiro: editora Imago, 1996.
- PALLOTTINI, R. (1998): *Dramaturgia de televisão*. São Paulo, Moderna.
- SANTIAGO, Silviano. *Democratização no Brasil 1979-1981* (Cultura versus arte). p.171
- _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SODRÉ, Muniz. *A Máquina de Narciso*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SODRÉ, Muniz. *A narração do fato*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2009.
- TÁVOLA, Artur da. *A Liberdade do Ver*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A Telenovela Brasileira – história, análise e conteúdo*. Rio de Janeiro: editora Globo, 1996.
- VERÓN, Eliseo. *A Produção de Sentido* – São Paulo: editora Cultrix, 1980.
- XAVIER, Ismail – *O discurso cinematográfico*. São Paulo: editora Paz e Terra, 2005.
- WINGSTEDT, Johnny. *Narrative music: Towards an Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia*. Tese (Doutorado em música). Luleå: School of Music, University of Technology, Sweden. In: *Revista Sonora*, 2016, vol. 6, número 11, <http://www.sonora.iar.unicamp.br> Acesso em 30 nov 2017.
- WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: editora Publifolha, 2008.

Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

O lugar do negro nas novelas da Rede Globo: a questão étnica em Escrava Isaura, Lado a Lado e O outro lado do Paraíso

The blacks place in Globo' soap operas: the ethnic discussion in Escrava Isaura, Lado a Lado and O outro lado do Paraíso.

*Tatiana Oliveira Siciliano**

*Valmir Moratelli ***

*Ana Paula Gonçalves de Almeida****

RESUMO: Este trabalho propõe uma reflexão sobre as transformações nas representações de tramas ficcionais televisivas que abordam questões escravocratas e da cultura negra, para discutir como foram tratadas as questões étnico-raciais. Dessa forma, pretende examinar a discussão do racismo na telenovela brasileira tendo como linha histórica a comparação entre *Escrava Isaura* (1976/ 2004), *Lado a Lado* (2012) e *O Outro Lado do Paraíso* (2017).

PALAVRAS-CHAVE: escravidão; telenovela; representações raciais

ABSTRACT: This work proposes a reflection on the transformations in the representations of television fictional plots that deal with issues of slavery and black culture, to discuss how ethnic-racial issues were dealt with. Thus, it is proposed to examine the discussion of racism in the Brazilian soap opera, having as a historical line the comparison among "*Escrava Isaura*" (1976/2004), "*Lado a Lado*" (2012) and "*O outro lado do paraíso*" (2017).

KEY-WORDS: slavery; soap opera; racial representations

Introdução

A telenovela se constitui em um gênero narrativo televisivo, disseminado pelos meios de comunicação de massa, cujas matrizes remontam à estrutura do folhetim¹, à experiência do cinema, do teatro, da radionovela, do melodrama, dos folhetos de cordel, das histórias em quadrinhos, do videoclipe e, atualmente, das séries ficcionais estadunidenses. No Brasil o produto adquiriu um estilo próprio e, ao abordar diversos elementos da cultura nacional, constrói um debate sobre a identidade nacional², se constituindo em uma "narrativa da nação" (LOPES, 2014).

* **Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ.** Profa. do PPGCOM e do Departamento de Comunicação da PUC-Rio, Brasil. (tatios@terra.com.br)

** **Mestrando do PPGCOM PUC-RIO,** Brasil. (vmoratelli@gmail.com)

*****Doutoranda do PPGCOM PUC-Rio,** Brasil. (anapaulagsgo@hotmail.com)

¹ O folhetim, originado na França oitocentista, situa-se no rodapé dos jornais e é destinado à publicação de miscelâneas. Nos romances-folhetins, as histórias eram veiculadas em partes. O suspense sobre a continuidade da trama induzia à compra da edição seguinte.

² Identidades emergem "no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão" (HALL, 2013, p.110).

As telenovelas que falam da sociedade brasileira em outras épocas, também narram a nação, ao apresentarem uma versão “imaginada” sobre um passado comum em lugar, geograficamente situado ³. Por isso, é fundamental, compreender as telenovelas como construtoras de memória, “ao mesmo tempo documental – por sua permanência física como produto[s] audiovisual[ais] gravado[s] (...) e coletiva[s] – pelo compartilhamento dos saberes que ela[s] difunde[m] para seu amplo público” (MOTTER, 2000-2001, p. 76-77).

Este trabalho pretende refletir sobre o lugar dos negros em produções televisivas veiculadas na Rede Globo ⁴, emissora de maior audiência da televisão aberta, a partir das obras *Escrava Isaura* (1976 e 2004), *Lado a Lado* (2012) e *O Outro Lado do Paraíso* (2017), que abordam, respectivamente, o século XIX escravagista, o início do século XX pós-abolicionista e a interação social e amorosa interétnica contemporânea. Se em 1888, o negro deixou de ser legalmente ativo patrimonial de outrem, as desigualdades sociais ainda permanecem, como apontam vários estudos ⁵. O rendimento médio de trabalhadores negros, por exemplo, é inferior ao dos brancos ⁶. Além do pouco capital econômico, simbolicamente o negro também não é reconhecido como um ator social da mesma maneira do que os brancos ⁷.

Quais são as pontes entre a contemporânea “O Outro Lado do Paraíso” que traz a questão racial para o centro do debate teledramatúrgico, ao enfatizar o romance proibido entre uma negra de origem humilde e um jovem branco de família poderosa e a escrava branca Isaura, adaptada pela primeira vez na década de 1970 do romance homônimo do século XIX? Quais são os estereótipos e os avanços na discussão racial que a ficção televisiva promoveu nas últimas décadas? Bhabha (2005, p.105) atesta ser a principal estratégia discursiva do estereótipo a sua fixidez, “como signo da diferença cultural/histórica e racial”, produzindo um tipo de “conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido”. Assim, reconhecer a ambivalência do estereótipo na produção de conhecimento faz-se fundamental.

A HISTÓRIA DE UMA ESCRAVA NEGRA DE PELE BRANCA

O romance *Escrava Isaura*, escrito por Bernardo Guimarães em 1875, teve duas adaptações para o cinema (1929 e 1949) e duas para a televisão ⁸. Trata da história de Isaura, filha de uma negra escrava, que falece logo após da à luz a uma filha de tez clara. A criança passa a ser criada por Gertrudes, mulher do Comendador Almeida, proprietário da escrava e de terras em Campos dos Goytacazes (Rio de Janeiro). Criada como uma moça de elite, Isaura continua sendo escrava, apesar do capital educacional recebido. Para a sociedade conservadora do Brasil do século XIX, a cor da pele significa um tipo de distinção. A escrava Isaura tem a pele branca, mas sua origem é negra. Logo, é vítima de um tipo racismo que ajuda a elucidar a discriminação no Brasil hoje. Sofrem o preconceito aqueles associados ao trabalho braçal, associado às classes subalternas da sociedade (PAIVA, 1999).

A primeira adaptação de *Escrava Isaura* está dentro de um contexto de senso de “brasilidade” (ORTIZ et al, 1989), oriundo do período militar no país, onde havia uma predominância por tramas que trouxessem a ideia de recuperação das raízes e das tradições do passado, permitindo a construção da imagem de um país unificado.

REDEFINIÇÕES SOCIAIS

Em seu trabalho sobre a representação do negro em telenovelas brasileiras, Araújo (2000) aponta a persistência do ideal de branqueamento na televisão nacional. É interessante recuperar uma de primeiras telenovelas da TV Globo *A Cabana do Pai Tomás*⁹ (1969), também pioneira ao contar com um protagonista negro, o escravo Tomás. Entretanto, Tomás foi interpretado por um ator branco, Sérgio Cardoso, por exigência do patrocinador Colgate-Palmolive (DICIONÁRIO TV GLOBO, 2003) ¹⁰.

Nos anos 1980, Araújo (2008) aponta que em um terço das telenovelas não havia personagem negro, com raras exceções como *Corpo a Corpo* (1984), que apresentou como protagonistas um casal inter-racial (Marcos Paulo e Zezé Mota). Na década seguinte,

³ “Comunidade imaginada” foi um conceito elaborado para mostrar como os estados nacionais, no século XIX, organizaram seus discursos memoriais, possibilitando que todos os nascidos, dentro de determinadas fronteiras geográficas, se reconhecessem como membros de uma mesma comunidade, compartilhando uma memória coletiva (Anderson, 2008). Hamburger (1998), a partir desse conceito, sublinha a importância das telenovelas na configuração do Brasil como uma “comunidade imaginada”.

⁴ O Brasil ocupou os sete primeiros lugares no ranking das 10 obras de ficção de maior audiência, em 2016, da televisão aberta dos países Latinos. Todas as sete produções ficcionais foram da TV Globo. Cf. LOPES e OROZCO, 2017.

⁵ Carta Capital, 26/11/2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/seis-estatisticas-que-mostram-o-abismo-racial-no-brasil>. Acessado em 5/12/2017

⁶ Cf. a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua do IBGE, divulgada em novembro de 2017, no terceiro trimestre de 2017 o rendimento médio de trabalhadores negros foi inferior ao dos brancos: 1,5 mil ante 2,7 mil reais e a crise financeira atingiu mais drasticamente a população negra, foram 63,7% dos desocupados, correspondendo a 8,3 milhões de pessoas, já entre os trabalhadores brancos, o índice é consideravelmente menor: 9,9%.

⁷ A pesquisa “A cara do cinema nacional” da Universidade do Estado do Rio de Janeiro mostra o baixo índice de diretores negros no Brasil (apenas 2%) e pouca oferta de papéis para atores negros, pois, entre as produções brasileiras de maior bilheteria entre 2002 e 2014 apenas 31% dos filmes contavam com elenco negro e, quando presentes, os temas recorrentes eram associados à criminalidade e/ou pobreza. As telenovelas brasileiras também apresentam quadro semelhante, pois, o ideal estético da televisão aberta nacional é eurocêntrico e branqueado.

⁸ A primeira na TV Globo, em 1976, de Gilberto Braga e protagonizada por Lucélia Santos. A segunda na TV Record (2004), de Tiago Santiago e Anamaria Nunes, com Bianca Rinaldi no papel principal

⁹ Baseada no romance “Uncle Tom’s Cabin”, de Harriet Beecher Stowe.

¹⁰ Para que o galã Sérgio Cardoso vivesse um escravo norte-americano, era preciso tingir o seu corpo, além do uso de peruca, rolhas no nariz e atrás dos lábios.

com a chamada “ascensão da classe média” (NERI, 2011)¹¹, as camadas populares, onde etnicamente os negros são percentualmente significativos, tornaram-se públicos-alvo desejáveis para as empresas e a “cultura negra”, assim, transformou-se em “estilo de vida” mercantilizável.

Ocupando, muitas vezes, o local de fala dos excluídos da história oficial, a telenovela abre um canal de diálogo (BACEGGA et al, 2014). Martin-Barbero (1997) advoga não ser possível analisar os meios de comunicação apenas pelo viés do controle social, sem compreender como a mídia seduz a população e, num processo social, integra-se ao seu cotidiano.

Na primeira década de 2000, apenas três produções tiveram como protagonista uma personagem negra: *Da Cor do Pecado* (Taís Araújo como Preta, 2004), *Viver a Vida* (interpretada também por Taís Araújo como Helena, 2009) e *Cama de Gato* (Camila Pitanga como Rose, 2009). Tal ascensão a protagonistas das narrativas ocorreu dentro do contexto de inclusão das camadas populares nas telenovelas (GRIJÓ e SOUZA, 2012). Os exemplos citados, entretanto, não carregam consigo discussões amplas sobre o racismo. Em entrevista a um dos autores desse artigo, o novelista Aguinaldo Silva analisa assim a Helena negra da trama de “*Viver a Vida*”, de Manoel Carlos: “O que falta à personagem é o componente racial. Você não pode ter uma atriz negra na novela como se fosse uma branca”¹². Afinal, a ideologia do embranquecimento é uma passagem do racismo de dominação ao de exclusão (SODRÉ, 1992).

Ainda que as telenovelas de época condenem a escravidão (quase sempre os proprietários de terra são vilões) e a utilização do negro como mercadoria, destaca-se o modo como teledramaturgia retratou a libertação dos escravos, na qual os brancos lideraram a luta pela abolição da escravatura e os negros eram representados em papéis secundários (ARAÚJO, 2000). Em *Sinhá Moça* (de Benedito Ruy Barbosa, 2006), por exemplo, é o jovem e branco advogado abolicionista Rodolfo Fontes (Danton Mello) que protagoniza o arco dramático da questão racial contra os escravocratas (a trama se passa em 1886). Os negros são coadjuvantes na luta que mais almejam¹³. A exibição da telenovela pela TV Globo acontece no primeiro governo Lula, quando ainda não se aprofundara o debate por maior representatividade das camadas populares nos meios políticos e sociais.

Em *Lado a Lado* (de João Ximenes Braga e Claudia Lage, 2012) nota-se uma transformação na representação do negro na trama, pois a história, que se passa na sociedade carioca do início do século XX, é contada também sob o ponto de vista dos negros: Isabel (Camila Pitanga) e Zé Maria (Lázaro Ramos) formam um dos casais principais. Ela, filha do ex-escravo Afonso (Milton Gonçalves), trabalha desde adolescente como empregada doméstica da francesa Madame Besançon (Beatriz Segall). Talentosa, tem a oportunidade de ir para a Europa estudar. Anos depois, retorna rica e se reaproxima de seu amor, marinheiro e um dos líderes da Revolta da Chibata¹⁴.

Na ocasião da premiação de *Lado a Lado*, em 2013¹⁵, o diretor Vinícius Coimbra disse: “Gravamos essa novela sobre o povo brasileiro, mas, acima de tudo, foi para o povo brasileiro não se esquecer da sua história”¹⁶. A referida telenovela contou, inclusive, no site GShow, com um suporte de historiadoras que forneciam informações sobre a primeira década do século XX no Rio de Janeiro¹⁷. Não é por acaso que a novela foi bastante utilizada nas escolas. Afinal, a História pode ser compreendida como um conjunto de acontecimentos e fatos cotidianos, contados por diversas vertentes, sejam elas acadêmicas ou não, permeando o imaginário popular (FREITAS, 2011). João Ximenes Braga, um dos autores, quando perguntado sobre a importância de se retratar fatos históricos na telenovela, disse: “O interesse veio pela História, ao ver um jovem publicar no Twitter que aprendeu mais sobre a revolta da Vacina em três capítulos da novela que em três anos de ensino médio”¹⁸. Não podemos deixar de apontar que a trama é tratada a partir de uma visão contemporânea. *Lado a Lado* apresenta o negro como protagonista no movimento abolicionista, leva para as telas mulheres com opiniões e posições fortes em um tempo em que eram excluídas do papel público. Existe além da idealização da participação destes grupos, comum à ficção, uma visão contemporânea dos papéis sociais ali assumidos. Ou seja, “o passado é reconfigurado pela ficção televisiva e passa a ser uma versão dos próprios acontecimentos históricos...” (SICILIANO, 2016,p.173).

ÚLTIMO CAPÍTULO: O DISCURSO MORAL HOJE

As telenovelas globais não colocaram em relevo a cultura negra (GRIJÓ e SOUZA, 2012). Apesar da participação de personagens negros ter aumentado a partir dos anos 2000, suas atuações deslocaram-se das senzalas (nas novelas de época) para os empregos domésticos ou favelas. Sodré (1992) questiona a telenovela por frequentemente utilizar-se de negros para retratar o bandido ou o cidadão à margem das regras sociais, perpetuando sua imagem negativa.

¹² Entrevista disponível em :

<<http://gente.ig.com.br/materias/2009/11/10aguinaldo+silva+critica+helena+negra+de+manoel+carlos+falta+a+ela+o+componente+racial+9055969.html>>
Acesso em 20/11/2017

¹³ Até os abolicionistas que ficaram mais conhecidos na história, como Nabuco, são caucasianos.

¹⁴ Ocorrida em 1910 no Rio de Janeiro

¹⁵ Ganhou o 41º Emmy Internacional, considerado o Oscar da TV mundial

¹⁶ Declaração dada ao Site G1 <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/11/fernanda-montenegro-vence-premio-emmy-internacional.html>
Acesso em 19/11/2017

¹⁷ Acontecimentos como Revolta da Vacina, derrubada dos cortiços, início das favelas, nascimento do samba, entre outros, ganharam verbetes explicativos assinados por Luciana Reis e Rosana Bardanachvilli. Ver link “Naquele tempo” em <http://gshow.globo.com/novelas/lado-a-lado>. Acessado em 6/12/2017. Discussão sobre o aspecto é aprofundada em Siciliano, 2016.

¹⁸ Depoimento dado ao Jornal Estado de SP. <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,novela-faz-historia-imp,-964884>> Acessado em 19/11/2017.

Na contemporânea *O Outro Lado do Paraíso* (de Walcyr Carrasco, 2017) Raquel (Erika Januzza) é expulsa da casa da patroa Nádia (Eliane Giardini), ao gritos de “volte para o quilombo”, quando esta descobre o envolvimento da empregada com seu filho Bruno (Caio Paduan). A novela avança dez anos com a transformação de Raquel, agora juíza, mas ainda atuante na causa da preservação do quilombo. Raquel é uma das personagens principais e dissemina uma visão positiva de suas raízes negras (defesa dos quilombos); da importância do esforço e da educação para prosperidade pessoal (afinal, formou-se em direito e virou juíza). Enfim, o preconceito não determinou a paralisia nos projetos. Eis a mensagem do folhetim, que ao término do episódio do dia da Consciência Negra ¹⁹, exibiu o texto “Racismo é crime. Denuncie. Ligue 100”.

Dois meses após a estreia do *Outro Lado do Paraíso*, o apresentador William Waack, âncora de um telejornal da mesma emissora, foi afastado de suas funções devido à divulgação nas redes sociais de um vídeo no qual fazia comentários racistas. O que tem provocado tais mudanças? A população brasileira que se autodeclara negra ou parda aumentou na última década ²⁰. Se na década 1970 predominou a emergência do tema abolicionista, coincidindo com as primeiras manifestações contra o regime militar; agora a teledramaturgia brasileira começa a absorver as vibrações sociais de esferas antes emudecidas, devido, em parte, à popularização das redes sociais na amplitude do debate público.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo, Cia das Letras, 2008.
- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira*. São Paulo, Editora SENAC, 2000.
- _____. *O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira*. Casa de Criação Cinema e Propaganda. Estudos Feministas, Florianópolis: setembro-dezembro/2008.
- BABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.
- BACEGGA, Maria Aparecida, MELLO, Felipe, e BARRETO, Rosana. *História, ficção e realidade: A novela Lado a Lado e seu olhar sobre questões histórias brasileiras*. Alaic, Peru: 2014.
- BARBERO, Jesús Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.
- CASTILHOS, R; ROSSI, C. A. *Subindo o morro: consumo, posição social e distinção entre famílias de classes populares*. In: ROCHA, A; SILVA, J. (Org.). *Consumo na base da pirâmide: estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- Dicionário TV Globo. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.
- FREITAS, Juliana. *Novelas de época e o ensino de História: Sinhá Moça (2006) e suas representações acerca do processo de abolição Brasileiro*. Anais do I Seminário Internacional História do Tempo Presente. Florianópolis: UDESC, 2011.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro, Ed. PUC/Appicuri, 2016.
- GRIJÓ, Wesley Pereira e SOUSA, Adam. *O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações*. UFRRS e UFGO: Estudos em Comunicação nº 11, 185-204. Maio de 2012.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela Brasileira: uma narrativa sobre a nação*. Comunicação e Educação: revista do Departamento de Comunicação e Artes da USP, n. 26, 2003.
- LOPES, M.I e OROZCO, G. (orgs.). *Uma década de ficção televisiva na Ibero-América: análise de dez anos do Obitel (2007-2016)*. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- MARTHE, Marcelo e BERGAMASCO, Daniel. *O Poder Fulminante*. Reportagem de capa da Revista Veja. 15/11/2017.
- MOTTER, M. L. *A telenovela: documento histórico e lugar de memória*. In: Revista USP. São Paulo, número 48, dez-fev, 2000-2001.
- NERI, Marcelo. *A nova classe média – o lado brilhante da base da pirâmide*. São Paulo: Saraiva, 2011.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Raça, História e Atualidade na ficção de Escrava Isaura (Sexto Capítulo de As aparições do deus Dionísio na Idade Média)*. Universidade Federal da Paraíba, 1999.
- SICILIANO, Tatiana. *Um passeio pelo Rio de Janeiro do século XX pela telenovela Lado a Lado*. In: NOVAES, Aline; KRAPP, Juliana e LOBO, Rosana (orgs.). *Rio Circular: a cidade em pauta*. Rio de Janeiro, Ed. Autobiografia, 2016.
- SODRÉ, Muniz. *O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia*. São Paulo: Editora Cortez, 1992.

¹⁹ 20 de novembro

²⁰ 53% dos brasileiros se declararam pardos ou negros, diante de 45,5% que se disseram brancos. Em 2004, 51,2% dos brasileiros intitulavam-se brancos versus 47,9% de negros e pardos. Cf. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 2014, IBGE.

Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

Conexão e convergência midiática: perspectivas teórico-metodológicas nos estudos de recepção de ficção televisiva seriada

Mediatic connection and convergence: theoretical-methodological perspectives in the reception studies of televised serial fiction

*Lourdes Ana Pereira Silva **

RESUMO: Esta pesquisa objetiva analisar o estado da arte dos estudos de recepção e de consumo midiático de ficção seriada televisiva, designadamente àqueles que trabalham com mídia digital (2010-2015). Pergunta-se quais são as tendências e perspectivas teórico-metodológicas utilizadas por essas pesquisas ao trabalharem com a internet como ferramenta comunicacional, visto que os meios massivos estão cada vez mais atravessados pela convergência. Para tal, revisitou-se as dissertações e teses na área de recepção e consumo dos Programas de Pós-Graduação brasileiros em comunicação. O *corpus* da pesquisa compreende 12 trabalhos que priorizaram as mídias digitais em pesquisas empíricas. O conjunto desses trabalhos revela forte indício da popularização da internet nos anos 2000, assim como sua consolidação e, da mesma forma, o aumento do uso de *sites* de redes sociais pela audiência de ficção seriada televisiva.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção seriada televisiva, Convergência, Estudos de Recepção.

Abstract: This research objectifies analyses the state of the art from the studies of reception and media consumption of televised serial fiction, namely those who work with digital media (2010-2015). It is asked which are the theoretical-methodological tendencies and perspectives used for those researches when working with the internet as communicational tool, since the mass media are increasingly crossed by the convergence. For this purpose, the dissertations and theses at the area of reception and consumption of the Brazilian Post-Graduate programs in communication were revisited. The research corpus contain 12 works that priorities the digital media on empirical researches. The set of those works reveals strong indication of the internet popularization at the 2000's, as well as its consolidation and, in the same way, the increase of the use of sites of social media by the audience of televised serial fiction.

KEY WORDS: Televised serial fiction, Convergence, Studies of Reception.

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas houve uma expressiva mudança de paradigma nos modos de consumir a mídia. A convergência é realidade e as remotas formas de consumo e produção midiática continuam em plena transformação.

Em sua obra *Cultura da Convergência* (2009), o autor Henry Jenkins demonstra como o pensamento moderno de convergência tem se difundido na cultura popular e como tem impactado a relação entre públicos, produtores e conteúdos de mídia. Para esse autor, o conceito de convergência significa o modo como os meios de comunicação estão aderindo para se adaptarem à internet, ou seja, como o fluxo de conteúdo, através de múltiplas plataformas das mídias, circula. O autor é enfático ao afirmar que a convergência não deve ser compreendida a partir de dispositivos tecnológicos, mas, sobretudo, em termos culturais.

* **Professora do Mestrado** Interdisciplinar em Ciências Humanas e do Curso de Comunicação da **Universidade Santo Amaro – UNISA, SP. Doutora em Comunicação** e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. E-mail: lourde_silva@hotmail.com

O pensamento que norteia a obra *Cultura da Conexão* (Jenkins, Green e Ford, 2014) é que as pessoas não se limitam ao simples papel de consumidoras, uma vez que discutem, reagem, espalham seus interesses e críticas pelas diferentes modalidades de mídia. As audiências querem ser ouvidas, atendidas, recompensadas. O que mobiliza essa “cultura da conexão”, cada vez mais ligada em rede, são as aspirações e desejos de um público ávido por participar e opinar.

A mídia digital, assim como os fenômenos da convergência e da conexão, tem impactado também os modos de produção da pesquisa brasileira. Estudos sobre essa temática têm se expandido em congressos, mídia impressa e mídia digital, além de linhas de pesquisa de Programas de Pós-Graduação dedicadas à problematização e compreensão desse fenômeno. De modo específico, isso pode ser verificado no *corpus* deste trabalho, que evidencia o quanto a pesquisa de recepção é imprescindível para a compreensão dos usos sociais da mídia, principalmente em tempos de usuários engajados.

CARACTERIZAÇÃO DAS PESQUISAS

Entre 2010-2015, foram mapeadas 11 pesquisas classificadas como estudos de recepção de ficção seriada televisiva que trabalharam na perspectiva da convergência midiática (SILVA E NOLL, 2017). Dessas, três são em nível de doutorado (DESIDÉRIO, 2013; PIENIZ, 2013; DEPEXE, 2015), e as demais, no âmbito do mestrado (FREIRE, 2010; JESUS, 2013; KARHAWI, 2013; ESTEVÃO, 2013; SOUZA, 2014; NOLL, 2014; DRUMOND, 2014; FLORITO, 2014).

Assim, a dissertação de Freire (2010) quer resolver como brasileiros residentes em Portugal estão reconfigurando os significados sociais construídos a partir da recepção de *Caminhos das Índias* (2009) no ciberespaço, mais especificamente, nas comunidades virtuais. Como *Caminho das Índias* participa do processo de ressignificação da identidade nacional por meio das comunidades virtuais mantidas por brasileiros residentes no exterior. No que diz respeito aos resultados, a autora enfatiza que, ao lançar temáticas presentes na telenovela, encontrou resistência dos receptores, no entanto, quando discutia sobre temas pautados pela narrativa, as identidades afloraram por meio dos discursos carregados de memória.

A pesquisa de mestrado de Jesus (2013) busca observar a articulação entre merchandising social e função educativa na telenovela brasileira como geradora de pautas para a imprensa e de temas de conversação nas redes sociais na internet. Elege o Facebook como local de análise das conversações sobre os temas sociais. Para isso, realizou um estudo de caso da telenovela *Salve Jorge*, por meio de uma metodologia que aborda tanto a recepção a partir dos conteúdos emitidos pela televisão, quanto a circulação desse conteúdo através da imprensa. Quanto aos resultados, a autora destaca que as cenas de merchandising social são um produto típico dos meios de comunicação de massa por estarem imbricadas nas tramas das telenovelas.

A tese de Pieniz (2013) se ocupa em compreender parte do processo de “trânsito das audiências”, processo em que receptores tornam-se emissores ao compartilharem suas percepções sobre telenovela no Twitter. O objeto empírico dessa investigação são os *tweets* que contemplam as *hashtags* #passione, #insensatocoração e #finaestampa sobre as referidas telenovelas. Entre os principais resultados, destaca-se os que apontam para três esferas primordiais de conteúdos nos *tweets*: a que contempla assuntos diretamente ligados à trama; a visão de telenovela como produto midiático, e ainda, a esfera na qual estão expostas as ações do cotidiano dos receptores.

O trabalho de Desidério (2013) quer entender como as representações sociais contidas nos fragmentos discursivos sobre homossexualidade presentes em *Insensato Coração* foram comentados pelos internautas no Orkut e nos portais de notícias *Folha*, *UOL* e *Yahoo!*. O autor elege a análise do discurso de linha francesa, com o intuito de observar as formações discursivas presentes na narrativa do merchandising social de *Insensato Coração*. Quanto aos resultados, conclui que os discursos sobre os conteúdos da televisão, publicados por internautas em espaços on-line, provam que os indivíduos ocupam o ciberespaço.

Estevão (2013) visa refletir sobre o diálogo da telenovela brasileira, através de estratégias de produção desenvolvidas na internet, com a parcela da audiência participativa e produtora de conteúdos, como os fãs on-line. O problema de pesquisa consiste em saber como a telenovela brasileira, através dos processos de produção em espaços oficiais na rede, tem dialogado com as possibilidades de intervenção e influências (ingerência) advindas da participação digital dos fãs. A discussão ressalta os processos comunicacionais com base no cenário de digitalização dos meios, da cultura da convergência e da cultura participativa, panorama que contribuiu para que a televisão repensasse suas funções e estrutura operacional.

O trabalho de Karhawi (2013) teve o objetivo de compreender como são produzidos sentidos entre os polos da produção e da recepção da minissérie *Afinal, o que querem as mulheres?* (TV GLOBO, 2010). Para isso, a autora analisa os discursos do blog de André Newmann² protagonista da trama. Para a autora, o blog em questão caracteriza-se como um produto transmidiático.

Para compor o *corpus* da pesquisa foram analisadas as postagens do personagem e os comentários no blog. Os resultados apontam que, na instância da produção, a busca pela posição ativo-responsiva do internauta foi determinante para considerar que o blog em questão não foi um produto transmidiático feito apenas para “constar”, mas para possibilitar a produção de sentidos para além da narrativa televisiva.

¹ Quanto aos aspectos metodológicos, ressalta-se que, com relação aos dados primários desta pesquisa, a constituição do *corpus* passou por várias etapas e utilizou-se de várias fontes: sites dos PPGs de Comunicação, sites das bibliotecas das respectivas universidades, repositórios, Plataforma Sucupira, Banco de Teses e Dissertações da Capes, Currículo Lattes dos orientadores e dos autores (JACKS, 2017).

² O ator Michel Melamed interpreta a personagem André Newmann. André é um doutorando em Psicologia que pretende responder, em sua tese, a pergunta freudiana: “*Afinal, o que querem as mulheres?*”. Com senso de humor muito próprio, o psicólogo mistura a pesquisa à própria vida.

Assim como Karhawi (2013), o espaço de observação de Souza (2014) é um blog. Seu trabalho tem por objetivo investigar, no processo de transmediação das telenovelas com a internet, convergências entre o ficcional e o real a partir do *Blog do Indra*, personagem da telenovela *Caminho das Índias* (TV GLOBO, 2009). O trabalho busca, a partir das postagens no blog, verificar como são construídas a identidade do personagem e o perfil identitário do público. O autor quer entender como os blogs se apresentam ao público, o que representam no contexto da ficção seriada e na sua migração para a realidade histórica, quais sentidos são compartilhados. Entre os principais resultados destacam-se: o blog se apresenta como uma narrativa transmediatizada de *Caminho das Índias*, um espaço aberto à participação de internautas que buscavam se aproximar da personagem Indra e saber um pouco mais da sua vida extra-ficção.

Em sua dissertação, Drumond (2014) propõe um estudo de caso da telenovela *Avenida Brasil* (REDE GLOBO, 2012), a partir da sua produção narrativa e das suas dinâmicas de circulação/interação social. A pergunta da pesquisa questiona se os novos fluxos de circulação ficcional são capazes de gerar espaços ou de criar brechas que intensifiquem a “qualidade” das vozes e dos discursos que giram em torno das telenovelas. Sobre os resultados, o autor refere-se à espacialização da novela em torno do contexto da periferia, assim como à promoção de um novo hábito de classe a partir de velhas fórmulas de projeção popular.

A temática da dissertação de Noll (2014) é sobre a cultura dos fãs. O objetivo central da pesquisa é compreender como as séries nacionais de humor – especialmente *Tapas & Beijos* (TV GLOBO, 2011) – através da comicidade, levam os fãs a discutirem assuntos “sérios”, que interessam ao debate social. O problema de pesquisa questiona o que leva os fãs ao riso de séries cômicas nacionais. Os resultados apontam para a importância do conceito dos supertemas, na forma como os fãs se relacionam com a série *Tapas & Beijos*, sendo a amizade, o riso, as brigas, o coleguismo, a paixão, o sexo e a verossimilhança com o cotidiano, apontados como fatores pelos quais o grupo se identifica com esse tipo de programa; e a descoberta do Facebook como cenário de interação entre os fãs da série e a emissora.

Florito (2014) investiga o universo dos mediadores de ficção seriada televisiva – fãs que criam e gerenciam sites e blogs para discussão e compartilhamento de conteúdo relativo às séries de TV. A pesquisa aborda a emergência das comunidades de fãs na cibercultura, as dinâmicas ocorridas dentro e através desses sites, e suas relações com a indústria midiática. O trabalho analisa principalmente o universo dos blogueiros, classificados como mediadores que compartilham informações e entretenimento. Assim, o problema busca compreender quem são os atores responsáveis, como constroem esses espaços. Florito (2014) chegou aos seguintes resultados: no passado, os fãs eram vistos como patológicos, excluídos, paranoicos e obcecados e, no presente, vários estudos os denominam como participantes, relevantes e influentes; a formação de *fandoms* promoveu uma aproximação de interesses e de compartilhamento organizado de troca de ideias.

A tese de Depexe (2015) tem por objetivo geral explorar a circulação e o consumo da telenovela *Salve Jorge* (REDE GLOBO, 2012) no *Twitter*, para compreender o fenômeno do consumo simultâneo TV/Internet, e o funcionamento da palavra “periguetes” na comunicação e distinção de classe. O trabalho articula a análise do discurso pecheutiana, a sociologia bourdieana e os estudos de recepção/consumo latino-americanos. O problema de pesquisa interroga como o imaginário sobre mulheres de classes populares confronta-se com o imaginário sobre as mulheres das elites, e como esses modelos são consumidos, apropriados pela audiência da telenovela. Como resultados, a “forma-sujeito periguetes” funciona como uma posição de sujeito cujos sentidos são móveis, mas remetem à liberdade do corpo feminino, seja na maneira como se veste e nos cuidados estéticos, seja no exercício de sua sexualidade.

ENFOQUES TEÓRICOS ADOTADOS

As pesquisas de ficção televisiva seriada/convergência possuem os seguintes enfoques teóricos: análise de recepção (PIENIZ, 2013; NOLL, 2014; DRUMOND, 2014; DEPEXE, 2015); estudos culturais (JESUS, 2013; DRUMOND, 2014; FLORITO, 2014); cibercultura (FREIRE, 2010; ESTEVÃO, 2013); estudos da linguagem e do discurso (KARHAWI, 2013; SOUZA, 2014).

Alguns trabalhos optaram pelo enfoque teórico híbrido - aqueles que combinam enfoques compatíveis -, como no caso, por exemplo, de Desidério (2013), que articulou a teoria das representações sociais, a análise do discurso e a teoria *Queer*; Estevão (2013) combinou cibercultura e consumo; Souza (2014), utilizou-se da análise do discurso e da sociologia compreensiva; Drumond (2014) combinou análise de recepção, estudos culturais e teoria da ação comunicativa e Depexe (2015), ajustou análise de redes a análise de recepção e sociologia compreensiva.

AUTORES MAIS CITADOS

O norte-americano Henry Jenkins é o autor mais citado no conjunto dos trabalhos analisados. Em cinco, dos 11 trabalhos (PIENIZ, 2013; KARHAWI, 2013; ESTEVÃO, 2013; SOUZA, 2014; FLORITO, 2014), Jenkins aparece entre os três principais autores. Na sequência, a tríade de autores mais citados, destacam-se, Jesús Martín-Barbero, Guillermo Orozco Gómez e Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Outros autores são decisivos para a construção desses trabalhos, porém com menor expressividade quantitativa.

MÉTODOS E TÉCNICAS DE PESQUISA

A maioria dos trabalhos elegeu o método qualitativo, preocupando-se, portanto, com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e na explicação dos processos das relações sociais. Três trabalhos elegeram o método quanti-quali (JESUS, 2013; PIENIZ, 2013; DRUMOND, 2014).

No que se refere as técnicas, apenas cinco, dos 11 trabalhos, utilizam mais de uma. Embora a observação tenha sido o protocolo mais adotado (5 trabalhos), destaca-se também a análise do discurso, utilizada em três, das 11 pesquisas. A entrevista, junto com a etnografia virtual/netnografia, aparece na terceira posição, com dois trabalhos cada. As demais técnicas utilizadas foram: estudo de caso, análise do conteúdo, questionário on-line e análise de redes sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão que mobilizou este trabalho foi saber quais foram as tendências e as perspectivas teórico-metodológicas utilizadas pelos autores dessas pesquisas de “ficção convergente”, ao trabalharem com a internet, visto que os meios massivos estão cada vez mais atravessados pela convergência social, cultural e técnica.

É fato que a ficção seriada televisiva tem vivenciado fortes alterações decorrentes das tecnologias digitais e da convergência. Essa conjuntura possibilitou que os trabalhos aqui analisados se ocupassem com a tarefa de entender e de explicar aspectos da dinâmica das relações sociais. Os problemas formulados por esses estudos, em geral, buscam responder como se dão as práticas sociais das audiências na rede.

Desse modo, constatou-se a preponderância da internet articulada algumas vezes a televisão. Ao considerar a delimitação feita nesta investigação, os trabalhos demonstraram que o formato telenovela continua sendo predominante ³, revelando assim a forte penetração e a popularidade da televisão em torno do consumo desse produto.

É curioso observar que, se por um lado, a internet destaca-se enquanto locus de observação, por outro, os programas analisados foram majoritariamente aqueles veiculados na televisão, ou seja, a convergência se revela por meio das multifuncionalidades das plataformas. A convergência midiática mostra-se também ao alterar comportamentos de diferentes naturezas, o modo como os conteúdos se apresentam, e ainda, como são assimilados, afinal, o público que consome também participa dos fluxos de conteúdos da mídia, portanto, recebe e produz conteúdos.

Embora a maioria dos estudos analisados apresentem consistência no problema de pesquisa e um razoável delineamento em suas análises e conclusões - questões estas, essenciais para qualificar uma investigação -, a produção desses trabalhos sugere uma espécie de descompasso com a tecnologia, uma vez que alguns resultados tornam-se rapidamente datados.

Ao considerar que este estudo tem o recorte temporal retroativo aos últimos seis anos, como entender que nenhum desses trabalhos tenham, por exemplo, se dedicado a problematizar as práticas da recepção de ficção seriada no celular, assim como a recepção da ficção seriada via *streaming*⁴? Como problematizar a preponderância da telenovela em relação aos demais formatos (principalmente se comparada às series) uma vez que no Brasil essa narrativa chegou “tardamente” à tecnologia do *streaming*?

Tais questões não se aplicam necessariamente aos pesquisadores do corpus deste trabalho, seja porque a maior parte deles encontra-se no âmbito do mestrado e, em geral, quando iniciam a produção da pesquisa científica, seja porque os fortes impactos das tecnologias da comunicação e da informação das últimas décadas são questões que, no próprio campo da comunicação, encontram-se em profunda ebulição.

Enfim, ao analisar a produção de conhecimento empreendida por esses trabalhos, busca-se criar possibilidades para que pesquisadores interessados no campo da Comunicação e, em especial no recorte aqui feito, estabeleçam diálogos entre suas pesquisas, de modo a possibilitar a circulação e o intercâmbio entre as produções construídas e aquelas que ainda estão por construir. Almeja-se ainda, contribuir para o processo crítico de sistematização do saber, assim como conhecer seus métodos e processos de investigação, visando o espírito científico.

REFERÊNCIAS

- Jacks, N., Menezes, D.; Piedras, E. *Meios e audiências: a emergência dos estudos de recepção no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- Jacks, N. et al. (Org.) *Meios e audiências II: a consolidação dos estudos de recepção no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- Jacks, N. et al. *Meios e audiências III: reconfigurações dos estudos de recepção e consumo midiático no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- Jenkins, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- Jenkins, H.; Green, J.; Ford, S. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Editora ALEPH, 2014.
- Silva, L. A. P. Recepção de telenovela: a identidade em questão In: Jacks, N. (Org.). *Meios e audiências II: a consolidação dos estudos de recepção no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 119-37.
- Silva, L. A. P.; Noll, G. Ficção seriada televisiva nos estudos de audiências. In: Jacks, N. (Org.). *Meios e audiências III: reconfigurações dos estudos de recepção e consumo midiático no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 109-133.

³ Cf. Jacks, Menezes e Piedras (2008); Jacks et al (2014).

⁴ Grosso modo, streaming é uma tecnologia que envia informações multimídia na internet e não necessita de armazenamento no computador. A Netflix, pioneira nesse serviço, chegou ao Brasil em 2011.

CORPUS

- Depexe, S. D. (2015). *Distinção em 140 caracteres: Classe social, telenovela e Twitter*. Santa Maria: UFSM, 2015. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal de Santa Maria.
- Desidério, P. M. M. (2013). *O discurso sobre a homossexualidade em Insensato Coração: Ressonância nos comentários – fragmentos discursivos – de internautas em websites*. Brasília: UnB, 2013. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade de Brasília.
- Drumond, R. F. (2014). *Entre espaços, uma novela: Teletopias de uma #avenida em trânsito*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
- Estevão, F. G. M. *A telenovela e o diálogo on-line com o fandom*. Recife: UFPE, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Pernambuco, 2013.
- Florito, M. (2014). *“Don’t tell me what I can’t do”: – John Locke (Lost). A ascensão dos mediadores de ficção seriada televisiva*. Niterói: UFF, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense.
- Freire, D. O. (2010). *Telenovela e identidade nacional no ciberespaço: Explorações metodológicas da recepção internacional de Caminho das Índias em comunidade virtuais*. São Paulo: USP, 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo.
- Jesus, S. T. T. (2013). *Função educativa da telenovela brasileira: Do merchandising social à ação socioeducativa em Salve Jorge*. São Paulo: USP, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade de São Paulo.
- Karhawi, I. S. (2013). *Blog de personagem: Discurso e dialogia na produção de sentidos entre internautas e personagem da minissérie Afinal, o que querem as mulheres?* São Paulo: USP, 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo.
- Noll, G. (2014). *Comicidade e recepção: O riso de fãs de séries cômicas nacionais*. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Pieniz, M. (2013). *Tecnicidade como mediação empírica: A reconfiguração da recepção de telenovela a partir do Twitter*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Souza, J. G. P. (2014). *Blogs de personagens de telenovelas: Convergências entre o real e o ficcional*. João Pessoa: UFPB, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal da Paraíba.



O audiovisual no contexto de transformação cultural: uma reflexão pelo viés cartográfico a partir das vinhetas de abertura de telenovelas

Audiovisual in the context of cultural transformation: a reflection by the cartographic bias from the soap opera's openings

*Paulo Negri Filho **

RESUMO: O artigo busca refletir as relações entre tecnologia e cultura no contexto audiovisual, por meio da observação de vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras. A concepção das relações se dá por meio da cartografia, em que o percurso vai desvelando as relações propostas. Autores como Eagleton, Lévy, Lemos e Chong apoiam a construção teórica que leva à reflexão por meio da comparação entre vinhetas de abertura de duas telenovelas brasileiras. Por fim, entende-se que o desenvolvimento tecnológico do audiovisual tem manifestado intrínseca relação com o desenvolvimento da cultura, influenciando-a, por um lado e, sendo influenciado por ela, por outro.

PALAVRAS CHAVE: Cultura e Tecnologia, Audiovisual, Vinhetas de abertura de telenovelas.

ABSTRACT: The article seeks to reflect the relationship between technology and culture in the audiovisual context, through the observation of Brazilian soap opera's openings. The conception of relationships takes place through cartography, in which the course reveals the proposed relations. Authors such as Eagleton, Lévy, Lemos and Chong support the theoretical construction that leads to reflection by comparing the openings of two Brazilian soap operas. Finally, it is understood that the technological development of the audiovisual sector has shown an intrinsic relationship with the development of culture, influencing it on the one hand and being influenced by it on the other.

KEY WORDS: Culture and Technology, Audiovisual, Soap Opera's Openings.

A proposta deste artigo parece ser desafiadora na medida que busca as relações do que é meramente técnico com o que é cultural, elucidando neste cruzamento as transformações ocorridas no plano mais amplo e que refletem mudanças na produção audiovisual. Para isto, optou-se pelo enfoque da cartografia aplicada ao audiovisual (ROSÁRIO e AGUIAR, 2012).

Em 2008, Negri realizou um esforço para demonstrar as relações intrínsecas entre cultura e tecnologia, recorrendo à autores como Terry Eagleton¹ para compreender a cultura e André Lemos² para compreender a tecnologia.

O distanciamento que alguns tentam ressaltar entre humano e máquina³, são dissolvidos na medida em que o caráter inatural do ser humano é evidenciado. Para Eagleton (2005), o ser humano possui em si a dualidade natural, ligada à natureza, versus inatural, que seriam os "impulsos que nos levam a criar e produzir cultura" (NEGRI, 2008, p. 20). O ser dual, vive em conflito, já que tem necessidades naturais, fisiológicas e biológicas e necessidades outras, que não têm relação com a sobrevivência, neste sentido, a necessidade de produzir e consumir cultura.

* **Doutor Universidade Estadual de Maringá**, Brasil, paulonegriuem@gmail.com

¹ Com influência dos estudos de Raymond Williams, Stuart Hall, T. S. Eliot, J. Frow, Althusser e Nietzsche.

² Com influências de Heidegger, Simondon, Bergson, Lévy, Maffesoli.

³ "A máquina, segundo Simondon, será responsável pela sensação contemporânea de que a tecnologia não faz parte da cultura humana (ou é sua inimiga)." (LEMONS, 2002, p. 33)

E por mais que no ser humano existam esses dois aspectos, natureza e cultura não podem ser vistas como opostas. É a própria natureza que fornece matéria-prima para a cultura, o natural é combustível para o inatural. “Mas a própria necessidade de cultura sugere que há algo faltando na natureza - que nossa capacidade de ascender a alturas além daquelas de nossos pares na natureza, [...] nossa condição natural é também bastante mais ‘inatural’ que a deles” (EAGLETON, 2005, p. 16).

Negri (2008) afirma que a característica inatural do ser humano não é algo puro, recebendo interferência dos outros seres humanos e sendo influenciado pela própria sociedade e meio em que está inserido, incutindo “ideologias diversas nos seres particulares.” (NEGRI, 2008, p. 20).

O percurso histórico para entender a cultura realizado por Williams⁴ e sintetizado por Eagleton (2005) passa pela polidez e ética do *gentleman* inglês, pela civilidade da sociedade francesa na sua política, economia e técnica e pela Alemanha religiosa, artística e intelectual. De fato, o conceito de cultura não se limita a uma época ou a um povo, tão pouco pode ser considerado estático.

Vale ressaltar que a palavra cultura vem de cultivo da lavoura para a alimentação. Aí poderia estar uma analogia interessante, inclusive. Se o ser humano, em seu impulso inatural, sente que falta algo na natureza, a cultura é o “alimento” que cultiva e consome para sobreviver. Mas a generalização do termo, que pode abranger, antropologicamente, praticamente tudo, desde penteados de cabelo à formas de tratamento e, esteticamente, incluir Stravinsky e excluir ficção científica.

Para corroborar no caminho da definição, Geertz entende a cultura como redes de significação nas quais a humanidade está suspensa. Neste mesmo sentido, Williams define cultura como “o sistema significante através do qual [...] uma ordem social é comunicada, reproduzida, experienciada e explorada.” (EAGLETON, 2005, p. 53).

Assim como tanto em Eagleton, quanto em Williams se percebe que a proeminência da cultura na sociedade se deu a partir dos produtos da indústria cultural se disseminando pelas cidades, uma relação mais indissociável entre a cultura (e ser humano) e a tecnologia vai aparecer em Eagleton ao afirmar que “por se moverem dentro de um meio simbólico e por serem de certo tipo material, nossos próprios corpos têm a capacidade de se estender para muito além dos seus limites sensíveis, naquilo que conhecemos como cultura, sociedade e tecnologia.” (EAGLETON, 2005, p. 140).

A tríade cultura, sociedade e tecnologia é destacada e refletida por autores que buscam uma compreensão da sua complexidade. Lemos (2002) afirma que este exercício de compreensão não é fácil, mas que a influência da tecnologia nas sociedades está entre as questões prioritárias na contemporaneidade.

Schmidt considera que a “tecnologia é um produto da cultura [...] reconhecendo que a tecnologia não tem caráter estritamente material” (NEGRI, 2008, p. 34), da mesma forma, para Lévy, pode-se “pensar que as tecnologias são produtos de uma sociedade e de uma cultura.” (LÉVY, 2005, p. 22).

O maior erro, talvez, esteja no fato de tecnologia ser entendida como aparelhos físicos. É possível retornar para a Grécia antiga para compreender que a tecnologia está ligada à *Tekhnè*, termo que pode ser traduzido como “arte”. *Tekhnè* é oposta à *Physis*, que seria o princípio de geração das coisas naturais (o desabrochar de uma flor, por exemplo). No entanto, tanto *Tekhnè*, quanto *Physis* são parte do processo de vir a ser da *Poièsis*. Cada uma com suas qualidades, mas ambas partindo da ausência para a presença. Lemos (2002) esclarece que a *Tekhnè* é um conceito filosófico que visa descrever as artes práticas, o saber humano. Ou seja, tecnologia é *Tekhnè*, assim como a dança, as boas maneiras, a cozinha (STIEGLER, 1994).

Apesar de tanto tecnologia quanto técnica fazerem parte do conceito de *Tekhnè*, ambas não se confundem e não podem ser confundidas. De acordo com Vargas (1994), a tecnologia só surge a partir do século XVII, com a Ciência Moderna, sendo um saber fazer baseado exclusivamente na experimentação científica. Ou seja, tecnologia não é um conjunto de técnicas ou o desenvolvimento de técnicas simplesmente (GAMA, 1986). “Grande confusão é gerada pelo senso comum ao reduzir tecnologia ao aparatos tecnológicos [que ajuda a fabricar,] [...] não sendo comprável.” (NEGRI, 2008, p. 25).

Se esses elementos que o senso comum considera tecnologia não o são, Vargas propõe uma definição bastante razoável do que seria tecnologia, afirmando-

a como aplicação de teorias, métodos e processos científicos e técnicos [...] a técnica é tão antiga quanto o homem; mas a ciência, pelo menos no significado atual da palavra, é recente. Portanto, tecnologia, como aplicação científica, é característica da sociedade contemporânea. É um saber aplicado integrante da nossa cultura. (VARGAS, 1994, p. 225)

Se tecnologia é saber aplicado, integrante da cultura, fica evidente que tecnologia é dependente do ser humano (e não o contrário) e que a tecnologia é indissociável da sociedade atual. Tanto que, para Lemos, os objetos técnicos passam a seguir uma lógica interna relacionada ao córtex humano. “A espécie humana é fruto desse movimento perpétuo e infundável, sendo a primeira natureza a técnica, e responsável pela criação da segunda natureza [inatural]: a cultura.” (NEGRI, 2008, p. 33).

⁴ Raymond Williams vai tratar sobre o assunto em diferentes momentos nas obras “Keywords”, “Culture and Society”, “The Long Revolution” e “The Idea of Culture”.

Em Simondon fica evidente a tecnologia como parte da cultura contemporânea, ideia reforçada por Bergson ao afirmar que “se nossos órgãos são instrumentos naturais, nossos instrumentos são órgãos artificiais.” (apud LEMOS, 2002, p.34). Essa ideia já havia sido desenvolvida, também por McLuhan, com sua teoria dos meios de comunicação como extensões do homem, ao profetizar que

Estamos nos aproximando rapidamente da fase final das extensões do homem: a simulação tecnológica da consciência, pela qual o processo criativo do conhecimento se estenderá coletiva e corporativamente a toda a sociedade humana, tal como já se fez com nossos sentidos e nossos nervos através de diversos meios e veículos. (McLUHAN, 2005, p. 17)

A ligação e, até confusão, entre o que é humano e o que são meios de comunicação vem, então, da própria relação íntima entre cultura e tecnologia e, consequentemente, da presença da tecnologia na produção e consumo de cultura cotidianos. Para Lévy (2005), a raiz dessa perspectiva pode ser encontrada no uso do computador pessoal, possibilitado pelo advento do microprocessador, para tornar-se instrumento de criação, organização, simulação e diversão, afastando-se dos usos para processamento de dados de grandes empresas, exclusivamente.

É nesse contexto que a criação, produção e consumo de cultura passam a outro estágio. A cultura de massas, até então, monopolizadora das relações meios de comunicação-pessoas, sofre alterações para uma cultura de mídias, que prepara o terreno para o estabelecimento de uma cultura digital (SANTAELLA, 2003).

[...] a possibilidade de manipulação total sobre a imagem a partir do domínio do pixel permitiu-nos também intensificar o real em suas cores, formas e propriedades, a ponto de fabricarmos um real mais interessante que a realidade. Isto explica aquilo que é exatamente a essência da pós-modernidade: a preferência pela imagem em vez do objeto, pelo simulacro em vez do real. O fato é que os meios tecnológicos de comunicação, que se colocam entre nós e o mundo, não mais nos informam sobre o mundo, antes o refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num verdadeiro espetáculo. (SCHIAVONI, 2012, p. 17-18)

É nesse contexto que os meios de comunicação perdem o monopólio de produção e veiculação e passam a concorrer com pessoas comuns que podem produzir e veicular conteúdos. Essa mudança é responsável pela alteração de lógica de produção dos meios de comunicação, que tendem a utilizar a produção do público como referência e não só, mas a veicular produtos audiovisuais produzidos fora dos veículos.

“Câmeras digitais, música digital e a Internet possibilitam que as ferramentas de produção [audiovisual] estejam agora disponíveis em nível doméstico” (CHONG, 2011, p. 105), viabilizando a criação de imagens sintéticas (CGI⁹), que não são captadas (live-action), mas inteiramente produzidas digitalmente, não só nas produtoras e meios de comunicação, mas nas casas e em computadores pessoais.

A digitalização torna viável que qualquer som e imagem possam ser montados e/ou sobrepostos, compartilhados e remontados com outras imagens e sons digitais. “A acessibilidade e a compatibilidade da mídia forneceram aos artistas uma paleta ilimitada e a chance de experimentar as linguagens e convenções que acompanham um conjunto diversificado de mídias e disciplinas” (CHONG, 2011, p. 112).

Chong (2011) afirma que as interfaces mais amigáveis foram fundamentais para que a animação digital se tornasse um processo intuitivo e acessível até para quem não era animador. O autor afirma que esse processo, combinado ao número de “animações” disponíveis no dia a dia, tais como, games complexos, telas gráficas de utensílios domésticos e telefones celulares, obrigou a evolução da imaginação e estética do vídeo.

Combinando habilidades em design, artes marciais e pintura de paisagem, dois cineastas iniciantes [Dave Macomber e Mark Thomas] conseguiram criar uma homenagem convincente à saga de Guerra nas Estrelas. Duality é um exemplo da disseminação da tecnologia e das técnicas de geração de imagens digitais no domínio público mais amplo. (CHONG, 2011, p. 108)

Para se ter uma ideia da qualidade das imagens criadas por Macomber e Thomas, na **figura 1**, é reproduzido um frame do filme.

De fato, a composição apresentada na **figura 1**, chega a gerar dúvida se o frame não foi recortado de uma das cenas de Guerra nas Estrelas, por exemplo. O desenvolvimento tecnológico para CGI têm tornado cada vez mais tênue a linha que permite a identificação do que é live-action e do que é criação digital ou do que é produção profissional e do que é amadora.



Figura 1: Duality. Fonte: <http://filme5.com/online-filme/2175629-duality>

⁹ Imagens geradas por computador

“Motivadas pela progressiva digitalização das tecnologias de pós-produção, surgem novas facilidades de fundir elementos de ambas as origens em mesclas progressivamente mais sofisticadas onde, inclusive, possa ser impossível de definir onde estão os limites do gráfico e iniciam o do cinematográfico.” (TIETZMANN, 2007b, p. 13).

Um fato curioso aconteceu com Hans Donner, ao concorrer a um prêmio da TV francesa para sequências de filmes feitas sem computador, com a vinheta de abertura da telenovela “Deus nos Acuda” (1992). Os organizadores da premiação desclassificaram Donner e sua equipe porque entenderam que a vinheta havia sido criada digitalmente, quando a mesma foi feita a partir de captação de imagens, conforme a **figura 2**.

Apesar de Donner e equipe terem sido desclassificados da premiação pois o juri não acreditou que os efeitos especiais da vinheta fossem produzidos apenas com captação de imagens, o site Memória Globo (2016) descreve a produção da vinheta da seguinte maneira:

A abertura de Deus nos Acuda satiriza a corrupção no Brasil mostrando um mar de lama invadindo o salão em que se realiza uma festa da alta sociedade. O set de gravação foi construído como uma gaiola suspensa sobre uma piscina, com o chão feito de arame vazado para permitir que a lama – isopor ralado, anilina e álcool – cobrisse os convidados à medida que o cenário era mergulhado na piscina. Em seguida, por computação gráfica, um rodado misturava o salão a outros elementos, como aviões, iates e lanchas, e tudo ia sendo escoado por um ralo, que, ao final, transformava-se no contorno do mapa do Brasil. O país que desce pelo ralo, na realidade, é um tanque em forma de Brasil, com água marrom descendo até o fundo. Com duração de 75 segundos, a abertura exigiu um trabalho minucioso de Hans Donner e sua equipe. Foram utilizadas cinco câmeras na gravação: três presas nas paredes do cenário, para descenderem junto com ele; uma no teto, registrando a cena de cima para baixo; e outra sobre uma plataforma de isopor, que passeava entre os convidados da festa. Cada descida da gaiola na piscina durava 17 segundos, e a cena só podia ser rodada uma vez ao dia, já que as roupas dos modelos tinham que ser lavadas a cada gravação.

Essa dificuldade em diferenciar o que é atual e o que é virtual tem sido cada vez mais acentuada pelas tecnologias (Chong (2011) cita o Electric Image, Adobe After Effects e Final Cut Pro), a ponto de, em alguns casos, como foi o da vinheta de “Deus nos Acuda”, não ser possível estabelecer as fronteiras entre CGI e live-action. Isto ocorreu porque no início da computação digital, as imagens criadas evidenciavam os “Wireframes”, movimento mecânico e a aparência plástica brilhante” (CHONG, 2011, p. 112) que ao longo do tempo foram sendo refinadas até “que a corrida pelo fotorrealismo” (id.) fosse vencida. As vinhetas de abertura de telenovelas podem ilustrar esta mudança estética, conforme as **figuras 3 e 4**.

A **figura 3** apresenta quatro *frames* da vinheta de abertura da primeira versão da telenovela Guerra dos Sexos, de 1983, enquanto a **figura 4**, os *frames* da vinheta do remake da mesma telenovela, exibida de 2012 a 2013, ambas na Rede Globo. As figuras permitem fazer comparações das mudanças visuais ocorridas pelo aperfeiçoamento das tecnologias de CGI. As duas vinhetas são coloridas e criadas no período em que a Globo já mantinha em funcionamento o setor de computação gráfica próprio. Apesar da vinheta de 1983 ter sido construída com técnica mista de *live-action* e CGI e a vinheta de 2012 ter sido produzida exclusivamente com CGI, é possível compará-las, observando-se as formas e texturas das imagens sintéticas de ambas as vinhetas.

As formas na vinheta de 1983 são mais artificiais (lembram a textura do plástico), e evidenciam mais que os elementos cênicos foram construídos digitalmente, ainda que na vinheta de 2012, a proposta seja deixar evidente que trata-se de uma animação. Na figura 4, a luz do sol entrando pela janela, o interior da casa, a gaiola dos pássaros deixariam o telespectador na dúvida se não se trataria de *live-action*, caso não



Figura 2: Deus nos acuda.

Fonte: <http://fi.uol.com.br/fotografia/2015/04/24/505586-970x600-1.jpeg>



Figura 3: Frames da vinheta de abertura de Guerra dos Sexos de 1983

Fonte: o autor, a partir de Youtube



Figura 4: Frames da vinheta de abertura de Guerra dos Sexos de 2012. Fonte: o autor, a partir de Youtube

houvessem os personagens. Os pêlos e penas dos animais têm textura muito próximas dos de animais atuais. Inclusive, as personagens animadas representando Irene Ravache e Tony Ramos, são extremamente similares às características dos atores, sendo rapidamente reconhecidos.

Falta na vinheta de 1983 as nuances de iluminação e sombra mais aproximadas do que é visto nas imagens não sintéticas, para diminuir a sensação de artificialidade já que, ao que parece, a ideia era criar cenários que imitassem o atual. Isto é evidenciado, inclusive, pela réplica de luz solar entrando a janela no estúdio de dança ou o reflexo dos edifícios no lago. Seria plausível afirmar que, pelas características técnicas, a vinheta de 2012 é mais verossímil que a de 1983, ainda que aquela seja construída exclusivamente com animação gráfica.

E mesmo com todas as mudanças tecnológicas e aperfeiçoamento das técnicas, ao que parece, o conteúdo e narrativa dos audiovisuais contemporâneos continuam muito parecidos às do fundamento da animação e efeitos especiais audiovisuais no cinema.

A animação tem sido uma técnica importante ao longo da história do cinema - estimulando, informando e respondendo a cada uma das inovações tecnológicas produzidas. [...] desenvolvendo constantemente uma forma de expressão inovadora, relacionada a outras formas de arte, mas mudando os aspectos da cultura e da sociedade. (CHONG, 2011, p. 15)

Do advento do cinema à TV digital contemporânea o desenvolvimento tecnológico do audiovisual tem manifestado intrínseca relação com o desenvolvimento da cultura, influenciando-a, por um lado e, sendo influenciado por ela, por outro. Uma via de mão dupla. O distanciamento do natural e inatural presentes no ser humano são dissolvidos na medida em que o caráter inatural do ser humano é evidenciado na produção e consumo de cultura.

O que o desenvolvimento tecnológico deve proporcionar à produção audiovisual é a liberdade para que seja possível conceber qualquer tipo de imagem que a mente humana consiga vislumbrar. Seja utilizando técnicas novas ou antigas, seja com imagens coloridas ou preto & branco, utilizando apenas CGI, live-action ou somando as duas técnicas, num movimento de hibridismo. Importa que o desenvolvimento tecnológico continue apoiando o desenvolvimento cultural, sem deixar de perceber que ambos, acontecem pelo e para o ser humano

REFERÊNCIAS

- ABREU, R. (2011) *Design na TV: pensando vinheta*. Salto: Ed. Schoba.
- ARAUJO, D. C. (2007) *Imagens revisitadas: ensaios sobre a estética da hipervenção*. Porto Alegre: Sulina.
- CAMPEDELLI, S. Y. (1985) *A telenovela*. São Paulo: Ática.
- CHONG, A. (2011) *Animação digital*. Porto Alegre: Bookman.
- DUARTE, E. B. (2004) *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina.
- EAGLETON, T. (2005) *A ideia de cultura*. São Paulo: Ed. Unesp.
- GAMA, R. (1986) *A tecnologia e o trabalho na história*. São Paulo: Nobel.
- LEMO, A. (2002) *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina.
- LÉVY, P. (2005) *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- MACHADO, A. (2000) *A televisão levada à sério*. São Paulo: Ed. Senac.
- MEMÓRIA GLOBO. (2016) *Novelas*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas.htm>.

- NEGRI Filho, P. (2008) *Graduação em comunicação social e tecnologia da informação e comunicação (TIC): refletindo sobre o currículo*. Dissertação (Mestrado). UFPR: Curitiba.
- ROSÁRIO, N. M.; AGUIAR, L. M. (2015) *Pluralidade metodológica: a cartografia aplicada às pesquisas de audiovisual*. Revista Comunicación, n. 10, Vol. 1, año 2012, pp. 1262-1275. Disponível em: www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/098.Pluralidade_metodologica-a_cartografia_aplicada_as_pesquisas_de_audiovisual.pdf.
- SANTAELLA, L. (2003) *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus.
- SCHIAVONI, J. E. (2012) *Vinheta: uma questão de identidade na televisão*. (Dissertação de mestrado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Unesp, Bauru : 2008?. Disponível em: <https://goo.gl/bThzKC>.
- STIEGLER, B. (1994) *La Technique et le Temps*. La Faute d'Épiméthée. Paris: Galilée.
- TÁVOLA, A. (1996) *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo.
- TIETZMANN, R. (2007b) *Uma proposta de classificação para créditos de abertura cinematográficos*. Trabalho apresentado ao GT Comunicação Audiovisual do Intercom, XXX Congresso brasileiro de ciências da comunicação. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0710-1.pdf>.
- VARGAS, M. (1994) *Para uma filosofia da tecnologia*. São Paulo: Editora Alfa Ômega Ltda.



La ficción televisiva como objeto de estudio

The fictional contents of television as object of study

*María Victoria Bourdieu **

RESUMEN: La propuesta de análisis de la ficción televisiva otorga un especial cariz a la investigación en comunicación ya que la apelación a la emoción, a los sentimientos y empatía que existe en su propia génesis la convierte en escuela de identificación, de modales y valores, es decir en discursos privilegiados para la construcción de deseos, aspiraciones e intereses de las audiencias y, en la misma operación, de regulación, control e imposición de límites a partir de la construcción de “un sentido común” no siempre consensuado en su origen.

Intentaremos aquí exponer algunas ideas respecto de la validez de la ficción televisiva como objeto de estudio, especialmente en relación a su capacidad de hablarnos de un nosotros con pertenencia territorial en un contexto de hiperglobalización y accesibilidad a contenidos de ficción muy diferentes al de los inicios de la televisión.

PALABRAS CLAVE: Ficción Televisiva – Televisión – Interdependencia asimétrica

RESUMO: A proposta de análise da ficção televisiva outorga um especial cariz à investigação em comunicação já que a apelação à emoção, aos sentimentos e empatia que existe em sua própria génesis a converte em escola de identificação, de modais e valores, isto é em discursos privilegiados para a construção de desejos, aspirações e interesses das audiências e, na mesma operação, de regulação, controle e imposição de limites a partir da construção de “sentido comum” não sempre consensuado em sua origem.

Tentaremos aqui expor algumas ideias respeito da validade da ficção televisiva como objeto de estudo, especialmente em relação a sua capacidade de nos falar de um nós com pertence territorial num contexto de hiperglobalização e acessibilidade a conteúdos de ficção muito diferente ao do início da televisão.

SUMMARY: The proposal of analysis of the television fiction grants a special look to the investigation in communication, since resort to the emotion, to the feelings and empathy that exists in its own origin, turns it into a model of identification, of manners and values; that is, in privileged speeches for the construction of wishes, aspirations, and interests of the audiences and, in the same operation, of regulation, control, and imposition of limits from the construction of “a common sense”, not always consensual in its origins.

We will try here to expose some ideas, concerning the validity of the television fiction as an object of study, especially in relation to its capacity to speak to us as “a we”, with territorial belonging in a context of hyper-globalization and accessibility to fictional contents very different to those from the start of the television.

KEYWORDS: Fictional content – Television – Asymmetrical Interdependence

LA FICCIÓN TELEVISIVA COMO OBJETO

Los medios, tanto los tradicionales como la televisión, como los emergentes – las nuevas tecnologías y las “redes sociales”- ocupan lugares relevantes en las estructuras de poder, tanto a nivel nacional como en el concierto internacional, ya que participan centralmente en los procesos económicos y políticos y, también, son soportes y vehículos de la cultura (Sánchez Ruiz, 2015).

El despliegue y alcance de los medios masivos de comunicación en la actualidad nos obliga a reflexionar sobre algunas de las funciones que cumplen en relación (funcional o disfuncional) con lo que puede ser definido como poder (mediático, económico o político) y las posibles resistencias.

* **Universidad Nacional de General Sarmiento** – Instituto de Desarrollo Humano República Argentina. **Email:** vbourdieu@ungs.edu.ar

En cuanto a las mediaciones, los medios han colonizado progresivamente la esfera cultural, aportando gran parte de las herramientas que utilizan los sujetos para construir la imagen de sus vidas, significados, prácticas y valores, de modo de edificar una imaginaria social situada espacial y temporalmente.

Los medios proveen además realidades nuevas, conductas “socialmente aceptables” y, por oposición, establecen qué actitudes se vuelven una desviación socialmente desaprobada. Es decir, los medios no sólo (in)forman sobre el mundo sino que lo dotan de sentido (Sánchez Roman, 2014).

Parte de la obra de pensadores como Raymond Williams, inscriptos en los estudios culturales, puede ser leída como el intento de presentar las prácticas culturales como prácticas materiales. Así lo plantea Alejandro Grimson “Entre las principales variables que inciden en el funcionamiento de la economía y la política se encuentran las dimensiones culturales” (2013: 8), de allí la importancia acerca de la producción y el contenido culturales que aporta a las construcciones identitarias, que se moldean, se constituyen y fortalecen en cada identificación. Además, no podemos perder de vista que entorno a ellos se han forjado nuestras expectativas identificatorias y aspiracionales, con las que ahora nos apropiamos -con otro modo de interacción- de los nuevos medios, esta vez no masivos.

Pero, tal como lo han planteado Sánchez Ruiz (2015) y Bolaño (2013), la cultura no debe ser la única perspectiva comunicacional que se debe atender en el análisis de medios. Así uno y otro autor establecen que el *cópus* mediático es un campo de encrucijada, complejo, multidimensional y cambiante en tanto requiere la comprensión de la multifuncionalidad de los medios en cuanto al proceso de acumulación de capital, por un lado, y la reproducción ideológica del sistema –con sus variantes dinamizadoras- por el otro.

Creemos que también resulta relevante comprender el modo en que los productos mediáticos establecen conexiones con los grupos de audiencias, cómo consuman esa “articulación” fundamental para la identificación colectiva. Ello, sin perder de vista que los medios masivos en las sociedades capitalistas persiguen objetivos económicos, para lo cual también se invisten como actores políticos que fundamentan y favorecen posiciones ideológicas¹; también es menester que logren captar la atención de los públicos a través de diferentes estrategias. En todos los casos deben apelar a alguna identificación que los grupos de audiencia logran con sus productos y ello en relación con todos sus productos sean o no “ficcional”, ya que, como propone Eliseo Verón:

Lo que estoy tratando de afirmar es que EL NOTICIOSO ES TAN FICCIONAL COMO UNA “SERIE” O UN PROGRAMA DE VARIEDADES. Tan “ficcional” o tan “real”: no importa demasiado, porque el discurso de los medios está deconstruyendo, como se dice, la distinción misma (1995:31).

Y este autor tiene algunas concepciones indispensables para pensar la construcción discursiva. Así, proponemos utilizar el estudio de los discursos sociales, entendidos como textos, es decir *conjuntos presentes en la sociedad que se componen de diversas materias significantes y abarcan una forma de abordarlos, que remite a aspectos extratextuales* (Verón, 1987).

Recuperando la teoría de la discursividad o teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón, entendemos que ésta presenta una *dimensión translingüística* al formalizar dos problemas: materialidad del sentido y construcción de lo real en la red de la semiosis. Tal como éste autor plantea, un discurso es: *una configuración espacio-temporal de sentido*.

Es en la producción cultural hacia el futuro en donde la participación de los medios masivos es definitoria, de allí que no baste con analizar sus estructuras institucionales, sus fusiones o disoluciones, los contextos regulatorios que facilitan o impiden procesos, en fin, los alcances materiales de su poder económico; sino es imprescindible comprender el modo en que aportan a la edificación, sostenimiento o mutación de una (esa) cultura, influyendo, condicionando y/o adaptando contenidos de manera funcional a sus propios intereses.

Existen numerosos estudios sobre la influencia de los medios y el impacto televisivo sobre las audiencias que basan sus análisis en los géneros noticiosos o en programas de comentarios y opinión. Sin embargo, creemos que resulta relevante la mirada sobre otros géneros. En este sentido, la ficción permite un abordaje respecto de las improntas que pretenden imponerse tanto ideológicas, políticas y sociales desde las visiones hegemónicas (Franco Migués y Orozco, 2009).

Esta mirada implica un especial desafío ya que no aparecen explícitas las propuestas políticas e ideológicas en la ficción televisiva, más bien se diluyen y caracterizan en las prácticas y acciones que emprenden sus personajes. Así, por proponerse como prácticas individuales obstaculizan la mirada desde lo colectivo. Es por ello que, estas particulares iniciativas terminan, bajo la lupa del análisis, denotando un posicionamiento claramente representativo (o constructivista) de identidades colectivas, tanto de grupos, etnias o nacionalidades, que marcan definitivamente una propuesta de conducta pública, ideológica y política que se concibe desde el poder o bloque de poder.

En este punto, nos interesa recuperar algunas cuestiones centrales que permiten la consideración de la ficción televisiva como un objeto de estudio que facilita el abordaje de representaciones de identidades políticas, culturales y sociales. Tal como lo plantea María Immacolata Vasallo de Lopes (2008), existe en la ficción televisiva una concepción relativa a las identidades colectivas y culturales

¹ En este punto en particular resulta interesante la propuesta que realiza Martín Becerra en cuanto a reformular los esquemas rígidos de vinculación entre propiedad del medio e ideología a partir de la extendida práctica de alquiler y subalquiler de espacios (2015:26). Entendemos que esta reformulación sólo puede realizarse a partir del análisis de los respectivos contenidos de los productos mediáticos y sus posibles correspondencias ideológicas con la institución mediática que los difunde.

contemporáneas. En este sentido, ambas variables (identidad y cultura) se vuelven claves para profundizar el trabajo de redefinición y reinterpretación de las configuraciones sociales. Para esta autora es la ficción televisiva, especialmente la seriada, el lugar donde emerge “la nación como lugar antropológico de identidades... clave de interpretación de orientación de los procesos de identidad y culturales en curso” (op.cit.: 36). El acento, dice Vasallo, recae especialmente en la capacidad de estos productos para generar una comunidad emocional, *de actuar como conector de un “nosotros” nacional* (op.cit.: 37).

NOSOTROS Y LOS OTROS

En una interesantísima propuesta teórico-práctica, Joseph Straubhaar (1993), establece una particular mirada respecto de la internacionalización de contenidos televisivos en América Latina, que surge de su lectura de la concepción de “desarrollo dependiente” de Cardoso y Faletto que plantea las circunstancias de desigualdad y perjuicio para los países no desarrollados. Recupera algunos conceptos, aunque discute con ellos, de esta Teoría de la dependencia que sostiene que la propagación del modelo comercial de los medios, la inversión extranjera en las empresas de medios (que en Argentina se dio en los inicios televisivos), y el poder de los publicistas multinacionales aportaron a la construcción de una hegemonía para lograr que los habitantes de los países del Tercer Mundo se sientan satisfechos con la porción que les toca (op.cit.: 69). Aunque su propuesta es mucho menos determinista, sí plantea cierto desequilibrio. También resume otra posición teórica, la que postula el imperialismo de los medios y que se centra en los desequilibrios de poder y en los flujos de los medios, pero reconoce un gradiente de posibilidades, no sólo la dicotomía dependencia-dominación (pp.71).

Para Straubhaar, sin apartarse completamente de esas posiciones, los productores locales empezarían a competir con las producciones estadounidenses y europeas, y las audiencias tenderían a preferir su propia cultura, siempre y cuando dichos productos se encontraran disponibles. En definitiva, contrapone la “interdependencia asimétrica” respecto de los desarrollos en la producción en las industrias culturales, con la “proximidad cultural”, que facilita y cumple el deseo explícito de las audiencias que leen activamente la televisión para producir -a partir de ella- significados que están relacionados con su experiencia social (pp. 72).

Para ejemplificar esta postura, que se propone como paradigma superador del desarrollo dependiente, recurre al caso de Brasil, afirmando que la preferencia de las audiencias ha sido ampliamente recogida por TV Globo, que cubre el horario principal con telenovelas, música y comedia, creando y emitiendo mayores cantidades de programación nacional, trasladando los contenidos “importados” a horarios de menor auditorio (pp. 91).

No es casual, a nuestro juicio, que el ejemplo de Straubhaar sea la televisión brasileña. En ese país se dio el caso emblemático del desarrollo de una televisión privada en estrechísimo vínculo con el gobierno, en una alianza ininterrumpida con la dictadura militar (1964-1984), de política autoritaria y fuerte apuesta al desarrollo económico nacional. La tendencia manifiesta a la gran concentración en este medio de comunicación se produjo mucho antes que en nuestro país:

En una armónica reciprocidad, las telecomunicaciones desarrolladas por el Estado y la televisión privada, liderada por la familia Marinho, favorecen la integración de los dispersos mercados brasileños. (Druetta, S., 2011: 53)

Esta cuestión no es ya que esa “armónica reciprocidad” no es otra que el apoyo mutuo entre las políticas de estado (legislación, regulación y normativas) y el desarrollo de contenidos televisivos que, en Brasil, se fundaron con la impronta de sostener una “cultura nacional”; difícilmente transferible a otros países de la región.

De todas maneras y más allá de la utilización de los ejemplos, la concepción de “interdependencia asimétrica” y “proximidad cultural” resulta de gran utilidad para el análisis que nos proponemos y, en algún período particular, puede ponerse en cuestión definitivamente, aportando a una concepción que podría postularse como la cristalización de la “globalidad” de las prácticas culturales locales.

ARGENTINA Y SU MUNDO

En Argentina, la ficción televisiva tiene una fuerte matriz teatral. Afirma Mazziotti que esa tradición teatral que se remonta a principios del siglo XX, especialmente el teatro costumbrista, mantiene en la actualidad algunos tópicos en las producciones de ficción: caracterización de personajes, los ambientes en los que transcurre el relato, el lenguaje coloquial. Estas constantes aportan a la construcción de un “estilo argentino” que es clave para la interpretación y reconocimiento (Mazziotti, 1994).

Es en la década de los noventa que se profundiza una transformación de los géneros televisivos de ficción que apunta a cubrir las exigencias del mercado internacional, constituyendo un fenómeno inédito. Surgen las coproducciones transnacionales estandarizadas que implican una

(...) pérdida de la cotidianidad a que apelaba el costumbrismo, que se hace más notoria en el lenguaje... Se podría decir que en estas nuevas telenovelas estamos ante una construcción más ilusionista del relato, que pospone el representacionalismo que en alguna medida caracterizó los formatos anteriores. Lo cual (...) trae como correlato la descontextualización de la narración (op. cit.:160/161)

Es que a inicios de la década de los noventa se produce una reducción de mercados internos sumada a la aceptación de la telenovela en países europeos, que genera nuevas experiencias de coproducción con socios no tradicionales, que modificarán -¿definitivamente?- el formato (op. cit. 19).

También en su análisis histórico de la televisión Mirta Varela aporta una interesante reflexión ya que

(...) la televisión exigió a sus audiencias que se involucraran hasta las lágrimas para garantizar la calidez de su identidad sin pliegues. Como los rasgos más íntimos o la exposición más pública de las identidades, no todo lo que conforma subjetividades puede ser valorado positivamente, pero cualquier cuestionamiento requiere de un arduo trabajo de análisis y distanciamiento (Varela, 2005: 276).

Por su parte, Oscar Steimberg en su artículo *Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela* (1994) ha descrito tres momentos en el género telenovela argentina, género paradigmático de la ficción latinoamericana. Se trata de los estilos primitivo, moderno y posmoderno o neobarroco². Adoptando esta clasificación hasta fines del siglo XX, hemos postulado que a partir de la crisis socioeconómica desatada en Argentina en 2001/2002, se generó en la telenovela un nuevo estilo donde el verosímil social avanza sobre el de género con la construcción de personajes de gran capacidad estratégica, héroes que luchan contra delitos que van mucho más allá de las arbitrariedades individuales, con protagonismos netamente masculinos (Bourdieu, 2009).

Cabe señalar que, conforme la presentación de diferentes productos del género, se pueden configurar algunos corrimientos entre estos estilos sin que, por ello, se establezca un alejamiento del género.

Estos cambios plantean una dinámica particular a la hora de crear las propuestas ficcionales. Resulta relevante el análisis y elucidación de la propuesta identitaria que las ficciones televisivas locales proponen, el concepto de ciudadano que alientan con la caracterización de los personajes y situaciones que incorporan a sus tiras.

La dimensión simbólica de la idea de nación, comprendida aquí como repertorio de notas identificativas favorece nuestra postulación relativa a que hay en la ficción televisiva una propuesta política, de identificación y de imposición de jerarquías, opacada, velada, pero no indescifrable, que debemos proponernos abordar en los productos ficcionales.

La actualidad ofrece un especial desafío al investigador ya que los mayores éxitos de audiencia en Argentina son de orígenes turco, brasileño, etc. Las pantallas más calientes optaron por la inclusión de producciones extranjeras, por un lado menos costosas en términos de inversión; por el otro y ante la inexorable y anunciada muerte de la televisión abierta, que tienta a las productoras a migrar sus esfuerzos a las pantallas de pago. Habiendo conseguido cumplir muchos de sus objetivos de los últimos veinte años, los grandes conglomerados mediáticos asientan las bases de sus negocios en la televisión por cable, satelital u on demand, por lo que entendemos que deja de ser tentadora la producción televisiva que no sea “en vivo”, sin perder de vista además que las regulaciones vía decreto les habilitan otros negocios convergentes.

Por supuesto con diferentes matices los canales de aire siguen emitiendo ficciones que se enmarcan en los géneros de mayor éxito, aunque no siempre obtengan los resultados esperados y, paulatinamente vayan cediendo improntas identitarias en pos de la reducción de costos que implica la adquisición de latas extranjeras que significan, además, buenos resultados de audiencia.

¿AGONIZA LA TELEVISIÓN ABIERTA?

Es importante señalar que existe cierto consenso en cuanto a la lenta, pero sostenida caída de la audiencia de TV abierta. En este sentido, Ezequiel Rivero (2017) afirma que la estrategia empresarial de los canales es minimizar y distribuir los riesgos, sosteniendo la tercerización en productoras independientes (iniciada en los noventas), mediante las co-producciones con socios locales o internacionales, y también mediante la compra de enlatados. Esta consideración tendría cierta coincidencia con el estallido de ficciones extranjeras en nuestras pantallas en *prime time*³. Algunos datos en relación a la pérdida de audiencia de la televisión abierta en los últimos doce años, hablan de un promedio de 13 puntos en razón de la migración a los servicios de streaming y on demand. También se menciona al cable como otra de las razones de la baja en el rating de los canales de televisión abierta⁴. Aunque estas consideraciones plantean cierta oposición a lo sostenido por Mastrini, Becerra y otros (2016) sobre el análisis de consumos de televisión, cuyos resultados demuestran que tanto por cable, por televisión digital, satélite o analógico, lo que mayoritariamente se consume es la televisión abierta (op. cit.:82).

Ese mismo análisis plantea que:

²**Estilo primitivo:** más ligado a la tradición melodramática basada en lo patético (pathos: pasión, sufrimiento), donde aparecen claramente los personajes exponentes del bien y del mal, con un desarrollo narrativo lento y lineal trabajado a través de exageraciones y esquematismo tanto en la construcción de los personajes como en la ambientación. Aquí se trasluce el mayor equilibrio entre el verosímil social y el de género.

Estilo moderno: A través de la expansión del verosímil social la telenovela se permeabiliza ante los conflictos y los acontecimientos sociales. Se aleja parcialmente de la enunciación patética encaminándose hacia un drama realista, pierde algo de énfasis en la exhibición del dolor. Se buscan identificar estilos sociales específicos y conectar la telenovela con otros discursos sociales.

Estilo posmoderno o neobarroco: Gran autorreferencialidad del género, la telenovela se vuelve sobre sí misma asumiendo una posición de gozosa crítica. El verosímil de género avanza sobre el verosímil social. Se trata de un relato capaz de cruzarse con un repertorio extenso de historias: actualidad, policiales, suspenso, comedia... Se aparta de la enunciación patética. (Bourdieu, M.V., 2009)

³ Recordemos que antes de 2014 también se emitieron “latas”, especialmente telenovelas del más clásico estilo de países iberoamericanos que, en general, ocupaban las franjas de la tarde con niveles de audiencia moderados.

⁴ La Nación, 20-03-2015, *Rating: Por qué la televisión abierta se va quedando cada vez más sola*

La televisión sigue siendo el medio masivo de comunicación de mayor alcance social, y su consumo trasciende las fronteras sociodemográficas. Como se ha indicado, en Argentina la penetración de la TV por hogar se acerca al 100% de los hogares, lo que da cuenta de la vigencia del medio a pesar de la proliferación de los medios emergentes sobre las redes digitales (op.cit.:81)

En el mismo trabajo se expone que, a través de los sistemas pagos o gratuitos (digital o analógicos), se visualiza mayoritariamente señales de noticias y fútbol de primera división a través del *Programa Fútbol para Todos* que, conforme lo reiteradamente anunciado, dejó de emitirse por las pantallas de televisión abierta, para concentrarse en señales que sólo se transmiten por cable o satélite (es decir sin acceso mediante la Televisión Digital Argentina TDA), a partir de agosto de 2017.

Sin embargo y dadas estas consideraciones, existe un análisis preliminar mediante el que se establece que las audiencias de ficción televisiva en pantalla abierta han disminuido considerablemente. Baste decir que una comedia costumbrista como *Los Roldán* (Telefe, 2004) midió 36 puntos en su primer capítulo, siendo que en la actualidad se considera un éxito alcanzar los 12 puntos, ni hablar de grandes éxitos como el promedio de 17.3 puntos de la tira brasileña *Moises y los diez mandamientos* (RecordTV), el ciclo de ficción más visto de 2016.

Es importante señalar, tal como lo plantean Gustavo Aprea, Mónica Kirchheimer y Ezequiel Rivero (OBITEL, 2017), que la temporada 2016 marca una importante transición en las estrategias de la televisión abierta en nuestro país en un contexto en el que el estado nacional reduce y reorienta tanto la pauta oficial como el mecanismo de entrega de subsidios a la producción del ficción, también ocurre el traspaso de la propiedad de Telefe, la mayor cadena a nivel de audiencia⁵, cuyo adquirente tiene una amplia trayectoria de éxitos en combinar canales de TV abierta y de TV paga, proponiéndose abarcar el enorme mercado de hispanoparlantes a partir de este posicionamiento.

En relación con el acceso a los servicios de *streaming* y *on demand* (OTT) de grandes grupos de audiencias, especialmente constituidas por los segmentos etarios de los “nativos digitales”⁶, supone que eligen ver productos audiovisuales conectados a sus *smartphones*, *PCs*, *tablets*, *smartTV*, en los horarios y lugares que ellos deciden. Así, Internet se presentó como una enorme distribuidora de contenidos 24x7 (24 horas todos los días de la semana) en detrimento de la posesión en pocas manos de las plataformas de contenidos, y facilitando la fragmentación de las audiencias⁷.

Es probable que estas consideraciones, de ser comprobadas, sean una parte del fundamento que hace que las tiras turcas o brasileñas de corte netamente tradicional y melodramático, en algunos casos de raigambres religiosas, se conviertan en lo más visto de la televisión abierta, ya que deja a los segmentos etarios adultos y adultos mayores el consumo de la televisión abierta y, por ende, el registro en los sistemas de medición de *rating*. Un público que, si bien actualizado y moderno, ha convivido con las desigualdades históricas en torno a la dominación femenina que imponen algunas de esas ficciones enmarcadas en una total y absoluta sumisión, y en la certidumbre de que la misión de la mujer está constituida por la búsqueda del “amor” y el “final feliz” que las características de las telenovelas tradicionales imponen.

Las pantallas de televisión seguirán atrayendo mediante su modalidad “en vivo” de algunos noticiosos (de una hora) compitiendo con canales dedicados exclusivamente a noticias que se ven por cable o TDA, también programas de entretenimiento –constituidos en plataformas informales de noticias y comentarios políticos– y, por supuesto, los *reality shows*, que siempre han respondido a las expectativas de sus productores.

REIVINDICANDO A STRAUBHAAR

Pese a que el caso argentino pareciera contradecir la tesis de este autor respecto de la “proximidad cultural” versus la “interdependencia asimétrica”, la realidad indicaría hoy que grandes grupos de audiencias han accedido a nuevos modos de apropiarse de las ficciones audiovisuales, gran parte de ellas pensadas, diseñadas, producidas y emitidas en condiciones muy diferentes a las que se acostumbra producir ficción diaria en la televisión abierta.

Considerando un amplio abanico de posibilidades y precios de ofertas on demand, cable, televisión satelital e Internet, el gusto de los consumidores se ha vuelto bastante más exquisito, no sólo en términos de expectativas de calidad en historias, actuaciones, escenarios y producciones; sino también y especialmente en la autonomía que representa visualizar esos contenidos cuándo, dónde y cómo se elija visualizarlos. Una manera muy distinta de ser audiencia respecto de la conformación de la televisión abierta de mediados del siglo XX, incluso de las pantallas cinematográficas de las grandes salas.

Teniendo estas posibilidades tecnológicas al alcance de una (no siempre mínima) erogación económica, cabe reconocer la pertinencia de aquella interdependencia asimétrica que propuso Straubhaar ya que, con escasísimas excepciones –e incluso éstas

⁵ La empresa Viacom adquirió Telefe de manos de Telefónica, en noviembre de 2016 por la suma de 345 millones de dólares, instalando una impronta globalizadora respecto de sus producciones y coproducciones. <http://telefe.com/telefe/novedades/viacom-compra-telefe-a-telefonica-por-us-345-millones-de-dolares/> consultado 21-09-2017

⁶ Esta categorización ha sido puesta en tela de juicio ya que: “se repite hasta el hartazgo que los niños que crecen rodeados de tecnología digital tienen una facilidad innata para usarla. Pero simplemente no existe evidencia alguna que sustente esta afirmación. De hecho, suponer que los niños son “nativos digitales” muchas veces posterga la urgencia del alfabetismo digital. Muro, Valentín, ¿Nativos digitales o espejitos de colores? En La Nación, 01-08-2017, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/2048692-nativos-digitales-o-espejitos-de-colores>, consultado 01-08-2017

⁷ La Nación, 20-03-2017, Rating: *Por qué la televisión abierta se va quedando cada vez más sola*

a partir de coproducciones internacionales- nuestras producciones locales no podrían alcanzar los estándares de calidad de series europeas o estadounidenses sin el aporte sustantivo de capitales propios o ajenos.

En este contexto, las posibilidades de competencia en igualdad de condiciones de las producciones propias con la enorme oferta de streaming son casi inexistentes. Y no sólo calidad y costos de producción consideramos en esta desigual competencia, también el beneficio de elegir el momento y el lugar para visualizar contenidos parece haber herido de muerte a la televisión abierta, aquella que ayudó a construir a las audiencias que ahora la abandonan. Y ésta particularidad es -sin ninguna duda- una interdependencia asimétrica entre los modos y tecnologías para acceder a las producciones audiovisuales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aprea G, Kirchheimer M. y Rivero E, (2017), *"Argentina: cambio de rumbo en la producción nacional. Concentración y refuerzo de las lógicas comerciales"*, en Orozco Gómez G. y Vassallo de Lopes M.I, OBITEL 2017. Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de OBITEL (2007-2016), Globo Comunicação e Participações S.A. Porto Alegre
- Becerra Martín (2015), *De la concentración a la convergencia. Políticas de medios en Argentina y América Latina*, Paidós, Buenos Aires
- Bolaño, César (2013), *Industria cultural, información y capitalismo*, GEDISA, España
- Bourdieu, M.V. (2009) *Pasión, heroísmo e identidades colectivas*. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina, UNGS- Biblioteca Nacional
- Darwin, Franco Migue y Orozco, Guillermo (2009) *La telenovela de la ciudadanía y la ciudadanía de la telenovela*, mimeo.
- Druetta, Santiago (2011), *La televisión que no se ve*, Eduvim, Villa María, Córdoba
- Grimson Alejandro 25-01-2018, *Descendientes*, Página 12, disponible <https://www.pagina12.com.ar/91492-descendientes>
- Mastrini G., Becerra M., Marino M., Gadano J. y Bieda T., *"Televisión Digital: políticas públicas, expansión y consumos"*, en Marino, Santiago (coord.) (2016) *El audiovisual ampliado*, Buenos Aires, Ediciones Universidad del Salvador
- Mazziotti Nora, (1994) *"La telenovela transnacional argentina y las coproducciones"*, en Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, número 16-17 año VI, Universidad de Colima, México
- Rivero Ezequiel (2017) *"Crisis en la industria de la ficción televisiva: entre las "latas" y la retirada del Estado"*, consultado el 25-08-2017, disponible en <http://www.ungs.edu.ar/investigacion/index.php/convocatoria-2018/>
- Sánchez Roman, Ma. Elisena (2014), *"Los estudios culturales en la contingencia para pensar los medios de comunicación"*, en Restrepo E. Stuart Hall desde el sur. Legado y apropiaciones, CLACSO – ALUVION, Buenos Aires
- Sánchez Ruiz, Enrique (2015), *"El pensamiento crítico latinoamericano sobre medios de comunicación, en el contexto de la ciencias sociales"*, conferencia de cierre del Encuentro Internacional ICOM-ULEPICC, realizado en La Habana, Cuba. Disponible en https://www.academia.edu/23178816/El_pensamiento_cr%C3%ADtico_latinoamericano_sobre_medios_de_comunicaci%C3%B3n_en_el_contexto_de_las_ciencias_sociales_2017
- Straubhaar, Joseph (1993). *"Más allá del imperialismo de los medios. Interdependencia asimétrica y proximidad cultural"*, en Comunicación y Sociedad, Número 18-19 mayo a diciembre, CEIC, Universidad de Guadalajara, pp. 67-107
- Varela Mirta, (2005), *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*, Edhasa, Buenos Aires
- Vassallo de Lopes, María Immacolata (2008), *Televisión y narraciones: las identidades culturales en tiempos de globalización*, en COMUNICAR, 30; XV. *Revista científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, Andalucía.
- Verón, Eliseo (1987), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa
- (2009), *"El fin de la historia de un mueble"* en Carlon M. y Scolari C. *El fin de los medios masivos. El Comienzo del debate*, Buenos Aires, La Crujía 229-248
- (2013), *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Barcelona, Paidós
- Williams, R. (1974), *Los medios de comunicación social*, Barcelona, Península
- (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
- (1994) *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, Ibérica.

FUENTES DOCUMENTALES

- La Nación, 20-03-2017, *Rating: Por qué la televisión abierta se va quedando cada vez más sola*, disponible en www.lanacion.com.ar/1995353-la-televisión-abierta-frente-a-los-nuevos-desafíos-del-presente consultado el 2 de mayo de 2017
- Muro, Valentín, *¿Nativos digitales o espejitos de colores?* En La Nación, 01-08-2017, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/2048692-nativos-digitales-o-espejitos-de-colores>, consultado 01-08-2017
- Viacom compra Telefe a Telefónica por US\$ 345 millones de dólares, disponible en <http://telefe.com/telefe/novedades/viacom-compra-telefe-a-telefonica-por-us-345-millones-de-dolares/> consultado 21-09-2017

La poética de San Junipero: Intermedialidad e impureza

The poetics of San Junipero: intermediality and impurity

A poética de San Junipero: intermedialidade e impureza

Fernanda C. Cobo de Sousa *

RESUMO: *San Junipero* é um episódio da série *Black Mirror*, criada por Charlie Brooker, e se caracteriza por usar referências intermediárias como elemento definidor de sua estética. Assim, o objetivo desse artigo é identificar a função (ou funções) que essas referências desempenham na construção formal do episódio e verificar se o uso do recurso intermedial se coaduna com a concepção de Lúcia Nagib da intermedialidade como “um local de crise” que provoca dissenso. Para tanto, David Bordwell é utilizado como referencial teórico para a análise poética e Lúcia Nagib para a discussão sobre intermedialidade.

PALAVRAS-CHAVE: Black Mirror; Poética; Intermedialidade.

ABSTRACT: *San Junipero* is an episode of the series *Black Mirror*, created by Charlie Brooker, and is characterized by using intermediatic references as a defining element of its aesthetic. The purpose of this article is to identify the function (or functions) that these references play in the formal construction of the episode and to verify if the use of the intermedial resource is in line with Lúcia Nagib's conception of intermediality as “a site of crisis” that causes dissent. To that end, David Bordwell is used as a theoretical reference for the poetics analysis and Lucia Nagib for the discussion on intermediality.

KEYWORDS: Black Mirror; Poetics; intermediality.

1. INTRODUÇÃO

A série *Black Mirror*, criada por Charlie Brooker, teve suas duas primeiras temporadas produzidas pelo canal britânico Channel 4 (2011–2014) e a terceira e a quarta pela Netflix (2016–2017). É organizada no formato de antologia, cujos episódios possuem uma resolução completa em si mesmos e não há nenhuma continuidade de histórias ou personagens, sendo seu elemento unificador a temática centrada nas repercussões da tecnologia na sociedade em suas variadas facetas.

O episódio *San Junipero* (3:4) foi escolhido como objeto de análise porque usa as referências intermediárias como elemento definidor de sua estética e, com isso, propicia um diálogo com a noção de “política da impureza” de Lúcia Nagib, que investiga a intermedialidade através da imbricação entre estética e política (Nagib, 2013), compreendendo-a “*the site of a crisis, or default of means, that requires other, metaphorical procedures in order to fill in a gap which is at the very core of artistic creation*” (Nagib, 2013, p. 21).

Assim, o objetivo deste artigo é realizar uma análise poética de *San Junipero* que visa compreender o uso das referências intermediárias, como elemento estético e político, a partir de dois aspectos: 1) identificar a função (ou funções) que as referências intermediárias desempenham na construção formal de *San Junipero*; e 2) verificar se o uso do recurso intermedial no episódio se coaduna com a concepção de Lúcia Nagib da intermedialidade como “um local de crise” que provoca dissenso.

2. ANÁLISE POÉTICA DE SAN JUNIPERO

Uma análise poética está interessada na “*inquiry into the fundamental principles by which artifacts in any representational medium are constructed, and the effects that flow from those principles*.” (Bordwell, 2008, p. 12). Assim, o enfoque recai na análise formal

* . Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), mestranda em Imagem e Som, Brasil. Email: Fernanda.cobo@hotmail.com

de uma obra de arte com o intuito de identificar os padrões e normas de seu funcionamento através da compreensão das funções, efeitos e usos dos seus elementos constitutivos.

De acordo com Bordwell e Thompson (2013), o espectador atribui unidade a um filme (e o mesmo pode ser aplicado as séries) a partir da organização de dois princípios, um narrativo e outro estilístico, dentro de um sistema formal maior que é o filme como um todo. Assim, os espectadores se envolvem com um filme - ou qualquer obra de arte - porque ele fornece pistas e sinalizações que os guiam na construção de um todo e, no processo, são levados a reagir emocionalmente a ele. Nesse percurso, a forma guia a atividade de percepção do público através da mobilização de convenções e experiências anteriores que despertam expectativas formais no espectador, engajando-o na obra e afetando a vivência da experiência artística (Bordwell, 1985, 2007 e 2103).

Em *San Junipero* os elementos narrativos e estilísticos estão estruturados de forma orgânica, o que potencializa os seus efeitos, ao mesmo tempo que as expectativas formais são reconfiguradas enfaticamente. Esses aspectos afetam a experiência espectral, o que abre possibilidades para o questionamento da imbricação entre estética e política levantada por Lúcia Nagib a partir da defesa de uma “política da impureza”.

San Junipero aborda a história de duas senhoras na faixa dos 70 anos, Kelly com câncer em estágio terminal e Yorkie em coma há décadas, que usam uma tecnologia que permite que sua mente seja conectada a uma realidade virtual, plasmada na cidade fictícia de San Junipero. Nesta, seus *avatares* mais jovens se encontram e desenvolvem um romance. O conflito se estabelece na forma como cada uma vivencia essa experiência virtual e, principalmente, diante da escolha posta de aceitar viver eternamente nela após a morte ou abraçar a finitude da vida. Muitas questões filosóficas são levantadas a partir disso, mas elas não serão discutidas aqui por não ser o foco do trabalho.

A descrição acima é feita do ponto de vista da fábula já que a organização da trama (*syuzhet*) se dá de maneira diferente visando causar determinados efeitos no espectador pelo modo como reconfigura suas expectativas formais e, com isso, subsidia a construção do sentido do episódio, que é amplificada na comparação com os demais episódios da série.

Black Mirror, mesmo sendo uma antologia que prescinde de uma visualização anterior, conecta todos os seus episódios pelos temas da repercussão da tecnologia na sociedade e isso de imediato mobiliza as expectativas formais dos espectadores que esperam que esse tema seja rapidamente introduzido na narrativa, o que ocorre de fato na maioria dos episódios. Além disso, pelas convenções e experiências que transcendem a própria série, a tecnologia costuma ser associada a algo que remete ao futuro ou mesmo ao presente, dificilmente ao passado, a não ser em narrativas pós-apocalípticas. Outro ponto a ser destacado é que a série recorrentemente aborda a tecnologia salientando seus efeitos negativos, aspecto que já foi assimilado por sua audiência. Todos esses elementos são reconfigurados em *San Junipero* e isso tem impacto na experiência espectral.

Após a vinheta, o episódio começa em tela preta com o título e ao fundo o som do que parece ser alguém prendendo a respiração e um barulho de mergulhar nas águas que faz uma transição direta para um plano fechado do mar banhado por luzes roxas, que se abre em um plano geral de uma cidade praiana à noite com muitos pontos iluminados, que remete à ideia de efervescência. A música instrumental traz um ar de mistério que intriga, as luzes evocam artificialidade e o tom roxo predominante acentua essa noção. Esses elementos são trabalhados de forma sutil, sem causar estranhamento ou chamar a atenção e a montagem contribui para isso.

Na sequência, uma rua da cidade é mostrada: os espectadores são apresentados a um cartaz de cinema que anuncia o filme *The Lost Boys* (Joel Schumacher, 1987), a música *Heaven is a Place on Earth* é usada de forma diegética vinda do rádio de um carro no qual o locutor anuncia ser um sucesso das paradas e todos os demais elementos remetem aos anos 80. Isso leva o espectador a pensar que a história se passa em 1987, o que desorienta a audiência por não atender as expectativas formais iniciais e rompe com a tradição e a experiência.

Em meio a pessoas jovens, mostradas em pares ou em grupos, que aparentam estar se divertindo, uma moça se destaca. Isto porque ela se veste de forma diferente dos demais, está sozinha e possui uma expressão desorientada, de quem não conhece aquela cidade. Ao mesmo tempo, a câmera a acompanha e os sons são usados para chamar sua atenção para o que acontece no ambiente. Com isso, os espectadores são levados a explorar o lugar junto com ela. Sua atenção é atraída para uma moça que entra em um bar, motivando-a a segui-la. A partir daí, as duas moças, Yorkie e Kelly respectivamente, se conhecem e, progressivamente, engatam um romance.

Outro aspecto que reforça a desorientação e reverte as expectativas é a não menção da questão tecnológica de início, elemento essencial da série, que só é explicitada na metade da narrativa. Enquanto isso não ocorre, os espectadores são convidados a conectar as pistas para compreender o que de fato está acontecendo, como e qual tecnologia será introduzida e o seu papel na vida daquelas personagens, o que favorece o engajamento (Mittell, 2015) e faz com que o estranhamento inicial desperte mais curiosidade do que incômodo. Ao mesmo tempo, abre mais espaço para a caracterização da Yorkie e da Kelly e do seu relacionamento, que se desenvolve de forma progressiva e com alguns percalços, o que facilita uma conexão maior da audiência com as protagonistas.

Dessa forma, quando o elemento tecnológico é revelado - *San Junipero* é uma realidade virtual - há um favorecimento de uma leitura positiva da tecnologia apresentada. O fato das protagonistas serem senhoras de idade avançada, com Yorkie em estado vegetativo há décadas e Kelly com câncer terminal, choca por escancarar a fragilidade da vida. Assim, a tecnologia aparece como um elemento facilitador para o “viveram felizes para sempre” de um casal carismático e, ao mesmo tempo, atende a um apelo hedonista, cada vez mais frequente na sociedade atual: experimentar a vida sem as vicissitudes inerentes a ela (envelhecimento, doença, morte, consequências), ou seja, “um paraíso na terra”.

Cabe ressaltar que os elementos estilísticos reforçam essa sensação pois são organizados de forma a conferir um tom leve e agradável à realidade virtual de *San Junipero*, através principalmente das cores, cenários, cinematografia e montagem. Uma mudança sutil ocorre no uso da trilha musical que oscila entre uma música instrumental que evoca mistério, que inquieta, e canções pop que remetem à festa (mesmo quando são “tristes” elas são filtradas pela nostalgia e denotam um sentimento agradável), mas isso não é perturbador, serve mais como um elemento para aguçar a curiosidade.

Dentro desse arranjo formal, as referências intermediáticas aparecem como um elemento definidor da estética do episódio porque elas demarcam a separação entre a realidade virtual de *San Junipero* e o “mundo real” e essa distinção é essencial para o estabelecimento do conflito dramático e para a construção do sentido pela maneira como organiza a experiência espectral.

As referências intermediáticas (Cluver, 2011) em *San Junipero* são muitas e aparecem apenas quando a narrativa se situa na realidade virtual. Assim, é possível identificar três funções que desempenham no episódio: engajamento da audiência (fornecimento de “pistas” que despertam a curiosidade do espectador); caracterização do mundo da história e construção de significado implícito.

A primeira função a ser salientada é que a quebra das expectativas formais indicadas anteriormente facilitam o engajamento porque várias pistas são introduzidas, em sua maioria, na forma de referências intermediáticas, o que proporciona um jogo lúdico que convida o espectador a identificar, situar e conectar essas referências (Mittell, 2015).

De início, as referências a filmes, música, games, moda e programas de TV parecem dizer respeito a uma simples demarcação temporal ao indicar quatro datas (1987, 1980, 1996 e 2002), exclusivamente a partir das citações. No entanto, a passagem de um tempo para o outro delimitada pelo intertítulo “uma semana depois” rompe com a lógica cronológica esperada e leva a audiência a perceber que se trata de uma referência temporal enganosa, que culmina com a revelação de ser uma realidade virtual e não épocas diferentes.

Enquanto isso, várias indicações são sutilmente fornecidas sobre a natureza de *San Junipero* e a condição das personagens que transitam naquele mundo. Uma das construções mais interessantes é quando Yorkie escolhe a roupa com a qual pretende impressionar Kelly. Essa sequência funciona como uma representação da escolha do *avatar* que Yorkie usará na realidade virtual, ou seja, fornece pistas sobre o mundo e a personagem ao mesmo tempo que mostra a influência da indústria cultural no comportamento social. Além dessa, várias outras pistas são fornecidas através das referências (e também dos diálogos) que funcionam como uma prazer espectral, aspecto importante do comportamento de uma parte significativa da audiência das séries de “TV complexa” (Mittell, 2015).

A segunda função é a caracterização da cidade de *San Junipero* como um ambiente que permite variadas experiências, transmitindo a ideia da realidade virtual ser o que o visitante deseja. No episódio três cenários ganham destaque e expressam, respectivamente, festividade (região central, com o bar *Tucker's*), hedonismo inconsequente (*Quagmire*) e aconchego.

A mise-en-scène da região central, principalmente no *Tucker's*, enfatiza a imagem de festa como sinônimo de reunião de pessoas jovens curtindo a vida em uma diversão mais “sadia”, sem incidentes. A cinematografia privilegia planos povoados de pessoas, tanto nos mais abertos quanto nos mais fechados, reforçando a ideia de efervescência e harmonia, em que todos parecem estar se divertindo e respeitando o espaço alheio. Os movimentos de câmera são fluidos, assim como a montagem. Esse é o ambiente que mais aparece no episódio e o com maiores referências a outras mídias.

Assim, esse espaço possui destaque na narrativa e é possível identificar um padrão: quando Yorkie transita de uma época a outra para procurar Kelly em *San Junipero*, o ponto de início é a rua principal, semelhante a uma cidade cenográfica. Ela sempre vai ao *Tucker's*, modificado de acordo com a data, e passa por referências produzidas pela indústria cultural e comunicação de massa da época: filme hollywoodiano em cartaz; o que está passando nas televisões a venda em uma das lojas ao redor; videogames e as músicas tocadas no bar são variadas, mas são conhecidas das paradas de sucesso.

Já *Quagmire* é um lugar afastado no qual as pessoas vão para dar ênfase aos seus fetiches e instintos mais primitivos. É retratado como claustrofóbico e desordenado, sem limites. As referências são menos diretas, evocando mais a estética ampla do que a obras específicas. O cenário remete a filmes pós-apocalípticos, a estética punk e, principalmente, ao cyberpunk. A guitarra elétrica distorcida da música de fundo *Something Against You* amplifica o tom perturbador do espaço. Ela faz parte do álbum *Surfer Rosa* (1988), da banda de rock alternativo *Pixies*, com temas sobre mutilação, insanidade e voyeurismo, evocados na sequência.

Por sua vez, a casa de praia é agradável e aconchegante e não há elemento distintivo na sua arquitetura, sendo bem convencional, com predomínio de cores brancas e não há uso de referências a outras mídias nas cenas passadas nesse cenário.

A caracterização da realidade virtual abre espaço para a terceira função que as referências intermediáticas desempenham: a construção de um significado implícito que funciona como uma crítica relacionada a como as identidades culturais coletivas são construídas em um mundo dominado por grandes corporações.

Em *San Junipero* chama a atenção o fato da construção da realidade virtual ser toda alicerçada em referências provenientes da indústria cultural e da comunicação de massa, vide a caracterização do *Tucker's* e do *Quagmire*. Isso extrapola a questão de serem meros referenciais de localização porque, dada a abundância e a maneira como são retratados, a leitura subjacente é que a memória nas sociedades contemporâneas ocidentais é plasmada por meio do cinema, da televisão, da música pop e do videogame, algo impessoal

e homogeneizador. Em um dado momento Kelly fala para a Yorkie: “Olhe ao redor. As pessoas se esforçam para ter um estilo que não é o delas. Devem ter visto em um filme.”

Por sua vez, a casa de praia representa a memória individual da Kelly, por isso as referências a outras mídias não são utilizadas. Tanto que esse é o ambiente do privado, no qual as memórias são a de entes queridos - o elemento que se destaca é a foto da filha da Kelly e não os produtos da indústria cultural. E é para lá que ela leva a Yorkie, com quem deseja partilhar sua intimidade, sendo a casa a expressão material desse relacionamento em todos os momentos em que aparece.

3. INTERMIDIALIDADE E IMPUREZA

Dada a importância que a intermedialidade assume na configuração estética de *San Junipero*, cabe a questão se é possível estabelecer um diálogo dos seus efeitos com a noção de “política da impureza” (Nagib, 2013). Lúcia Nagib usa o conceito de cinema impuro de André Bazin e o de dissenso de Jacques Rancière para elaborar a concepção de “política da impureza” que compreende a intermedialidade como um recurso que usa intencionalmente a hibridização para transmitir um significado que transcende a insuficiência representacional do meio e concretiza-se como um projeto político.

Assim, é possível afirmar que o uso das referências intermediárias em *San Junipero* extrapola as funções meramente narrativas e permite a construção de um significado mais amplo, alicerçado na crítica e no questionamento. Para isso, a intermedialidade visa preencher uma lacuna de insuficiência representacional do meio porque a problematização de que a identidade coletiva das sociedades ocidentais contemporâneas é fortemente definida pela indústria cultural só foi possível pela configuração formal no uso das referências a outras mídias. A construção desse significado não existiria sem elas, portanto, trata-se de um elemento definidor. No entanto, por si mesmas elas não chegam a causar dissenso, nos termos de Rancière, apenas trazem uma crítica, que é válida, mas não contribui para produzir nenhuma ruptura nas formas de representação. Por outro lado, quando o mundo virtual de *San Junipero* é colocado em contraste com o “mundo real” uma possibilidade de dissenso se abre pela ambiguidade da construção do final.

O episódio termina em um epílogo no qual as imagens da resolução são intercaladas com os créditos finais e a montagem quebra a imersão narrativa e causa um distanciamento. O elemento de continuidade é a trilha musical, novamente com *Heaven is a Place on Earth*, agora com um sentido amplificado pelo conhecimento pelo conhecimento da história. Essa opção formal traz em si uma ambiguidade que permite três leituras do final, todas sobre a natureza da tecnologia: duas positivas e uma negativa.

Imagens da celebração do “final feliz” de Kelly e Yorkie no *Tucker’s* são intercaladas com as da empresa responsável pela realidade virtual e as de um robô conectando a consciência das duas em um grande computador, repleto de milhares de outras consciências. Essa resolução evoca questionamentos: elas já morreram, quem garante que a empresa honrará seu compromisso e manterá as duas ali até quando elas quiseram? Como os custos, que poderão ser eternos, serão cobertos? Não é possível aparecer um interesse escuso que explorará essas consciências de alguma forma?

A representação do “mundo real” pode auxiliar com algumas possibilidades. Ele é pouco caracterizado e não é possível determinar com precisão como é o seu arranjo social e político, apenas é possível fazer inferências. As imagens mostram um mundo ordeiro e limpo, com predomínio de formas futuristas, linhas retas e da cor branca. Esses elementos dão um ar um tanto asséptico ao lugar. Houve a preocupação de mostrar muito verde e o fato da Kelly ser negra parece minimizar a questão racial.

Diante disso, é possível deduzir: 1) houve uma revolução que possibilitou a construção de uma sociedade mais justa e todos os temores de um futuro tenebroso foram superados. Se for assim, é possível que haja algum arranjo que permita que as empresas tenham um compromisso social, por isso a tecnologia foi desenvolvida para atender as demandas de bem-estar social e não há nada a temer; 2) não houve nenhuma revolução e o sistema capitalista neoliberal, calcado em grandes corporações predatórias que atendem apenas aos interesses privados, continua predominante. As imagens apresentadas dizem respeito a um fragmento parcial do mundo, que retrata a realidade dos privilegiados. Dentro desse cenário a tecnologia desenvolvida almeja apenas o lucro, o que pode trazer repercussões negativas, caso a realidade virtual deixe de atender os interesses dos acionistas.

Enfim, a ambiguidade do final não é por si mesma capaz de causar dissenso, mas abre essa possibilidade quando o episódio é colocado em comparação com o resto da série. Isso porque a grande maioria dos episódios de *Black Mirror* é determinista, não apresentando qualquer possibilidade de leitura que não seja a de ver a tecnologia como extremamente negativa. Assim, o olhar dos espectadores é totalmente direcionado, o que reproduz consenso e elimina o seu potencial questionador, tornando a crítica inócua. Nesse sentido, *San Junipero*, ao ir em uma direção oposta e introduz um dilema, representa um dissenso ao discurso predominante na série.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As escolhas formais e estilísticas de *San Junipero* contrastam com o projeto geral de *Black Mirror* ao permitir, através da ambiguidade, a discussão da repercussão da tecnologia no mundo contemporâneo sem direcionar didaticamente o espectador para uma conclusão previamente definida, como acontece na maioria dos episódios da série. Assim, é possível afirmar que causa dissenso por introduzir um dilema ao invés de “giving univocal lessons, multiplies the meanings of the referent” (Nagib, 2013, p. 32). No entanto, não é possível associá-lo a noção de “política da impureza” por não possuir um conteúdo impuro, ou seja, que escancara as tensões inerentes aos arranjos culturais opressores, não fazendo uso da intermedialidade como “local de crise”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Bordwell, D; Thompson, K. (2013). *A arte do cinema*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- BUTLER, J. G. (2010). *Television Style*. New York: Routledge.
- Cluver, C. (2011). *Intermedialidade*. Pós: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, nov., p. 8 - 23.
- Nagib, L; Jerslev, A. (2013). "Introduction". In: Nagib, L; Jerslev, A. (eds.). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. Londres: Tauris World Cinema Series.
- Nagib, L. (2013). "The politics of impurity". In: Nagib, L; Jerslev, A. (eds.). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. Londres: Tauris World Cinema Series.
- Mittell, J. (2009). *Television and American Culture*. New York: Oxford University Press.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV - The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University.



Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

La investigación con relatos melodramáticos desde la perspectiva de género: Personajes, trayectorias de vida y cartas asociativas¹.

The investigation with melodramatic stories from a gender perspective: Characters, life trajectories and associative letters.

A investigação com histórias melodramáticas de uma perspectiva de gênero: personagens, trajetórias de vida e cartas associativas

*Giuliana Cassano Iturri **

RESUMEN: En este artículo se discute teóricamente la pertinencia de las trayectorias e historias de vida y las cartas asociativas como herramientas metodológicas para acercarnos al estudio de los personajes de relatos melodramáticos desde una perspectiva de género, toda vez que los personajes sean abordados como representaciones del mundo social.

PALABRAS CLAVE: Ficción televisiva, Trayectorias de vida, Cartas asociativas.

OBJETIVO GENERAL

Discutir teóricamente la pertinencia de las trayectorias e historias de vida y las cartas asociativas como herramientas metodológicas para estudiar a los personajes de ficción melodramática desde una perspectiva de género.

HIPÓTESIS GENERAL

Los personajes de la ficción melodramática son representaciones particulares que encarnan deseos, rasgos psicológicos y valores morales en espacios y tiempos específicos, estos personajes están dotados de diferentes identidades, historias específicas y vidas particulares similares a la de los sujetos sociales. Así, podemos acercarnos a ellos a través de sus historias de vida y trayectorias personales, y a partir de ese acercamiento y su deconstrucción, podemos elaborar sus cartas asociativas, las que nos permitirán fijar sus características en relación al constructo de género.

ENFOQUE DE ABORDAJE

En este artículo discuto teóricamente la pertinencia del uso de las herramientas biográficas –trayectorias e historias de vida- y psicológicas –cartas asociativas- para aproximarnos de manera eficaz a los personajes de la ficción melodramática, como representaciones que se relacionan y dialogan con la dinámica social.

* Docente Asociada del Departamento Académico de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctoranda en Sociología y Magister en Estudios de Género. Perú. Investigadora del Grupo de Investigación PUCP Observatorio Audiovisual Peruano. Co-coordinadora de OBITEL-Perú. **Email:** gcassano@pucp.edu.pe

¹ Esta reflexión teórica forma parte de la investigación doctoral que está desarrollando la autora.

Para ello planteo definiciones teóricas del relato melodramático, de los personajes de ficción, de las trayectorias e historias de vida, y de las cartas asociativas relacionadas al trabajo de la representación social. Busco vincular teóricamente estas definiciones, acentuando su cercanía.

Finalmente concluyo que los personajes como representaciones arquetípicas de la vida social humana pueden ser abordados con las herramientas metodológicas biográficas con las que abordamos a los sujetos sociales.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Scott (2011) plantea que el género –como soporte de la vida social- es una construcción sistémica que asigna significado a la diferencia sexual, y atraviesa las dimensiones sociales, culturales, políticas y económicas de las sociedades. Y añade que la condición sistémica del género se manifiesta en por lo menos cuatro dimensiones: a) los símbolos, mitos y representaciones –las imágenes, los imaginarios y las representaciones acerca de los distintos géneros; b) las normas, los principios y el sistema de reglas que delimitan las posibilidades de los significados genéricos en cada sociedad; c) las instituciones, los parámetros políticos y la organización de las relaciones; y, d) las identidades individuales, que se constituyen en cada persona (Scott, 2011, pp. 66- 67).

En la misma línea, Alicia Puleo señala que el género es una construcción que se configura como un sistema social, y tiene en los roles sexuales, la división sexual del trabajo, la identidad sexuada, los estereotipos, las normas y sanciones, y los discursos legitimadores que se elaboran acerca de lo femenino y lo masculino sus componentes principales (Puleo, 2007, págs. 17- 26).

Esta construcción sistémica actúa sobre los imaginarios sociales, modela subjetividades de mujeres y hombres, y se evidencia en las representaciones sociales que comparten diferentes grupos sociales. Una de las más importantes dimensiones genéricas es la simbólica, y en ella podemos inscribir los relatos melodramáticos televisivos.

El melodrama televisivo es un tipo de narración con larga historia en nuestro continente. Peter Brooks (1995), Jesús Martín Barbero (1993), Carlos Monsiváis (2003) y Silvia Oroz (1995) definen el melodrama como un tipo de narración que se inscribe en la vida cotidiana de la gente, narración que habla de preocupaciones y sueños de personas comunes, narración que manifiesta matrices culturales fuertemente arraigadas en la tradición y en la moral. En él se representa un mundo dividido donde el Bien y el Mal se enfrentan, un mundo en el que la identidad –la nuestra y la de otros- es materia de búsqueda constante; una situación primordial de reconocimiento, un recorrido que en palabras de Jesús Martín Barbero va del *des- conocimiento al re- conocimiento de la identidad* (Martín- Barbero, 1993, pág. 131). Un mundo que nos entrega modelos de identidad convirtiendo a sus personajes en imágenes de referencia y ejemplos a ser imitados, personajes cuyas acciones son aceptadas o sancionadas socialmente de acuerdo a los contextos de la época.

Para Peter Brooks (1995) el melodrama es menos una forma narrativa que *un modo de imaginación* que va tomando forma en el tiempo, en el espacio y en la conciencia de los sujetos sociales. El melodrama pertenece a un repertorio cultural propio, es un modo particular de experimentar la conciencia moderna, que se instala en tiempos específicos, con personajes, situaciones y temáticas particulares. Y Carlos Monsiváis (2003) nos recuerda que en América Latina, el melodrama se instala en la familia, como un espacio de enseñanzas sentimentales, configurando un idioma para nuestras pasiones. Para el autor mexicano, la primera función del melodrama es formativa y consiste en transformar la interpretación de las vivencias personales, facilitando su asimilación, y señala que “el código moral del melodrama latinoamericano es un homenaje dual al catolicismo y al pecado: al primero se le agradece la salvación eterna, al segundo, los beneficios de la experiencia antes de la llegada de los perdones” (Monsiváis, 2003, pág. 26).

El melodrama delimita entonces –desde el mundo de la ficción- los mandatos morales, la configuración de las identidades y sus prácticas sociales. Muchos de los temas que sus relatos proponen, transforman la manera en que vivimos y experimentamos nuestra propia subjetividad. Han servido de espejo en el cual miramos nuestras relaciones y nos constituimos como sujetos sociales. Al transparentar la vida social el melodrama da origen, difunde y reproduce –entre otras- representaciones de género. En sus distintos relatos se plantean formas de expresar los afectos y las pasiones, el trabajo y la participación en espacios públicos, las normas sociales respecto de la familia y la pareja, el amor y la sexualidad, la violencia, la maternidad y los cuerpos; las sanciones, las gratificaciones, las relaciones entre los géneros; experiencias y prácticas –todas estas- que expresan los valores y creencias de las distintas épocas que los relatos proponen. En ese sentido, Roman Gubern citado por Oroz (1995) nos recuerda que:

La eficacia del melodrama deriva de sus filones temáticos y del tratamiento que recibieron, de fuerte impregnación tardorromántica y populista. La familia, la maternidad, los amores interclasistas, la lealtad, el honor, el sacrificio personal, la culpa, el arrepentimiento, la expiación y el perdón fueron elementos recurrentes” (...) Los melodramas tenían sus canteras temáticas privilegiadas, pero también sus arquetipos, como la madre soltera, el hijo natural, el patriarca despótico, el hijo pródigo, el cura bondadoso, o la hembra venusina y depredadora sexual (Gubern en Oroz, 1995, pp. 13-14).

Hoy podemos reconocer otros arquetipos que han ido constituyéndose con el tiempo: el padre tolerante, la mujer emprendedora, el hombre emasculado, la mujer profesional, la joven virgen por nombrar algunos. Todos estos relatos develan –a pesar de su condición de fábula- las preocupaciones, mandatos y sueños de las sociedades que los producen y consumen.

En síntesis, el melodrama televisivo se configura entonces como un espacio de generación, difusión y reproducción de representaciones de género –contribuyendo a la difusión de distintos modelos femeninos y masculinos, pero también explicitando la

ausencia o silenciamiento respecto de géneros diversos-, así como de mandatos y normativas correspondientes a cada etapa histórica particular. El relato televisivo en clave de melodrama es, pues, un espacio que también nos permite visualizar las variaciones y las constantes que estas representaciones suponen.

LOS PERSONAJES ENCARNAN LO SOCIAL

Toda narración de ficción melodramática se construye a partir de tres elementos fundamentales: personaje, acción y conflicto. Estos estructuran la dramaturgia audiovisual. Toda narración comienza con un conflicto dramático que organiza la trama, esta se compone por un conjunto de acciones dramáticas que son realizadas por los personajes del relato. Un personaje se define siempre:

por lo que hace en aras de alcanzar sus objetivos. (Y) todo personaje tiene una dimensión física –cómo es, cómo luce y cómo se nos presenta el personaje-, una dimensión espiritual –qué quiere, qué sueña, cuál es su moral, en qué cree- y una necesidad dramática -su voluntad, su deseo, su objetivo final. Estos principios se manifiestan en cada personaje a través de: lo que desea el personaje, sus creencias, cómo se muestra el personaje, y los cambios que evidencia. Es importante señalar que, aunque –tímidamente- todos los personajes siempre cambian (Cassano, 2014: 45).

Para Elena Galán (2007) desde el ámbito de la sociología, el personaje es definido como “poseedor de una identidad psicológica y moral similar a la de los hombres, es un efecto de persona y, como tal, se trabaja en su construcción con variables idénticamente realistas” (Galán Fajardo, 2007, pág. 45). El personaje entonces deberá contener un conjunto de atributos y cualidades que lo dotarán de existencia.

Por su parte Martínez i Surinyac (1998) señalan que es importante que los personajes tengan relaciones personales y afectivas –presencia de la familia y el círculo de amigos, lugares donde el personaje puede manifestar lo que piensa, siente y desea-; un universo social –creencias, valores, costumbres, profesión, entorno en el que se desenvuelve-; finalmente todo personaje debe estar dotado de percepción, memoria y pensamiento, ya que los personajes tienen que dar, almacenar y procesar información a lo largo del relato.

Finalmente Seger (1990) nos propone que un personaje no existe de forma aislada, este existe en un contexto, tiene influencias culturales, étnicas, religiosas. Un personaje es alguien que existe en un momento dado, en un lugar específico, y en un conjunto de relaciones particulares.

Así, podemos señalar que los personajes se configuran como sujetos sociales, como actores sociales que se desenvuelven en contextos particulares de nuestra historia, lo que posibilitaría el abordarlos como tales.

LAS TRAYECTORIAS Y LAS HISTORIAS DE VIDA

Las trayectorias y las historias de vida son modalidades de la investigación cualitativa que parten del paradigma fenomenológico, el mismo que considera que el mundo social es construido individual y colectivamente a partir de los símbolos y los significados que toman forma en las prácticas cotidianas. En esa perspectiva, el método biográfico –del que forman parte las trayectorias y las historias de vida- cobra sentido para la investigación en profundidad de la experiencia social, de sus diferentes significados, de su relación con el lenguaje y otras configuraciones simbólicas. Ruíz Olabuénaga (2012) señala que la historia de vida busca identificar el conjunto de negociaciones que los sujetos sociales realizan diariamente para vivir y sobrevivir, ella recupera sueños y posibilidades, y nos permiten visualizar “lo que las personas dicen y hacen, como el producto de la definición de su mundo” (Chárriez Cordero, 2012, pág. 50). Así, las historias de vida nos permiten observar el mundo social desde la perspectiva de las personas, desde su cotidianeidad, desde su intimidad. Las historias de vida conjugan la dinámica individual con la diversidad de lo social. Sarabia (1985) señala que son una forma idónea de conjugar ambas dimensiones –la social y la psicológica.

Las historias de vida son comprendidas por varios autores como relatos, narraciones, memoria y textos (Blumer, 1939; Simmon, 1942; Pujadas, 1992; Hernández Moreno, 2009; Ruíz Olabuénaga, 2012 citados en Chárriez Cordero, 2012), que expresan la vida social, y es en ese sentido que me interesan porque:

La historia de vida es la forma en que una persona narra de manera profunda las experiencias de vida en función de la interpretación que ésta le haya dado a su vida y el significado que se tenga de una interacción social (...). En la historia de vida se recoge aquellos eventos de la vida de las personas que son dados a partir del significado que tengan los fenómenos y experiencias que éstas vayan formando a partir de aquello que han percibido como una manera de apreciar su propia vida, su mundo, su yo, y su realidad social” (Chárriez Cordero, 2012, pág. 53).

Son estos eventos los que van configurando una trayectoria en la historia de vida de las personas. Son un concepto que posibilita pensar y trazar otros caminos para reflexionar acerca de la dinámica social, el recorrido, la movilidad, el cambio de los individuos. Son puntos de quiebre en la vida de las personas que evidencian concordancias y expresan posibilidades de maduración y transformación de las personas.

LAS CARTAS ASOCIATIVAS

Las cartas asociativas son una herramienta metodológica que nos permiten abordar las representaciones sociales, porque en el proceso de su elaboración podemos ir visualizando los elementos que configuran y dan sentido a las representaciones. Las cartas asociativas permiten visualizar imágenes de las representaciones en detalle.

Moscovici (1979) sostiene que las representaciones son abstracciones que conforman campos de sentido para los grupos sociales, se refieren a significados compartidos socialmente. Esto supone que pueden existir distintas representaciones sociales en una sociedad o representaciones sociales que cambian, se transforman o trastocan su significado. Tania Rodríguez (2002) indica que las representaciones sociales son modalidades de pensamiento que se van generando en el contexto de la comunicación cotidiana, una elaboración eminentemente simbólica que va cambiando en el tiempo y que se refiere a significados compartidos socialmente. Jean Claude Abric (2011) las define en relación al conjunto de valores y significados sociales que encarnan. Y Stuart Hall (1997) nos plantea que el concepto de representación es central cuando abordamos temas de la cultura porque este nos permite la producción de sentido, una dimensión compartida con otros porque “la cultura es definida (...) en términos de sentidos compartidos o mapas conceptuales compartidos” (Hall, 1997, pág. 5).

Las representaciones son así parte de la realidad misma, son construcciones que validan y otorgan sentido a las creencias, conductas y prácticas de los grupos; modalidades que permiten aprehender la realidad a partir de sistemas propios de referencias. En este sentido, toda representación va a depender de distintos factores, el contexto social, político, ideológico, la dimensión histórica, la organización de la propia comunidad y los mandatos acerca del género que diferencian a hombres y mujeres.

Ahora bien, ya sea que las reconozcamos como abstracciones, modalidades de pensamiento compartidas o entidades de significación social, el gran reto que nos plantean las representaciones sociales es el cómo abordarlas, cómo transformarlas en objeto de estudio, cómo analizarlas en diferentes textos. Y las cartas asociativas se convierten en una herramienta sugerente para abordarlas.

La carta asociativa es en palabras de Abric “un nuevo método de asociaciones libres, inspirado en la técnica de la carta mental de H. Jaoui” (Abric, 2011: 62). El método resulta de ir ordenando a partir de un elemento central –en este caso los personajes de la ficción melodramática televisiva- asociaciones libres de sus características particulares –que se desprenden de los propios personajes-, formando una cadena alrededor del término principal. Después de esta primera recolección se arma una segunda cadena que contenga el término central y uno de los términos de la primera cadena asociativa.

A MODO DE REFLEXIÓN FINAL

Hemos señalado que los personajes de la ficción melodramática son representaciones que hablan del mundo social en donde estos cobran vida, también hemos contemplado que los personajes están dotados de características humanas –identidades, valores, deseos-, y hemos planteado que tienen una historia personal, que es puesta en escena en los relatos melodramáticos televisivos; entonces estos personajes pueden ser abordados como objetos de estudio –en relación al género-, con herramientas metodológicas cualitativas que nos involucran a los sujetos sociales.

En cada relato de ficción podemos deconstruir la historia de los personajes, delimitar su trayectoria de vida y a partir de sus características físicas, sociales y psicológicas armar su carta asociativa como una síntesis de lo que el personaje encarna y experimenta.

Cada personaje está dotado de una subjetividad que expresa de una manera particular un momento social, una forma de experimentar y ubicarse en el mundo. Como bien señala Sarabia “un conjunto de historias de vida, tomadas cada una de ellas como si de una pieza de un mosaico se tratase (...), reciben coherencia y poder analítico, a la luz de un posicionamiento teórico determinado” (Sarabia, 1985, pág. 175). En este caso en particular, sostengo que, desde la perspectiva de género, observar diferentes personajes de la ficción melodramática televisiva a partir de sus historias de vida permite ir armando ese mosaico que hable del mundo social y los mandatos en los que estos personajes se desarrollan.

BIBLIOGRAFÍA

- Abric, J. (2011). *Prácticas sociales y representaciones*. México, México: Coyoacán
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.
- Cassano, G. (2014). *Natacha: de la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana* (<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/65479> ed.). Lima: PUCP.
- Chárriez Cordero, M. (2012). *Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa*. Griot, 5 (1), 50- 67.
- Füller, N. (1997). *Identidades masculinas*. Lima, Lima, Perú: PUCP Fondo editorial.
- Galán Fajardo, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Extremadura, España: Universidad de Extremadura- Cáceres.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London, Great Britain: Sage publications.
- Martín- Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México DF, México: Gustavo Gili.
- Martín- Barbero, J., & Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver*. Barcelona, España: Gedisa.
- Martínez i Surinyac, G. (1998). *El guión del guionista. El desarrollo del guión desde la idea hasta el guión literario*. Barcelona, España: CIMS 97.

- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Moscovici, S. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires, Argentina: Huemil.
- Monsiváis, C. (2003). *El melodrama: lo mejor de la caída es la intimidad con el abismo*. El derecho de llorar: el melodrama en el cine latinoamericano (págs. 45-67). Lima: PUCP.
- Oroz, S. (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. México DF, México: UNAM.
- Puleo, A. (2007). *Dialéctica de la sexualidad: género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid, España: Cátedra.
- Rodríguez, T. (2002). *Representar para actuar, representar para pensar*. Breves notas metodológicas. En C. Del Palacio, Comunicación, cultura y vida cotidiana. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Ruíz Olabuénaga, J. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao, España: Universidad de Deusto.
- Sarabia, B. (1985). *Historias de vida*. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (29), 165-186.
- Scott, J. (2011). *Género e historia* (Primera reimpresión ed.). México DF, México: Fondo de cultura económica y UNAM.
- Seeger, L. (1990). *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona, España: Paidós.



Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

A Crítica de Telenovela nos Anos 1970: Ou, quando a crítica era diálogo entre público, centro produtor e a própria crítica.

The Telenovela Criticism in the 1970s: Or, when criticism was a dialogue among spectator, producer center and criticism itself.

*Maria Ignês Carlos Magno **

*Maria Aparecida Baccega ***

*Maria Cristina Magno Ghizzi****

ABSTRACT: The article shows how the telenovela practiced in the newspapers and magazines in the 1970s, when analyzing themes, technical and aesthetic aspects, dialogued with directors, authors, spectator and the criticism itself.

KEYWORDS: Criticism, Brazilian Telenovela, Artur da Távola.

RESUMO: O artigo mostra como a crítica de telenovela praticada nos jornais e revistas nos anos 1970, ao analisar temas, aspectos técnicos, estéticos, dialogava com diretores, autores, público e a própria crítica.

PALABRAS CLAVE: Crítica, Telenovela brasileira, Artur da Távola

INTRODUÇÃO

Por que estudar a crítica numa época em que ela anda tão desprestigiada? Por que pensar a crítica da telenovela brasileira numa época em que o formato já está para lá de consagrado? São as duas perguntas iniciais que nos colocamos para estudar a crítica como parte da produção cultural brasileira. Considerando as perguntas iniciais, os emblemáticos anos 1970, a situação atual da crítica e dos estudos sobre a crítica, e o fato de que enquanto a crítica literária, teatral e cinematográfica perdiam espaços na mídia impressa e a crítica de televisão e de telenovela ganhava as páginas dos jornais diários, interessa-nos estudar a crítica de televisão e de telenovela praticada nos jornais e revistas nos anos 1970. No exercício dos críticos que escreviam sobre a teledramaturgia, nas abordagens sobre temas, aspectos técnicos, estéticos e no movimento interno da crítica desejamos apreender como os críticos construíram suas críticas e contribuíram para o desenvolvimento do formato telenovela, e, trazer para essa comunicação uma reflexão sobre a crítica e a atividade crítica.

Especialmente porque uma das funções da crítica é a de ser fonte histórica, escolhemos a novela *O Bem Amado* (1973), de Dias Gomes e as críticas de Artur da Távola, do jornal *O Globo* para mostrar, ainda que de maneira ligeira, porque a crítica produzida nos jornais naqueles anos era um grande diálogo entre o público, o centro produtor e a própria crítica, e parte da memória social e da produção cultural brasileira.

* Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, Doutora, Brasil.

Email: unsigster@gmail.

** Livre Docente em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Professora e decana do programa de Pós-graduação de Comunicação e Práticas de Consumo – stricto sensu – ESPM/SP. Email: mabga@espm.br

*** Coordenadora e Professora do Programa de História da Faculdade de Itararé Especialista, Pesquisadora de História, Brasil.

Email: cristinaghizzi@yahoo.com

A NOVELA O BEM AMADO E O EXERCÍCIO DO CRÍTICO

O Bem-Amado (1973), escrita por Dias Gomes foi baseada na peça teatral de sua autoria: *Odorico, O Bem-Amado e Os Mistérios do Amor e da Morte* (1962). Para escrever a história de Odorico, Dias Gomes se baseou em um fato verídico ocorrido no Espírito Santo, onde um candidato a prefeito se elegeu com a promessa de construir um cemitério. A importância dessa novela, entre tantos aspectos que poderiam ser citados, está no fato de a novela ter sido uma sátira política. Dias Gomes ao construir uma narrativa que destacava aspectos da vida brasileira revelados em costumes, diálogos e comportamentos das personagens, retratando a vida dos habitantes da cidade fictícia Sucupira do litoral baiano administrada pelo prefeito Odorico Paraguaçu, expunha também os autoritários anos 1973. E porque *O Bem-Amado* foi a primeira telenovela da televisão brasileira a ser gravada em cores, apesar de todas as dificuldades técnicas no uso dos equipamentos e no ajuste das tonalidades, por exemplo.

Artur da Távola começou a escrever sobre televisão em 1968 no jornal *Última Hora*, onde assinava a coluna *Cidade Livre*. No jornal *O Globo* iniciou a atividade jornalística em 1972 e permaneceu até 1987. Durante todo o período que escreveu sobre a Televisão, em geral, e a Telenovela em particular, Artur da Távola sempre questionou o ofício do crítico e uma de suas afirmações era a de que não fazia crítica e sim crônica, era um tipo de crônica aplicada, mas não era crítica. Na verdade praticava a crônica e a crítica, seja pela aproximação existente entre a crônica e a crítica, seja pelo específico de cada uma delas. Tanto como cronista como crítico criou um estilo e uma metodologia de abordagem de uma obra. Aqui o que nos interessa mostrar é o específico de sua crítica e o método de abordagem da telenovela brasileira.

Artur da Távola estruturava suas críticas na seguinte ordem: na semana de estreia da novela situava o telespectador no contexto geral da novela. Como a novela estava começando, costumava intitular a Coluna: *Primeiras Impressões*. Nessa crítica apresentava o tema central, os aspectos que tinha considerado importantes, aspectos esses que eram retomados ou aprofundados no decorrer das críticas. Ao longo dos meses e do andamento da novela, escrevia sobre temas que lhe chamavam a atenção; sobre as polêmicas que eles causaram, ou sobre uma personagem específica, até a última semana, quando se dedicava à análise da obra como um todo. O título da Coluna era: *Começo do fim de papo*. Iniciava a crítica falando das *Falhas* e dos *Acertos* da obra, para, em seguida, analisar as *Personagens*, um grupo delas por dia. Finalizava retomando as primeiras impressões e o tema inicial da novela.

DIÁLOGOS PERTINENTES

Assim que a novela *O Bem-Amado* entrou no ar, como era próprio de Artur da Távola escrever sobre as primeiras impressões, em 30/01/1973, o primeiro diálogo que estabeleceu foi com o diretor Regis Cardoso e o foco de sua crítica foi a direção dos atores. Em *Cuidado com os atores, ó diretor*, justifica porque sua conversa inicial com o diretor é uma crítica. Não porque a função do crítico fosse o de ser sempre intolerante e se não espicaçasse a criatividade de seus participantes, não cumpria seu papel. Não. Dizia que só dedicava sua “atenção a programas que têm condições de melhorar”. Dizia isso porque tudo estava indo muito bem no *O Bem-Amado* menos a direção de atores.

Já dá para ver, ou o diretor Regis Cardoso pega a novela no pulso e dá o tratamento cênico que sua composição realista impõe ou vai cada ator para um lado, num melê total. Paulo Gracindo – Tucão baiano, sem bigode. As mesmas expressões faciais, o jeito de comer, olhar em cena. Tudo igual. O Tucão é um marco. Mas já morreu. Odorico é outro ser. Oriundo de diversas vivências e ambientes.

Crítica as solteironas e a delegada como caricatas demais. Dirceu (Emiliano Queiroz) caçador de borboletas e ponderava que tudo era uma questão de direção. Dizia saber que sua crítica ia causar espanto uma vez que a novela mal havia começado e ele já estava reclamando.

Eu sei que sempre há um período de acomodação nas equipes organizadas para cada telenovela, é cedo ainda, Mas composição de personagem é assunto presidido por uma filosofia de direção. E esta logo se vê. E exatamente por ser cedo que me sinto no dever de alertar. Eu disse alertar, não criticar, dar palavras definitivas. Uma telenovela tão bem ambientada, tão bem concebida para veicular elementos da sociologia do interior brasileiro, feita a cores num investimento de milhões de cruzeiros, não pode nem deve correr o risco de ter seu crescimento prejudicado pela ameaça de um tratamento equivocada na direção de atores.

O Bem-Amado foi a primeira novela brasileira a ser exportada. Para Artur da Távola, junto com a exportação comercial, exportava os aspectos da cultura brasileira e as questões políticas internas e externas uma vez que o caso Watergate foi trazido para Sucupira. Se ao crítico interessava explicar ao público o significado que os avanços tecnológicos traziam tanto para o produtor como para um produto cultural brasileiro, interessava ainda mais explicar o significado cultural e político da obra de Dias Gomes. Nesse sentido, divide a crítica em três partes: retoma a crítica do dia anterior (01/10/73) quando explicou porque a novela *O Bem-Amado* era até aquele momento a melhor criação de Dias Gomes para a televisão e para a teledramaturgia brasileira; a segunda parte expõe a importância das novas tecnologias para a valorização de uma obra e na terceira parte entra no significado cultural da obra no âmbito nacional. E aqui vale ler a citação na íntegra. Escreve Artur da Távola:

Dias Gomes conseguiu incorporar um falar popular à telenovela. Dar uma dinâmica linguística viva a uma telenovela que pode ser considerada mais uma de suas grandes contribuições. Isto precisa ficar bem claro: não foi Dias Gomes (nem ele nunca o pretendeu, a julgar por várias de suas entrevistas) o reinventor daquela linguagem. Desnecessário

aludir a Guimarães Rosa (o gênio do falar brasileiro – redescoberto) e a José Cândido de Carvalho que o fizera em seu “O Coronel e o Lobisomem”. Neste, inclusive, encontram-se muitas expressões comuns à região, utilizadas por “Odorico”. Trata-se da recuperação de um falar natural de determinadas regiões do país, falar este carregado de conteúdos estruturais do idioma, hoje objeto dos mais altos estudos pelos linguistas, especialistas em comunicação e estruturalismo. Dias Gomes não inventou, nem pretendeu fazê-lo. Colocou criticamente uma oralidade expressiva de inúmeros conteúdos. Funcionou como um coletor de neologismos e modismos devolvendo-os ao público de maneira bem popular, acessível a todos. E quando aludimos a Odorico esta recuperação de um falar característico, é bom somar também todo o universo linguístico de Zeca Diabo, igualmente rico de outras cargas expressivas muito fortes. Realizar na televisão esta tarefa antes empreendida pela literatura é lograr um valor já obtido e recuperado por nossos maiores literatos. É dar à tevê uma original contribuição cultural.

Se atentarmos para esse texto é visível que não estava dialogando apenas com o telespectador que acompanhava diariamente a telenovela, mas com os intelectuais que menosprezavam o gênero e também com uma parte da crítica literária especializada ao se referir aos estudos linguísticos e estruturalistas. Como chamava a atenção para os diferentes falares existentes em nossa cultura e reforçava a importância desse tipo de produção num veículo tão popular como a televisão. Falares da cultura popular disseminada tanto para o mercado externo como para o interno. Assunto que retomou em outras críticas, como a escrita em 16/09/73 sob o título: *Odorico e seus Mormentes*, quando abordou o vocabulário criado por Odorico Paraguaçu. A diferença é que nessa crítica, ao contrário do que supomos, o foco é a sátira política, ou de como Dias Gomes a partir da invenção de um vocabulário para a personagem põe em discussão os verbalismos políticos. Segundo Artur da Távola:

Uma das coisas que mais marcaram a novela O Bem-Amado foi o incrível e inventivo vocabulário de Odorico. Não é apenas o falar errado. Ele é uma excelente sátira ao excesso de verbalismo de certas pessoas, misturado com a criatividade inata para resolver a falta do que falar, com palavras, palavras.

As referências políticas são duas: uma externa, a versão do caso Watergate em Sucupira quando Odorico manda seu tímido assistente Dirceu Borboleta (Emiliano Queiroz) instalar um microfone no confessionário da igreja para ouvir os segredos de seus inimigos políticos. Na trama Dirceu ouve a confissão de Dulcinéia (Dorinha Duval) e seu caso com o prefeito Odorico. A outra interna e mais evidente, a corrupção política brasileira. Tão atual que até hoje (2018) todas as sextas-feiras a Rádio CBN ao fazer um resumo da semana política no Brasil o apresentador intercala as falas dos políticos atuais com as de Odorico Paraguaçu.

Artur da Távola mantinha uma intensa correspondência com seus leitores. A forma ainda eram as cartas, não importa. O que importa aqui é mostrar como se dava a correspondência entre críticos e telespectadores/leitores das críticas. E também como o crítico aproveitava os pedidos ou as observações feitas para abordar determinados temas ou personagens. Em 25/03/73 Artur da Távola começa sua crítica contando a história de Dona Emilinha, a maior telespectadora do Brasil. Conta que dona Emilinha havia enviado uma carta pedindo que falasse, ou melhor, reclamando: “Você tem que falar no Lima Duarte como Zeca Diabo. Ele está qualquer coisa”. De fato, continuava a história, Lima Duarte está demais em *O Bem-Amado*. “Pessoas me revelam que ficam esperando a hora de ele aparecer”. A partir dessas informações passa a analisar a personagem interpretada por Lima Duarte e o título da crítica foi: *Zeca Diabo e a aposentadoria sociológica*.

Ao falar de Zeca Diabo e a interpretação dada por Lima Duarte, considera dois aspectos: a chegada de um grande ator ao público nacional e da personagem ficcional criada por Dias Gomes para discutir uma personagem histórica real – a figura do cangaceiro. Sobre o ator elogia o fato de Lima Duarte ter conseguido compor o tipo imaginado pelo autor Dias Gomes. “De há muito não vejo em televisão uma aparição tão fulminante, já começando com o personagem interiormente trabalhado por dentro, maduro, definitivo”. Continua: “Zeca Diabo é uma visão do cangaço – se não me engano – até agora inexplorada na farta literatura a respeito: a do cangaceiro “fim de safra”, um ser em aposentadoria sociológica”. Considerava que tanto o tipo e o estilo de desenvolvimento brasileiro de “30 anos para cá, impossibilitam a existência de um fenômeno tão marcante à sua época”. Mas considerava também que os elementos ainda perduravam na personagem Zeca Diabo:

Misturando misticismos meio “perdições” com traços mentais fronteiros e estes com um sentimento de justiça muito seu e muito peculiar, ligam o personagem à realidade, fazendo-o uma expressão caricata e patética (por isso dramática) de uma raça extinta [...] essa mistura de vivências dá força a Zeca Diabo [...] seu sonho é fazer uma prótese dentária. Tal situação fica muito bem expressa quando resolve vender suas “memórias” para o jornal local, simbolizando sua entrada na era do consumo. Ambivalente entre o mundo de sua formação e o que encontrou anos depois conseguiu ser, por isso mesmo, um interessantíssimo personagem.

Concluía a crítica concordando com dona Emilinha: “É, Zeca Diabo está qualquer coisa em *O Bem-Amado*”. Embora não seja nessa crítica de 25/03/73, Artur da Távola reforça a ideia de que só a “telenovela permite esse círculo vicioso de talentos, esta simbiose de vivências entre criador e intérprete”. Retomando sua discussão sobre a obra em processo, continua: “E o permite porque não é uma obra entregue pronta: vai sendo feita enquanto é representada ao longo dos seis meses, num processo criador totalmente novo na história da comunicação humana”. Nesse ponto podemos incluir o crítico e as relações e inter-relações do trinômio: público/centro produtor/recepção.

Seguindo sua metodologia crítica a última semana da novela era dedicada à análise geral da novela, dos atores, as falhas e as realizações. No caso de *O Bem-Amado* faz também um balanço de suas impressões e críticas iniciais. Duas delas em especial: a crítica

que fez ao diretor Regis Cardoso e à interpretação da personagem Odorico pelo ator Paulo Gracindo. Diz escrever para reparar a crítica e afirmar que Gracindo “tem sido tão sensacional no Odorico, que hoje tem uma vida própria”. Nesse exercício de reparação crítica vale acompanhar a análise que faz da personagem, principalmente da composição dessa personagem, e o que considerava essencial na dramaturgia de Dias Gomes. A começar pelo título: *Odorico e Gracindo. A solidão e a lição* (12/08/1973). Escreveu: “Hoje, Odorico não brilha apenas pelos aspectos anedóticos de sua participação na telenovela, mas por uma personalidade repleta de subjetividade humana que Gracindo lhe emprestou”. A partir dessa afirmação discutiu a solidão de Odorico. E o que mais lhe impressionou.

A profunda solidão nos seres tomados pela doença (que autor e ator colocaram como causa real do comportamento de Odorico) que o ataca e consome. É a solidão da impossibilidade de passar adiante uma gota que seja dos propósitos interiores, os bons e os maus, hoje nele misturados mercê da doença. É a solidão dos afetos sem resposta e das respostas sem afeto, da transa secreta com compulsões que nem percebe Odorico é o grande solitário, digo, o grande solitário da obra. Nele a comédia da aparência revela o “phatos” do drama, verdadeira essência da obra de Dias Gomes, a melhor que escreveu para a TV e a meu ver a telenovela mais importante de todos os tempos.

Finaliza a crítica relacionando a realização da obra e a da telenovela. “Hoje, Odorico é pessoa, tão viva e real como o ator”. E sempre que isso ocorre, continua o crítico, o ideal da telenovela é atingido. Para o crítico, a telenovela “é a única manifestação artística (os puristas que me perdoem) que duram seis meses com a possibilidade de situações mudarem, personagens evoluírem”, logo o trânsito entre a representação e o ser pode se dar de maneira muito diversa das artes tradicionais, sempre que o autor assim o conceba.

Importante observar que o crítico não retomava suas indagações iniciais apenas para reforçar uma ideia, mas, e principalmente, como reparação de colocações iniciais. Como é próprio do formato da telenovela o de se fazer e se refazer enquanto está sendo produzida, para Artur da Távola também era próprio de uma crítica em movimento acompanhar as mudanças e rever suas impressões iniciais.

Sobre a crítica e a função do crítico nesse processo, justificava sua metodologia de dedicar a crítica da novela em todos os sentidos. Considerava que podia ser uma chatice para o leitor, mas, insistia que realizava a série de críticas porque “considerava o gênero telenovela importante demais e é por isso que mais de um artigo sempre se faz necessário para um balanço mais amplo e completo”, conclui Artur da Távola.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Às perguntas que Artur da Távola fazia sobre a existência ou não de uma crítica de televisão, e se o que praticava era crônica ou crítica, acreditamos que o crítico respondeu suas indagações na medida em que nos mostrou que ao dialogar com o público, com o centro produtor, com os autores e com os polos de recepção (incluindo os críticos) praticou um tipo de crítica que colaborou no processo de construção de um formato genuinamente brasileiro, a telenovela. Para fechar parte dessas reflexões sobre a crítica de telenovela e a produção crítica de Artur da Távola referentes à teledramaturgia brasileira nos anos 1970, resta-nos chamar a atenção para outro aspecto da crítica: o da transformação do nosso olhar sobre um produto televisivo, a novela, e a impossibilidade de assistirmos a uma telenovela da mesma maneira após acompanharmos as crônicas e críticas diárias sobre a novela publicadas nas páginas dos jornais. Ao fazer uso da crônica e da crítica em sua coluna diária, praticava o exercício da crítica em suas diversas funções: a informativa, quando traduzia ao grande público o sentido da obra; se não teorizava literalmente sobre telenovela, porque o espaço era a página do jornal, propunha que se teorizasse sobre esse gênero; tinha consciência de que criticava de dentro do sistema, mas nem por isso deixava de dizer o que pensava, e especialmente, porque ao elaborar suas críticas a partir de uma metodologia, ensinava o telespectador a ver telenovela e ter sobre o formato uma exigência cada vez maior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACCEGA, Maria Aparecida (2000). *Crítica de Televisão: aproximações*. In MARTINS, Maria Helena (Org). Outras Críticas. São Paulo: Senac/Itaú Cultural.
- BORNHEIN, Gerd. *As Dimensões da Crítica* (2000). In: MARTINS, Maria Helena (Org). Rumos da Crítica. São Paulo: Senac/Itaú Cultural.
- BUCCI, Eugênio. *A Crítica de Televisão* (2000). In: MARTINS, Maria Helena (Org). Rumos da Crítica. São Paulo: Senac/Itaú Cultural.
- CANDIDO, Antonio (2002). *Textos de Intervenção. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34.
- CANDIDO, Antonio (2014). *O escritor e o público*. In: Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul.
- DICIONÁRIO da TV GLOBO (2003): *Programas de Dramaturgia & Entretenimento/ Projeto Memórias das Organizações Globo*. V. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FERNANDES, Ismael (1987). *Telenovela Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- FREIRE, Denise de Oliveira. (2005) *A Crítica de Telenovela. Apontamentos para uma história*. Monografia apresentada em Jornalismo Cultural do Programa de Comunicação Jornalística da Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- GARCÍA, Maria Cecília (2004). Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais. Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie.
- GOMES, Dias (1983). *Odorico na cabeça*. São Paulo: Círculo do Livro.
- MOISÉS-PERRONE, Leyla (2016). *A crítica literária. In: Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MASSAUD, Moisés (2012). *Crítica*. In: Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix.

NUNES, Benedito (2000). *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: A Construção da Personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PRADO, Décio de Almeida (1988). *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo.

TÁVOLA, Artur da (30/01/1973): *Cuidado com os atores, ó director*. O Globo

_____ (29/08/1973): *De Dirceu e de borboletas*. O Globo

_____ (25/03/1973): *Zeca Diabo e a aposentadoria sociológica*. O Globo

_____ (12/08/1973): *Odorico e Gracindo. A solidão e a lição*. O Globo

_____ (16/09/1973): *Odorico e seus mormentes*. O Globo

_____ (01/10/1973): *Começo de Churumela*. RJ, Jornal. O Globo

_____ (03/10/1973): *A realização*. O Globo.

TELENOVELA

O Bem-Amado (24 jan 1973 – 9 out 1973); 22h; 178 caps. Escrita por Dias Gomes, direção de Regis Cardoso e coordenação de produção de Mariano Gatti.



Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

Marginalidad/marginados en la serialidad televisiva [latina] transnacional

Marginality / marginalized in the television seriality [Latin] transnational

Marginalidade / marginalizada na serial da televisão [latino] transnacional

*Savoini Sandra**

*Siragusa Cristina Andrea***

RESUMEN: *La marginalidad* (y sus habitantes) ha(n) estado presente en la ficcionalidad argentina televisual desde comienzos del Siglo XXI de manera diversa por lo que interesa revisitar tres tiempos en ese devenir dentro de las pantallas de la TV abierta : una *teleficcionalidad for export* que articuló los lenguajes del cine y de la TV para exhibir los ámbitos y los individuos a los cuales temer en miniseries como *Okupas* (2000) y *Tumberos* (2002), como las más relevantes; una ficción emanada del fomento estatal tras la sanción de la Ley N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, que recorrió los espacios urbanos generando extrañeza (*Los pibes del puente*, 2011) o diluyendo los localismos para producir una marginalidad latina-universal (*La purga*, 2011); y una televisualidad con circulación internacional y que, desde Buenos Aires, configuró renovadas modalidades de producir subjetividad subalterna como en el caso de *La fragilidad de los cuerpos* y *Un gallo para Esculapio*, (2017), series en las que nos detendremos en particular.

PALABRAS CLAVE: Ficción, Televisión, Marginalidad

INTRODUCCIÓN

Este trabajo detiene su mirada en una televisión argentina marcada por profundas transformaciones asociadas a cambios tecnológicos y culturales de este nuevo milenio que afectan, entre otros aspectos, las formas que asumen las ficciones seriadas en nuestra contemporaneidad. Entre estos cambios se observa no sólo la emergencia de modos de narrar historias fuertemente asociadas a otros tipos de discursos como el cinematográfico, el publicitario y las narrativas transmediáticas, sino también por la presencia de temáticas y personajes que funcionan como signos de época, con un fuerte anclaje referencial. En este contexto, nos resulta sintomático la centralidad que el tópico de la *marginalidad* y sus figuraciones adquiere en la narrativa ficcional en el Siglo XXI.

En una grilla televisiva atravesada por los antagonismos, que exagera pasionalmente las dicotomías, hablar de marginalidad -particularmente en los géneros de la información- connota delincuencia en el espacio urbano empobrecido, sentido situado sociohistóricamente (y por tanto, no necesario ni universal) y marcado por un *pathos* disfórico que atraviesa los discursos que buscan conjurar los temores y peligros de una otredad que acecha en la cotidiana realidad que los medios ofrecen como actualidad. Ahora bien, ¿cómo aparece la marginalidad en la ficción televisiva? ¿Qué rol juega la ficción en los modos de construcción de lo real?

Conjeturamos, a modo de hipótesis inicial, que esta “proliferación” temática televisiva, esta puesta en discurso de la

* **Universidad Nacional de Córdoba, Doctora en Letras**, Argentina. **Email:** sandra.savoini@gmail.com

** **Universidad Nacional de Villa María** - Universidad Nacional de Córdoba, Mgter. en Ciencias Sociales, Argentina. **Email:** siragasasociologia@yahoo.com.ar

marginalidad está “sometida a un mecanismo de incitación creciente” (Foucault, 1995: 20) que adquiere diferentes formas y que nos habla sobre los modos particulares de conocer y representar el mundo de una sociedad en un momento dado de su historia (Angenot, 2010). Una puesta en discurso regulada por procedimientos de poder que hacen de la televisión (más allá de sus divisiones genéricas) un particular dispositivo que al tiempo que establece prohibiciones, exclusiones y legitimidades, produce subjetividades insertas en cierto orden social.

Nuestro propósito es describir e interpretar - a partir del análisis del discurso y los aportes de enfoques teórico-metodológicos ubicados en un campo de cruce entre la semiótica y la narratología audiovisual con los estudios de la cultura y la comunicación- los rasgos que presenta en la actualidad la ficción producida para ser consumida en un mercado que excede las fronteras nacionales, orientados por la siguiente pregunta -que parafrasea el título de un texto de Jost (2011)-: ¿de qué son síntomas las series (argentinas)? ¿De qué mundo estas series son signos?

Abordaremos así una producción seriada ficcional que, con pretensión de circulación internacional, configuró nuevos modos de producir subjetividades subalternas en estos espacios liminares de Buenos Aires y nos detendremos particularmente en dos miniseries emitidas en 2017: *La fragilidad de los cuerpos* y *Un gallo para Esculapio*.

LOS TIEMPOS DE LA NUEVA FICCIÓN ARGENTINA

La presencia de la marginalidad (y sus habitantes) no es un rasgo novedoso de la televisión argentina. En el caso de la ficción, podríamos localizarla como tópico recurrente de programas seriales desde 2000 y distinguir tres tiempos en su desenvolvimiento.

1. Con el nuevo siglo emerge un *primer* tiempo en el que se produce el último *giro* de una ficcionalidad-seriada propia del modelo de la TV-broadcasting que desde la década de los 50s se desempeñaba en nuestro país (Siragusa, 2017a). Fue un movimiento centrífugo que permitió la expansión de operaciones formales y narrativas a partir de las cuales, más allá de las remisiones a mecanismos y prácticas de sentido previas, se introdujeron componentes de novedad que implicaron un proceso intenso de revisiones en el siempre “frágil” sistema de los géneros televisivos. Entre otros rasgos, la ficción televisiva *nacional* (producida y emitida desde Ciudad Autónoma de Buenos Aires), fundamentalmente tras la crisis político-institucional de diciembre de 2001 que estableció un punto de giro en la discursividad argentina, se orientó hacia la construcción de un *efecto de realidad* y de apertura al mundo social instituyendo un espacio tensional de circulación de imágenes que representaron desafíos en términos de constructos identitarios (nuevas figuras de sujeto entraron en escena, por ejemplo) y a las formas expresivas (en lo atinente a formatos de ficción, o a componentes estructurales como la morfología de los segmentos o las fórmulas narrativas).

Esa *pretensión referencial* implicó la inclusión de diversos puntos de anclaje que dotaron de singularidades a múltiples relatos ligados a la crisis (en un amplio abanico que incluyó el nivel socio-político, el íntimo y el de la subjetividad). Especialmente se constituyeron en emblemáticas narrativas ficcionales desarrolladas por la productora *Ideas del Sur* tales como *Okupas* (2000), *Tumberos* (2002), *Disputas* (2003) y *Sol Negro* (2003) en las que se articularon problemáticas vinculadas a la marginalidad social (lo carcelario, la prostitución, la pobreza, la locura, entre otras) con una estética realista ¹ que introdujo operaciones formales más cercanas al lenguaje cinematográfico.

2. Un segundo *tiempo* se caracterizó por la acción gubernamental que, tras la sanción de la Ley N° 26.522, gestionó una pluralidad de políticas públicas en pos de la generación de contenidos para la Televisión HD. En junio de 2010 el Convenio de Cooperación para el Desarrollo de Proyectos de Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales entre la Universidad Nacional de San Martín y el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios permitió instituir un mecanismo posible para el desarrollo del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales del SATVD-T (Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre). De esta forma se generó un ámbito institucional y político que alentó la incorporación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) como un *player* de relevancia en las definiciones de contenidos televisuales. También otras acciones estatales fomentaron la producción a partir del Programa Polos, los FOMECA, entre otros.

La ruptura histórica que se gesta en este período estuvo ligada a la *producción* (exploración formal, narrativa, de procesos y procedimientos), a *aspectos socio-culturales* (ampliación y diversificación de la comunidad artística incorporando a equipos técnicos y actorales de casi todo el país), a la *expansión de temáticas* (heterogéneas problemáticas identitarias esquivaron la estereotipación y la estigmatización) y a la aparición de nuevos *regímenes escópicos* que instauraron una disputa explícita o implícita a “la marginalización discursiva a la que estaban conferidas introduciendo una pluralidad de imágenes que aludieron a historias acerca de subjetividades silentes en el marco del dispositivo telefuncional” (Siragusa, 2017b:28). Especialmente se destacaron dos telefuncionalidades ganadoras de concursos públicos, *Los pibes del puente* (Buenos Aires: 2011) y *La purga* (Córdoba, 2011), que instituyeron privilegiadamente la marginalidad ciudadana. La primera focalizó en un grupo de jóvenes que se encontraban en el borde de lo social (inmersos en la pobreza, la clandestinidad y la delincuencia), la segunda exhibía las redes de afectividad y criminalidad en un barrio urbano marginal de Córdoba.

¹ Se reconoce la presencia de un “realismo sucio” (León, 2005) en el que la fotografía, quizás el componente más emblemático, se “desgarra” adoptando criterios más cercanos al documental con el objeto, en esa convergencia, de instituir un “realismo traumático” consistente en explorar escenarios reales con el fin de “evocar el ambiente corrosivo de las calles de urbes latinoamericanas” (León, 2005, 64). Al mismo tiempo se observa una cuidadosa composición visual que habilita la configuración de metáforas potentes en la que se introducen variantes del grotesco y el absurdo a partir de fantasmagorías que tensionan el alcance de las imágenes de la marginalidad.

3. Un tercer tiempo, el de estos últimos años cuando, en el marco del desenvolvimiento global de los capitales mediáticos y de telecomunicaciones internacionales, se observa una mayor participación de cadenas de TV que se introducen en el negocio de la producción de contenidos para completar las grillas que se ofrecen a espectadores de países latinoamericanos. En su informe del año 2012, el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL) establecía que “la asociación entre países para producir ficción es directamente proporcional al grado de internacionalización de sus televisoras” (Orozco Gómez y Vassalo López, 2012: 38).

El fenómeno de la co-producción comienza a configurarse en una tendencia en la región, aproximadamente, en la segunda década del siglo XXI. En el caso particular de TNT Latinoamérica, y bajo la modalidad de la co-producción, los antecedentes directos en Argentina se remontan a su participación en el desarrollo de la miniserie *Signos* (junto con Polka), *Un gallo para Esculapio* (en conjunto con Telefe, Underground y Bogabogagna) y continuó con *La fragilidad de los cuerpos* y *El Maestro* (Cablevisión, Polka y El Trece)².

Es relevante acotar que el fenómeno de la teleficcionalidad en Argentina desde la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual involucró una activa participación del INCAA en la promoción de contenidos para el medio televisivo. Con la actual gestión presidencial surgieron múltiples conflictos, especialmente en 2017, en función de la continuidad y características de las políticas para el campo audiovisual. En ese contexto una de las tendencias que se propició desde el INCAA fue la generación de proyectos en coproducción en los que el Estado proporcionara un porcentaje minoritario que debía completarse con capitales privados (como se efectivizó con Viacom Inc. y Turner Network Television a nivel internacional). Ese ha sido el marco en el que surgieron un conjunto de series y miniseries que dan cuenta de un nuevo movimiento en la ficcionalidad para la tv abierta. La cercanía temporal del fenómeno no impide generar reflexiones que permitan clarificar las particularidades de estas narrativas que han comenzado a circular en la región, es por ello que a continuación se abordarán dos casos que “imaginan” los márgenes de lo social: *Un gallo para Esculapio* y *La fragilidad de los cuerpos*.

UN GALLO PARA ESCULAPIO O LA OSTENSIÓN DESGARRADA DEL CONOURBANO BONAERENSE

Un gallo para Esculapio es una miniserie de nueve capítulos estrenada en agosto de 2017, que se emitió por Telefé (tv abierta, con alcance nacional a través de sus repetidoras locales) como por la señal internacional TNT. La ficción sigue el recorrido de Nelson, un joven de escasos recursos proveniente de la provincia de Misiones (Argentina), en la búsqueda de un familiar a quien le trae un gallo de riña del que éste era propietario. El misterio que rodea la desaparición de su hermano funciona como motor narrativo en una historia que despliega, en su complejidad, el viaje iniciático del personaje por un territorio socio-simbólico desconocido, la zona oeste y el mundo delictivo de los piratas del asfalto³. Como un *infiltrado* ingresa al mundo de la criminalidad que tiene como líder a Chelo Esculapio. En ese proceso el personaje se transformará a partir de operaciones que ligan su paulatina destitución como sujeto devaluado por su procedencia (el interior del país) para acceder a la confianza del poder de la banda por sus cualidades personales (tenacidad, inteligencia, confiabilidad).

En *Un gallo para Esculapio* la marginalidad, fundamentalmente, tiene como protagonistas a masculinidades moldeadas por un régimen patriarcal con un predominio de prácticas violentas (físicas y simbólicas) en el plano social y en el íntimo, donde el abuso opera como una expresión del poder o de la potencialidad de tomarlo. Masculinidades en permanente disputa y agresividad (Yiyo, Loquillo, Roque, entre otros) que reproducen el mito de la identidad viril (Segarra, 2000:165) desde un ethos transparente. Pero también se introducirá, en los capítulos 8 y 9, el compañerismo a partir de gramáticas vinculares basadas en la solidaridad y el paternalismo que definirán una narrativa del extravío y de la aventura en la que los dos protagonistas (Chelo y Nelson) recorrerán una trayectoria que los conducirá a la redención y/o la destrucción final.

Una profusión de planos abiertos describen constantemente “extrañas” espacialidades y figuras identitarias desde una vocación documental, lo que permite la emergencia de múltiples configuraciones concebidas socialmente en los bordes del mundo social. Así se expande una cámara que describirá desde el detalle cuasi-pintoresco (con componentes incluso anacrónicos) las galleras y sus ritmos, las festividades populares (la Fiesta de la Virgen de Copacabana que anualmente celebra la comunidad boliviana en Liniers), los territorios litoraleños, por ejemplo. Pero también la violencia que se instaura en las calles de una ciudad que construye temores e inseguridades pero que no alcanza a convertirse en escatológica, con una presencia policial ambigua: amenazantes, por momentos, pero también laxa al desempeño de la criminalidad organizada.

En esta ficción la presencia de la *animalidad* posee una potencia narrativa y plástica de envergadura albergando múltiples metáforas⁴. El gallo representa la virilidad exacerbada conteniendo la potencia/manifestación sexual y la rivalidad entre pares (hasta el punto de despedazarlos en un enfrentamiento para demostrar el honor y el poder); pero también es símbolo de lo familiar: seres insustituibles en la vida de Chelo Esculapio o compañero de viaje/vida para Nelson. En las galleras destacan las miradas-encarnadas de sujetos, especialmente hombres, gritones y sudorosos que esperan la sangre como constatación del éxito y el respeto, obteniendo así su cuota de satisfacción personal.

² TNT también generó, junto con Sony, ficciones seriadas como *Hasta que te conocí* y *El Comandante* que fueron emitidas en su cadena para la región, en las que se abordaron historias de personajes de relevancia pública del espectáculo (Juan Gabriel) y del mundo político (Hugo Chávez) a partir del género biopics.

³ Bajo la denominación *piratas del asfalto* se alude al asalto armado y robo de mercaderías transportadas por camiones por las rutas. Los delincuentes conforman bandas sin vinculación entre sí.

⁴ Los pájaros y la competencia de canto permiten introducir la problemática del abuso infantil en la historia de Nelson desde una construcción imagética de la selva litoraleña y el propio relato oral del protagonista en los que en absoluto aparecen indicios escatológicos.

LA FRAGILIDAD DE LOS CUERPOS O LA MORBOSIDAD EXCITANTE DE LOS MÁRGENES

La fragilidad de los cuerpos es una miniserie de ocho capítulos estrenada en junio de 2017, que se emitió tanto por Canal 13 (tv abierta, con alcance nacional a través de sus repetidoras locales) como por la señal internacional TNT. El relato está basado en la novela homónima de Sergio Olguín y narra, en clave del policial, la búsqueda de la heroína de una verdad: desentrañar los motivos que llevaron a un maquinista de trenes a suicidarse en la terraza del edificio donde tenía cita con el terapeuta, acción que da inicio a un relato en el que la investigación periodística se encuentra con una realidad marcada por la soledad y la vulnerabilidad. Esta búsqueda es representada por la figura de una joven, inteligente, audaz y muy atractiva periodista que, en términos de Jost (2011) encarna un héroe en *modo mimético bajo* (personajes que son a la vez iguales a los seres humanos y a su entorno, con sus defectos y contradicciones).

El relato televisivo se caracteriza por un preciosismo estético sonoro-visual que coadyuva a construir un efecto de artificiosidad, en la línea del lenguaje del clip y la publicidad, en la que se exalta -sin relación evidente con la historia- la imagen-pose de la heroína y los espacios urbanos por los que se mueven los personajes. En este último caso, por ejemplo, los lugares de la “pobreza” (fundamentalmente aquellos en los que los niños se reúnen, como la pensión en la que viven) parecen composiciones “pinceladas”. Este estilo rompe con el modo expresivo naturalista y dota de aceptabilidad lo visible por la distancia impuesta de la forma estética “bella”. Asimismo, en relación a esta semantización del espacio, abundan los escenarios públicos vacíos (a partir de planos abiertos en los que están ausentes o son escasas las personas) lo que habilita una operación de anulación/eliminación del bullicio y el desorden de la vida cotidiana (especialmente cuando se exponen las estaciones ferroviarias ligadas a la Línea General Roca), acentuado por el uso de una colorimetría que vira a los azules para destacar aún más la distancia y la armonía estética de la presentación. Estos elementos, en conjunción, tienden a generar como efecto una atmósfera de soledad y aislamiento de los personajes.

Este relato es, así, un relato de la fragilidad. La fragilidad de estos personajes urbanos y, particularmente, la de aquellos que no logran sobrevivir: el maquinista que se suicida, porque no puede sobrellevar una vida con tantas muertes, particularmente la de los niños atropellados, y la fragilidad de los cuerpos de esos preadolescentes que, lejos de la protección paterna/materna, entran a un mundo adulto que los explota en múltiples sentidos: ellos son los protagonistas/objeto de las apuestas clandestinas y, si pierden, “explotan” bajo las ruedas del tren cuando, por arriesgarse en las vías para ganar al competidor, pierden frente a la máquina que se les viene encima y los tritura.

Las vías del tren son lugares de transición que permiten el paso de un espacio a otro. En este caso, en las vías se definen identidades: el que se queda más tiempo frente al tren, pero con consciencia de los límites, vive y gana (el triunfador); el que se queda menos, vive pero pierde (el fracasado); o el que por jugárselo todo, muere sin gloria (el deshecho). En este espacio liminar, los trenes no sólo atrapan a los niños: los propios conductores, dada su situación de precariedad, también son presa de esta lógica de vida/muerte, éxito/fracaso, que atraviesa -como las vías- de parte a parte estas ciudades latinoamericanas, en las que parecen ausentarse las instituciones (la justicia, la empresa, la familia) y los sujetos quedan librados a su suerte, luchando por sobrevivir a cualquier precio.

Víctimas de una sociedad indiferente: la ausencia institucional y un mundo de adultos que los expone a la tragedia, la niñez marginal se expone en su “animalidad”: los jóvenes, como los gallos o los perros, son sólo piezas recambiables de un sistema complejo, con múltiples elementos que se entrelazan bajo el impulso de la contingencia y la necesidad, que buscan imponerse al otro y así seguir. Esa suerte de duelo al que se enfrentan los niños no obedece a fines trascendentes ni al propio deseo (es un deseo que les viene dado por los adultos que los manipulan), salvo el instinto de supervivencia. En ese marco, las otras víctimas, los conductores, también los condenan (por “cagarles la vida”): hay enojo y culpa en los maquinistas, que luego se vuelve impotencia y desesperanza. Mientras, desde afuera, los apostadores clandestinos gozan del espectáculo. Ese es el placer del voyeur.

CODA

Un gallo para Esculapio y *La fragilidad de los cuerpos* ubicaron en un lugar liminar a lo legal por lo cual las acciones, los espacios y los personajes se encuentran en contrapunto a ciertos horizontes de lo posible y lo aceptable socioculturalmente. Sin embargo se advierte en esta nueva “generación” de narrativas que tanto el orden de lo decible como el de lo visible se desplazó hacia una frontera plausible de ser “vista” sin cuestionar regímenes temáticos y estilísticos televisivos. En estas dos miniseries co-producidas por TNT, se observa una exploración genérica que podría inscribirse dentro de los contornos del neopolicial, fundamentalmente por la presencia del desencanto hacia las instituciones (la justicia, la política y la policía como las más relevantes), la “soledad” del individuo cuya trayectoria narrativa se organiza a partir de una búsqueda por develar un misterio que lo llevará hacia los ámbitos de la corrupción del poder, la inclusión de una focalización múltiple que permite establecer la(s) perspectiva(s) de los criminales y “humanizar” unas subjetividades “lumpen”, entre otros rasgos característicos.

Los recorridos por los espacios en los que se desenvuelven las “maquinarias” del delito (la apuesta clandestina, el robo a transportes de mercancías en las rutas) encuentran a unos sujetos buscando develar “verdades” ligadas a la muerte y a la desaparición de personas: tanto Lucio Valrossa (*La fragilidad de los cuerpos*) como Nelson (*Un gallo para Esculapio*) pueden ocultarse entre los pliegues de la marginalidad sin levantar sospechas porque encarnan caracteres socio-laborales y culturales que los dotan de una “piel” que puede camuflarse entre los bordes de ese mundo. Por lo que sus devenires pretenden alcanzar unas verdades que revelen los subterfugios que propician lo inescrupuloso y lo escatológico en mundos de la vida que provocan extrañeza.

¿Extrañeza para quiénes? Es posible que para posiciones de sujeto (como los de telespectadores-modelos de la tv por aire) que no habitan ni “soportan” la habitabilidad fuera de los cánones de lo socialmente-aceptable pero que disfrutan al observarla desde

la distancia cómoda que proporciona la pantalla televisual o que, con una suerte de fruición crítica, espera (re)conocerlos. La (re) presentación del enfrentamiento con la muerte (la riña de gallos, los chicos frente a los trenes) se instituye en un acto de condensación narrativa que remite a los imaginarios del margen, en ambas ficciones están las miradas externas: una mirada-encarnada constituida por virilidades que se expanden expresivamente en las galleras (vía el cuerpo y su gestualidad, y la palabra) que remiten a lo popular-callejero, y una mirada-voyeur distante, casi pornográfica, que en silencio se regodea frente a la posibilidad del espasmo que les provoca la explosión de los cuerpos infantiles de unos niños que les prueban su valentía.

BIBLIOGRAFÍA

- Angenot, M. (2010) *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1995) *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Jost, F. (2011) *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?* Paris: CNRS editions.
- León, C. (2005) *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional.
- Orozco Gómez, G. y Vassalo de Lopes, M. (2012) *Trasnacionalización de la Ficción Televisiva en los países Iberoamericanos*. Anuario Obitel 2012. Porto Alegre: Sulina.
- Siragusa, C. (2017a) *"La puesta en escena televisual: diez años de ficción seriada en Argentina"*. Tesis Doctoral del Doctorado en Semiótica. Mimeo. UNC.
- Siragusa, C. (2017b) *La imagen imaginada: nueva ficción televisiva en los territorios nacionales*. Villa María: UNVM.



A produção de sentidos sobre gênero feminino e gerações na série televisiva *3 Teresas*

The production of meanings about feminine gender and generations in the TV series *3 Teresas*.

Sílvia Góis Dantas*

RESUMO: O texto investiga a produção de sentidos sobre gênero feminino e gerações a partir do discurso da série *3 Teresas* (Brasil, BossaNovaFilms, GNT, 2013-2014), que aborda a convivência familiar de três mulheres (avó, mãe e filha) em meio a conflitos geracionais. Com abordagem qualitativa, trata-se de um estudo de caso com vertente interdisciplinar, que se ampara nos Estudos Culturais, Estudos Latino-Americanos de Comunicação e Estudos de Televisão, e dialoga com o campo da Sociologia e Antropologia. A pesquisa se alicerça ainda sobre os Estudos de Linguagem ao investigar a construção discursiva, utilizando o ferramental teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha francesa, bem como os trabalhos de Bakhtin.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção televisiva, Série, Questões de gênero.

ABSTRACT: The paper investigates the production of meanings about feminine gender and generations on the basis of the discourse of the series *3 Teresas* (Brazil, BossaNovaFilms, GNT, 2013-2014), which deals with the coexistence in the family of three women (grandmother, mother and daughter), who are involved in generational conflicts. Based upon a qualitative approach, it is a case study with an interdisciplinary bias, which relies on the Cultural Studies, Latin-American Studies of Communication and Television Studies and it establishes a dialogue with the fields of Sociology and Anthropology. The research is still founded on the Language Studies since it investigates the discursive construction, utilising the theoretical and methodological tools of the French Discourse Analysis as well as Bakhtin's works.

KEYWORDS: Television fiction, Series, Gender.

INTRODUÇÃO

As narrativas teleficcionais contemporâneas têm se constituído fecundo espaço de observação de transformações sociais no tocante ao papel da mulher, na medida em que transmitem valores, estabelecem diálogos e contribuem para a construção de subjetividades. Pela teleficção, podemos acompanhar a mudança das personagens femininas e a emergência de temas a partir de novas configurações socioculturais. Exemplo recente é a ampliação da tematização do envelhecimento da mulher em séries e telenovelas, como sintoma do aumento da longevidade e da sua visibilidade.

Este texto situa-se nesse cenário e deriva da nossa pesquisa de doutorado recém-concluída. Buscamos aqui apresentar um panorama da investigação, na qual tomamos como objeto empírico a série nacional *3 Teresas*, que aborda a convivência feminina intergeracional no cotidiano de classe média de São Paulo, Brasil. Na narrativa, a partir da separação de Teresa (Denise Fraga) e sua mudança com sua filha Tetê (Manoela Aliperti) para a casa da mãe Teresinha (Claudia Mello), instala-se o intenso convívio das três gerações de mulheres de mesmo nome, distintas pelos apelidos e pelas formas de lidar com temas em comum, como amor e intimidade, desenvolvimento profissional, envelhecimento e a busca da felicidade.

O objeto empírico: a série *3 Teresas*

Concebida e dirigida por Luiz Villaça, a série foi uma coprodução da BossaNovaFilms com o GNT, canal por assinatura brasileiro que faz parte do grupo Globo. Nele, foram exibidas duas temporadas em 2013 e 2014, cada uma com 13 episódios semanais, que

* **Doutoranda pela Universidade de São Paulo (USP)**, Brasil. Email: silviagdantas@gmail.com

continuam disponíveis via streaming na plataforma digital GNTplay¹.

A singularidade da produção localiza-se na estruturação narrativa a partir da convivência das diferentes gerações femininas (avó, mãe e filha), posicionadas num jogo de diferenças, ou seja, numa esfera de referências classificatórias, que analisamos considerando as interseccionalidades (Collins, 2000; Crenshaw, 1991) entre gênero e gerações.

Tendo como foco a construção discursiva, nosso objetivo foi investigar como as personagens são delineadas em cada fase da vida e como lidam com temas semelhantes: por exemplo, busca da felicidade, relacionamentos e vida profissional, no contexto de aumento da longevidade, feminização da velhice e maior convivência entre gerações na cotidianidade familiar (Martín-Barbero, 2009). Para isso, buscamos estabelecer um comparativo entre o tratamento dos temas em cada geração.

Em outras palavras, a investigação teve como objetivo geral investigar a produção de sentidos sobre gênero e gerações a partir do discurso da série *3 Teresas*, verificando mudanças e permanências em diálogo com o contexto da sociedade brasileira na segunda década do século XXI, a partir do ferramental teórico e metodológico dos estudos de linguagem desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e da Análise de Discurso de linha francesa (AD).

MAPEANDO O QUADRO TEÓRICO DE REFERÊNCIA

Caracterizada pela vertente multidisciplinar, a investigação partiu dos Estudos Culturais e dos Estudos Latino-Americanos de Comunicação, tomando como premissas as noções de televisão como prática cultural (Williams, 2016) e catalisadora entre política, comunicação e cultura (Martín-Barbero, 2009). Buscamos investigar gêneros e formatos televisivos (Machado, 2014; Martín-Barbero, 2009) e, dentre estes, as séries (Esquenazi, 2011; Jost, 2012; Silva, 2014).

A pesquisa dialogou com os estudos de gênero e gerações, o que nos demandou suportes teóricos da antropologia e sociologia, bem como referencial teórico-metodológico dos estudos de linguagem empreendidos por M. Bakhtin e da Análise de Discurso de Linha Francesa (AD). Para tanto, interessaram-nos, sobretudo, os conceitos bakhtinianos de dialogismo, gênero do discurso, cronotopo e exotopia (Bakhtin; Volochínov, 2009; Bakhtin, 2010a, 2010b), bem como as noções de cenografia e ethos discursivo (Maingueneau, 1997, 2008, 2015).

As questões de gênero mostraram-se centrais à investigação. Procuramos apresentar uma breve retomada da trajetória histórica desses estudos (Piscitelli, 2009), considerando as interseccionalidades (Collins, 2000; Crenshaw, 1991), em especial a intersecção gênero/geração (Debert, 1994).

Também procedemos a uma aproximação da abordagem mannheimiana de geração (Mannheim, 1982) e das suas dinâmicas em conflito (Mead, 1970) para ampliar o entendimento sobre as fases da vida, focando especialmente a juventude (Ariès, 1986; Kehl, 2004; Morin, 2009b) e o envelhecimento ativo (Debert, 2012; Lins de Barros, 2006).

A partir da tematização da série, abordamos ainda a reflexividade (Giddens, 2002), para verificar como essa característica da modernidade associa-se ao culto da performance (Ehrenberg, 2010), conclamando os sujeitos a buscarem a felicidade (Freire Filho, 2010; Morin, 2009a), temática bastante evidenciada no discurso da série, em meio a um contexto de transformação do amor e de emergência da sexualidade (Giddens, 1993). Enfocamos o mundo do trabalho (Fígaro, 2008) e os sentidos atribuídos à casa (Bachelard, 1974; Bosi, 1979), lócus central da narrativa das três Teresas.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Voltada à construção discursiva, essa investigação qualitativa se pautou por meio do estudo de caso a fim de buscar profundidade no estudo da série *3 Teresas*. Como destaca Álvaro Pires, “a pesquisa por caso único se baseia num corpus empírico que é representado no singular e que implica a ideia de fazer um estudo em profundidade desse único caso” (Pires, 2008, p. 180).

A possibilidade de adensar a análise através do discurso da série, enfocando o discurso e estabelecendo comparativo pelos eixos geracionais por meio das personagens, motivou, assim, nossa escolha única por esse corpus rico e indicativo de várias mudanças sociais.

Para tanto, a presente investigação contemplou os seguintes procedimentos metodológicos: (I) ampla pesquisa bibliográfica; (II) pesquisa documental por meio da coleta e assistência da série, bem como intensa busca de informações sobre a série na internet, e (III) entrevistas semiestruturadas com Luiz Villça, criador e diretor da série, além das atrizes Denise Fraga, Manoela Aliperti e Claudia Mello. O teor das entrevistas, embora não se constitua como *corpus* dessa pesquisa, contribuiu para maior entendimento do repertório, valores e opiniões que norteiam a produção e a equipe, interferindo na construção de sentidos da produção.

A pesquisa documental envolveu a coleta e assistência de todos os episódios da série *3 Teresas* disponíveis na plataforma GNTplay: os 26 episódios definidos como corpus. Isso correspondeu a 287 minutos na primeira temporada e 335 na segunda, ou seja, um total de 622 minutos, o que significa mais de 10 horas de material audiovisual. A partir daí, construímos uma tabela a partir das sinopses e informações disponíveis na plataforma GNTplay a fim de identificar os principais assuntos trabalhados na diegese, e chegamos aos

² GNTplay: <<http://globosatplay.globo.com>>.

nove núcleos temáticos, que serviram de eixos de comparação entre as três gerações: a) Papéis sociais femininos; b) Relações entre gerações; c) Juventude e envelhecimento; d) Busca da felicidade; e) Relacionamentos; f) Sexo e sexualidade; g) Vida profissional; h) Trabalho doméstico; i) A casa.

A segunda etapa no tratamento dos dados envolveu a transcrição, processo cuja finalidade é “gerar um conjunto de dados que se preste a uma análise cuidadosa e a uma codificação. Ela translada e simplifica a imagem complexa da tela” (Rose, 2002, p. 348). Por opção metodológica, escolhemos proceder à transcrição integral de todos os 26 episódios, a fim de adquirirmos adensamento dos temas e uma visão de conjunto da série, atividade que resultou em quase 300 laudas. A decisão de não nos restringirmos a cenas específicas para a transcrição, mas sim à completude da obra, revelou-se gratificante, apesar do tempo despendido, por acarretar entendimento e familiaridade com a estrutura e com os eixos temáticos, pois a reassistência atenta e participante (com a atividade de escrita dos diálogos e descrição das imagens), facilitou o aprofundamento na diegese e a compreensão do arco narrativo das personagens.

A partir da transcrição, a escolha das cenas para análise deu-se com base na apresentação temática pelo eixo geracional, possibilitando a construção vertical de modelos de análise, levando em conta os temas do cotidiano já citados acima.

PRINCIPAIS RESULTADOS

A análise dialógica do discurso verbo-visual empreendida por eixos temáticos, privilegiando a enunciação, foi um grande desafio. A partir de um *corpus* volumoso, considerado necessário para os objetivos propostos, lançamo-nos a essa empreitada, conscientes da fecundidade e profusão de sentidos que daí afloravam. De fato, a análise possibilitou identificar tensionamentos e valores em transição. Percebemos que a relação espaço/tempo estabelecida pela série revela a predominância do cronotopo (Bakhtin, 2010b) do cotidiano contemporâneo, com questões prementes da sociedade atual.

A trama dialoga fortemente com a dinâmica social permeada de embates discursivos que se revelam na série: a mudança nas relações familiares, os valores morais ligados à sexualidade, o processo do envelhecimento em tempos de enaltecimento social da juventude e a maior autonomia feminina, apesar dos enquadramentos tangidos pela lógica neoliberal: seja feliz, seja jovem, seja bem-sucedido – na família, no trabalho, no relacionamento, no sexo – que constroem o cotidiano feminino e, em especial, a personagem Teresa.

De fato, as questões de gênero e gerações são atravessadas pela premência da “felicidade compulsiva e compulsória” (Freire Filho, 2010, p. 17), que é buscada como responsabilidade individual em um “processo de auto-interrogação [constante] sobre como o indivíduo maneja o tempo de sua vida – isso seria a reflexividade” (Giddens, 2002, p. 72).

A personagem Teresa pode ser considerada a encarnação desse movimento. Guiada pela reflexividade, persegue uma felicidade que ela não sabe onde está, buscando se reinventar a todo modo segundo o culto da performance (Ehrenberg, 2010). Já sua mãe Teresinha procede de acordo com a privatização e a juvenilização da velhice, embora desdenhe das orientações do discurso de autoajuda e se caracterize por maior liberdade no que concerne às expectativas sociais, por exemplo, do que se espera de uma mãe. É sobretudo por meio dessa personagem que a cenografia de drama e humor se confirma e se instaura na série. Seu discurso e suas ações destoam do que é esperado para uma avó de 60 anos, gerando questionamentos sobre as fronteiras das idades e papéis sociais na contemporaneidade. Na mesma direção, a neta Tetê, racional e responsável, muitas vezes se mostra mais madura do que sua mãe e sua avó, estabelecendo-se uma curiosa troca de papéis familiares a partir do desaparecimento de comportamentos vinculados à idade e à posição na hierarquia familiar.

Os resultados indicaram a fluidez das configurações geracionais em um cenário marcado pelo borramento de fronteiras tanto de papéis familiares (filha, mãe e avó) como de comportamentos esperados por cada faixa etária, maximizado também pelo estímulo à velhice ativa e pelo enaltecimento da juventude como valor dissociado da idade, conforme Debert (2012).

Temos, diante disso, um notável processo de reconstrução das gerações caracterizado pelo entrecruzamento de posições e relações de poder, autoridade e submissão, em meio a conflitos e afetos mostrados pela construção cronotópica do cotidiano familiar. Essa reconfiguração se dá de forma relacional, ou seja, as posições de cada uma se constroem e reconstroem em relação às outras e se movem, e nisso localiza-se um dos pontos de maior sensibilidade da produção.

Verificamos que a cenografia visada de drama associada ao humor realmente se confirma no desenvolvimento da narrativa, na qual se constrói o *ethos* discursivo da dramédia. Com a instauração desse tom a partir de três mulheres fortes, a série questiona os modelos de família e os papéis familiares em evidente dialogia com o contexto social em que se insere, marcado por novos tipos de arranjos familiares.

No entanto, por mais que esteja associado à dinâmica social, é preciso considerar que é sempre um construto permeado por atravessamentos: uma visão ocidental, do cotidiano de mulheres brancas, de classe média, vivendo em São Paulo, no Brasil. É necessário lembrar que não há homogeneidades: devemos falar em famílias, mulheres, jovens, idosos, sempre no plural, e atentos aos cruzamentos das interseccionalidades.

REFERÊNCIAS

- Ariès, P. (1986). *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Bachelard, G. (1974). A poética do espaço. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, p. 339-512.
- Bakhtin, M. (2010a). *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- _____. (2010b). *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec.
- Bakhtin, M.; Volochínov, V. (2009). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Bosi, E. (1979). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz.
- Collins, P. H. (2000). *Black Feminist Thought*. New York; London: Routledge.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, Palo Alto, Califórnia, n. 43, p. 1241-1299.
- Debert, G. G. (1994). Gênero e envelhecimento. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 2, n. 3, p. 33-51.
- _____. (2012). *A reinvenção da velhice*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: FAPESP.
- Ehrenberg, A. (2010). O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa. *Aparecida*, SP: Idéias & Letras.
- Esquenazi, J. P. (2011). *As séries televisivas*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Fígaro, R. (2008). *Relações de comunicação no mundo do trabalho*. São Paulo: Annablume.
- Freire Filho, J. (2010). *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- Giddens, A. (1993). *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Edusp.
- _____. (2002). *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GNT. (2013) 3 Teresas. Sobre a série. Disponível em: <http://gnt.globo.com/_3teresas/sobre/>. Acesso em: 23 ago. 2013.
- Jost, F. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.
- Kehl, M. R. (2004). A juventude como sintoma da cultura. In: Novaes, R.; Vanucchi, P. (Orgs.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p. 89-114.
- Lins de Barros, M. M. (Org.). (2006). *Velhice ou terceira idade? Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- Machado, A. (2014). *A televisão levada a sério*. São Paulo, Senac São Paulo.
- Maingueneau, D. (1997). *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP: Pontes: Ed. Unicamp.
- _____. (2008). *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola.
- _____. (2015). A propósito do ethos. In: Motta, A. R.; Salgado, L. (Orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, p.11-29.
- Mannheim, K. (1982). O problema sociológico das gerações. In: Foracchi, M. M. (Org.) *Karl Mannheim: sociologia*. São Paulo: Ática, p. 67-95.
- Martín-Barbero, J. (2009). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Mead, M. (1970). *O conflito de gerações*. Lisboa: Dom Quixote.
- Morin, E. (2009a). *Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo: Neurose*. v. 1. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____. (2009b). *Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo: Necrose*. v. 2. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Pires, A. P. (2008). Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. In: Poupart, J. et al. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 154-211.
- Piscitelli, A. (2009). Gênero: a história de um conceito. In: Almeida, H. B. de; Szwako, J. E. (Orgs.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berleandis & Vetecchia, p. 116-148.
- Rose, D. (2002). *Análise de imagens em movimento*. In: Bauer, M. W.; Gaskell, G. (Orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Silva, M. V. (2014). Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*, São Paulo, n. 27, p. 241-252.
- Williams, R. (2016). *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUCMinas.



Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

Los Profesionales del Sexo en la Serie de HBO *O Negócio*: Representaciones y la Prostitución de Lujo

Trabalhadoras do Sexo na Série da HBO, *O Negócio*: Representações e a Prostituição de Luxo

Prostitute in the HBO Series, *O Negócio*: Representations and Luxury Prostitution

*Lailson Duarte **

*Plábio Marcos Martins Desidério ***

RESUMEN: En este trabajo tratamos de entender las representaciones de la prostitución de lujo, de una producción televisiva: la serie *O Negócio*, producida por HBO. Esta serie plantea preguntas acerca de los profesionales del sexo, y por lo tanto tratar de analizar algunos discursos y representaciones de estas mujeres como prostitutas en una serie de televisión. Muchas de estas representaciones, ya que se relacionan con la prostitución de lujo tratan de mostrar una dimensión lúdica y hedonista, consumista y sofisticado, sin embargo, interrogando a los muchos problemas que rodean esta práctica social.

PALAVRAS-CLAVE: La serie *O Negócio*, profesionales del sexo, las representaciones sociales.

ABSTRACT: In this work we seek to understand the representations of luxury prostitution, from a television production: the series *O Negócio*, produced by HBO. This series raises questions about prostitute, and therefore we will try to analyze some discourses and representations of these women as program girls in a television series. Many of these representations when referring to luxury prostitution seek to demonstrate a ludic, hedonistic, sophisticated and consumerist dimension, without, however, questioning the many issues surrounding this social practice.

KEYWORDS: Series *O Negócio*, prostitute, social representations.

INTRODUÇÃO

A prostituição é uma prática social presente em muitas sociedades e sendo percebida historicamente, remonta às experiências da sociabilidade humana. As práticas de trocas de sexo por dinheiro, mesmo como um processo que atravessa temporalidades e sociedades no Ocidente produzem um efeito simbólico negativo, ou seja, a prostituição, mesmo que quando “travestida” de luxo continua inquietando a sociedade, como algo imoral, sendo alvo de discriminação e no Brasil esse efeito negativo continua presente. Tendo a mediação como uma de suas características, a mídia possibilita ressignificar ao que está sendo representado, a partir da sua produção/reprodução e mais especificamente neste trabalho a representação da mulher trabalhadora do sexo na série *O Negócio*.

Buscou-se realizar uma análise que percebe as relações de poder presentes na sociedade contemporânea e portanto, utilizando os apontamentos Bourdieu (2001) que versam sobre a dominação masculina e a violência simbólica. Para auxiliar a problematizar como a série produz/reproduz representações sobre a prostituição, procurou utilizar das questões trazidas além de Bourdieu e também Hall (2016) para compreender como a representação é um processo clivado por uma relação entre o simbólico e o poder.

* Graduado em História pela Universidade Federal do Tocantins. Email: lailsonduarte@yahoo.com.br

** Doutorado em Comunicação (UNB), professora da Universidade Federal do Tocantins. Email: plabio@uft.edu.br

A SÉRIE O NEGÓCIO: PROSTITUIÇÃO E LUXO

A série O Negócio foi formatada num tipo de gênero da ficção televisiva conhecido como o seriado. Ele possui capítulos independentes, pois o centro da ação é um protagonista, não uma história. Os episódios são produzidos de forma independente, sendo que cada episódio possui uma história autônoma, mesmo que possa ter relação com outros episódios. O seriado possui em seus episódios, a proposta dos produtores, cuja moldura tem que estar enquadrada na demanda da produção. Os E.U.A são o principal produtor de séries e exportando esse tipo de ficção televisiva conseguem impor uma lógica de recepção conseguindo inclusive influenciar na produção de conteúdo, por exemplo no Brasil.

Nos últimos anos, empresas que produzem conteúdo para a TV por assinatura como a HBO ¹ e até mesmo serviços de *streaming* ² como a Netflix estão produzindo séries no Brasil. Um exemplo de série produzida pela HBO e é objeto deste artigo foi O Negócio.

A série estreou em agosto de 2013 o seriado foi criado por Luca Paiva Mello e Rodrigo Castilho e conta com três temporadas lançadas, que totalizam trinta e nove episódios e a quarta temporada está anunciada oficialmente para esse ano de 2017. Cada episódio possui uma história diferente, mesmo que exista um tema central, que no caso é o da prostituição de luxo. Seu quadro de roteirista é composto por Fabio Danesi, Alexandre Soares Silva, Camila Raffanti e também Rodrigo Castilho. Seu elenco principal é constituído por nove atores/atrizes, são eles Juliana Schalch – Maria Clara de Andrade/Luna, Rafaela Mandelli - Joana Segall/Karin, Michelle Batista – Magali Becker, Guilherme Weber – Ariel, João Gabriel Vasconcellos – Augusto, Gabriel Godoy – Oscar, Kauê Telloli – Tomás Zanini, Johnnas Oliva – Yuri, Eduardo Semerjian – César.

Percebe-se que os roteiristas de O Negócio em sua maioria são homens, tendo apenas uma mulher compondo o quadro. Isso acarreta em um olhar masculino da prostituição. O objetivo segundo os roteiristas é aplicar na prostituição os conceitos de marketing, assim a discussão sobre experiências e problemas que envolvem essa prática ficou relegada ao segundo plano. Isso implica em perceber um certo direcionamento em que a prostituição, principalmente de luxo, teria mais glamour do que riscos. Portanto, deixando de focar aspectos importantes que permeiam essa prática, como o caso da violência em que essas mulheres enfrentam cotidianamente. A série aponta para um olhar masculino do que seria a prostituição de luxo, deixando assim aspectos importantes do cotidiano dessas mulheres despercebidos. Colocar o campo da prostituição de forma plenamente “glamorizada” é um problema, pois faz com que essa prática social pareça algo fácil, sem riscos e com alta lucratividade.

Uma questão que “aparece” na entrevista é polarização entre dois perfis de prostituta: um perfil que seria de mulheres “inteligentes, bonitas, estudadas” e outra que é o perfil que a sociedade estigmatiza, a partir de certos estereótipos. Para Hall (2016) a representação é construída também pela estereotipagem, pois associamos papéis atribuídos socialmente às pessoas. Essa associação é feita por uma relação de sentido que “tipifica” as coisas, adequando a diferença que percebemos aos particularismos que estão em nossa mente.

O estereótipo da prostituta - mais conhecida entre nós como “puta” e dependendo da região, quenga, mulher da vida e outros termos – é essencializado e naturalizado por uma mulher que “exagera” em tudo: no comportamento, na performance, isto é, não corresponde ao padrão social considerado normal que é imposto à mulher para que a mesma cumpra seu papel. Porém, a questão é: o tipo da prostituta que é proposto pela série, como apontado na entrevista da atriz Michelle Batista rompe com o estereótipo da “puta”? Essa questão procuraremos discutir nesse artigo sem esgotar esse problema de pesquisa.

PROSTITUIÇÃO DE LUXO COMO NEGÓCIO?

Karin personagem vivida pela atriz Rafaela Mandelli trabalha como garota de programa e não tendo um capital econômico considerável está sempre procurando adquirir um capital social (na sociedade paulistana) para tentar estabelecer contatos e trânsito na elite de São Paulo e que a permite obter ganhos econômicos e se livrar da figura do “cafetão”, ou do agenciador.

Para buscar sua “independência”, Karin aplica estratégias de marketing à prostituição e se utiliza de interesses específicos de muitos agentes e se aproveita de práticas do campo econômico, mais precisamente das estratégias presentes no marketing para alcançar seus objetivos, procurando se tornar um “produto de luxo”.

Karin nunca se adaptou a submissão para o cafetão ou o book como chamado na série, com o objetivo de seguir sozinha sem agenciador ela funda a Oceano Azul após um insight de aplicar o marketing no campo da prostituição. Karin então circula por meio do campo social da elite mais alta de São Paulo utilizando estratégias que lhes dessem o maior lucro possível. Algo interessante é que Karin busca mesmo que de forma não explícita o domínio do campo da prostituição de luxo em São Paulo, pois tal domínio permitiria a ela modificar as posições e as performances relativas aos capitais detidos pela Oceano Azul e no campo da prostituição.

A Oceano azul é uma forma de atuar nesse conflito, ela atua com a proposta de sofisticar o negócio tendo como grande desafio a aplicação do marketing na prostituição, no entanto o ramo de atividade é velado. A Oceano Azul mesmo sendo um “negócio de prostituição” procura encobrir os “serviços oferecidos”. É uma preocupação das sócias manter a verdadeira atuação de seu negócio controlada.

¹ HBO - Home Box Office é uma empresa de entretenimento estadunidense que produz conteúdo para a televisão por assinatura.

² Serviço que fornece conteúdo através da conexão pela rede mundial (internet) transferindo pacote de dados que pode ser informações, música, filme etc.

A reflexão de Foucault sobre a sexualidade que ao transcendemos para a análise do seriado nos inspira a pensar que como o objetivo é tornar o sexo um produto de luxo é preciso atender o pensamento da elite, ou seja, é ela quem dita a norma, a lei a ser seguida, seu modelo, que ainda está sustentado nos princípios da moral e dos bons costumes. Desse modo, expor a empresa a sua função descaracterizaria seu aspecto de luxo, pois prostituição carrega estigmas avesso a perspectiva de luxo. Assim ainda segundo Foucault, [...] “Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos”. (FOUCAULT, 1988, p. 10).

É interessante pensarmos como os discursos são produzidos e estruturados pelas personagens, pois o discurso está carregado de significações. Por mais que no decorrer dos episódios as garotas reivindiquem e se identificam como profissionais, tratando-se de uma reivindicação importante apresentada pela produção televisiva, não obstante são em contraposição colocadas a perceber-se no processo de identificação enquanto “instrumentos”, “objetos do sujeito” no campo das relações entre homem e mulher.

A série incorpora representações sobre prostituição em suas diversas práticas e espaços trazendo alguns jargões, ou seja, está rodeada desses discursos no qual a prostituta está sempre em busca de um “príncipe que a desperte” para o casamento. Na grande parte da sociedade supõe que todas as profissionais do sexo pensam em deixar seu campo de trabalho pelo “matrimônio bem-sucedido”. Em O Negócio existe uma inclusão dessa representação na ação da personagem Luna. Durante grande parte da primeira temporada da série Luna dedica-se a encontrar em um programa o casamento que a mantenha fora da prostituição e na vida de luxo, narrando em um determinado momento: “Eu queria casar com um milionário, fazer um grande e único programa que durasse a vida toda”. (Episódio 1 da 1ª temporada).

Estando elas reduzidas a instrumentos de trocas definidos por Bourdieu (2011) como signos fiduciários e, portanto, institui relações entre os homens estando elas reduzidas à condição de instrumentos de produção ou de reprodução do capital simbólico e social. Algumas das posturas masculinas apresentada no seriado representa tais apontamentos do sociólogo, nas passagens de cenas dos milionários que buscam a Oceano Azul, fica em muitas delas evidente a reprodução do pensamento baseado na moral ou mesmo no processo histórico que define a prostituta como um produto, exposto na vitrine seguindo padrões de gosto e poder. Na cena do episódio sete da primeira temporada Karin participa de uma seleção, um casting onde várias garotas de programas reúnem-se em uma sala à espera do cliente milionário que escolherá uma delas. “Algumas coisas devem ser escolhidas pessoalmente, gravata, tomate e mulher” justifica o cliente.

Discutir o papel da mídia enquanto fator potencial de transformação identitária é no mínimo instigante. Conforme Hall (1987) a identidade do sujeito passa pela formação e transformação estando relacionado com a forma pelas quais o sujeito é representado ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

O produto midiático exerce uma forte pressão sobre os indivíduos configurando muitas vezes sua própria identidade a partir da representação que lhe é posta. Ao representar a vida cotidiana de três garotas de programa, a série O negócio procura representar essas mulheres, a partir de características que são construídas para cada uma. É importante destacar que essas personagens passam por transformações identitárias no decorrer da série.

Desse modo segundo nos aponta Hall, as identificações estão sendo continuamente deslocadas, a nossa identidade está em constante construção. Na série O Negócio, percebe-se essa transformação nas personagens, no entanto pode observar com um olhar mais profundo que as suas identidades são ali representadas com uma carga de certos padrões já então construídos pela sociedade e pautados em uma base patriarcal e que permanece por meio de resquícios aos dias atuais. Pacheco (2006) ex-trabalhadora do sexo nos chama à atenção sobre essa discussão por meio de seu depoimento publicado em livro, afirma:

Nessa curta, mas intensa trajetória, muita gente fez questão de não me enxergar, como se a simples admissão da minha existência ou de outras tantas garotas de programa, prostitutas, ou seja, lá qual nome você queira dar, fosse o bastante para contagiá-los com algum tipo de doença incurável. (PACHECO, 2006, p. 10)

Quando o assunto é prostituição tendemos a buscar alguma plausibilidade que nos leve a justificar os porquês que as levaram a trocar sexo por dinheiro, sem muitas vezes atentar-se para as especificidades que cercam essa prática. Definir prostituição é um trabalho árduo e complexo, é preciso atentar para cada especificidade, cada singularidade, bem como cada sensibilidade apresentada tanto na memória do sujeito quanto em sua percepção de identidade.

DOMINAÇÃO MASCULINA E EMANCIPAÇÃO: A CONTRADIÇÕES NA PROSTITUIÇÃO DE LUXO

A série procuraria demonstrar a “liberdade” da mulher, sua potencial perspicácia no mundo dos negócios, podendo ser bem assim sucedida. No entanto, também é notável a permanência de elementos de dominação masculina. Bourdieu (2012) trata o conceito de dominação masculina com uma perspectiva simbólica, entendendo como uma imposição de significações, colocadas como legítimas, assim encobrendo a pressão de poder exercido pelo gênero masculino, sobre o feminino, forças de pressão que condicionam o nosso pensamento em favor dos dominantes.

Em determinados momentos da produção as empreendedoras do *marketing* da prostituição cedem às práticas de virilidade masculina, ou mesmo de dominação como estratégia de trabalho, pois o homem segundo Bourdieu (2012) necessita afirmar sua virilidade para si e para outros homens, sendo também atingidos pelas representações dominantes. Desse modo compreende o sociólogo que uma

força formada por um conjunto de disposições – como a honra, a nobreza e a forma de agir – surgido a partir de leis sociais incorporadas que impõem ao “homem o dever de afirmar em toda e em qualquer circunstância sua virilidade” (BOURDIEU, 2012 p. 64).

O papel do “cafetão style” demonstra a afirmação da prostituta enquanto produto, por ser colocada como aposta no jogo de poker, bem como a aceitação por parte das próprias prostitutas em submeter-se aos resultados dos jogos, encarando tal ação como natural. Os cafetões simbolizam a dominação masculina sobre as garotas, ao colocar suas fotos sobre a mesa de um carreado, mostram-se donos de um produto.

Ao fundar a Oceano Azul, Karin tenta mostrar que as trabalhadoras do sexo não necessitam dos cafetões. No entanto o roteiro da produção segue um caminho de suavização das dificuldades reais do campo da prostituição, representando-o como toque de glamour, mesmo tratando-se de prostituição de luxo, a série coloca e representa todos os clientes com um mesmo padrão estético e não violentos.

Por mais que o intuito da produção fosse mostrar como a prostituição de luxo, ou mesmo a prostituição pode ser um mercado potencial, assim como colocar as trabalhadoras enquanto sujeitos independentes, exerce uma representação do campo enquanto meio de glamour, luxo, prazeres e sucessos financeiros, realidade definitivamente diferente do que venha a ser o campo da prostituição. O espaço da prostituição pode ser considerado como aberto a todo tipo de elaboração de discursos. Em contrapartida temos os que prevalecem ou os que preferimos chamar de hegemônicos. Pensar a trabalhadora do sexo como um sujeito ignorante - ou mesmo de forma mais dura - incapaz de adquirir um capital cultural é um discurso comum proferido por um determinado grupo.

Pensando no discurso hegemônico patriarcal que afirma a inferioridade da mulher e, nesse caso o da prostituta observamos esse diálogo também como um objeto de gênero, relembramos uma frase de Maria Deraismes mulher francesa do século XIX: “A inferioridade das mulheres não é um fato natural é uma invenção humana, uma ficção social”.

A dominação masculina operando como *habitus* inconsciente/condicionada no pensamento do cliente contribuiu para que ele ficasse em desconforto. As relações de poder eram postas em xeque, na medida em que a mulher denota um domínio singular sobre um campo de conhecimento que, a princípio, não parecia lhe pertencer. É possível perceber uma separação/distanciamento ou mesmo discrepância de classe. A prostituição de luxo ou acompanhante vip como algumas mulheres autodenominam, requer um determinado “refinamento cultural”, quer dizer para acompanhar grandes executivos, políticos, “homens importantes” não se deve deixar transparecer que ali se trata de uma prostituta. Muitas dessas mulheres fazem cursos superiores - na série temos a Luna, que estuda administração, tem um capital cultural exigido.

Muitas questões sobre a prostituição a série não problematiza. Como destacado anteriormente os roteiristas – majoritariamente homens – querem focar na (re)significação do conceito de prostituição a partir, das experiências do luxo e as dos grupos que a utiliza. A prostituição de luxo, bem como colocado na série parece surgir com características de resignificação da prática social, isto é, procura desconstruir um modelo de subordinação, possibilitando uma autonomia que a prostituição “convencional” do baixo meretrício não permite.

O seriado nos permite perceber o distanciamento da prostituição vinculada a coerção, miséria, infância tumultuada, e caminha na direção de significá-la como um intercâmbio para prazeres, trocas de favores, artigos de luxo, ótica mercadológica, festas e reconhecimento social. Mesmo estando inserida no campo da prostituição de luxo, mais alta elite paulistana o seriado deixa pinceladas que carregam estereótipos da prostituição.

A série incorpora percepções que estão presentes na prática da prostituição ao longo do seu processo histórico, sendo uma delas a do “mal necessário” para a “sustentação do casamento” justificativas presentes na sociedade do lugar reservado a prostituta. Pode-se então voltar a questão da representação que Hall (2016) discute e que também se apresenta como estereótipo, pois a prostituta mesmo que na contemporaneidade procura se considerar como garota de programa, não rompe o estereótipo de prostituta como fornecedora de serviços, mas que permanece às margens. O seriado aponta nessa direção em alguns de seus episódios, quando as sócias da Oceano Azul em seus diálogos se colocam como necessárias para manter os casamentos fazendo com seus clientes o que a “esposa não faz em casa”, livrando-se de qualquer sentimento de traição pois ali elas lhe oferecem um serviço como qualquer outro no “mercado de consumo”.

A série aponta para uma preocupação em colocar a prostituição como “negócio” ou “profissão” logo seu enredo segue centralizado na aplicação do *marketing*. Muitas das mulheres que vivem na prostituição de luxo, atendendo “homens importantes” reivindicam suas identidades enquanto profissionais, vivendo longe dos principais estigmas que permeiam a prostituição do baixo meretrício tais como o de corpos degradados.

O artigo procurou discutir algumas questões, a partir do tema que sustenta a narrativa da série: as experiências de garotas de programa que frequentam o alto luxo da elite paulistana. Essas garotas não se consideram participantes do “velho estereótipo” da prostituta: vendedoras apenas de sexo, moradoras da periferia dos espaços sociais e não possuem trânsito na sociedade.

A prostituição apresenta facetas dicotômicas, essa é mais uma delas, ou seja, o seriado apresenta a prostituição do ponto de vista que atende uma lógica mercadológica, as identificando como profissionais, em contrapartida esses aparelhos não se integram com a realidade da prostituição de rua, de boate, ou mesmo “baixo meretrício”. As mulheres que atendem como acompanhantes de luxo são postas como mulheres que tem o controle de si, livres, e “empreendedoras” em contrapartida as mulheres inseridas no outro lado da prostituição citado acima são postas enquanto corpos degradados explorados e feridos.

REFERÊNCIAS:

- BONNEWITZ, P. *Primeiras lições sobre sociologia de Pierre Bourdieu*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 13. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Dp&a, 2005.
- _____. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HALL, Stuart. *Minimal Selves*. In: *Identity: the real me*. Londres: ICA, 1987.
- LAGENEST, J. P. Barruelde. *Mulheres em leilão: um estudo da prostituição no Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.
- MORAES, Aparecida Fonseca. *Corpos normalizados corpos degradados: os direitos humanos e as classificações sobre a prostituição de adultas e jovens*. In: SIMÕES, Soraya Silveira; SILVA, Hélio R.S.; MORAES, Aparecida Fonseca. *Prostituição e outras formas de amor*. Niterói: Editora da UFF, 2014. Cap. 5. p. 119-144.
- OBITEL: *Observatório Ibero-americano de ficção televisiva*. Coord: Maria Immacolatta Vassallo de Lopes e Guilherme Orozco Gómez. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2014.
- O Negócio. Direção: Michel Tikhomiroff. *Produção Luca Paiva Mello e Rodrigo Castilho*. Intérpretes: Juliana Schalch, Rafaela Mandelli, Michelle Batista, Guilherme Weber, João Gabriel Vasconcelos, Gabriel Godoy. HBO, 2013. 1 temporada.
- _____. Direção: Michel Tikhomiroff. *Produção Luca Paiva Mello e Rodrigo Castilho*. Intérpretes: Juliana Schalch, Rafaela Mandelli, Michelle Batista, Guilherme Weber, João Gabriel Vasconcelos, Gabriel Godoy. HBO, 2014. 2 temporada.
- PACHECO, Raquel. *O que aprendi com Bruna Sufistinha: lições de uma vida nada fácil*. São Paulo: Panda Books, 2006.



Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

Competência midiática e cultura de fãs: análise do Twittertainment na social TV brasileira

Media literacy and fan culture: analysis of Twittertainment on Brazilian social TV

Competencia mediática y fandom: análisis del Twittertainment en la TV social brasileña

Gabriela Borges *

Daiana Sigiliano **

RESUMO: As *fan fictions* estimulam o entendimento crítico do fã, uma vez que as histórias propiciam a leitura crítica e criativa dos universos ficcionais, conforme discute Jenkins (2012). A partir deste contexto, o artigo reflete sobre o diálogo entre a competência midiática e o *Twittertainment* na *social TV* brasileira. Esta categoria de *fan fiction*, que é produzida pelos telespectadores interagentes ávidos de maneira síncrona à exibição da programação, imbrica dois desdobramentos da competência midiática, o *Twitter literacy* e o *remix literacy*. Para isso, são analisados os perfis criados, no Twitter, pelos fãs das telenovelas da Rede Globo, cujos conteúdos remixam distintos contextos e linguagens, propagam o universo ficcional e atualizam discussões sobre questões sociais e políticas.

PALAVRAS CHAVE: Competência Midiática, *Twittertainment*, social TV brasileira

ABSTRACT: Fan fictions encourage the critical understanding of the fan, since the stories provide critical and creative reading of the fictional universes, as discussed by Jenkins (2012). From this context, the article reflects on the dialogue between media competence and Twittertainment on Brazilian social TV. This category of fan fiction, which is produced by eager interacting viewers synchronously to the display of programming, imbues two unfolding media skills, Twitter literacy and remix literacy. To this regard, the analysis of profiles created on Twitter by fans of TV Globo soap operas concludes that the published content remixes different contexts and languages, propagate the fictional universe and update discussions about social and political issues.

KEYWORDS: Media literacy, Twittertainment, Brazilian social TV

INTRODUÇÃO

De acordo com Rosenbaum *et al.* (2008) e Potter (2010), o conceito de competência midiática¹ apresenta mais de 40 definições em estudos realizados nos campos da Comunicação e da Educação. Esta fluidez do termo é consequência de uma contínua tentativa dos autores de acompanhar os desdobramentos do ecossistema midiático (Hirsjärvi, 2012; Scolari 2016).

Entretanto, apesar dessa pluralidade, de modo geral, os estudos sobre o tema enfatizam a combinação de conhecimentos e de práticas políticas, sociais e culturais que habilitam os cidadãos a pensar criticamente sobre os meios de comunicação (Livingstone,

* UFJF, doutora, Brasil, Email: gabriela.borges@ufjf.edu.br

** UFJF, mestre, Brasil. Email: daianasigiliano@gmail.com

¹ Alguns autores se referem ao conceito como alfabetização midiática, letramento midiático, media literacy (Scolari, 2016). Neste artigo optamos por utilizar a denominação competência midiática por entender que esta permite uma compreensão ampliada em língua portuguesa sobre a atuação dos fãs.

2004; Potter, 2010; Ferrés & Piscitelli, 2015). Neste trabalho, adotamos a definição de Livingstone (2004), em que *media literacy* se refere à capacidade de acessar, analisar, avaliar e criar mensagens através de uma variedade de contextos e de plataformas.

Na atual cultura da convergência, as discussões sobre o conceito ganham relevância porque o público se torna prossumidor e os papéis de produtor e consumidor, antes tão nítidos e delimitados, se fundem (Ferrés e Piscitelli, 2015). Neste contexto, o público não só produz e compartilha os conteúdos, mas altera os fluxos de mídia.

Para Mihailidis (2014) e Herrero-Diz *et al.* (2017) a cultura da convergência propicia o desenvolvimento de competências que ultrapassam as lógicas tradicionais das mídias e abarcam a interpretação crítica de conjuntos interativos, as narrativas transmídia, a navegação em redes sociais digitais, a participação em comunidades online e a ressignificação de conteúdos. Segundo Mihailidis (2014, pp.61-64) a competência midiática no atual ecossistema de conectividade é pautada por cinco habilidades fundamentais. São elas: a curadoria (capacidade de buscar, selecionar e organizar informações), o pensamento crítico (capacidade de analisar e compreender criticamente os conteúdos), a participação (capacidade de comentar, formatar e propagar publicações em diferentes plataformas), a colaboração (capacidade de produzir, de modo colaborativo, conteúdos relevantes) e a criação (capacidade de produzir e remixar conteúdos).

Os pontos discutidos pelo autor estão presentes em distintas vertentes da cultura de fãs. Conforme defendem Jenkins (2002; 2015), Hirsjärvi (2012), Herrero-Diz *et al.* (2017) e Borges *et al.* (2017) as práticas do telespectador ávido, isto é, daquele que possui uma ligação emocional e intelectual com um conteúdo específico, materializam de forma nítida a competência midiática. "Assistir à televisão como fã envolve níveis de atenção diversos e convoca competências diversas do espectador, diferente de quando se assiste ao mesmo conteúdo de forma casual (Jenkins, 2015, p.73)".

Neste contexto, o artigo reflete sobre o diálogo entre a competência midiática e o *Twittertainment* na social TV por meio da análise dos perfis criados pelos fãs de telenovela brasileira no Twitter. Esta categoria de *fan fiction*, produzida pelos telespectadores interagentes² ávidos de maneira síncrona à exibição da grade de programação, imbrica dois desdobramentos da competência midiática, o *Twitter literacy* e o *remix literacy*. Sendo assim, compreendemos que os tuítes reforçam a capacidade dos fãs de selecionar, criar, propagar e ressignificar os conteúdos.

A COMPETÊNCIA MIDIÁTICA NAS FAN FICTIONS

Os primeiros registros de *fan fictions* antecedem a década de 1930 (Thomas, 2007; Jamison, 2017). De acordo com Thomas (2007), as narrações em prosa de histórias fictícias criadas por fãs circulavam por meio de *pulp magazines* e *fanzines*. As tramas tinham como ponto de referência os universos ficcionais (filmes, livros, programas de TV, etc.) e até o cotidiano de artistas. *Star Trek* (NBC, 1966-69), popularizou as *fan fictions* no âmbito das narrativas televisivas (Jenkins, 2015), pois os fãs exploravam distintas perspectivas da história, entre elas o romance fictício entre Kirk e Spock.

Segundo Jamison (2017), além de abordar tramas que não foram desenvolvidas inicialmente pelos roteiristas, as *fan fictions* também podem aprofundar e ampliar os arcos narrativos que já estão presentes no universo ficcional. Esse processo de construção de histórias pautadas no paratexto possibilita diversos modos de aprendizagem.

Para Jenkins (2012) as *fan fiction* estimulam a competência midiática, pois propiciam a leitura crítica e criativa dos conteúdos. O autor afirma que, ao consumir um conteúdo, o fã avalia a obra como um produto estético, analisando cada elemento que a compõe, tais como, a caracterização dos personagens, os desdobramentos dos *plots*³, as intertextualidades e a coerência narrativa. Este metatexto⁴ elaborado pelo fã permite que o universo ficcional seja ampliado, aprofundado e ressignificado na *fan fiction*.

A leitura crítica dos fãs também contribui para a verossimilhança das histórias, porque embora explore diferentes pontos de vista, a base da *fan fiction* continua a ser o paratexto. Como afirma Jenkins (2012, p. 20)

Uma boa história de fã referencia eventos-chave ou pedaços de diálogo como evidência para suportar sua interpretação particular dos motivos e ações dos personagens. Detalhes secundários são usados para sugerir que a história poderia ter ocorrido de forma plausível no mundo fictício mostrado no original.

Dessa forma, o entendimento crítico do telespectador ávido está intimamente relacionado com a coerência e a criatividade das *fan fictions* que produz.

O processo de desenvolvimento da *fan fiction* também é norteador pela leitura criativa, pois o escritor-fã cria uma nova história para se divertir e oferecer a um público exigente, que conhece bem a obra original (Jenkins, 2012, p.20). Ao elaborar novas concepções dos personagens e ampliar a narrativa, o fã desenvolve habilidades literárias, lúdicas, linguísticas e multimodais (Thomas, 2007) e explora tanto a organização dos arcos narrativos quanto as plataformas usadas para a publicação do conteúdo.

² O termo telespectador interagente é usado, neste artigo para designar o público que interage (propaga, retuíta, produz conteúdo, etc.) com o universo ficcional das séries televisivas (SIGILIANO; BORGES, 2017).

³ História ligada ao principal arco narrativo.

⁴ O metatexto se baseia em informações fornecidas especificamente pelo programa e em fontes secundárias (Jenkins, 2015, p. 147).

Black (2004, Online) pontua que “[...] à medida que as novas tecnologias se popularizam, os fãs podem se encontrar online para compartilhar, criticar e colaborar com as *fanfictions* uns dos outros”⁵ (tradução nossa). Este processo propicia o engendramento de diversas categorias de fan fiction como, por exemplo, o *gifssets*⁶ e a *drabble*⁷. É a partir deste contexto que emerge o *Twittertainment* na social TV.

Cunhado por Gallucci (2010), o *Twittertainment* é uma categoria de *fan fiction* que se configura especificamente no Twitter, em que os fãs incorporam as personagens na rede social e constroem um mundo alternativo. O *Twittertainment* teve início em 2008, com a criação de perfis das personagens de *Mad Man* (2007-15, AMC) pelos fãs. Estes reafirmavam o universo ficcional da trama e também criavam uma história paralela, quase referia aos eventos conhecidos pelo público, mas que não eram aprofundados na TV (Jenkins, Ford e Green, 2014).

Embora mantenha as características centrais desta categoria de *fan fiction*, o *Twittertainment* na social TV apresenta novas possibilidades. A social TV se refere ao compartilhamento de conteúdo através das redes sociais e dos aplicativos de segunda tela de maneira síncrona à exibição da grade de programação. Enquanto assiste ao programa, o fã incorpora a personagem da trama que está no ar; reproduz os diálogos da história; interage em tempo real com outros telespectadores e ressignifica o universo ficcional.

Considerando isso, analisamos o diálogo entre a competência midiática e o *Twittertainment* na social TV brasileira a partir dos conceitos de *Twitter literacy* e *remix literacy*.

TWITTERTAINMENT NA SOCIAL TV BRASILEIRA

No Brasil, a telenovela *Avenida Brasil* (Globo, 2012) popularizou o *Twittertainment* na social TV (Borges et al., 2017). Ao longo da trama foi possível acompanhar no Twitter as versões virtuais de Carminha, Nina, Mãe Lucinda e Jorginho. Os perfis gerenciados pelos fãs, que reuniam mais de 400 mil seguidores, repercutiam os acontecimentos da atração em tempo real.

Atualmente⁸ todas as telenovelas exibidas pela Globo possuem perfis dedicados ao *Twittertainment* na social TV. Apesar de abordarem diferentes tramas, apresentam características em comum. Inicialmente o fã reúne informações sobre a personagem que está representando na rede social e, com o passar do tempo, se desprende do paratexto explorando memes, GIFs e montagens, mas sem perder os aspectos centrais da trama. Por exemplo, o perfil @JOAQUINA, dedicado à protagonista de *Liberdade, Liberdade* (2016) que no início transcrevia as falas da personagem e, após alguns capítulos, começou a fazer referências à conjuntura política do Brasil e ironizar os acontecimentos da atração, mantendo sempre os traços da personalidade de Joaquina.

Outro ponto recorrente é a constante mudança dos perfis. A arquitetura informacional do Twitter permite que o interagente altere o nome que o identifica na timeline. Assim, os perfis são adaptados de acordo com as telenovelas que estão no ar. Dessa forma, o perfil que hoje representa a protagonista Clara, de *O Outro Lado do Paraíso* (2017-atual), no próximo mês poderá ser modificado para outra personagem.

O *Twittertainment* na social TV brasileira pode ser analisado a partir dos conceitos *Twitter literacy* e *remix literacy*, que nos permitem compreender como esta categoria de *fanfiction* estimula o entendimento e a produção crítica dos fãs. Isto é, de que modo a criação de perfis fictícios no Twitter envolve habilidades como o domínio da arquitetura informacional da rede social, o conhecimento apurado do universo ficcional e a criatividade na ressignificação das tramas.

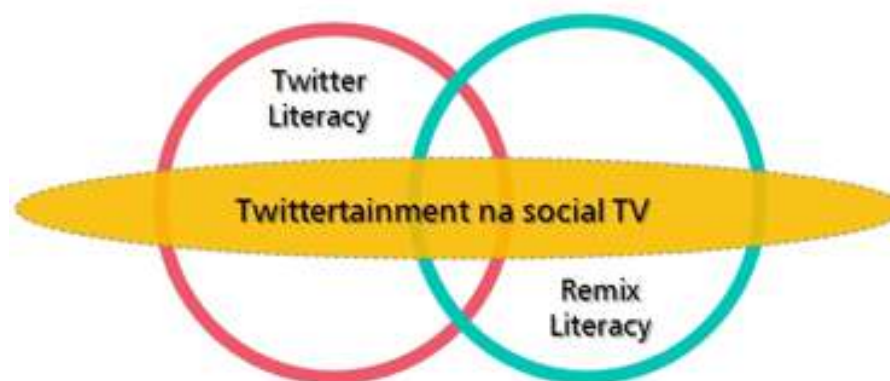


Figura 1: Interrelação entre o *Twitter literacy* e o *remix literacy* no *Twittertainment* na social TV.

Fonte: Elaboração das autoras

⁵ “[...] is ever growing in popularity as new Technologies enable fans from all over the globe to meet online to share, critique, and build up one another’s fictions”

⁶ Conjunto de gifs que geram uma sequência narrativa.

⁷ Histórias com extensão textual máxima de 100 palavras.

⁸ Refere-se a janeiro de 2018

Discutido por Greenhow e Gleason (2012) o *Twitter literacy* estabelece uma inter-relação entre a leitura e a criação de conteúdo. Os autores afirmam que esse processo de literacia está relacionado aos três pontos centrais do *microblogging*: a instantaneidade, a colaboração e a multiplicidade de linguagens. Nesse sentido, os conteúdos postados na rede social se propagam rapidamente exigindo maior atenção dos usuários para acompanhar e entender o contexto das discussões. A *fan fiction* é criada de maneira síncrona ao fluxo televisivo, dessa forma o telespectador interagente ávido tem que transcrever os diálogos da personagem que está representando, adaptar as falas para a extensão textual do Twitter, e também desenvolver novos conteúdos (memes, montagens, etc.) que exploram assuntos que vão além do universo ficcional da telenovela e mantenham a identidade apresentada no paratexto. Em outras palavras, a elaboração do *Twittertainment* na *social TV* está diretamente relacionada com o entendimento que o fã tem do presente contínuo que pauta a rede social.

No *Twittertainment* na *social TV* o foco da interação social permite que os fãs criem *fan fictions* colaborativas. Durante a exibição de *Liberdade, Liberdade*, por exemplo, os perfis fictícios desenvolveram tramas paralelas ao universo ficcional. À medida que as cenas iam ao ar os telespectadores interagentes ávidos criavam *plots* que não integravam o paratexto, mas expandiam as perspectivas da trama. Cada perfil encenava um personagem, contribuindo para a elaboração da *fan fiction* coletiva.

Em relação à multiplicidade de linguagens, Greenhow e Gleason (2012) afirmam que o Twitter estimula o público a explorar distintos formatos, por exemplo, texto, imagens, vídeos, GIFs e representações gráficas (emojis, stickes, etc.). No *Twittertainment* na *social TV* brasileira este aspecto está presente na elaboração de memes, no uso de GIFs das cenas que estão no ar e nas montagens feitas pelos fãs. Nesse sentido, a rede social incentiva, mesmo que indiretamente, a leitura polissêmica do universo ficcional, apresentando novos formatos da história.

O *remix*⁹ *literacy* abrange todo o processo de remixagem, desde a compreensão que o fã tem da arquitetura operacional das plataformas digitais até a efetivação da circulação dos conteúdos. Para Stedman (2012, pp. 107-110) o *remix literacy* pode ser sistematizado em três etapas: o entendimento crítico de um conteúdo específico, o domínio das ferramentas e o compartilhamento. Este parte de um profundo conhecimento que o fã tem de algo (filme, série, artista, etc.), em um determinado contexto e a partir do qual se desdobram as ressignificações. Neste sentido, a *fan fiction* resume de forma nítida essa *expertise*. A criatividade do fã na criação de novas angulações para o universo ficcional é resultado de uma leitura atenta, detalhada e analítica da trama. Caso contrário, o fã não terá aporte necessário para a construção de uma *fan fiction* que de fato dialogue com o paratexto.

A compreensão que o fã tem das plataformas digitais (Stedman, 2012) está relacionada com o domínio das habilidades técnicas que envolvem a produção do remix. Tais como: a edição de conteúdos, o conhecimento da arquitetura informacional das redes sociais e a escolha da plataforma mais indicada para o tipo de conteúdo que será desenvolvido. No caso do Twitter, por exemplo, a escolha é norteadada pela capacidade do *microblogging* de agregar diferentes tipos de compartilhamento de recursos e de conversações, além da troca instantânea de informação (Jenkins et al., 2014, pp. 57-65). A propagação dos conteúdos ressignificados do remix está relacionada com a capacidade do fã em direcionar a sua produção de maneira eficaz como, por exemplo, por meio do uso de tags e de hashtags e a inclusão de informações objetivas e de fácil entendimento nos perfis. Todos estes aspectos convergem para a recombinação e a justaposição de elementos pré-existentes na criação de um novo conteúdo no remix.



Figura 2: Os fãs criam, de maneira colaborativa, uma trama que não está presente no universo ficcional. **Fonte:** Twitter



Figura 3: O perfil fictício de Keyla cria um meme para ressaltar um arco narrativo de *Malhação* (Globo, 2017-18). **Fonte:** Twitter

⁹ Compreendemos remix como “[...] possibilidades de apropriação, desvios e criação livre a partir de outros formatos, modalidades ou tecnologias, potencializados pelas características das ferramentas digitais e pela dinâmica da sociedade contemporânea” (LEMOS, p. 2, 2005).

Os tuítes postados pelos fãs de telenovela no *Twittertainment* na social TV brasileira estabelecem distintas ressignificações do universo ficcional. As postagens ultrapassam a mistura de formatos e incorporam referências externas à trama exibida. A partir do paratexto do personagem representado, os fãs exploram temas relacionados à teledramaturgia e à atualidade. Por exemplo, os perfis de Virgínia e Raposo, ambos de *Liberdade, Liberdade*. Os fãs usaram fotos de protestos políticos para ressaltar sua insatisfação com o desdobramento do arco narrativo da telenovela. Dessa forma, a foto foi ressignificada no contexto do universo ficcional. Para compreender os tuítes, o interagente tinha que correlacionar a história das personagens com os textos dos cartazes fotografados.



Figura 4: Os fãs usam fotos de protestos para ironizar as atitudes das personagens. **Fonte:** Twitter

convergem para a recombinação e a justaposição de elementos pré-existentis na criação de um novo conteúdo no remix.

Os tuítes postados pelos fãs de telenovela no *Twittertainment* na social TV brasileira estabelecem distintas ressignificações do universo ficcional. As postagens ultrapassam a mistura de formatos e incorporam referências externas à trama exibida. A partir do paratexto do personagem representado, os fãs exploram temas relacionados à teledramaturgia e à atualidade. Por exemplo, os perfis de Virgínia e Raposo, ambos de *Liberdade, Liberdade*. Os fãs usaram fotos de protestos políticos para ressaltar sua insatisfação com o desdobramento do arco narrativo da telenovela. Dessa forma, a foto foi ressignificada no contexto do universo ficcional. Para compreender os tuítes, o interagente tinha que correlacionar a história das personagens com os textos dos cartazes fotografados.

O *remix literacy* pode ser observado quando os fãs se referem às telenovelas exibidas anteriormente pela Globo e ressaltam a similaridade entre os plots e sub plots apresentados nas tramas. Como, por exemplo, o perfil de Amália, o @AmaliaDVR, de Deus Salve o Rei (2018-atual) que tuíteu um GIF da protagonista de *Totalmente Demais* (2015-16), Elisa, para ironizar o temperamento forte das personagens interpretadas por Marina Ruy Barbosa.



Figura 5: O perfil do fã recontextualiza a cena da telenovela. **Fonte:** Twitter

No *remix*, os fãs também estabelecem conexões entre a telenovela e as questões políticas e sociais do passado e do presente no Brasil. Por abordar temas como o feminismo, a igualdade social e o abuso de poder, os perfis fictícios de Liberdade, Liberdade traçam um paralelo entre os acontecimentos da trama de 1808 e a contemporaneidade. Ressaltando que apesar de muitos anos terem se passado, o Brasil ainda enfrenta problemas semelhantes aos apresentados na história. Os tuítes também recontextualizam as cenas da telenovela, inserindo-as em novas discussões. Por exemplo, a publicação feita pelo perfil de Vidinha que usa uma sequência de Joaquina para criticar a conduta do cantor Biel, acusado de assediar uma jornalista.

Na página dedicada à Lica de *Malhação* (Globo, 2017-18) pode ser notada a mesma referência. A partir da personalidade contestadora da personagem, o fã correlaciona GIFs das cenas da atração com notícias sobre a misoginia e a homofobia.

Em suma, os conteúdos criados pelos fãs de telenovela no Brasil remixam distintos contextos e linguagens, contribuindo para a propagação do universo ficcional e atualizando discussões sobre questões sociais e políticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do *Twittertainment* na *social TV* brasileira ressalta a correlação entre a competência midiática e as práticas da cultura de fãs. Ao transpor as personagens das telenovelas da Globo para o Twitter, os fãs exploram diversos modos de aprendizagem, pois a produção de conteúdos exige tanto o conhecimento sobre o funcionamento da arquitetura informacional do Twitter, quanto da sincronidade e da simultaneidade da *social TV*.

Ao criar uma versão virtual de uma personagem, o fã deve estar familiarizado com as principais funcionalidades da rede social e adaptar para o *microblogging*, instantaneamente, os diálogos exibidos na TV. Caso contrário, a *fan fiction* não terá, efetivamente, diálogo com o paratexto. Por isso, o uso de imagens na construção da página, as informações na minibiografia e, principalmente, o conteúdo postado pelo fã devem estar interrelacionados com o universo ficcional da telenovela.

Também é importante ressaltar a ressignificação do paratexto no *Twittertainment* na *social TV* brasileira. Os fãs remixam as sequências e exploram novas camadas interpretativas a partir das cenas que estão no ar. Nesse sentido, os tuítes reúnem múltiplas linguagens e intertextualidades. O fã precisa ter conhecimento do paratexto da telenovela e também ser capaz de identificar possíveis conexões entre a trama e outros programas e assuntos.

Desta forma, os perfis criados pelos fãs no *Twittertainment* na *social TV* materializam o *Twitter literacy* e o *remix literacy*. As fan fictions criadas durante a exibição das telenovelas da Globo reforçam o entendimento crítico dos telespectadores interagentes ávidos, uma vez que partem de uma leitura atenta do universo ficcional e estabelecem novos desdobramentos do folhetim que está no ar.

REFERÊNCIAS

- Black, R. (2004). *Access and Affiliation: The New Literacy Practices of English Language Learners in an Online Anime-based Fanfiction Community*. Paper presented to the National Conference of Teachers of English Assembly for Research, Berkeley, CA.
- Borges, G. et al (2017). *Fãs de Liberdade, Liberdade: curadoria e remixagem na social TV*. En: M. I. Vassallo de Lopes (Ed.), *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II: práticas de fãs no ambiente da cultura participativa* (pp.93-135). Porto Alegre: Sulina.
- Ferrés, J. & Piscitelli, A. (2015). *Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores*. *Lumina*, 9(1), 1-16.
- Gallucci, G. (2010). *Featured Case: Mad Men Case Study*. En: C. Treadaway & M. Smith, (Org.), *Facebook Marketing* (pp. 12-38). Indiana: Wiley Publishing.
- Greenhow, C. & Gleason, B. (2012) *Twitteracy: Tweeting as a New Literacy Practice*. *The Educational Forum*, 76 (4), 464-478.
- Herrero-Diz, P. et al. (2017). *Estudio de las competencias digitales en el espectador fan español*. *Palabra Clave*, 20(4), 17-947.
- Hirsjärvi, J. (2013). *Alfabetización mediática, fandom y culturas participativas - Un desafío global*. *Anàlisi Monogràfic*, (12), 37-48.
- Jamison, A. (2017). *Fic - Por que a fanfiction está dominando o mundo*. São Paulo: Rocco.
- Jenkins, H. (2012). *Lendo criticamente e lendo criativamente*. *Matrizes*, 9 (1), 11-24.
- Jenkins, H. (2015). *Invasores do Texto - Fãs e cultura participativa*. Rio de Janeiro: Marsupial Editora.
- Jenkins, H.; et al. (2014). *Cultura da Conexão - Criando Valor e Significado por Meio da Mídia Propagável*. São Paulo: Aleph.
- Lemos, A. (2015). *Ciber-Cultura-Remix*. In *Seminário Sentidos e Processos*, Online.
- Livingstone, S. (2004). *What is media literacy?*. *Intermedia*, 32 (3), 18-20.
- Mihailidis, P. (2014). *Media literacy and the emerging citizen: Youth, engagement and participation in digital culture*. Nueva York: Peter Lang.
- Potter, J. (2010). *The State of Media Literacy*. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. 54 (4), 675-696.
- Rosenbaum, J. E. et al. (2016). *Mapping Media Literacy: Key concepts and future directions*. *Journal Annals of the International Communication Association*, (32), 313-353.
- Scolari, C. A. (2016). *Transmedia Literacy: Informal Learning Strategies And Media Skills in the New Ecology of Communication*. *Revista Telos*, (103), 1-9.
- Sigiliano, D. & Borges, G. *Transmedia Literacy: Uma Análise da Repercussão das Estratégias Transmídia de The X-Files*. Paper presented to the I Congresso TeleVisões, Niterói, RJ.
- Stedman, K. (2012). *Remix Literacy and Fan Compositions*. *Computers and Composition*, 29 (2), 107-123.
- Thomas, A. (2007). *Blurring and Breaking through the Boundaries of Narrative, Literacy, and Identity in Adolescent Fan Fiction*. En: K. Michele & L. Colin (Eds), *A new literacies sampler* (pp.137-166). Nova York: Peter Lang Publishing.

Uma década de ficção televisiva no Brasil (2006-2015)

A decade of television fiction in BRAZIL (2006-2015)

Maria Immacolata Vassallo de Lopes *

Ligia Prezia Lemos **

Gisela G. S. Castro***

RESUMO: presente artigo aborda análises e achados relevantes do período entre os anos de 2006 e 2015 e se ampara em dados referentes a esses dez anos de monitoramento do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel) no Brasil, sobre fenômenos e tendências que afetaram profundamente o cenário audiovisual no país, com ênfase para o avanço da televisão digital e da cultura de conexão (Jenkins, 2014). Utilizamos o mapa das mediações de Martín-Barbero (2001) para melhor formular tais mudanças, que alcançaram tanto as lógicas de produção e as competências de recepção, bem como as matrizes culturais e os formatos industriais das ficções televisivas brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção televisiva brasileira, mapa das mediações, Obitel.

ABSTRACT: This article deals with relevant analyzes and findings from the period between 2006 and 2015 and is based on data referring to these ten years of monitoring of the Ibero-American Observatory of Television Fiction (Obitel) in Brazil, on phenomena and trends that have profoundly affected the audiovisual scenario in the country, with emphasis on the advance of digital television and of connection culture (Jenkins, 2014). We use the mediations map of Martín-Barbero (2001) to better acknowledge such changes, that have reached both the production logics and reception skills, as well as cultural matrices and the industrial formats of Brazilian television fictions.

KEYWORDS: Brazilian television fiction, Mediations map, Obitel.

INTRODUÇÃO

O artigo aborda dados, análises e achados importantes referentes a dez anos de monitoramento do Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (OBITEL)¹ no Brasil, de 2006 a 2015, com destaque para transformações e tendências que afetaram profundamente o cenário televisivo nacional, com a implantação da televisão digital e a emergência de uma cultura digital. De fato, esse arco de tempo podemos defini-lo de modo macro como “a era da comunicação digital no Brasil”.

Como perspectiva teórica de base para melhor compreender tais mudanças utilizamos o *mapa das mediações* de Martín-Barbero (2001), pois elas alcançaram tanto as *lógicas de produção e as competências de recepção*, bem como as *matrizes culturais* e os *formatos industriais* das ficções televisivas brasileiras, interessando-nos trabalhá-las empiricamente junto às mediações da *ritualidade, tecnicidade e socialidade*².

*Professora doutora titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. Email: immaco@usp.br

** Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, Brasil. Email: ligia.lemos@gmail.com

*** Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing. Email: castro.gisela@gmail.com

¹ O Obitel é uma rede internacional de pesquisa que desde sua criação, em 2005, realiza o monitoramento anual da ficção televisiva de 12 países ibero-americanos (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos de língua hispânica, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela), para identificar o que ocorre de mais importante e fazer uma análise comparativa entre eles. Ver <http://obitel.net>

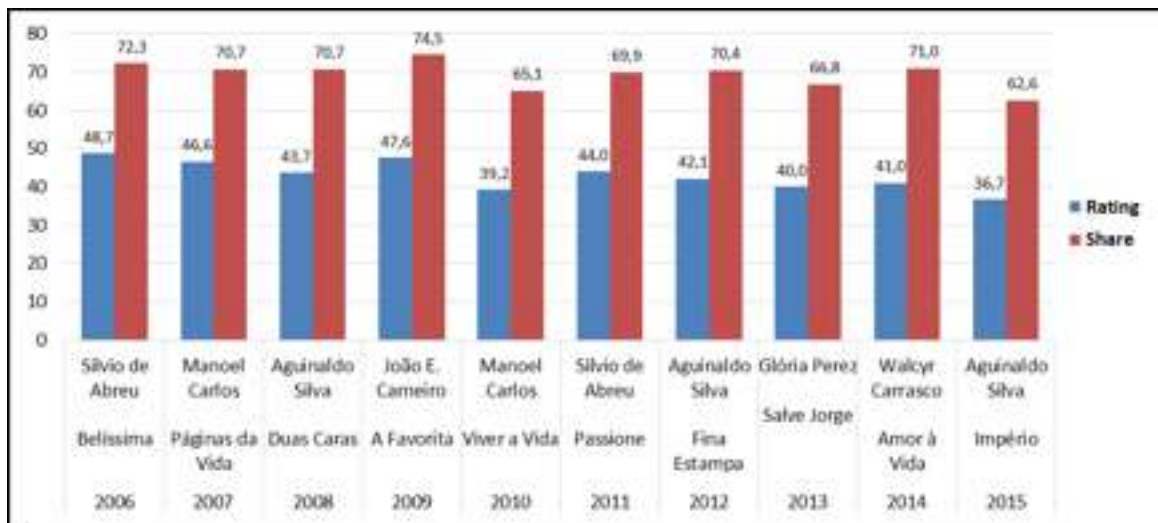
² O mapa barberiano das mediações aparece esquematizado sobre dois eixos: o diacrônico, ou histórico de longa duração, entre as *matrizes culturais* e os

Constitui uma experiência inédita e marcante para os pesquisadores do Obitel poder construir séries históricas de dados, coletados anualmente pela técnica de monitoramento e registrados através de um protocolo teórico-metodológico unificado. Realizamos análises quantitativas e qualitativas, com recursos metodológicos de dados de audiência (*rating* e *share*), gravações, clippings, softwares de análise de conteúdo, além de reunir bibliografia clássica e atual para confrontar fenômenos de uma dinamicidade surpreendente.

1. AUDIÊNCIA NA DÉCADA

Com base nos dez primeiros lugares (*TopTen*) na década em análise, temos indicação de ligeira queda tanto no índice de *rating* quanto de *share*. Assim, no Brasil, quando tratamos de uma audiência de 36,7 pontos de *rating*, estamos na realidade nos referindo a um imenso universo de 25 milhões de telespectadores, caso da telenovela *Império* (Globo, 2015). No conjunto da década, o maior *rating anual* foi da telenovela *Belíssima*, com 48,7 pontos, e o maior *share* foi de *A Favorita*, com 71,7%.

Tabela 1: Os Top Ten na década 2006-2015 no Brasil – *rating* e *share**



*Share 2006 e 2007 com base no TL / Share de 2008 em diante com base no TLE. FONTE: Kantar IBOPE Media – Media Workstation – 15 Mercados

Nesses dez anos, observamos novos comportamentos de consumo das mídias e mudanças significativas na ritualidade da assistência das ficções e na tecnicidade das indústrias de comunicação, por onde passa a capacidade de competir tecnologicamente e de inovar e moldar os formatos industriais (as séries, minisséries, telenovelas, unitários, etc.). As *lógicas de produção* são marcadas por tecnicidades, com experimentações de diferentes linguagens, como as narrativas transmídia e as ficções produzidas para a web, que passam a criar públicos a partir de suas próprias demandas. Afinal, o que é produzido não é consequência apenas das estratégias industriais e comerciais, mas também da trama cultural e dos modos de estar e de sentir nesta trama. A recepção de ficção passou a ser digital, alterando-se não só as maneiras de ver e de produzir sentidos, como também as *socialidades* dos receptores, que criaram outras formas de interação social: comunidades virtuais, blogs, páginas na internet, *fanfics* e outras.

Na década confirmam-se tendências de audiência que configuram um novo cenário, ainda em descoberta. São marcos do período o aumento de consumo de ficção televisiva via internet, maior uso das redes sociais relacionado a programas televisivos, a recepção de TV em múltiplas plataformas e multitelas, fragmentação da audiência e o firme crescimento do sistema *on demand*.

2. GÊNEROS E FORMATOS NO TOP TEN DA DÉCADA

O olhar acerca dos dez anos do projeto do Obitel nos deu a oportunidade de refletir sobre as principais transformações que foram abordadas nos anuários, não somente pelo monitoramento e aspectos quantitativos, mas também pela mudança qualitativa do próprio panorama audiovisual brasileiro. As novas possibilidades tecnológicas que emergiram geraram tensões entre o que se considerava mídia nova e mídia tradicional. A ficção televisiva permanece em constante diálogo com tendências locais e internacionais,

formatos industriais; e o sincrônico, entre as *lógicas da produção* e as competências da recepção. Estas quatro dimensões básicas da mediação são articuladas por *múltiplas mediações*. A relação entre as matrizes culturais e a lógica da produção é mediada por diferentes regimes de institucionalidade, enquanto a relação entre as matrizes culturais e as competências da recepção é mediada por várias formas de *socialidade*. Entre a lógica da produção e os formatos industriais media a tecnicidade e entre os formatos e as competências da recepção media a *ritualidade* (2001, p. 16).

³ O instituto Kantar Ibope Media fornece dados de audiência para a maioria dos países do Obitel e adequa anualmente os parâmetros de medição, pois acompanha alterações demográficas e socioeconômicas da população. O índice *rating* indica popularidade, ou seja, mostra a média de audiência de determinado programa em determinado horário, é um número absoluto. Já o *share* é um valor que compara a participação daquele produto em relação ao número total de televisões ligadas.

⁴ Doravante todos os títulos de ficções citados sem o nome da emissora referem-se à Globo.

além de revelar uma constante hibridização de gêneros, perceptível na mudança da linguagem televisual e nas lógicas de produção. Quanto à telenovela fica clara a *alta capacidade de produção*⁵ ficcional brasileira, fator determinante na consolidação desse produto cultural e na internacionalização de sua narrativa.

Ao analisarmos todas as listas do Top Ten da década no Brasil, reunimos alguns pontos inquestionáveis: (1) o país é criador do roteiro (ou ideia original) de todas as obras classificadas entre as dez maiores audiências, o que comprova, sem dúvida, sua *alta capacidade de produção* e de criação de ficção televisiva; (2) a produção de ficção televisiva brasileira é majoritariamente de caráter privado; (3) o formato telenovela é o líder absoluto no país, com maior número de aparições no *Top Ten* e ocupando o primeiro lugar em todos os dez anos observados; (4) entre gêneros e subgêneros, há a predominância do drama, especialmente devido à *matriz melodramática* da telenovela – mesmo que nos últimos anos tenhamos notado uma hibridização tanto nos formatos das ficções (serialização de temporalidade longa/curta, diária, semanal), quanto nos gêneros (drama/comédia, drama/suspense, comédia/fantasia), marcada pelas demandas seja das lógicas produtivas e industriais, seja da recepção.

A discussão acerca de **gêneros e formatos** no âmbito televisivo nos leva a questionar parâmetros envolvidos na definição desses conceitos. No dizer de Martín-Barbero (2001), os gêneros, antes de categorizarem narrativas, ocupam um lugar *exterior* à obra,

Tabela 2: Gêneros e Formatos dos Top Ten : 2006-2015

Gêneros – 2006 a 2015		Formatos – 2006 a 2015	
Drama	33	Telenovelas	67
Comédia	23	Séries	14
Comédia romântica	21	Minisséries	06
Drama Romântico	08	Unitários	05
Romance	04	Telefilmes	03
Policial	02	Quadros	03
Aventura	02	Docudrama	01
Drama policial	02	Soap opera	01
Infanto-Juvenil	02	TOTAL	100
Drama biográfico	01		
Suspense Dramático	01		
Drama Histórico	01		
TOTAL	100		

Fonte: Anuários Obitel.

a partir do qual o sentido da narrativa é produzido e consumido. Eles são, portanto, *estratégias de comunicabilidade*, compreendidas duplamente na dimensão estética e cultural. Os formatos, por sua vez, estão associados a uma *ritualização da ação* que, engendrada tanto por técnicas ligadas aos modos de narrar, quanto a fatores industriais e estratégias de comercialização, dá origem, nas suas mais diversas formas, a uma *família de histórias*. A metodologia do Obitel está alicerçada nestas diretrizes e categoriza a ficção televisiva como gênero/subgênero, o qual se realiza através de diversos formatos: telenovela, série, minissérie, telefilme, unitário, dentre outros. Sobrepostos aos formatos, temos, então, os gêneros ficcionais como categorias classificatórias das narrativas: drama, comédia, ação, aventura, terror, policial...

Conforme Balogh (2002), no caso da televisão, cada contexto cultural desenvolveu e sedimentou, na preferência do público, combinações particulares de gêneros e formatos televisivos. No País, a telenovela se consolidou, ao longo do tempo, como o formato mais assistido e reconhecido pelo público, refletindo mudanças da sociedade e incorporando-se de modo central na cultura do país.

A telenovela brasileira é, em sua essência, um *compósito de gêneros*. Em geral, parte de uma trama central dramática, marcada pela difícil resolução de um conflito romântico e/ou moral; ao redor desta, há diversas tramas, também chamadas de núcleos, construídos cada qual a partir dos mais diversos gêneros. Usualmente há um núcleo de humor, outro com mais ação ou mistério. São geralmente denominadas tramas paralelas – que não são exatamente “paralelas”, pois delas se espera que interajam com a trama central, ajudando na progressão da história como um todo. Assim, o telespectador no Brasil está acostumado a acompanhar diversas tramas simultâneas em uma única narrativa de ficção.

Em outros países da América Latina, verificamos variações na telenovela, como, por exemplo, as telenovelas com mais de uma “temporada” (conceito comum às séries). Este formato, contudo, não nos é muito estranha, pois lembramos os casos de *Chiquititas* (SBT, 1997 a 2001), exibida em oito temporadas; da trilogia *Os Mutantes* (RecordTV, 2007 a 2009); e de *Os Dez Mandamentos* (RecordTV, 2015

⁵ Pela metodologia do Obitel, a institucionalidade permitiu classificar, anualmente, a indústria televisiva de ficção dos 12 países em alta, média, média baixa e de baixa capacidade de produção. Os principais índices da capacidade de produção de um país são: total da produção anual de horas e de títulos (estreias); total de horas e títulos de exibição (grade horária); total do número de capítulos e episódios; total de dados de circulação (exportação e importação) e de coproduções.

a 2016). Também observamos variações em outros formatos, em questões que se originam, inclusive, no campo semântico. No Brasil, diferentemente dos países hispânicos do continente, por exemplo, entende-se o *unitário* como uma ficção composta apenas de um episódio de, aproximadamente, uma hora; portanto trata-se de um formato de ficção não seriada. Também chama atenção, no caso brasileiro, o fato de dois formatos, unitário e telefilme, estarem tradicionalmente ligados a programações especiais, como as do final do ano, período no qual as emissoras costumam testar novas produções (*pitching*) visando introduzi-las na grade do ano seguinte.

Na mediação da *institucionalidade*, fatores industriais e estratégias de comercialização também influenciam a nomenclatura dos formatos. Um exemplo é *Milagres de Jesus* (RecordTV, 2014), divulgada como minissérie, quando, de fato, trata-se de uma série antológica. Também se registram variações em torno do formato minissérie – as denominações microsséries e macrosséries nunca são, de fato, adotadas pelos produtores.

3. RECONFIGURAÇÕES DE GÊNEROS E DE FORMATOS NAS FICÇÕES TELEVISIVAS BRASILEIRAS RECENTES

Inseridas no contexto das tecnologias digitais e dos fenômenos de globalização da cultura, as ficções televisivas vêm experimentando uma confluência de elementos que dão margem a novas configurações de gêneros e de formatos, submetidas às velozes mudanças nos âmbitos de sua produção, circulação e recepção. Conteúdos ficcionais em múltiplas telas e diferentes plataformas foram percebidos desde o início da série histórica do Obitel e destacados a partir de 2010 em análises mais aprofundadas sobre a *recepção transmídia*. Estas revelaram ser possível visualizar os modos como as narrativas transmídia percorrem os mais variados dispositivos provocando transformações nos modos do ver e do assistir a ficção. Acaba o aprisionamento a uma grade de programação, os horários tornam-se fluidos, por meio do uso das mais variadas telas. Esses vetores passarão, cada vez mais, a interferir no âmbito das *lógicas da produção*, incluindo aí a criação e concepção das narrativas, a circulação espalhada em novos formatos e plataformas digitais.

Tendo por fundo este cenário, as questões mais discutidas nos últimos tempos trafegam em torno das narrativas complexas. Mittell (2006) aponta que a complexificação verificada em títulos da televisão americana se apoia, principalmente, na hibridização das duas formas tradicionais de serialidade: a serial, forma contínua, capitular, na qual há um grande arco dramático perpassando toda a narrativa e a series, forma episódica, em que os arcos não ultrapassam a unidade do episódio ⁶.

Desde os anos 2000, observamos no país diversos títulos nos quais opera tal hibridização. As telenovelas *Mulheres Apaixonadas* (2003) e *Kubanacan* (2003), apresentavam diversos *plots* ⁷ que, desenvolvidos em núcleos paralelos à trama principal, propiciavam um fluxo dinâmico de histórias e personagens, expressando agilidade ⁸ para a ação. No que concerne à última telenovela citada, exibida no horário do *pré-prime time* trazia, ainda, uma variada gama de gêneros ⁹, em que os personagens centrais transitavam entre a comédia romântica, o drama e o suspense, enquanto os outros núcleos iam do melodrama ao humor, com diversos matizes.

Em 2010, destacamos as inovações trazidas pela série *Norma* (2009) na criação de interatividade com um público que, em auditório, decidia os rumos da trama.

O *Astro* (2011) foi a primeira telenovela exibida no novo horário das 23h, destinado a remakes e adaptações de novelas famosas, em formato de duração mais curta (média de 70 capítulos). Foi um trabalho de experimentação premiado com o Emmy Internacional 2012, na categoria melhor telenovela e sua narrativa foi desenvolvida de forma episódica: cada capítulo possuía um *plot*, um acontecimento central que afetava, além dos protagonistas centrais, personagens de outros núcleos. Tal acontecimento era solucionado no final do capítulo, ocasionando nova situação, estabelecendo-se, dessa forma, o gancho e o *plot* do capítulo seguinte. A notar que a partir de 2017 esse formato de telenovela passa a ser chamada de *supersérie*.

Nesta linha do tempo também destacamos, na telenovela *A Favorita* (2008), diversas inovações no formato, como a exploração do gênero suspense e narrativa de ritmo intenso, com diversas viradas na história antes mesmo do final do folhetim. Já a minissérie *A Cura* (2010) foi exibida em temporalidade de série, ou seja, semanalmente, e não de forma diária, o que levou a mudanças temáticas e estruturais de roteiro e de edição e à criação de ganchos de maior intensidade dramática. O fenômeno *Avenida Brasil* (2012), por sua vez, apresentou a convergência dos gêneros drama, suspense e comédia. À agilidade nas ações e nos diálogos uniu-se a uma técnica comum às telenovelas das décadas de 1970-1980, a dos fortes ganchos dramáticos ao final de cada capítulo.

O *ciclo das histórias curtas*, hipótese formulada em 2014, reporta-se aos movimentos ocorridos na produção naquele ano – os telefilmes exibidos pela Globo como projeto comemorativo de seus 50 anos. No entanto, uma análise mais detida mostra que, apesar das contenções de gastos vigentes nas emissoras devido à crise, elas continuaram a enxergar nas histórias curtas um caminho viável de investimento.

⁶ Um problema com que nos deparamos no Brasil é a falta de distinção entre esses dois formatos, tanto do lado de quem produz quanto de quem consome.

⁷ Toma-se, aqui, a definição de Campedelli (1987, p. 45-46) para *plot*: “um acontecimento em torno do qual gravitarão os personagens”. Esta autora considera a telenovela *multiplot*, devido à grande quantidade de acontecimentos demandada pela duração do formato.

⁸ A *aceleração da narrativa*, para além de opção estética relacionada ao estilo narrativo de cada autor, configurar-se-ia como uma característica menos diretamente ligada às séries do que à condição da contemporaneidade.

⁹ Balogh (2002, p. 94) fala em “bricolagem de gêneros e subgêneros”, o que se aplica muito bem ao exemplo dado.

Tabela 3: Telenovelas e séries ¹⁰- produção brasileira em 2013, 2014 e 2015

EMISSORAS	GLOBO		RECORD		SBT		BAND		TV BRASIL	
ANO	Novel a	Série	Novel a	Série	Novel a	Série	Novel a	Série	Novel a	Série
2013	9	9	3	1	2	0	0	0	0	0
2014	10	12	2	3	1	4	0	0	0	2
2015	10	28	2	3	2	2	0	0	0	1
TOTAL	29	49	7	7	5	6	0	0	0	3

Fonte: Anuários Obitel.

O ano 2015 trouxe exemplos de equilíbrio entre as formas serial e series. A Regra do Jogo (2015) apresentou tensão explícita entre capítulo e episódio: cada capítulo foi numerado e recebeu um título que aludia aos acontecimentos do dia. *Verdades Secretas* (2015), trama das 23h, também soube se aproveitar tanto do formato telenovela, na elaboração de ganchos fortes, como do formato série, relacionado ao encadeamento das ações dramáticas de cada núcleo.

Os exemplos evidenciam que a combinação e recombinação de gêneros e de formatos já consagrados em experimentos de novas possibilidades narrativas, são tendência global, aliada às transformações de cunho sociocultural e tecnológico. Isso nos leva a concordar com Mittell (2004) quanto aos estudos de gêneros televisivos, pois é necessário considerar como estes são experimentados atualmente, aprofundando relações entre programas e audiência e libertando-os, principalmente, de amarras engendradas por *institucionalidades* da indústria televisiva. Nessas dinâmicas inter e transgênero, os formatos também se transfiguram, e talvez até mais, em razão de sua *tecnicidade*.

Os estudos de gêneros televisivos abrangem tanto o particular (ou local) como o universal (ou global) e nunca se descolam das práticas culturais. Frente a isso – e à natureza inesgotável do tema – nos deparamos com a necessidade de pesquisas que contemplem e avancem nos casos brasileiros de ficção televisiva, tanto na perspectiva histórica como no diálogo com a contemporaneidade, tentando compreender como incidirão, nos próximos anos, na (re)invenção de gêneros e de formatos.

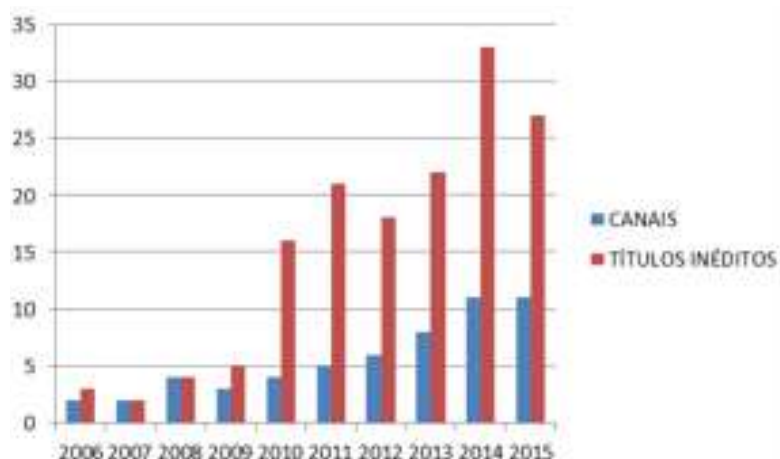
Partindo de vetores básicos concernentes a uma “cultura de séries” (Silva, 2014) e à tradicional cultura de telenovela existente no país, e alicerçados na tensão entre o tradicional e o moderno, latente tanto no plano do conteúdo quanto no plano do consumo, enxergamos ser este um momento de transição em que vislumbramos um caminho rumo a uma nova era da televisão no Brasil.

4. TELEVISÃO POR ASSINATURA

Um fato relevante na década e que remete às lógicas de produção, aos formatos industriais e também às competências de recepção foi a TV paga no Brasil com suas colossais transformações nas políticas de comunicação no país. Até meados da primeira década dos anos 2000 constituía-se em um dos privilégios das classes mais abastadas do País. A série histórica de dados do Obitel demonstra que a confluência de dois fatores foi determinante para estimular a TV paga brasileira no período: (1) o maior acesso dos consumidores da classe C ao serviço, o que garantiu o aumento do número de assinantes, e (2) a aprovação e implantação da Lei 12.485 (Lei da TV Paga), que provocou um aumento admirável na produção de títulos inéditos de ficção nacional no setor (Lemos, 2015).

Tabela 3: Canais exibidores de ficção televisiva brasileira e títulos inéditos brasileiros na TV paga: 2006-2015

Fonte: Anuários Obitel.



¹⁰ O termo “série” abarca as histórias curtas como um todo: séries, minisséries, telefilmes e unitários

Novos modelos de negócios de televisão surgidos com a implantação da Lei acarretaram mudanças estruturais, tais como: aumento no número de produtoras independentes; proporcionalidade de canais nacionais e independentes nos pacotes oferecidos pelas operadoras; criação de canais brasileiros de espaço qualificado; aumento dos recursos disponíveis para a produção televisiva; migração de profissionais da publicidade e cinema para a televisão. A TV paga se tornou um novo espaço da ficção televisiva nacional, num profundo contraste com o início do monitoramento do Obitel, quando era território dominado pela ficção estrangeira.

5. PRODUÇÃO E RECEPÇÃO TRANSMÍDIA

O monitoramento do Obitel sempre teve um olhar especial no que diz respeito às *competências da recepção* dos brasileiros. Já em 2008, em meio à discussão se as telas do computador tomariam lugar das mídias tradicionais, a audiência da televisão crescia 2% no País. Observavam-se novos comportamentos no consumo das mídias e o começo de mudanças significativas na *ritualidade* de assistência das ficções, bem como nas novas sensorialidades envolvidas na tecnicidade. Esta, fonte moldadora das *lógicas de produção* e dos *formatos industriais* (séries e telenovelas) marcava o surgimento de novas práticas e o experimento de diferentes linguagens, além da produção de ficções desenvolvidas exclusivamente para a web.

Em 2010, observamos que não se via menos TV, os conteúdos se espalhavam por diferentes plataformas e as redes sociais estavam sendo acessadas por mais de 25 milhões de brasileiros, a maior utilização do mundo, mudando significativamente as *ritualidades* de consumo de ficção. A recepção transmídia acompanhou a expansão da ficção televisiva em multiplataformas e multitelas. Por se tratar de objeto extremamente dinâmico, nossos métodos de observação e análise tiveram que se adequar para acompanhar a natureza efêmera dos novos tipos de participação, com foco nas conversações on-line das audiências mais envolvidas com a ficção televisiva. Nesse sentido, nosso aporte teórico sobre os fãs (Hills, 2002; Gray, 2007; Booth, 2010;) se associou às técnicas de análise de diferentes softwares (Ghephi, NodeXL, Topsy). A análise dos conteúdos gerados pelos usuários (CGU) também incorporou as técnicas de nuvens de palavras (Wordle, Wordclouds) e de grafos resultando em importantes indicadores de níveis de engajamento das audiências numa época de *big data*.

O ano de 2011 reiterou o “drama do reconhecimento” (Martín-Barbero, 2009, p. 308) daquela parcela da população que passou a integrar a “nova classe média” e a afetar todas as mídias, especialmente a televisão e, conseqüentemente, as telenovelas. Houve popularização da programação, com ofertas de novas maneiras de fazer televisão, com experiências tanto na televisão quanto no celular e no computador. Eram *lógicas de produção* e *competências de recepção* se adequando de forma dialética a esse novo cenário social (Martín-Barbero, 1990). Sublinhamos no ano de 2012 a telenovela *Avenida Brasil* e o permanente engajamento da audiência. No ano seguinte estavam em foco as novas estratégias de produção e recepção relacionadas às múltiplas plataformas, integrando relações sociais, tecnológicas, comunicacionais, culturais e econômicas.

Em 2014 verificamos aumento do consumo de ficção televisiva via internet; maior uso das redes sociais relacionado a programas televisivos; fragmentação das audiências, com crescimento do sistema on *demand* tanto nos sites das emissoras quanto em plataformas como a Netflix. A crise econômica e política em 2015 refletiu fortemente em todo o setor audiovisual do país, porém não impediu novas formas de produção, distribuição e consumo da ficção televisiva.

Sumarizando, podemos dizer que esses dez anos de monitoramento do OBITEL no Brasil induziu-nos a olhar para os fenômenos emergentes, contraditórios e até ambivalentes que ocorreram na televisão brasileira, especificamente, na ficção televisiva. Mudanças infraestruturais, possibilidades tecnológicas emergentes geraram reestruturações advindas de tensões entre mídias novas e tradicionais, juntamente com novas formas de recepção. Tal dinamismo foi sustentado pela *alta capacidade produtiva* brasileira no que concerne à ficção televisiva, permitindo a coexistência de ficções já consolidadas no gosto do público com experimentações em gêneros e em formatos, num contínuo processo de retroalimentação com as novas configurações da audiência. Ainda, a utilização do referencial teórico-metodológico das mediações revelou-se estratégica e permitiu-nos uma maior compreensão das potencialidades das tecnologias digitais aplicadas à ficção televisiva e da densificação da recepção ativa. E, ao mesmo tempo, isso nos exige continuar o esforço por desentranhar, a cada dia mais, a complexa trama de mediações que articula a relação televisão, cultura e sociedade.

REFERÊNCIAS

- BALOGH, A. M. (2002) *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp.
- BOOTH, P. (2010) *Digital fandom: New media studies*. New York: Peter Lang.
- GRAY, J.; SANDVOSS, C.; HARRINGTON, C. L. (eds). (2007) *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: NY University Press.
- HILLS, M. (2002) *Fan Cultures*. London: Routledge.
- JENKINS, H. (2009) *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.
- JENKINS, H. (2014) *Cultura da conexão*. São Paulo: Aleph.
- LEMOES, L. P. (2015) *TV paga e ficção televisiva brasileira: dados de 2007 a 2013*. Anais. XIV Congresso Internacional IBERCOM. São Paulo: Universidade de São Paulo.

- LOPES, M. I. V. (2009) *Telenovela como recurso comunicativo*. MATRIZes, ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239/41021>
- MARTÍN-BARBERO, J. (1990) *De los medios a las prácticas*. In: Cuadernos de Comunicación y prácticas sociales, n. 1, p. 9-18.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2001) *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- MITTELL, J. (2004) *Genre and television: from cop shows to cartoons American culture*. London: Routledge.
- MITTELL, J. (2006) *Narrative complexity in contemporary American television*. The Velvet Light Trap, v. 58, issue 1, pp. 29-40.
- MULGAN, G. (1990) *Television's holy grail: seven types of quality*. In: MULGAN, Geoff. The question of quality. London: British Film Institute.
- SILVA, M. V. B. (2014) *Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade*. Galaxia n. 27, pp. 241-252. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>

CORPUS DE ANÁLISE

Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva. Anuário Obitel 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016.
Porto Alegre: Editora Sulina. Disponível em: <http://obitel.net>



Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

El falso documental y las series de televisión. Una aproximación al género y a sus vertientes en la ficción televisiva uruguaya.

The mockumentary and the television series. An approach to the genre and its aspects in Uruguayan television fiction

Rosario Sánchez Vilela *

RESUMO: Este artículo presenta un avance de un trabajo en curso cuyo propósito es el estudio de los géneros televisivos, en particular las relaciones entre ficción y no ficción. El objetivo es estudiar el falso documental como género y sus manifestaciones en la ficción televisiva uruguaya. Para ello se definirá la perspectiva de la teoría del *genre* y de las categorías conceptuales para abordar el falso documental y su relación con las series de televisión. Se pretende así llegar a la delimitación de la identidad del género y, a partir de ella propongo analizar las distintas formas de articulación entre lo ficcional y lo documental en realizaciones uruguayas de los últimos cinco años. Por último, se formularán algunas hipótesis explicativas de la adopción de este género en las ficciones nacionales.

PALABRAS CLAVE: *genre*, ficción televisiva, *mockumentary*, ficción uruguaya

ABSTRACT: This article presents an advance of a work in progress whose purpose is the study of television genres, in particular the relationship between fiction and nonfiction. The objective is to study the false documentary as a genre and its manifestations in Uruguayan television fiction. For this, the perspective of genre theory and conceptual categories will be defined to approach the mockumentary and its relationship with television series. The aim is to arrive at the delimitation of the identity of the genre and, from that point, I propose to analyze the different forms of articulation between the fictional and the documentary in Uruguayan realizations of the last five years. Finally, some explanatory hypotheses of the adoption of this genre in national fictions will be formulated.

KEYWORDS: genre, television fiction, mockumentary, Uruguayan fiction

INTRODUCCIÓN

Este artículo presenta un avance de un trabajo en curso cuyo propósito es el estudio de los géneros televisivos, en particular las relaciones entre ficción y no ficción. El objetivo es estudiar el falso documental como género y sus manifestaciones en la ficción televisiva uruguaya. Para ello se definirá la perspectiva de la teoría del *genre* y de las categorías conceptuales para abordar el falso documental y su relación con las series de televisión. Se pretende así llegar a la delimitación de la identidad del género (su *institucionalidad*) y, a partir de ella propongo analizar las distintas formas de articulación entre lo ficcional y lo documental en realizaciones uruguayas de los últimos cinco años. Por último, se formularán algunas hipótesis explicativas de la adopción de este género en las ficciones nacionales.

EL FALSO DOCUMENTAL COMO GÉNERO: CONFIGURACIÓN DE SU PACTO COMUNICATIVO

* Profesora Titular, Investigadora Universidad Católica del Uruguay. Directora del Departamento de Comunicación. Integra el SNI-Nivel II.
Email: rsanchezvilela@gmail.com

LA PERSPECTIVA TEÓRICA DESDE DONDE SE ABORDA EN GÉNERO: HISTORICIDAD, INSTITUCIONALIDAD Y DINAMISMO.

La definición del género de los productos audiovisuales en general y de la televisión en particular, ha sido siempre un asunto complejo y los criterios para hacerlo son diversos. Así, hablaremos de programas infantiles, si se coloca el énfasis en los destinatarios; de programas educativos, si atendemos a la intención o finalidad. Sin embargo, una manera más refinada de abordar el estudio de los géneros es aquella que coloca el énfasis en las características del discurso y su relación con la realidad a la que referencia. La teoría de los géneros gestada en los estudios literarios proporciona instrumentos para ello.

No se desconocen aquí las argumentaciones que han cuestionado la pertinencia de la definición de género en la teoría literaria para los géneros televisivos. La discusión que plantea Feuer (1992) y la exhaustiva revisión de Mitell, (2004), entre otros, señalan las limitaciones de aquellos abordajes. No obstante, una relectura atenta de Tzvetan Todorov (1996) y de Gerard Genette (1986), entre otros¹, me ha llevado a considerar útiles algunas categorías teóricas, largamente maduras en la teoría literaria, para comprender los géneros televisivos. Incluso la discusión sobre la desaparición de los géneros ha sido procesada en la teoría literaria y sus sustentos argumentales explican, como se verá más adelante, la tan mencionada hibridación de géneros televisivos, rasgo de la neotelevisión (Eco, 1986). En las páginas siguientes me detendré en las tres categorías teóricas centrales que se pondrán en juego en este estudio: historicidad, institucionalidad y dinamismo.

El género es sustancialmente una manera de administrar la analogía y la diferencia, que permite organizar las obras en clases de textos que tienen en común rasgos de forma y contenido. El género supone así la configuración de un conjunto de elementos invariantes por los que se define la identidad de una clase de textos: "En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la **norma** que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas." (Todorov, 1996, p.52) Una obra no constituye por sí un género. Su conformación depende, entonces, de la repetición a lo largo del tiempo de ese conjunto de invariantes de manera que se instituye un modelo que funciona como referencia tanto para ser respetado en sus parámetros, reproductivamente, como para transgredirlo.

Estas son las dimensiones de *historicidad e institucionalidad del género*, siempre en tensión con la variante y la transformación. La historicidad tiene así una doble dimensión: la diacrónica en la que el género se institucionaliza, y la dimensión dinámica. En otras palabras, el género se transforma históricamente y en relación al sistema de géneros institucionalizado en cada momento histórico, porque "el componente genérico de un texto no es la simple reduplicación del modelo genérico constituido por la clase de textos (anteriores) en cuya línea se sitúa. Para todo texto en gestación el modelo genérico es un "material" sobre el cual se trabaja" (Schaeffer, 1986, p.197). El género es conceptualizado así como un principio dinámico: su naturaleza es la tensión entre la estabilidad de los modelos institucionalizados y el cambio.

Es desde esta perspectiva que puede explicarse la aparición de nuevos géneros, televisivos o no, y los fenómenos que identificamos como hibridación, no son otra cosa que la expresión de esta naturaleza dinámica que ha expuesto la teoría de los géneros (Genette, G., 1986). Los productos audiovisuales a los que aquí nos referiremos son ejemplo de la combinación de elementos que provienen de un sistema de géneros televisivos presente en el horizonte de sus creadores tanto como en los receptores en un momento histórico y cultural específico.

Desde la perspectiva de la historicidad y la institucionalidad de los géneros se configuran dos grandes clases de pactos comunicativos: de autenticación y de ficcionalización. Para definir estos dos pactos troncales, el punto de partida es la afirmación aristotélica (Aristóteles, 1948) que liga a los géneros con acciones de mimesis que dan noticia del mundo y, por lo tanto, los géneros suponen una diferente forma de representar la realidad (entendida como aquello que está fuera del texto y que tiene entidad referenciable). Pueden ubicarse en una relación de concordancia o no con la realidad. En el primer caso se trata de un tipo de discurso documental que exige la correspondencia con lo que ocurre o ha ocurrido: indica un "está ahí" o un "ha sido" en el sentido en que señalaba Barthes (1980) respecto a la fotografía. Los textos que se ubican en esta línea proponen un contrato de autenticación y corresponden al discurso documental. En el segundo caso se ubica el discurso ficcional en el que se admite la invención de un mundo regido por reglas propias: exige convalidación interna sin necesidad de corroboración con la exterioridad. El artificio predomina en esta relación comunicativa y el contrato de lectura propuesto es de ficcionalización². De uno a otro hay zonas grises y combinaciones diversas, pero en última instancia el receptor estará siempre intentando detectar cuál es el pacto que la obra le ofrece (Sánchez Vilela, 2003).

El *mockumentary* transgrede las normas de la ficción y las del documental para dar nacimiento a un género nuevo, pero para su existencia, necesita la vigencia de aquellas dos institucionalidades en el sistema de géneros, porque como señala Todorov: "El hecho de que la obra "desobedeza" a su género no quiere decir que este deje de existir; uno incluso podría estar tentado a afirmar lo contrario. Y esto por dos razones. Primero, porque la transgresión para que exista, tiene necesidad de una ley que precisamente, tiene que ser

¹ Con las prevenciones necesarias para la traslación conceptual hacia el campo de los medios de comunicación de masas, el soporte conceptual que se utiliza en este análisis proviene de la teoría de los géneros transitada por autores como Tzvetan Todorov, Jean-Marie Schaeffer, Gerard Genette, Osvald Ducrot o Christian Doelker con el telón de fondo de la relectura de la Poética de Aristóteles.

² No se sostiene aquí la pureza de estos pactos, ni se desconoce que también el discurso documental supone mecanismos de artificio y es posible la ficcionalización. Las combinaciones entre uno y otro contrato son diversas y podrían ser objeto de una consideración más detallada que nos desviaría ahora de nuestro propósito. Doelker, Christian, La realidad manipulada, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1982.

transgredida. Se podría aún ir más lejos: la norma no se hace visible –no vive– sino gracias a sus transgresiones” (o. cit. 49)

El eje central de la constitución de la identidad del falso documental a lo largo de su historia ha estado en la relación flexible, muchas veces de límites borrosos, entre ficción y no ficción. El recorrido histórico del que se ocupará el apartado siguiente pondrá en evidencia la diversidad de variantes que se han explorado en distintas obras a la vez que se reconstruirá la norma, es decir, el repertorio de rasgos invariantes que constituyen la identidad del género.

BREVE RECORRIDO HISTÓRICO

La reconstrucción de la historicidad del falso documental suele remitir a Orson Welles y su adaptación en 1938 de la novela de H. G. Wells *La Guerra de Dos Mundos* (1898). El recurso narrativo de la adaptación radial fue el de un falso noticiero que iba dando cuenta de la invasión de marcianos, interrumpiendo la emisión de un concierto que también formaba parte de la ficción. Aquellos oyentes que tomaron la emisión iniciada, reconocieron el pacto de lectura de autenticación (“esto es real”) y reaccionaron con pánico al no hacerse evidentes en ese momento las marcas ficcionales.

No obstante, es en el cine donde se constituyen los rasgos fundamentales del *mockumentary*. Nuevamente surge el nombre de Orson Welles con *Ciudadano Kane* (1941). A las imágenes de la muerte de Kane, sigue un noticiero ficcionado, al estilo de los que se exhibían en el cine, y la investigación periodística sobre la vida de Kane y el significado de la palabra Rosebud pronunciada por él al morir, con entrevistas y testimonios. El personaje Kane está inspirado en la vida del empresario de los medios William Randolph Hearst (López, 2016).

Otros títulos del cine se reconocen en la constitución de los rasgos identitarios del género: *David Hoffman's Diary* (1967), *Take the money and run* (W. Allen 1969), *No lies* (1972). Con ellos se introduce a personajes antiheroicos, grises, marginales en roles protagónicos. Además otros componentes del género son el humor absurdo, la parodia y la reflexión crítica sobre el cine y los medios de comunicación.

Sin pretender hacer un recorrido exhaustivo es inevitable mencionar tres títulos que representan el abanico de rasgos que definirán la institucionalidad del género. *The rutles: all you need is cash* (1978) la línea paródica y crítica que tiene en su foco al rockumentary; *Zelig* 1983, el despliegue de recursos expresivos propios del documental para narrar una historia inventada; *The Blair witch project* (1997), la incorporación del suspenso y el terror como tema y la notoriedad de la estética de la cámara en mano.

Desde su historicidad³, el *mockumentary* se fue identificando así como artificio narrativo, como el uso de los recursos expresivos y retóricos propios del documental para contar una historia ficcional.

EL FALSO DOCUMENTAL Y LAS SERIES DE TELEVISIÓN

En su relación con la televisión, uno de los antecedentes más conocidos ocurre en 1955 en la BBC: el Día de los Santos Inocentes, durante el programa *Panorama* se emitió la noticia sobre un problema con una cosecha de spaguetti y se documentaba con las imágenes de árboles de los que colgaban los spaguettis siendo cosechados. La broma, que algunos espectadores no familiarizados con la cocina italiana, creyeron verdadera, fue finalmente revelada. Pero los rasgos constitutivos del género venían modelados desde el cine. Interesa aquí analizar qué variantes y cristalizaciones se produjeron en las series de televisión. La comedia, la sátira, el absurdo, el terror, todos ellos son tonos posibles a los que hay que agregar una amplia variedad temática, que ya había sido expuesta en las realizaciones cinematográficas.

Ello se revela en una miniserie que inaugura la ficción política y el *mockumentary* en la televisión: *Tanner'88* (HBO, 1988), dirigida por Robert Altman, que cuenta la historia de un candidato a las elecciones primarias de EEUU de ese mismo año en el que la miniserie se emitió (De la Torre, 2016, p 414). Jack Tanner es un político menor del partido demócrata que se enfrenta a otros candidatos que son los mismos que están compitiendo en la vida real en esas elecciones (Jesse Jackson, Dukakis). Entre las marcas del género se destaca el discurso que se utilizará en la campaña: es el registro improvisado de una cámara cuando el Tanner habla en la habitación de un hotel⁴. Las imágenes son tomadas sin que el candidato sepa que lo están filmando, son imperfectas, tienen objetos delante porque Tanner se mueve por la habitación. Ese registro se usará como imagen de autenticidad. La ficción plantea todo el proceso de la campaña (las imágenes y los planos tienen las características de un registro para el telenoticiero) desde la perspectiva de diferentes participantes y con intervenciones de figuras públicas que integraban el gabinete gubernamental real del momento. En 2004, *Tanner on Tanner*, secuela de la anterior, se retoma al personaje y a su hija pero en clave de comedia.

La relación entre la ficción y la realidad, si se trata de un artificio o de un registro documental de lo que ha ocurrido o está ocurriendo, define –como ya se ha dicho– el pacto comunicativo, el tipo de relación comunicativa entre el texto televisivo y su audiencia. Series como *Curb your entusiasmo* (2000) juegan con tal ambigüedad: Larry David es el personaje protagónico y es interpretado por el propio Larry David. Lo mismo su esposa, de la que más tarde se divorcia en la ficción y en la vida real. Los comediantes que entran

³ Dejo fuera de esta reconstrucción de la historicidad del género explícitamente todos aquellos casos de documentales que de alguna manera podrían ser considerados antecedentes en tanto utilizan el fake, como en el conocido ejemplo de *Nanook el esquimal* (1922). No obstante, se excluye en este artículo porque en rigor no se trata de un antecedente del *mockumentary*. En éste no ha intención de engaño o si la hay ella es momentánea y para poder producir luego la sorpresa de la revelación.

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=Uztq2Xyb_o4

y salen de los capítulos son figuras reconocidas que hacen de sí mismos en sus intervenciones. Las conexiones con la vida real se acumulan de manera que se intenta crear la ilusión de que no es ficción. A ello se le suma la presencia de la cámara que se percibe de manera constante, siguiendo los movimientos de Larry y con una sutil inestabilidad como si alguien la estuviera manipulando.

La serie fue una influencia fundamental para Ricky Gervais y Stephen Merchant (De la Torre, 2016, p. 486) una de las realizaciones más relevantes en la constitución del falso documental: la serie británica *The Office* (2001). Esta *sitcom* constituye quizás el punto culminante de la consolidación de la institucionalidad del género porque los niveles de audiencia que alcanzó (De la Torre, o. cit. 487) y su influencia luego en la televisión norteamericana terminaron de instalarlo en el sistema de géneros reconocible para productores y creadores.

LA IDENTIDAD DEL GÉNERO: SU INSTITUCIONALIDAD

El falso documental puede definirse como un texto ficticio que adopta las retóricas del documental a lo largo de todo su desarrollo. En este sentido, se diferencia de aquellos textos en los que se recurre a imágenes documentales, pero solo fragmentariamente en un momento de la narración⁵. El *mockumentary* se apropia de los códigos del documental para la constitución de un género nuevo. En el recorrido histórico que aquí se ha expuesto se han señalado los rasgos que han acuñado la institucionalidad del género, es decir, aquellos que constituyen hoy el patrón de invariantes y dan forma a un modelo, a su identidad en el sistema de géneros. La que sigue es una sistematización que pretende ser operativa para el análisis de producciones de ficción televisiva específicas.

RASGOS EXPRESIVOS:

- la historia se narra generando la idea de que se está registrando el acontecimiento en directo y que por lo tanto todo está sometido al azar; la percepción de la presencia de la cámara es una constante.
- la cámara sigue el movimiento de los personajes, a la vez que evidencia la precariedad, real o simulada, de la filmación;
- el uso del modo retórico (los ojos en los ojos) que rompe la cuarta pared, en lugar del cinemático (Allen:1992:113);
- el uso de entrevistas con plano medio, en modalidad de bustos parlantes;
- el uso de la voz en off;
- el envejecimiento de la imagen, en blanco y negro o a color;

RASGOS DE CONTENIDO:

- personajes antihéroes en dos sentidos: son imperfectos, pero además suelen ser seres marginales, grises, carentes de cualquier tipo de excepcionalidad;
- las situaciones narradas son cotidianas, mínimas, desprovistas de grandeza o relevancia;
- el humor en diversas vertientes: la parodia, la sátira, el absurdo y combinaciones de todas ellas;
- intención crítico-reflexiva: la parodia es su instrumento y suele incorporar a los propios medios como tema.
- la flexibilidad temática.

Como ya se ha señalado, el género es definido por su institucionalidad y ella ha sido construida por los practicantes, productores y receptores. El falso documental es un buen ejemplo de cómo su producción está en relación al sistema de géneros históricamente consolidado. Al mismo tiempo, el papel del receptor es clave: el género funciona precisamente porque el espectador conoce sus reglas (Corner, 1997, 2002), puede reconocer los recursos que aluden a un falso contrato de autenticación e inscribirlos en el pacto de ficcionalización⁶. En este sentido es que se podría afirmar que el género es el resultado de una co-construcción⁷.

EL FALSO DOCUMENTAL EN LA FICCIÓN TELEVISIVA URUGUAYA

En la historia de la ficción televisiva uruguaya, sobresalen de manera significativa dos momentos de concentración de capacidad productiva: el primero entre 1999 y 2004, el segundo entre 2009 y 2012. Ambos parecían anunciar la posibilidad de una industria audiovisual ligada a la televisión, en tanto demostraban cierta capacidad instalada y continuidad de la voluntad de producción de algunos actores, al mismo tiempo que se procesaban discusiones e iniciativas legislativas con exigencias de una cuota de pantalla para la ficción televisiva nacional. Sin embargo, los dos impulsos productivos han quedado enquistados en esos dos momentos. Desde el año 2014 hasta hoy, sólo se han emitido cinco títulos producidos con fondos públicos y emitidos por la televisión pública (Sánchez Vilela, 2017 p. 379). A ellas hay que sumarle unas cuantas producciones de webseries (Sánchez Vilela, 2016, p. 502).

En buena parte de estas producciones la ficción se articula con lo documental: algunas veces es una especie de incrustación

⁵ Por ejemplo, una ficción como la española *Cuéntame cómo pasó* que inserta en algunos momentos imágenes documentales, no puede ser categorizado como *mockumentary*.

⁶ Ambas acciones, la de quien produce el texto y la de quienes lo leen se mueven en la transtextualidad genettiana.

⁷ Este aspecto se evidencia particularmente cuando surgen nuevas clases de textos que irrumpen en el sistema de géneros: entonces, la identidad del género, su institucionalidad no está constituida y los receptores terminan por definir sus rasgos. Una ilustración de este proceso es la que se estudia en "Ficción contra realidad" (Sánchez Vilela, R.) a partir de la primera emisión de *Gran Hermano* en el Uruguay y también en el trabajo de S. Livingstone y P. Lundt al estudiar la emergencia del debate como género televisivo. Ver "Un público activo, un telespectador crítico" en Dayan, D., *En busca del público*, Gedisa, Barcelona, 1997, pág. 169-185.

en la ficción con una débil integración con la historia que se cuenta (*Rotos y Descosidos* ⁸); otras veces se construye un marco ficcional en el que los recursos del documental contienen el fundamento de un contenido educativo (*Paleodetectives* ⁹).

Entre 2014-2015 se produjeron dos webseries que se ubican en el terreno del falso documental: *Escuela de Canotaje y Uruguay Desconocido* ¹⁰, en clave humorística, capítulos de diez minutos cada uno. Escuela de Canotaje narra la historia de un precario club de canotaje femenino cuyos integrantes se proponen participar en los juegos olímpicos de Río de Janeiro en 2016. A lo largo de seis capítulos se sigue la preparación y las dificultades para conseguir el dinero y ser aceptados por el Comité Olímpico. La ficción adopta la forma del registro documental: así lo explicita el personaje que lidera al club, Daniela, que dice a cámara que su intención es registrar todo el proceso. La cámara sigue las acciones de los personajes que hablan rompiendo la cuarta pared. El modo retórico es el que domina toda la narración.

En el caso de *Uruguay Desconocido*, la trama ficcional se centra en el personaje de un joven comunicador que pretende hacer un programa periodístico incisivo y así lo enuncia en los temas que quiere abordar –droga, prostitución, pornografía–, evidente alusión a programas periodísticos locales. Sin embargo, su arrogancia e ineptitud lo llevan a situaciones ridículas y/o incómodas con las personas a las que entrevista hasta que finalmente es despedido por el dueño de *Canal M* ¹¹, que es el espacio donde se desarrolla la historia a la vez que el canal real que emite la webserie. Este falso documental se inscribe en la modalidad paródica del género: las pretensiones transgresoras del periodista, los vínculos familiares de quienes trabajan en el programa con el dueño del canal, pueden ser leídas como una parodia al periodismo y a los medios de comunicación.

El humor que atraviesa estos dos productos puede ser definido como un humor incómodo ¹²: se despliegan situaciones que no parecen ir hacia ninguna parte, no hay remate para un chiste, sino un humor extraño que parte de la incomodidad. La que la precariedad de la producción lejos de disimularse se exhibe como rasgo estético de estos programas. En la televisión rioplatense, recuerda a los programas *Cha cha cha*, *Peter Capusotto y sus videos* y entronca con la línea inaugurada con el *rockumental* de los Monty Python. Todas ellas parecen ser influencias reconocibles en estas creaciones ¹³.

Quizás el caso más relevante en cuanto a innovación generada por jóvenes realizadores en los últimos años es el de *Tiranos Temblad*: un falso noticiero sobre el Uruguay en clave humorística e irónica. Cada episodio que su creador Agustín Ferrando cuelga en Youtube está compuesto por una recopilación de videos que recoge de los que la gente sube a internet registrando situaciones diversas, domésticas, mínimas y sin relevancia, algunas veces en sí mismas cómicas o grotescas. El narrador hila con su voz en *off* el “resumen semanal de acontecimientos uruguayos”. Todo ello enmarcado por el título del programa en alusión al himno nacional, pero no a cualquier momento del himno. La expresión “tiranos temblad” es la más expresiva de fortaleza y coraje en defensa de la libertad ¹⁴, mientras que “todo esto que pasó en una semana” – frase con la concluye cada episodio– produce un juego irónico respecto al título porque “lo que pasó” roza con lo ridículo y vergonzante. “Uruguay es el mejor país, mejor que Francia y mejor que París” es una frase de la canción que acompaña cada emisión y que fue encontrada por Ferrando en un video colgado en internet ¹⁵. El canal de Youtube donde se emite *Tiranos Temblad* tiene más de dos millones de visitas y cada episodio alcanza los setenta mil. Actualmente tiene 86.000 suscriptores ¹⁶. *Tiranos Temblad* comenzó a fines de 2012 y llevaba 74 episodios emitidos. Su creador actualmente genera una versión para el canal Carton Network en dibujos animados: *Otra semana en Cartoon*.

Guía 19172 ¹⁷, en nueve episodios enfoca temáticas vinculadas a la ley de legalización y regulación del consumo, venta y cultivo de la marihuana. El nombre del programa remite al número de la ley. Se la presenta con frecuencia como una docu-ficción. Los elementos ficcionales son algunos recursos propios del falso documental, un marco que sitúa al documental como un trabajo de la tesis que tiene que hacer el conductor, algunas situaciones que recrean instancias de producción periodística u obstáculos en la realización. No obstante, no llega a constituir un universo ficcional y la lógica narrativa y los propósitos son documentales.

Rotos y Descosidos, proyecto ganador de varios fondos públicos, plantea una particular relación con lo documental. La productora la presentó como docu-ficción. Con algunos rasgos propios de la sitcom, la historia gira en torno a la personaje Majo,

⁸ 2015, Productora Aceituna Films, guión/idea original: Eduardo Navarro, Paula Chiappara y David de Esteban. Elenco: Virginia Rodríguez, Alfonso Tort, Florencia Colucci. Gana en 2013, dos fondos para el desarrollo: Fondo de Fomento del Icau y Montevideo Socio Audiovisual. Además, ganó el Premio Egeda Uruguay para desarrollo y Doc Montevideo Pitching Series. Por último, en 2015, gana el Fondo de Producción Icau.

⁹ 2015. Dirigida por Leo Lagos que también interviene en el guión junto con Ernesto Blanco, Andrés Rinderknecht, Washington Jones que son quienes interpretan a los tres personajes paleodetectives. En la vida real son investigadores de la Facultad de Ciencias de UDELAR. La producción ejecutiva está a cargo de Florencia Donagary- Los Informantes. El proyecto es beneficiario del Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual del ICAU 2013, con el apoyo de ANII, TNU, Facultad de Ciencias, Socio Espectacular <https://www.youtube.com/watch?v=C7PJVMaX1fg>

¹⁰ Creadas por jóvenes realizadores reunidos en la productora FinoliFinoli. En febrero de 2016 Escuela de Canotaje fue nominada como mejor serie web Iberoamericana por el Festival B.A.WEBFEST de Argentina, ebserie de Iberoamérica y a mejor actriz de reparto. Guionistas: Gastón Armagno, Marcelo Bessonart y participación de Bruno Conti. Dirección: Gastón Armagno. Canal M. Estrena: noviembre 2014 link: <http://www.canalm.tv/auc.aspx?285865,1536>

¹¹ canal de televisión por internet asociado al portal de noticias Montevideo.com.

¹² Esteban Menis, que interpreta el personaje de Mayer en Eléctrica, se refiere a la “incomodidad como divertimento” en una definición que parece acertada. <http://www.elobservador.com.uy/risas-incómodas-formato-digital-n293996>

¹³ Entrevista realizada por la autora a Gastón Armagno, marzo 2016.

¹⁴ Esta expresión se cantaba más fuerte en tiempos de dictadura como una manera de resistencia.

¹⁵ Creada por el violinista ruso Aleksey Igudesman y el pianista coreano Hiung-Ki Joo. La frase de la canción se popularizó de tal manera que el Ministerio de Turismo llegó a contratar a Igudesman para grabar la canción en Uruguay y la usó en su campaña de turismo.

¹⁶ http://www.180.com.uy/articulo/71584_tiranos-temblad-esta-vivo

¹⁷ Creada y dirigida por Daniel Hendler, coproducida por Cordon Films (Uruguay) y LaVaca (Argentina), también recibió apoyo de los fondos de Icau. Emitido por TNU, televisión pública.

productora de televisión que se ve obligada por su jefe a dejar su programa periodístico y comenzar a producir un programa documental sobre el amor y a buscar historias de parejas. A medida que se desarrollan las tramas ficcionales, el ir y venir de Majo y sus compañeros en el canal de televisión, se insertan los fragmentos documentales: entrevistas a parejas que hablan sobre sus respectivas historias de amor. Estas entrevistas son en un plano fijo, y no aparecen las preguntas ni el entrevistador. Lo documental no está integrado a la historia: más allá de una débil justificación argumental, los testimonios documentales de las parejas entrevistadas son fragmentos incrustados en la ficción. Ello aleja a esta serie de la estética y la dinámica propia del mockumentary, al mismo tiempo que la inclusión de la televisión como tema y escenario se alinea con unos de los rasgos de contenido que caracterizan al género.

Las producciones recientes más claramente inscriptas en el género son dos miniseries *REC, Una serie casera* (2012)¹⁸ y *El Mundo de los Videos* (2017). En *REC*, un adolescente, Sebastián, registra cámara en mano lo que pasa dentro de su casa con su familia, las salidas con sus amigos, el transcurrir diario. Cada entrega alterna historias que se desarrollan en esos dos ámbitos de relación, familia-amigos. La estética de esta ficción simula la de un video casero, además de la aparente irrelevancia de casi todas las circunstancias que graba. Como señala uno de sus realizadores, es una opción estética y narrativa a la vez que surge de razones económicas: "La serie parte de la idea de que queremos hacer algo y sabemos que no tenemos un mango, ¿qué podemos hacer con un mango? Un video casero." Al mismo tiempo se reconoce la influencia de series de televisión como *The Office*: "De acá tratamos de robar el formato semi documental donde la cámara participa de la historia y el tono naturalista de las actuaciones, que explotan la tensión que generan los momentos incómodos. Queremos llevar la vida cotidiana a la tele de la manera más fiel posible"¹⁹.

Se trata de una producción de realizadores muy jóvenes, que tenían entonces entre 25 y 26 años y uno de los escasos ejemplos, en esos años, de ficción televisiva a partir de apoyos de fondos de fomento²⁰. Es el primer título de ficción televisiva nacional que se emite en TNU, canal público, después de casi dos décadas ausente en la programación.

El Mundo de los Videos, miniserie de cinco capítulos, se anuncia desde su presentación como un documental sobre un grupo de personas ligadas a un video club de barrio que intenta sobrevivir. Sin embargo, se trata de una historia ficticia que podría desarrollarse en cualquier barrio de Montevideo.

Uno de los rasgos identitarios del género en esta ficción refiere a la percepción de la presencia constante de la cámara, que se instala por diversos mecanismos: los personajes hablan a la cámara, incluso en algunos momentos los personajes se dirigen a las personas que están detrás filmando (por ejemplo, en el Capítulo 2 un personaje dice "hasta mañana" mientras baja la cortina del video club a la hora de cierre o los interpela como testigos: « uds lo vieron »); otras veces los personajes no hablan, solo miran a la cámara como confirmando su presencia o incómodos por ella y en varias ocasiones, un personaje corre por las calles intentando huir. Es el caso de Jaime, perseguido en dos ocasiones durante la noche: corre para mantener su secreto. Sin embargo, no lo logra y la cámara dubitativamente busca captarlo por la ventana de una casa y registra su actividad. El leve movimiento inestable de la cámara, su movimiento de un rostro a otro, son otras marcas del falso documental presentes en esta serie. La ausencia de música durante la narración, enfatizando la idea de que se capta el sonido ambiente real es uno de los recursos que esta miniserie utiliza y solo se integra la música en el cierre de cada capítulo.

Además de los aspectos señalados que refieren al modo de narrar, se evidencian otros rasgos propios del falso documental en la dimensión de los contenidos. Los personajes, de protagonismo coral, son antihéroes: seres anónimos, marginales, sin nada particularmente grandioso en ellos. Incluso aquellos que tienen alguna cuota de maldad (como Willy, el dueño del video club), no pasan de una mezquididad mediocre. El humor negro o ácido atraviesa las situaciones en las que se encuentran los personajes. No obstante, hay momentos en los que el humor no acaba de encajar en esas calificaciones, sino que se trata nuevamente de un humor incómodo: aquél que no depende de un remate, o de un chiste, sino que de la contemplación de una situación que no va hacia ningún lado, que es entre absurda y ridícula. La cotidianidad de la vida del video club y de sus personajes, se recorre en un ritmo lento, por momento exasperante, tanto como las vidas desgraciadas de los personajes.

CONSIDERACIONES FINALES

Las diversas manifestaciones de producción nacional para televisión de los últimos años tienen de un modo u otro una relación con el género documental. En la televisión abierta, se exhibieron producciones en las que la ficción se combina con lo documental y da como resultado una ficción educativa; en internet, el falso documental adoptó la modalidad de la parodia o al formato del falso noticiero. En la televisión abierta, quedan pocos títulos de ficción nacional, y ella es financiada con fondos públicos y emitida por la pantalla de la televisión pública. Buena parte de ella también se conecta con el discurso documental y dos, como hemos visto, constituyen falsos documentales propiamente dichos.

¹⁸ REC. Una serie casera. Miniserie de 9 capítulos de 25'; emitida por TNU. Escrita y dirigida por Matías Ganz y Rodrigo Lappado. Elenco: César Troncoso, María Elena Pérez, Agustín Pérez, Sol Regules, Mateo Altez y Alan Ortiz protagonizan la serie como padres, hermanos y amigos de Sebastián, quien aparece representado por Luis Sanguinetti. En los créditos se explicita la asesoría de guión de Carlos Tanco. Coproducción de Negro Jefe y Buen Cine. Los fondos destinados fueron del entorno de los 120 mil dólares.

¹⁹ Declaraciones de uno de los autores, Matías Ganz, transcritas en la nota de Mariángel Solomita, "La tv quiere ficción. Otro cuento." El País, 8/09/2012.

²⁰ La serie es premiada en la Segunda Convocatoria del Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual 2009 – 2010 del Instituto del Cine y el Audiovisual (ICAU) en la Línea Desarrollo de guión, Serie de TV; en 2011 obtiene el premio en la Primera Convocatoria del Fondo de Fomento Cinematográfico 2011 del ICAU, en la categoría Producción de Serie de TV Ficción y finalmente en 2012 el apoyo del programa MVD Socio Audiovisual segunda convocatoria en la línea finalización Teleserie.

Las razones de esta tendencia no están claras y pueden rastrearse en distintas dimensiones. A partir del estudio de la producción de ficción nacional que aquí brevemente se ha reseñado pueden esbozarse algunas hipótesis. Todas estas producciones han sido realizadas por jóvenes realizadores en los que pueden reconocerse algunas influencias televisivas comunes: Cha Cha Cha, Monty Python, The Office. De allí podría explicarse la recurrencia a un tipo de humor y al falso documental.

El financiamiento de estas producciones es muy precario. Los fondos públicos a los que acceden obliga a manejar un muy bajo presupuesto: el falso documental es entonces un instrumento para disimular la precariedad de recursos. Por otra parte, es necesario tener en cuenta el prestigio y legitimación del cine por sobre la televisión, en primer lugar, y del documental específicamente en el panorama de la creación audiovisual nacional. El peso y prestigio del documental se manifiesta de diversas maneras: las productoras independientes tiende a inclinarse a este tipo de producciones, existen espacios dinamizadores y legitimadores para los proyectos que se desarrollan en esta línea, como el DocMontevideo²¹ que se realiza anualmente, que no tienen su réplica para la ficción. Los espacios para la ficción televisiva nacional parecen todavía inciertos, los fondos públicos destinados a su promoción han sido históricamente menores y es bastante reciente la presencia de convocatorias específicas.

En ese contexto adverso e incierto, los realizadores de ficción se han visto obligados a experimentar con los géneros y los bajos recursos. Aunque no el único, el falso documental ha sido uno de los caminos. La tensión entre la institucionalidad del género y su dinamismo se expresa en la variedad de producciones que aquí se han recorrido.

REFERENCIAS

- Allen, Robert C. (1992), *Channels of Discourse*, Reassembled, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- Aristóteles (1948) *Poética*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948.
- Barthes, Roland (1982), *La cámara Lúcida*, Barcelona, Ed. Gili
- Corner, John (1997) "Géneros televisivos y recepción", en Dayan, D. En busca del público, Barcelona, Gedisa.
- Corner, John (2000) "What can we say about 'documentary'?" UNIVERSITY OF LIVERPOOL Media, Culture & Society © 2000 SAGE Publications (London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 22: 681–688 [0163-4437(200009)22
- Corner, John (2002), "Performing the Real Documentary Diversions" TELEVISION & NEW MEDIA Vol. 3 No. 3, August 2002 255–269 Sage Publications
- Mittell, Jason (2004) *Genre and Television: from cop shows to cartoons in American Culture*. Nueva York, Routledge.
- Lopez Ligerio, Mar, *El falso documental: evolución, estructura y argumentos del fake*, Barcelona, Editora UOC.
- Doelker, Christian (1982) *La realidad manipulada*, Barcelona, Gustavo Gili Editorial.
- Feuer, Jane (1992), «Genre Study and Television» en Allen, R. C. (1992) *Channels of Discourse*, Reassembled, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- Genette, Gerard (1986) *Théorie des genres*, París, Seuil.
- Livingstone, Sonia y Lundt, Peter (1997) "Un público activo, un telespectador crítico" en Dayan, D., En busca del público, Barcelona, Gedisa.
- Sánchez Vilela, Rosario (2003) «Ficción contra realidad: viejas tensiones, nuevos géneros» Revista Signo y Pensamiento Nro. 42, Bogotá, Universidad Javeriana.
- Sánchez Vilela, Rosario (2014), «Los géneros mediáticos: dispositivos narrativos y contratos de lectura.» ¿Cómo hablamos de la democracia? Narrativas mediáticas de la política en el Uruguay, Montevideo, Universidad Católica.
- Sánchez Vilela, R (2014) "Uruguay. Ficción nacional: impulso y freno", en Immacolata Vassallo de Lopes y Guillermo Orozco (coord.), Anuario OBITEL 2014, Porto Alegre, Ed. Sulina.
- Sánchez Vilela, R (2015) "Uruguay. La ley del deseo: entre la normativa y la producción" en Immacolata Vassallo de Lopes y Guillermo Orozco (coord.), Anuario OBITEL 2015, Porto Alegre, Ed. Sulina.
- Sánchez Vilela, R. (2017) «Uruguay. Ficción nacional con fondos públicos: ¿puerto de salida o refugio?» en Vassallo de Lopes y Guillermo Orozco (coord.), Anuario OBITEL 2017, Porto Alegre, Ed. Sulina.
- Schaeffer, Jean-Marie (1986), "Du texte au genre", en Gerard Genette, *Théorie des genres*, Seuil, París.
- Todorov, Tzvetan (1996), *Los géneros del discurso*, Venezuela, Monte Ávila.

²¹ DocMontevideo es un encuentro documental de televisoras latinoamericanas que se realiza en Montevideo desde hace ocho años.

Rastros do fantástico na minissérie “Amorteamo”: mortos-vivos, cemitérios e breves inquietações de uma pesquisa

Rastros de lo fantástico en la miniserie “Amorteamo”: muertos vivientes, cementerios y breves inquietudes de una investigación

Traces of the fantastic in the miniseries “Amorteamo”: undead, cemeteries and some brief doubts of a research

*Anderson Lopes da Silva **

RESUMO: O artigo, oriundo de uma pesquisa em andamento, objetiva trazer uma discussão lacônica sobre elementos apreensíveis do conceito de fantástico na minissérie “Amorteamo” (2015, Rede Globo, Brasil). As inquietações de pesquisa que o título antecipa estão ligadas ao entendimento dos mortos-vivos e do cemitério como pontos centrais da narrativa ficcional em relação à presença fantástica. É sobre estes dois pontos que o exercício de análise localiza-se tendo como base as implicações de que o acabamento estético, o estilo televisivo, as gramáticas televisuais e as peculiaridades do formato minissérie também atravessam a compreensão do relato fantástico na diegese da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico, “Amorteamo”, Minissérie.

ABSTRACT: This article coming from an ongoing research and aims to bring a laconic discussion about apprehensible elements of the concept of fantastic in the miniseries “Amorteamo” (2015, Rede Globo, Brazil). Undead and the cemetery are understood as a central points of the fictional narrative in relation to the fantastic presence in this TV drama. It is on these two points that the analysis exercise is based on the implications that the aesthetic, the television style, the television grammars and the peculiarities of the miniseries format also cross the understanding of the fantastic narrative in the “Amorteamo’s” diegesis.

KEYWORDS: Fantastic, “Amorteamo”, Miniseries.

1. INTRODUÇÃO

As possibilidades de entendimento do conceito de fantástico (muitas vezes lido também como narrativa fantástica) provêm, sem dúvida, do campo literário. É na obra literária (e nas teorias do campo linguístico por extensão) que as discussões sobre (in)definições do fantástico se constroem já há muitos anos. Leituras teóricas que passaram e ainda passam por visões voltadas ao estruturalismo, à crítica psicanalítica, à mitocrítica, à sociologia, à estética da recepção, à filosofia da desconstrução, entre outros vieses, como afirma David Roas (2001, p. 7).

Porém, ao mesmo tempo em que se reconhece tal fato (a primazia do literário nas discussões sobre o assunto), ainda assim, o artigo propõe possibilidades de leitura do fantástico que são tensionadas também no campo do audiovisual. Isto é, um fantástico que atravessa (no sentido de não apenas tangenciar, mas afetar, de imiscuir-se) às tramas narrativas, aos acabamentos estéticos, ao

* **Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo** (PPGCOM/ECA USP). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em Comunicação Social no Centro Universitário Senac – São Paulo. Bolsista da Capes.

E-mail: anderlopps@usp.br / anderlopps@gmail.com.

estilo televisivo e às gramáticas televisuais que permeiam as construções ficcionais, como é o caso da minissérie “Amorteamo” (2015, Rede Globo).

Assim, entendendo a minissérie brasileira como Cláudia Paiva (2007, p. 1) a caracteriza, isto é, uma “modulação de narrativa seriada, em que a realidade histórica, social e política se mesclam com a imaginação ficcional [...]”; torna-se relevante investigar no campo da comunicação como um texto verbo-visual - neste formato específico - traz em si a possibilidade de perscrutar “a criação de um universo simbólico em que confluem a memória histórica e as mitologias que estruturam o imaginário nacional” (Paiva, 2007, p. 1). Já no que tange à presença do fantástico nas minisséries brasileiras (em especial na Rede Globo), vale destacar que desde os anos de 1970 existe uma contínua produção de tramas ficcionais que apostam na narrativa fantástica para criar suas ambientações diegéticas. É o que afirmam Mungioli, Lemos e Karwahi (2013, p. 225-226) ao dizer que, no caso das minisséries, há ainda um aumento pela tematização envolvendo o fantástico logo no início do anos 2000 em diante. A motivação desse movimento de crescimento, segundo as autoras, parte da especulação de que “a relevância da narrativa fantástica ou de apelo ao sobrenatural possa estar ligada ao início do novo milênio e aos habituais questionamentos sobre o futuro da humanidade que ocorrem nesse período” (Mungioli, Lemos, Karwahi, 2013, p. 226).

Desse modo, mesmo sabendo do espaço diminuto desta reflexão, a função desta primeira aproximação é motivada com um fim muito claro: localizar o leitor acerca de quais caminhos possíveis podem ser compreendidos no entendimento do que vem a ser o fantástico. Aqui as visões sobre o assunto tangenciam o fantástico em autores tidos como clássicos e outros como contemporâneos, todavia, nestas reflexões ainda não há o aprofundamento necessário sobre as diferenciações conceituais específicas da narrativa fantástica como tema, abordagem, linguagem, gênero e/ou discurso (reflexões estas que, levando-se em conta que a pesquisa está em desenvolvimento, serão devidamente feitas no futuro). A explicação para classificar o morto-vivo e o cemitério como temas do fantástico a partir da expressão “inquietações de uma pesquisa” se dá justamente porque as reflexões trazidas aqui ainda não pretendem ser conclusivas, mas declaradamente ensaísticas.

2. ALGUMAS LEITURAS TEÓRICAS DO FANTÁSTICO ¹

Um ponto de partida para compreender o fantástico está naquilo que Nodier (1961) reconhece como o mundo fantástico, isto é, ao resumir suas ideias, ele destaca três operações que compõe o que se poderia chamar de pensamento humano. Seriam elas: a da inteligência que fundou o mundo material, a do gênio divinamente inspirado que pressentiu o mundo espiritual e a da imaginação que criou o mundo fantástico.

Ligando estas considerações às de Todorov, começamos a compreender como a narrativa de “Amorteamo” é atravessada pelo fantástico em diversas formas. Dito de outro modo, é interessante ver o que Todorov (1975) também fala ao considerar o maravilhoso e o estranho como dois gêneros muito próximos do fantástico, apontando a existência de gêneros transitórios ou subgêneros. Tais transitoriedades seriam o fantástico-maravilhoso (espaço onde a existência do sobrenatural não é contestada); o fantástico-estranho (local onde se apresenta uma explicação racional e possível de ocorrer na vida real); e o fantástico-puro que corresponderia ao que Nodier explica como a narrativa fantástica que mantém a hesitação, deixando “a alma suspensa na dúvida” (Camarani, 2014, p. 17).

No caso latinoamericano há ainda mais especificidades no entendimento do que vem ser o fantástico. A afirmação de Vera Lúcia Follain de Figueiredo relembra a importância do termo “real maravilhoso” (cunhado por Alejandro Carpentier em 1949) para o campo literário no continente:

A vertente da ficção latino-americana que se convencionou chamar de “realismo maravilhoso” consistiu numa afirmação identitária da América Latina e, ao mesmo tempo, numa revisão crítica da modernidade ocidental. O “maravilhoso” foi interpretado como elemento identificador da cultura latino-americana, como traço característico que a distinguiu do mundo europeu. Resgatava-se, assim, a visão que os conquistadores tiveram da América quando aqui chegaram, no século XVI: nas cartas dos viajantes, a imaginação preenchia as lacunas deixadas por tudo aquilo que escapava ao mundo já codificado pelo “saber ocidental”, os relatos testemunhais se deixavam invadir pela fábula, que conferia ao novo, ao diferente, o estatuto de maravilha. [...]. (Figueiredo, 2013, p. 17).

Por esta ótica, o fantástico – muito perceptível no campo literário ², mas não de forma exclusiva – é visto como uma matriz geradora de tramas que se caracterizam ao mesmo tempo pela comunhão e pela oposição que estabelecem entre as ordens do real e do sobrenatural, dando espaço à ambiguidade, à incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos tidos como estranhos, insólitos, mágicos e supersticiosos (Camarani, 2014, p.7-8).

No entanto, vale salientar, como afirma Roas (2001), nem toda narrativa que envolva, em alguma instância e intensidade, o sobrenatural deve ser considerada automaticamente como narrativa fantástica. Todavia, o fantástico é o único gênero (literário) que não funciona nunca sem a presença do sobrenatural em suas tramas discursivas. Em outros termos, esta é uma condição *sine qua non* porque:

¹ Recomenda-se a leitura de duas relevantes obras que, dado o tamanho restrito deste artigo, não poderão ser trabalhadas como merecem no contexto dos estudos sobre relatos fantásticos, porém elas acompanham as reflexões de base de outros autores aqui citados. Tratam-se dos estudos de Roger Callois (Au coeur du fantastique. Paris: Gallimard, 1965) e de Pierre-Georges Castex (Le conte fantastique en France. Paris: José Corti, 1951).

² Em termos históricos, afirma Roas (2001, p. 22), a primeira manifestação literária do gênero fantástico pode ser vista na novela gótica inglesa chamada “O castelo de Otranto” (1764), de autoria de Horace Walpole. Todavia, continua Roas, é no romantismo que o fantástico literário alcança a sua “maturidade”.

[...] o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, segundo estas ditas leis [do mundo real]. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, ela deve criar um espaço similar ao que habita o leitor, um espaço que se verá tomado de assalto por um fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural irá supostamente sempre ser uma ameaça à nossa realidade que até o momento acreditávamos ser governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica coloca o leitor frente ao sobrenatural, mas não como evasão, senão, muito ao contrário, para interrogá-lo e fazer com que ele perca a segurança frente ao mundo real (Roas, 2001, p. 8).

Assim, a relação entre narrativa fantástica e sociedade, na afirmação de Irène Bessière (2001, p. 85), é enfática ao dizer que o relato fantástico se utiliza dos “marcos sociológicos” e das “formas de entendimento” acerca do que é natural e sobrenatural, do que é ordinário (trivial) e do que é estranho (incomum). E a motivação desta relação entre narrativa fantástica e marcos sociológicos se dá “[...] não para inferir alguma certeza metafísica, mas para organizar a confrontação dos elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do “surreal”, cuja concepção varia segundo cada época” (Bassière, 2001, p. 85).

4. RASTROS DO FANTÁSTICO EM “AMORTEAMO”: UM CONTEXTO DA OBRA

A minissérie “Amorteamo”³ foi produzida pela Rede Globo de Televisão e exibida em cinco capítulos de 45 min. na mesma emissora às sextas-feiras entre 8 de maio e 5 de junho de 2015, no horário das 23h30. Criada por Cláudio Paiva, Guel Arraes e Newton Moreno, a minissérie foi roteirizada por Cláudia Gomes, Julia Spadaccini e Newton Moreno. Flávia Lacerda foi a diretora geral da trama. Vale destacar também que este tipo de produção (menor em números de episódios em relação aos moldes de grandes produções como minisséries que no passado chegavam a 40 ou mais capítulos) faz parte de um cenário que, segundo Sara Feitosa (2012, p. 56), tem o objetivo claro de trazer “microséries” com duração cada vez mais curta, investimentos diferenciados no tratamento da imagem (e sonoridade) e também do conteúdo e da forma como são abordados alguns temas no horário comumente designado às obras (geralmente após às 22h).

Dois triângulos amorosos permeiam o enredo de “Amorteamo”, ambientada no início do século XX, em Recife-PE. O primeiro formado por Aragão (Jackson Antunes), a mulher Arlinda (Letícia Sabatella) e o amante dela, Chico (Daniel de Oliveira). O segundo, por Malvina (Marina Ruy Barbosa), Lena (Arianne Botelho) e Gabriel (Johnny Massaro), fruto da relação extraconjugal de Arlinda e Chico, mas criado como filho por Aragão. Aragão mata Chico com um tiro ao flagrá-lo em sua cama com Arlinda, que concebe Gabriel no último minuto de vida do amante. Para castigá-la, o senhor de engenho a prende no sótão do casarão e decide soltá-la no dia do nascimento da criança. Meses depois, Aragão leva Zefa (Ghueza Sena) e sua filha ainda bebê, Lena, para ajudar Arlinda a cuidar da casa e amamentar o menino. Lena e Gabriel são criados juntos, apaixonam-se aos 18 anos e são forçados a se separarem quando descobrem que são “irmãos”. O jovem na realidade não sabe que seu pai biológico é Chico, porque Aragão proibiu a mulher, Arlinda, de falar para quem quer que fosse que aquele filho não era dele. Assim, o moço cresce sem desconfiar de nada.

Para que os jovens não se envolvam, Aragão, além de mentir sobre o falso incesto, tem uma ideia que poderia ajudá-lo a se reerguer financeiramente: casar Gabriel com Malvina, filha de Isaac, o judeu comerciante que oferece empréstimos aos moradores na loja de penhores. Vendo-se sem saída, Lena resolve fugir de casa, mas no dia do casamento de Gabriel, Arlinda diz ao filho que o pai mentiu, fazendo com que o rapaz abandone a noiva no altar e vá em busca da verdadeira amada. Após várias decepções amoras, Malvina se suicida, se atirando de uma ponte. Com remorso, Gabriel abre o túmulo da moça na tentativa de corrigir a qualquer preço a situação, mas com isso, não só a moça como todos os mortos da cidade retornam misteriosamente à vida (incluindo Chico, o amante assassinado, que planeja se vingar de Aragão). Os mortos-vivos começam a conviver com os vivos e os conflitos se instalam ainda mais. Uma das características mais visíveis destas experimentações diz respeito ao processo de referenciação em relação às outras artes, narrativas e linguagens presentes nesta obra audiovisual (como referências às obras de Tim Burton, aos filmes do expressionismo alemão e do cinema noir americano (Silva: Munglioli, 2016)). Este processo intertextual não apenas promove o uso de determinados temas ou padrões estéticos à série, mas reelabora-os e lhes dá um sentido novo, um sentido ligado ao melodrama folhetinesco na TV e às características regionalizantes da obra, ou seja, suas ressignificações são coadunadas a elementos nordestinos (como o sotaque, o cenário urbano de Recife, além da livre inspiração na literatura com “Assombrações do Recife Velho” (1955), de Gilberto Freyre).

4.1 O morto-vivo como tema do fantástico

O morto-vivo como tema do fantástico quase sempre causa impacto porque sua existência deriva de uma causa desconhecida que convoca o corpo inerte que está em um esquife a se levantar. Como e o porquê de a sobrevivência atingir a matéria inerte e fria, permitindo-lhe que ela conviva com pessoas vivas que até então se achavam como as únicas detentoras do direito de viver em relação, de conviver ‘pela’ e ‘na’ alteridade, são os focos da questão insólita. E, sim, o insólito e o inexplicável chocam, assustam, desestabilizam (Todorov, 1975).

Assim, “Não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita limites, posições, regras. O “entre-dois”, o ambíguo, o composto”, afirma Kristeva (1985, p.4). Logo, não é tanto a aparência putrefata ou grotesca de um morto-vivo que assusta ou causa incômodo na literatura, no cinema ou na minissérie em estudo, mas sim, o que causa sua existência rebelde e contrária ao natural e normal.

³Faz-se necessário estabelecer o critério de considerarmos “Amorteamo” uma minissérie. Ele se apoia em questões a presença de um texto fechado/pré-determinado, diferentes temporalidades nos microuniversos, tratamento e acabamento estético acima da média, episódios sequenciais para apreensão do arco dramático (resolvido no último capítulo), capítulos precedidos de resumos de acontecimentos anteriores e gancho inter-capitular e intra-capitular (Munglioli, 2006, p. 105-107).

Aqui, o fantástico ganha corpo nas motivações a ações cotidianas, como a alimentação e a vida familiar; totalmente transformadas pela presença dos mortos-vivos na missa, no prostíbulo e no cemitério, como é o caso da minissérie em análise. Nesse sentido, cabe-nos mais uma indagação: se as relações sociais já não são nada fáceis entre os vivos, que dirá então entre aqueles que ainda vivem e aqueles que já venceram a morte? É o que ocorre em “Amorteamo” com os conflitos entre estes seres separados pela tênue linha entre vida e morte, paixão e ódio, perdão e vingança, culpa e inocência.

Como já dito, a presença dos personagens mortos-vivos tem um choque inicial que, sem muitas explicações, é assimilado e passa a fazer parte do dia a dia dos moradores da Recife de “Amorteamo”. Todavia, até mesmo a amenização do choque ao saber da volta daqueles que haviam morrido, é algo provocado pelo fantástico. Ou seja:

dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca —e, portanto, reflete— a incerteza da percepção da realidade e do próprio eu: a existência do impossível, de uma realidade diferente à nossa, conduz, por um lado, a duvidar acerca desta última e, por outro e em direta relação com ele, à dúvida sobre nossa própria existência: o irreal passa a ser concebido como real e o real como possível irrealidade (Roas, 2011, p. 9).

Outra possibilidade é pensar a presença dos mortos-vivos na narrativa fantástica em relação não só à sua existência enquanto actantes restritos à diegese de uma obra. É preciso também discutir o que os mortos-vivos representam sobre os vivos, o que eles falam de nós sobre assuntos como o medo da morte, o que acontece após o morrer ou mesmo nas narrativas centralizadas mais em zumbis que discutem questões como alienação, consumo desenfreado, paranoia, medo constante de contaminação em massa, etc. (Platts, 2013).

Por fim, pensar o morto-vivo como um ser do limiar no contexto do relato fantástico é algo que se mistura, inclusive, com a própria noção de limite e fronteira entre mundo real e mundo ficcional. É possível problematizar esta questão quando da colocação de Rosalba Campra, ao dizer que a noção de fronteira e limite intransponível ao ser humano (e pode-se usar o tema da volta à vida por desmorts como um exemplo disso) se apresenta como uma condição preliminar ao fantástico (Campra, 2001, p. 161). Ou seja: “[...] a atuação do fantástico consiste na transgressão deste limite, pelo qual o fantástico se configura como ação [...]”. E ação esta da qual os mortos-vivos de “Amorteamo” são os representantes máximos já que eles instauram conflitos e movimentos que conformam o arco dramático da trama.

4.2 O CEMITÉRIO COMO LÓCUS DE ENUNCIÇÃO DO FANTÁSTICO

A luz e a fotografia, baseadas no expressionismo alemão, traziam o clima fúnebre à trama de “Amorteamo”, assim como os cenários, seguindo a mesma inspiração, reproduziam casas tortas, esculturas de aspecto grotesco e espaços urbanos assombrados. Paredes, ruas e calçadas ganharam uma aparência de envelhecidas, descascadas e úmidas. O cemitério, por sua vez, tinha o céu formado por um painel de 360º pintado à mão em tons de preto, cinza e branco. Ele permitia que, através da iluminação, se ajustasse a tonalidade de acordo com cada cena, como informa o portal Memória Globo (2015). A questão da pós-produção, por sua vez, trouxe efeitos especiais que permitiam que cenas inteiras fossem gravadas em estúdio (como é o caso do cemitério), além de aliar efeitos como profundidade, chuva, fogo e lama criados tanto por pintura quanto por cenografia virtual.

Mais do que um mero espaço cenográfico de importância secundária, na ausência de uma praça (nos dizeres bakhtinianos), o cemitério torna-se o espaço público por excelência desta narrativa. É nele que ocorrem os embates entre vivos e mortos-vivos e é nele que as diferenças se fazem notar. Um exemplo disso está na cena (no cap. 1) que mostra o enterro de Padre Lauro: o sepultamento reúne toda a cidade que sai em marcha fúnebre da igreja ao cemitério. O cortejo solene reúne os comerciantes, o novo padre Joaquim, o coveiro, as prostitutas e muitas famílias e suas crianças. Nesta cena a presença de setores sociais tão díspares e juntos no mesmo local ressalta as contradições (moralistas), como as prostitutas do cabaré e mesmo os membros eclesiais da cidade. O cemitério em “Amorteamo” é o espaço do choque e da subversão ⁴.

Outra visão sobre o cemitério é a trazida por Michel Viegnes, citado por Camarani (2014, p. 159-160). Ele reflete sobre os cemitérios mostrando-os como um tema de assombro; no qual o próprio túmulo materializa a intersecção entre o “aqui” e o “além”, o passado e o presente, abrindo margem para a duplicidade e a ambiguidade do mundo sobrenatural. Tendo nesta ficção televisiva em questão o cemitério como o palco principal das diferenças e conflitos entre mortos-vivos e vivos, é fulcral esta discussão já que como “lugar de memória” ele é transformado em um actante da história, transformando sensibilidade e memória em um espaço macabro, um espaço do entre-lugar. “O cemitério é, literalmente, maldito; e é a linguagem que faz dele um espaço maléfico”, pontua Camarani (2014, p. 150). Neste espaço, ela continua, “O discurso poético, pelos procedimentos que lhe são próprios, difunde o sentimento de morte; as próprias flores são ao mesmo tempo presentes e ausentes desse quadro, à maneira dos espectros [...]” (Camarani, 2014, p. 150).

Para além disso, em paralelo ao próprio uso do termo “ente querido” como uma possível acrobacia linguística substitutiva do termo “cadáver”, também se opta por cemitério para designar “o lugar onde se dorme” (do grego “*koimêterion*”), e não o lugar onde se apodrece (como esclarece Thomas (1989, p. 85). É interessante notar, no caso dos mortos-vivos, como esta definição etimológica de cemitério é extremamente aplicável. O entendimento que se têm de que a morte é temporária e que os personagens voltarão à

⁴ No contexto da literatura e teledramaturgia brasileira, é necessário destacar que a figura do morto-vivo como tema do fantástico tem lugar especial na obra “Incidente em Antares” (1971), de Érico Veríssimo, e na minissérie homônima da TV Globo, em 1994, sob a direção-geral de Paulo José. Na narrativa os mortos insepultos aproveitam o cemitério, a praça e o coreto como seu espaço de debate e demonstração vívida de uma cosmovisão carnavalesca (bakhtiniana) pautada pela entronização-destituição das hierarquias e moralidade judaico-cristã (RÉGIS, 1981, p. 21).

vida, neste corpo físico, como seres do limiar, é acrescido da ideia e que não se morre, mas apenas se dorme, apenas se espera à hora exata de sua volta. Este reviver pode ser literal, no caso ficcional da minissérie, ou mesmo metafórica e simbólica se tomarmos como possibilidade de leitura a ressurreição em termos bíblicos (não apenas na ressurreição de Cristo, mas especialmente na ressurreição de Lázaro: Jesus não o classifica como um mero morto, mas refere-se ao homem que, mesmo após três dias morto e em início de processo de decomposição, como alguém que “dorme” e que ele, Jesus, o despertaria do sono (cf. O Evangelho segundo São João, cap.11, vers.11, Novo Testamento, Bíblia Sagrada)).

Dessa forma, é possível pensar em “ente querido” como um termo eufemístico na direção de manter o cadáver “mascarado”, “apresentável” ao público que o encara em seu velório ou na despedida final minutos antes do fechamento do caixão que será sepultado. E, de igual modo, ao pensar o cemitério em “Amorteamo” como o lócus de enunciação da diferença e dos conflitos, é pensar em um espaço que ressignifica os personagens mortos-vivos, não os trata simplesmente como “figuras caídas”⁵ ou somente figuras desprezíveis. No cemitério os personagens encontram-se em pé de igualdade com os vivos: ali é a morada final dos mortos-vivos (que voltam às suas tumbas no fim da narrativa) e também moradia potencial dos vivos (já que o vivo é um cadáver em devir). O cemitério, assim, relembra o caráter evanescente da vida, das relações e da presença dos vivos sobre a terra (e em breve, sob a terra).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensar os rastros apreensíveis do fantástico em “Amorteamo” é preciso, antes de tudo, saber que os processos de produção de sentido desta obra só podem analisados, estudados e discutidos se existir se houver a materialidade linguística ou, dizendo de outra maneira, a interação e a produção de sentidos só pode ocorrer por meio de enunciados efetivamente ditos. Sabendo que tal materialidade não está circunscrita a determinadas áreas linguístico-literárias, este artigo buscou compreender que caminhos possíveis do entendimento do fantástico poderiam ser desvelados também no campo do audiovisual de ficção seriada (ou seja, em uma minissérie). Esta materialidade é vista, desse modo, nos termos que dizem respeito ao nível diegético, isto é, quando se pensa em diegese pensa-se tempo e espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelas produções de sentido criadas entre a obra e, neste específico caso, o analista/pesquisador. Uma pesquisa que, como já foi dito, está em andamento.

Como forma de se pensar os elementos do fantástico nesta minissérie é interessante ressaltar como as questões que envolvem o campo das representações do real e das representações do ficcional se tocam e trazem – a partir do fantástico – mais peculiaridades nesta relação. Assim, é no espaço do audiovisual que as narrativas potencializam a expressividade e a necessidade humana de contar, relatar, dramatizar e fantasiar. É na cultura audiovisual que as narrativas ganham corpo, vivacidade e uma existência ainda mais nítida já que isso se deve, em grande parte, à presença daquilo que mais nos define como seres narrativos. Em outros termos, as peculiaridades da minissérie em questão produzem um tensionamento entre a compreensão do fantástico e a obra em questão também pela capacidade de criar imagens que tenham um sentido único por meio das cores, da fotografia, dos ângulos, dos movimentos, das texturas, das músicas, do cenário, dos personagens, etc.

Acerca da representação do morto-vivo como tema do fantástico é necessário que se discuta como este ser do limiar também representa uma das possíveis definições ontológicas do fantástico: tal qual o morto-vivo é um ser que vive entre dois mundos, assim também o fantástico adentra os regimes de representação do real e do ficcional por meio da fronteira ainda tênues entre estes espaços de enunciação. O fantástico atua também no limiar, na incerteza, na imprecisão que provoca as discussões sobre o conceito do que “realmente” é a realidade enquanto paralelo de confronto ao irreal, ao surreal, ao sobrenatural.

Por fim, sobre o cemitério como lócus de enunciação do fantástico é preciso dizer que aqui as discussões podem se abrir e muito para pensar como este espaço (para além de se tornar uma espécie de personagem da trama) é o gerador de conflitos. Em outras palavras, o cemitério como gerador de conflitos, inclusive, liga as tensões dos triângulos amorosos intergeracionais em “Amorteamo”. Tais triângulos amorosos (Aragão-Arlinda-Chico e Lena-Gabriel-Malvina) têm seus momentos de tensão no cemitério. E ele, nesta narrativa fantástica, para além do espaço de memória e despedidas/perdas, é também o lugar que instaura as voltas (o início do aparecimento dos desmorts) e reviravoltas na história (até mesmo sendo este o local final de descanso daqueles que viviam sobrenaturalmente entre a fronteira da morte e vida).

REFERÊNCIAS

- Bessière, I. *El relato fantástico: forma mixta de caso y de advinanza*. In: Roas, David. Teorías de lo fantástico. Arco/Libros S.L, Madrid, pp. 83-104.
- Camp, R. (2001) *Lo fantástico: una isotopía de la transgresión*. In: Roas, David. Teorías de lo fantástico. Arco/Libros S.L, Madrid, pp. 153-191.
- Figueiredo, V. L. F. (2013). Realismo maravilhoso: o realismo de outra realidade. In: Caderno Globo Universidade 3: Realismo Mágico no século XXI. Rio de Janeiro: Globo, p. 16-22.
- Kristeva, J. (1985). *Powers of horror: an essay of abjection*. Nova York: Columbia University Press.
- Memória Globo. (2015). *Amorteamo: o melodrama sobrenatural conta a história de dois triângulos amorosos*, 2015. Disponível em: <<http://migre.me/ryQ1T>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

⁵ “O cadáver (*cadere*, cair), aquilo que irremediavelmente caiu, [que é] cloaca e morte, perturba mais violentamente ainda a identidade daquele que se confronta como um acaso frágil e falacioso” (Kristeva, 1985, p. 3).

- Mungioli, M. C. P. (2006). *Minissérie Grande Sertão Veredas: Gêneros e Temas - Construindo um Sentido Identitário de Nação*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: < <http://migre.me/sMe2Y> >. Acesso em: 18 fev. 2018.
- Mungioli, M. C. P.; Lemos, L. M. P.; Karwahi, I. (2013). *Narrativa fantástica e identidade brasileira na minissérie "A cura"*. Rumores, n. 14, v. 7, jul./dez. 2013. Acesso em: <<http://bit.ly/2ojJ4O>>. Disponível em: 15 de fev. 2018.
- Paiva, C. C. (2007). *As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global*. BOCC – Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. Covilhã, Portugal: Labcom, Universidade Beira Interior. Disponível em: < <http://migre.me/sNGtc> >. Acesso em: 15 fev. 2018.
- Platts, T. (2013). *Locating zombies in the sociology of popular culture*. Sociology Compass, n. 7, pp. 547 – 560.
- Régis, M. H. C. (1981). *A carnavalização em "Incidente em Antares"*. Travessia – Revista de Literatura Brasileira, n. 02, p. 19-22. Disponível em: <goo.gl/Q2YpGP>. Acesso em: 18 fev. 2018.
- Roas, D. (2001). *La amenaza del fantástico*. In: Roas, David. Teorías de lo fantástico. Arco/Libros S.L, Madrid, pp. 7-44.
- Silva, A. L.; Mungioli, M. C. P. (2016). *A minissérie brasileira "Amor-teamo", o cinema expressionista alemão e o cinema noir americano: diálogos intertextuais*. Anais... Alaic - XIII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación, Cidade do México-DF, México.
- Thomas, L. V. (1989). *El cadáver. De la biología a la antropología*. Trad. Juan Damonte. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1975). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.



Expansões e propagações de conteúdos transmídia: um estudo exploratório das webséries na plataforma Gshow

Expansions and propagations of transmedia contents: an exploratory study of the Gshow webseries

Maria Cristina Palma Mungiolli*

Luiza Lusvarghi**

Tomaz Penner***

RESUMO: O objetivo do trabalho é estudar as expansões de narrativas ficcionais como parte do complexo processo de criação no contexto da transmidiação. O foco de análise são as webséries da plataforma de entretenimento da Globo, o Gshow. As webséries selecionadas são analisadas a partir das seguintes categorias: (1) expansões de séries ficcionais de televisão apresentadas no ambiente online e (2) produções independentes em relação à programação televisiva. Como resultados principais, destacamos o formato websérie como estratégia de expansão e propagação das narrativas televisivas ficcionais produzidas e exibidas pela emissora. Em um contexto de cultura participativa, as plataformas de *streaming* ganham papel de destaque não apenas pela possibilidade de acesso *on demand* aos conteúdos, mas, sobretudo, pela possibilidade de propagação desse conteúdo por meio da ação dos próprios espectadores.

PALABRAS-CHAVE: webséries; Gshow; transmídia; ficção televisiva.

ABSTRACT: The objective of this paper is to study the expansions of fictional narratives as part of the complex process of creation in the transmediation context. The analysis focus is the webseries of Globo's entertainment platform, Gshow. The selected webseries are analyzed from the following categories: (1) expansions of fictional television series in the online environment and (2) productions with content independent of television programming. As main results, we highlight the webseries format as a strategy of expansion and propagation of fictional television narratives produced and exhibited by the broadcaster. In a context of participatory culture, streaming platforms show a prominent role not only by the possibility of on demand access to content, but above all by the possibility of propagating this content through the action of the viewers themselves.

KEY WORDS: webseries; Gshow; transmedia; television fiction.

INTRODUÇÃO E TEMA CENTRAL

Embora o termo *transmedia intertextuality* tenha surgido no trabalho de Kinder, em 1991, para conceituar os achados de sua pesquisa sobre as franquias dos anos 1980, deve-se considerar que o grande impulso para os estudos em torno do tema ocorreu desde que Jenkins apresentou o termo *transmedia storytelling* em um evento em New Orleans em 2003 e, posteriormente, desenvolveu-o no livro *Convergence Culture* (lançado nos E.U.A em 2006 e no Brasil em 2008). Desde então, os estudos em torno dessa modalidade de contar e criar histórias tiveram um grande impulso tanto nos meios acadêmicos quanto em setores mais diretamente relacionados com as chamadas indústrias criativas e com o mundo empresarial, proporcionando uma grande variedade de abordagens e metodologias envolvendo o tema conforme enfatizam Jenkins, Green e Ford (2014).

* Universidade de São Paulo, Professora, Doutora, Brasil. E-mail: crismungiolli@usp.br

** Universidade de São Paulo, Doutora, Brasil. E-mail: luiza.lusvarghi@gmail.com

*** Universidade de São Paulo, Doutorando, Mestre, Brasil. E-mail: tomazpenner@gmail.com

Apesar da enorme diversidade de abordagens que esse conceito e as práticas a ele ligadas possibilitam, o presente estudo detém-se sobre questões referentes ao *transmedia storytelling* relacionadas a conteúdos ficcionais, em especial no formato websérie. O objeto empírico são as webséries disponibilizadas no portal Gshow conforme detalharemos mais adiante. Lançado em janeiro de 2014, o Gshow é um portal de entretenimento de acesso gratuito da Rede Globo que tem em seu menu conteúdos relacionados aos bastidores da TV Globo, receitas, celebridades, além de webséries ¹ produzidas exclusivamente para o site ².

De acordo com Jenkins (2008), *transmedia storytelling* refere-se menos a dispositivos tecnológicos e mais à criação de uma nova estética surgida no âmbito da convergência das mídias – “que faz novas exigências aos consumidores e depende da participação ativa de comunidades de conhecimento”, podendo ser resumida como “a arte da criação de um universo.” (JENKINS 2008, p. 47). Dessa forma, *transmedia storytelling* encontra-se relacionada aos dispositivos tecnológicos, mas, sobretudo, aos usos e às práticas sociais proporcionados pela chamada cultura da convergência, que, conforme destaca Jenkins, “a convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com os outros” (JENKINS, 2008, p. 28). Trata-se, portanto, de um processo de construção de sentidos realizado socialmente e não necessariamente por meio de aparatos tecnológicos – embora estes possam estar diretamente implicados. Ademais, como o autor destaca em seu blog, “o termo transmídia tornou-se mais e mais expansivo, significando diferentes coisas para diferentes pensadores” (JENKINS, 2016, s/p).

Embora a complexidade do conceito continue representando um desafio para os estudiosos que a ele se dedicam, destacamos alguns autores que podem ser relacionados ao tema a partir de abordagens que enfatizam: (1) a natureza transmedial das narrativas veiculadas nos meios de comunicação muito antes do fenômeno descrito por Jenkins (2008) e cujo enfoque busca construir uma diacronia estabelecendo modalidades e usos em períodos anteriores à internet 2.0 (Mittell 2014); (2) a atualidade do conceito e das práticas a ele relacionadas, destacando uma espécie de “consumo produtivo” (Calabrese, 1999) como corolário da interatividade, proporcionada pela web 2.0 e por outros dispositivos tecnológicos inseridos na cultura da convergência (Jenkins, 2008) e na cultura participativa⁴ tidas como duas das principais chaves de compreensão do referido fenômeno (Shirky, 2011); (3) a existência de um modelo híbrido de construção de expansões dos mundos narrativos ficcionais envolvendo tanto os meios digitais quanto os não digitais (Dena, 2009).

OBJETIVOS

O presente artigo pretende discutir o conceito de *transmedia storytelling* com a intenção de observar se os programas ficcionais veiculados na plataforma Gshow possuem como “nave-mãe” (Jenkins, 2008) ficções originadas na televisão. Mais especificamente, o objetivo deste artigo é estudar maneira exploratória e caracterizar em termos de gênero as extensões narrativas de 40 produções televisivas no formato websérie disponibilizadas na plataforma Gshow, no período de 17 a 20 de outubro de 2016.

DISCUSSÃO

Compreendemos as expansões de narrativas ficcionais como parte do complexo processo de criação do mundo da história (*storyworld*). Embora Ryan (2014) considere que o termo *storyworlds* engloba tanto as narrativas ficcionais quanto as narrativas factuais, no presente artigo nos dedicamos ao estudo de narrativas ficcionais que se caracterizam como expansões de séries ficcionais de televisão apresentadas na plataforma Gshow da internet por meio de expansões diegéticas no formato de webseries e webisódios.

As webséries, por sua vez, são um formato narrativo que se popularizou nos últimos anos, devido à expansão da banda larga e de acesso à internet. De acordo com Zanetti et al.:

Uma websérie é uma narrativa audiovisual de qualquer gênero produzida exclusivamente para a Internet, dividida em episódios (os chamados “webisódios”, webisodes em inglês), cada um com tempo de duração variável (podendo ter de um a dez minutos ou mais), e apresentados com uma certa periodicidade (quase sempre semanal). Webséries podem ser distribuídas diretamente pelos próprios produtores/criadores em sites de disponibilização de vídeos, como YouTube ou Vimeo, e utiliza estratégias narrativas já consolidadas nas séries televisivas, mas incorporando os recursos de interatividade oferecidos por essas plataformas. Além dos registros de visualizações e “curtidas”, os comentários e os compartilhamentos, a participação ativa do público se efetiva através das comunidades de fãs que, ao interagirem entre si, muitas vezes contribuem para a construção das narrativas. (ZANETTI et al., 2014, s/p)

¹ Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2014/01/globo-lanca-novo-portal-de-entretenimento-o-gshow.html>. Acesso em 25 de novembro de 2016.

² O menu principal da plataforma contém os seguintes tópicos: novelas; séries, programas, bbb; programas regionais; famosos; receitas; diversão: testes e listas; horóscopo etc; especiais; grupo globo; fale conosco. Cada um desses tópicos se subdivide em diversas abas que se modificam constantemente conforme a programação da Rede Globo.

³ Jenkins (2008, p. 27) define a convergência a partir da inter-relação de três conceitos: (1) convergência dos meios de comunicação; (2) cultura participativa; (3) inteligência coletiva. O autor entende a convergência como “o fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam”.

⁴ Consideramos conforme Shirky (2011) que a cultura participativa pode ser definida como uma dinâmica de produção por meio de processos colaborativos, desenvolvidos por pessoas “comuns” (amadores) que intervêm por meio de seu trabalho em conteúdos “oficiais” e que podem gerar conteúdos independentes.

As webséries podem ser encontradas em plataformas *online* - como, entre outras, Tumblr, Vimeo, YouTube -, ou em sites de grandes produtores de mídia, como é o caso do Gshow. Além da divisão em webisódios, o formato se caracteriza pela regularidade na periodicidade da disponibilização de conteúdos (diária, semanal ou outra). A duração dos webisódios também é mais flexível que os episódios de séries televisivas ou telenovelas da TV. Além disso, variedade temática é uma característica marcante do formato, como pontua Lino:

A websérie (...) apresenta uma grande variedade de possibilidades temáticas, formais e linguísticas: pode ser ficcional ou não-ficcional, linear ou não-linear, re-propor os gêneros tradicionais de TV e cinema, adaptá-los e atualizá-los, criando misturas interessantes e pastiche (...). (LINO, 2016, p. 12)

Na era da convergência (Jenkins, 2008), é cada vez mais difícil falar de televisão sem levar em conta o trânsito de conteúdos entre essa plataforma e outros veículos, principalmente a internet. Houve um tempo em que o maior conglomerado de mídia do Brasil, a Globo, concentrou esforços para a retirada dos seus títulos das redes sociais. A emissora não tinha interesse em “ceder” gratuitamente suas produções para corporações de comunicação potencialmente concorrentes, como o Facebook por exemplo. Desse modo, grandes quantias de dinheiro e tempo foram investidos na “caça” de conteúdos não autorizados espalhados pelas redes.

Atualmente, pode-se dizer a Globo está profundamente inserida nas redes sociais, com perfis de vários títulos de sua programação. No próprio site oficial da emissora, há um espaço de direcionamento para as páginas no Twitter, Facebook e outras redes.

Além da presença nesses espaços *online*, a emissora lançou em novembro de 2015 a plataforma Globo Play, que permite acesso à programação da emissora, correspondendo ao *livestreaming*, além de disponibilizar conteúdos *on demand*. Nesta plataforma, há duas modalidades de acesso aos conteúdos disponibilizados: aberto e pago (restrito a assinante com conteúdos exclusivos).

A inserção cada vez mais ampla da Globo - e também de outras - em ambientes de mídias digitais responde ao crescimento de usuários de internet no Brasil e no mundo. Em 2016, por exemplo, uma pesquisa apontava que mais de 50% das casas brasileiras possuíam conexão com a internet, majoritariamente via *smartphones*⁵. Nesse cenário, é natural que os produtores de conteúdos invistam em formatos específicos para a *web*. Desse modo, além da disponibilização da programação da TV aberta online - de certa forma reproduzindo a lógica do fluxo televisivo (Williams, 2016) -, a Globo tem oferecido conteúdos exclusivos na internet - caracterizando-se essa produção a partir da lógica do arquivo (*file*) (Mittell, 2010, p. 422). Cabe observar que, quando nos referimos a conteúdos exclusivos para internet, não aludimos a conteúdos aos quais o espectador pode aceder antes que sejam veiculados na televisão como tem ocorrido em outra plataforma da emissora, a Globo Play. Desde seu lançamento, a emissora tem utilizado a estratégia de disponibilizar primeiramente aos assinantes na plataforma Globo Play conteúdos ficcionais e não ficcionais que serão apresentados posteriormente na televisão aberta.

Cabe salientar, no entanto, que o presente estudo se refere aos conteúdos originais de ficção que se encontram exclusivamente no ambiente *online* do site oficial do entretenimento da Globo, o Gshow. Conforme ilustra a **Fig. 2**, no menu principal da página, há a aba “séries originais”, que direciona o usuário para o sítio “todas as webséries”. As webséries são disponibilizadas em um sistema rotativo de títulos que entram e saem do catálogo ao longo do tempo.



Figura 1: aba de redes sociais da globo.com

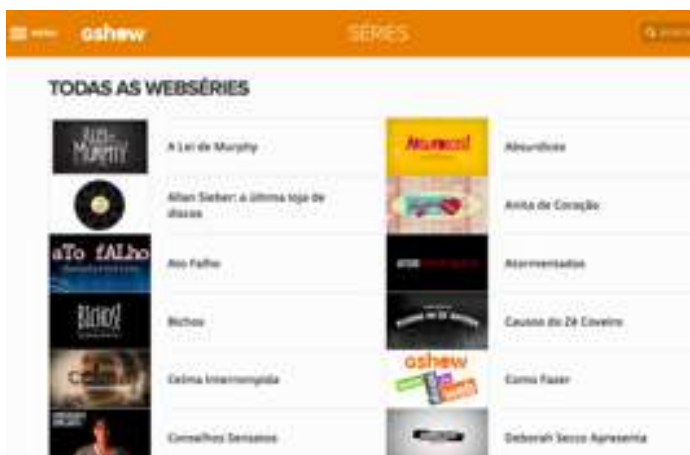


Figura 2: Aba das webséries no Gshow. Imagem capturada em outubro de 2016.

⁵ Todos os textos em outras línguas foram traduzidos pelos autores.

⁶ De acordo com o site Notícias da TV, do UOL, em 2013 havia 94 advogados da Globo trabalhando contra a propagação dos vídeos da emissora na internet. Fonte: <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/forca-tarefa-da-globo-tira-do-ar-na-web-154-videos-por-dia-23> (acesso em 25 de novembro de 2016).

⁷ Disponível no site oficial da Globo: <http://redeglobo.globo.com/redes-sociais/> (acesso em 25 de novembro de 2016).

⁸ Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2016/04/internet-chega-pela-1-vez-mais-de-50-das-casas-no-brasil-mostra-ibge.html> (acesso em 25 de novembro de 2016).

Ao longo do período de coleta foram identificadas 40 webséries disponibilizadas na aba “todas as webséries”, conforme ilustra a figura 2. Como passo seguinte, assistimos a todas as webséries objetivando: (1) classificá-las em ficcionais ou não ficcionais; (2) identificar quais seriam expansões diegéticas de programas ficcionais ou não ficcionais da TV aberta, ou seja, se tinham como nave-mãe um programa televisivo.

O tema das expansões diegéticas é bastante complexo e envolve diversas instâncias de ordem temática, discursiva e narrativa que não poderão ser discutidas neste artigo tendo em vista seus objetivos. Mas gostaríamos de pontuar juntamente com Leiduan (2016) que as expansões narrativas estão intrinsecamente relacionadas com a própria constituição da serialidade como forma composicional:

A serialidade narrativa (...) tem muito pouco a ver com a serialidade industrial. Esta última visa à reprodução de um protótipo e subordina a colocação no mercado de um produto com seu caráter homogêneo e padrão. A serialização narrativa, por outro lado, é baseada em uma dialética entre identidade e alteridade, continuidade e ruptura, invariantes e variações. (LEIDUAN, 2016, p. 3)

Quando se consideram todos os títulos, de início, percebe-se que há variação entre webséries relacionadas diegeticamente a conteúdos da programação aberta da TV Globo e aquelas que denominamos “independentes”, ou seja, que foram criadas para veiculação como contexto exclusivo para a internet. Ou seja, há produções que expandem o universo ficcional de séries e telenovelas, com *spin-offs* - extensão de tramas de certos personagens ou núcleos - e outras que não se relacionam diretamente com a plataforma televisiva e se constituem como conteúdos exclusivos do ambiente *online*. Entre as webséries disponíveis, há algumas relacionadas a produções televisivas que já foram exibidas na TV aberta. A dinâmica de disponibilização não obedece, portanto, aos critérios dos conteúdos que estão no ar na TV.

Após a assistência das webséries, elaboramos a seguinte tabela geral para ilustrar o cenário das produções nesse formato no período analisado. Ainda nessa primeira etapa, realizamos a classificação dos conteúdos com base na classificação dos programas como ficção e não ficção conforme a tabela a seguir.

TABELA 1: Webséries ficcionais e não ficcionais

TÍTULOS FICCIONAIS	TÍTULOS NÃO FICCIONAIS
1. A Lei de Murphy	1. Bichos
2. Absurdices	2. Como Fazer
3. Allan Sieber: a última loja de discos	3. Deborah Secco Apresenta
4. Anita de Coração	4. Dicas de Artesanato
5. Ato Falho	5. Dulce de Light
6. Atormentados	6. Dupla Identidade.doc
7. Causos do Zé Coveiro	7. Faça em Casa
8. Celma Interrompida	8. Gshow Apresenta
9. Conselhos Sensatos	9. Laboratório do Som
10. Dicas da Ju	10. Mãe de Dois
11. Escolinha do Improviso	11. Mães à Obra
12. Eu Só Quero Amar	12. Marrom Combina com Tudo
13. Lembranças do Irajá	13. Mazzaropi, o Pai de Candinho
14. Look do Dia com Tia Suelly	14. Morri na TV
15. Look no truque	15. Precisamos Conversar
16. O Incrível Superônix	16. Sebastiana Quebra Galho
17. Os Desatinados – Malhação	17. Sete Vidas: casos reais
18. Radionovela Herança de Ódio	18. Verdades Secretas.doc
19. Segundos de Sabedoria	19. Vidas Além do Tempo
20. Tome Prumo	
21. Vlog da Valeska	

Fonte: Autores

É possível observar no quadro acima que há um equilíbrio entre a quantidade de webséries ficcionais e não ficcionais, o que aponta para o direcionamento do investimento em produções de ambos os gêneros para o ambiente *online*. Esse equilíbrio pode ser visto até mesmo como uma espécie de reprodução do modelo de estruturação da grade de programação da emissora no sistema *broadcasting* sempre marcada pelo imbricamento de gêneros e formatos de ficção - principalmente telenovelas - e de não ficção (com programas dos gêneros jornalísticos e de informação - boa parte deles relacionados mais ao entretenimento que ao jornalismo propriamente dito, como *Fantástico* e *Bem Estar*, por exemplo). Em relação à televisão aberta, considera-se, de acordo com Williams (2016), esse modelo calcado no sistema de fluxo da programação oferecida de maneira sequencial e linear já que o emissor que “interrelaciona linearmente diferentes narrativas audiovisuais, como blocos de programas, vinhetas, comerciais, chamadas, compondo uma grade fluida, coesa e relevante, entregue para todos os receptores simultaneamente” (BECKER, 2013, p. 9).

Em relação à amostra, observa-se também que os gêneros jornalísticos do tipo informativo, único que historicamente supera o entretenimento e a ficção em termos de horas na composição da grade horária da Globo⁹, contam com poucas webséries, com títulos como *Dupla Identidade.doc* e *Verdades Secretas.doc*, por exemplo. No entanto, com referência a essas duas produções, cabe destacar que estão relacionadas diretamente com os temas abordados nas ficções que lhes deram origem¹⁰, mantendo o vínculo claro inclusive nos títulos. Observa-se, portanto, entre as webséries analisadas a predominância do entretenimento como eixo articulador do formato. A tabela 2 ilustra o cenário descrito anteriormente, considerando os 21 títulos ficcionais disponibilizados durante o período de coleta.

TABELA 2: Webséries independentes e webséries ligadas à narrativa televisiva

INDEPENDENTES DA TV	RELACIONADAS COM NARRATIVAS TELEVISIVA	
	WEBSÉRIE	PROGRAMA DE TV
1. <i>A Lei de Murphy</i> 2. <i>Absurdices</i> 3. <i>Allan Sieber: a última loja de discos</i> 4. <i>Atormentados</i> 5. <i>Conselhos Sensatos</i> 6. <i>Look no Truque</i> 7. <i>Look do Dia</i> 8. <i>O Incrível Superônix</i> 9. <i>Tome Prumo</i>	1. <i>Ato Falho</i>	<i>Vários títulos</i>
	2. <i>Anita de Coração</i>	<i>Malhação(2013)</i>
	3. <i>Causos do Zé Coveiro</i>	<i>Amorteamo</i>
	4. <i>Celma Interrompida</i>	<i>Chapa Quente</i>
	5. <i>Dicas da Ju</i>	<i>Malhação(2012)</i>
	6. <i>Escolinha do Improviso</i>	<i>Escolinha do Professor Raimundo</i>
	7. <i>Eu Só Quero Amar</i>	<i>Malhação(2015)</i>
	8. <i>Lembranças do Irajá</i>	<i>Pé na Cova</i>
	9. <i>Os Desatinados</i>	<i>Malhação(2015)</i>
	10. <i>Radionovela Herança de Ódio</i>	<i>Êta Mundo Bão</i>
	11. <i>Segundos de Sabedoria</i>	<i>Chapa Quente</i>
	12. <i>Vlog da Valeska</i>	<i>Babilônia</i>
42,85%	57,15%	

Fonte: Autores

Percebe-se a predominância das webséries ligadas às narrativas televisivas, sendo elas 57,15% do total de títulos disponibilizados. Ou seja, apesar da disponibilização de conteúdos inéditos *online*, a Globo ainda conta com a televisão aberta (e sua respectiva e consolidada audiência) para estabelecer a maior parte dos diálogos com seus espectadores, inclusive na internet por meio do Gshow. E utiliza o espaço *online* como uma extensão do sistema broadcasting e nele atua, de certa forma, no sistema de fluxo, pois disponibiliza as webséries levando em consideração o momento da exibição na televisão aberta. Fato que não chega a ser uma surpresa, já que a plataforma Gshow tem como principal foco a programação televisiva da emissora, funcionando sob a lógica da retroalimentação. No entanto, a quantidade de títulos com suas narrativas independentes do universo televisivo também é expressiva, o que aponta para uma diversificação de suas produções no trânsito entre plataformas. Entre os títulos *online* ligados à programação da TV, percebemos relações principalmente com séries e telenovelas. O formato de apresentação das webséries é bastante distinto, havendo desde uma radionovela até *spin-offs* de personagens ou núcleos das tramas televisivas. Entre os títulos disponibilizados no Gshow destaca-se *Malhação*, que concentra quatro webséries (relacionadas a diferentes temporadas dessa ficção) no catálogo no momento da pesquisa.

Além disso, deve-se notar a própria plataforma categoriza os títulos em seu menu, conforme é possível observar a seguir:

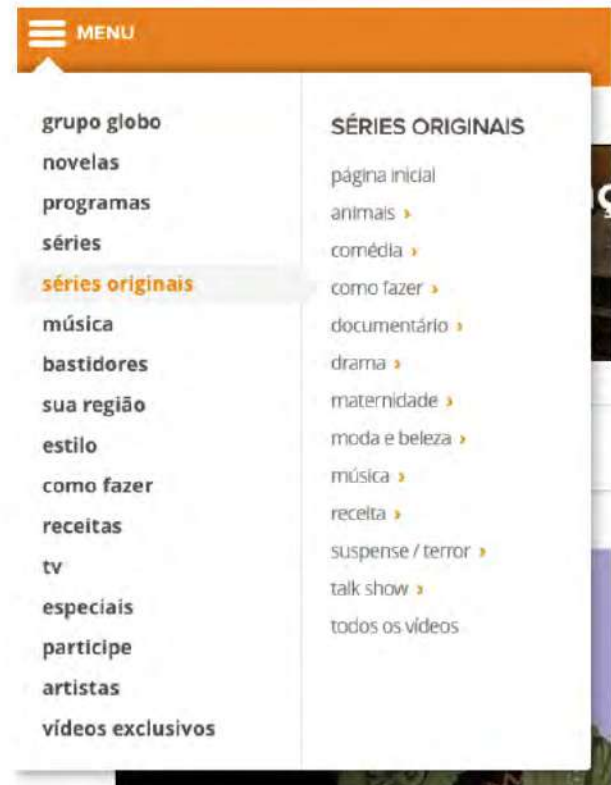


Figura 3: Menu Gshow

⁹ Cf. dados do Anuário 2016 do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva. Disponível em: <http://obitel.net/wp-content/uploads/2016/09/obitel-portugues-2016-1.pdf>

¹⁰ Respectivamente, esses conteúdos vinculam-se diretamente ao conteúdo da série de autoria de Glória Peres *Dupla Identidade* (2014, 13 episódios) e à telenovela *Verdades Secretas* (2015) de autoria de Walcyr Carrasco.

A partir dessas categorizações, foi realizado um mapeamento, novamente, apenas das 21 webséries ficcionais disponibilizadas no Gshow durante o período da pesquisa. Para fins de análises, consideramos, nessa etapa do trabalho, a classificação estabelecida pelo site oficial da Globo. A partir dela, chegamos à sistematização que segue.

TABELA 3: GÊNEROS DAS WEBSÉRIES

GÊNERO	TÍTULO	PERCENTUAL
<i>Comédia</i>	<i>Absurdices</i> <i>Allan Sieber: a última loja de discos</i> <i>A Lei de Murphy</i> <i>Atormentados</i> <i>Ato Falho</i> <i>Celma Interrompida</i> <i>Conselhos Sensatos</i> <i>Escolinha do Improviso</i> <i>Lembranças do Irajá</i> <i>Look do Dia com Tia Sueli</i> <i>Look no Truque</i> <i>O Incrível Superônix</i> <i>Segundos de Sabedoria</i> <i>Tome Prumo</i>	60,9%
<i>Como Fazer</i>	<i>Dicas da Ju</i> <i>Anita de Coração</i>	8,7%
<i>Drama</i>	<i>Os Desatinados</i> <i>Radionovela Herança de Ódio</i> <i>Eu Só Quero Amar</i>	13%
<i>Moda e Beleza</i>	<i>Dicas de Ju</i> <i>Look no Truque</i>	8,7%
<i>Suspense/Terror</i>	<i>Causos do Zé Coveiro</i>	4,35%
<i>Talk Show</i>	<i>Tome Prumo</i>	4,35%

Fonte: Gshow e autores.

É interessante observar na **tabela 3**, a predominância das comédias entre as webséries disponibilizadas (60,9%). O drama, que vem em seguida, apresenta percentual significativamente menor (13%). Essa constatação mostra certa dissonância em relação a um grande número de títulos de séries dramáticas e de suspense ¹² presentes na programação da emissora. Cabe ressaltar, no entanto, que, mesmo em programas de auditório ou na teledramaturgia, o humor e a comédia estão presentes em diversos momentos da televisão aberta.

Apesar da categorização formal que assumimos para sistematizar os gêneros das webséries, é possível notar que algumas delas transitam entre fronteiras fluidas. Assim como ocorre na televisão e em outras plataformas, os gêneros se revelam fluidos, com interferências e construções específicas que remetem à necessidade de buscarmos conceituá-los de maneira mais fluida. Dessa forma, recorremos a Bakhtin (2003) para entendermos o movimento incessante e às vezes imprevisível dos gêneros televisivos replicados na internet, já que o autor russo analisa os “gêneros do discurso como expressão do caráter dialógico e polifônico da comunicação.” (MUNGIOLI, 2006, p. 57). De maneira resumida, podemos dizer que, segundo Bakhtin (2003), estão imbricados de modo irreversível na constituição do gênero: a cultura, o sujeito, os meios de expressão artística (obras de arte, literatura às quais acrescentamos o cinema e a televisão) e as mediações que se estabelecem entre eles de maneira dialógica.

Outra característica sobre os gêneros das webséries analisadas refere-se à sua consonância com as narrativas de origem, no caso dos títulos ligados a uma trama televisiva. Ou seja, se a websérie em questão é de comédia, o título televisivo com o qual se relaciona também é do mesmo gênero. É o caso das “duplas”: *Causos do Zé Coveiro* / *Amorteamo*, *Celma Interrompida* / *Chapa Quente*, *Escolinha do Improviso* / *Escolinha do Professor Raimundo* e todos os outros títulos ligados à televisão.

No caso de webséries que dialogam com telenovelas, seu gênero está relacionado ao arco narrativo da obra televisiva à qual correspondem. É o caso de produções como *A Radionovela Herança de Ódio*, cuja trama melodramática compõe parte de um núcleo dramático da telenovela *Êta Mundo Bão*, que, por sua vez, se encaixa de maneira geral no gênero comédia. É perceptível, portanto, uma sinergia entre as produções veiculadas na televisão e na internet, que se relacionam apesar de por vezes terem narrativas e mesmo gêneros distintos.

¹¹ *Dicas da Ju* é classificado no Gshow tanto como “moda e beleza” quanto como “como fazer”. De acordo com a proposta do artigo que sugere a tomada do olhar da produção para efetuar as classificações, deixamos a referida websérie nas duas categorias.

¹² Produções recentes como *Supermax* (2016), *Justiça* (2016), *Ligações Perigosas* (2016), *Dois Irmãos* (2017), *Entre Irmãs* (2017), *Sob Pressão* (2017), *Treze Dias Longe do Sol* (2017), entre outras, revelam a diversificação de temas e formatos que vem ocorrendo na emissora.

CONSIDERAÇÕES

Em um contexto de cultura participativa (Shirky, 2011), as plataformas de streaming, ganham papel de destaque não apenas pela possibilidade de acesso on demand aos conteúdos, mas, sobretudo, pela possibilidade de propagação desse conteúdo por meio da ação dos próprios espectadores. Dessa forma, na atualidade interessa aos produtores de conteúdo saberem não apenas quais são os conteúdos acessados, mas também por quanto tempo são visualizados; a fim de estimular continuamente sua propagação pelas audiências.

REFERÊNCIAS

- Bakhtin, M. (2003) *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Becker, V. (2013, dezembro) A evolução da interatividade na televisão: da TV analógica à era dos aplicativos. *Revista Lumina* (vol. 7, pp. 1-30), Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Calabrese, O. (1999) *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
- DENA, C. (2009). *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*. Tese de Doutorado - Curso de Digital Cultures Program, Department Of Media And Communications, University of Sydney, Sydney, Austrália.
- Gambaro, D.; Becker, V. (2016, setembro-dezembro) Queda de audiência e programação televisiva: uma análise das mudanças na grade da Rede Globo. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. Unisinos.
- Jenkins, H. (2008) *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph.
- Jenkins, H. Jenkins Community Blog. Recuperado em outubro de 2016 de <https://jenkins.io/node/>.
- Jenkins, H.; Ford, S.; Green, J. (2014) *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph.
- Kinder, M. (1991) *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games*. London: University of California Press.
- Leiduan, A. (2016). Introduction. *Sérialité narrative : enjeux esthétiques et économiques*. Cahiers de Narratologie [Online], 31. Disponível em: <http://narratologie.revues.org/7561>. Acesso em 26 de dezembro de 2016.
- Lino, M. (2016). Webseries, Original Series e Digital Series: le forme delle narrazioni seriali nel web. *Between*, vol. VI, n. 11.
- Lopes, M. I. V.; Mungioli, M. C. P. (2016) Brasil: a “tv transformada” na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, M. I. V.; OROZGO, G. (orgs). *(RE) Invenção de Gêneros e Formatos da Ficção Televisiva*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Mittel, J. Strategies of storytelling on transmedia television. In: RYAN, M. (2014). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. University of Nebraska Press.
- Mittel, J. (2010) *Television and American culture*. New York: Oxford University Press.
- Mungioli, M. C. P. (2006) *Minissérie Grande Sertão Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- RYAN, M. (2014). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. University of Nebraska Press.
- SHIRKY, C. (2011) **A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado**. Rio de Janeiro: Zahar.
- Williams, R. (2016) *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, MG: PUC-Minas.
- Zanetti, D; Silva, L.; Galante, M. (2014) As webséries e o campo do audiovisual. *Anais do Congresso da Associação Latino-americana de Investigadores em Comunicação*, Lima, Peru.



Ponencia presentada al GI (2) Ficción televisiva y narrativa transmedia

Iniciativas de inovação aberta aplicadas ao segmento de ficção televisiva.

Open Innovation initiatives applied to the television fiction market. Iniciativas de innovación abierta aplicadas al segmento de ficción audiovisual

*Luciano Matsuzaki **

RESUMO: : Análise das iniciativas de inovação aberta aplicadas ao segmento de ficção audiovisual em um contexto mercadológico de convergência de mídias e complexidade narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: inovação aberta 1, storytelling 2, transmídia 3.

ABSTRACT: Analysis of open innovation initiatives applied to the audiovisual fiction segment in a market scenario of media convergence and narrative complexity.

KEYWORDS: open innovation 1, storytelling 2, transmedia 3.

RESUMEN: Análisis de las iniciativas de innovación abierta aplicadas al segmento de ficción audiovisual en un contexto mercadológico de convergencia de medios y complejidad narrativa.

PALABRAS CLAVE: innovación abierta 1, storytelling 2, transmedia 3.

TEMA CENTRAL

O tema central deste artigo é o processo de inovação como metodologia para identificar novos autores-roteiristas diante de um cenário de complexidade narrativa e convergência de plataformas midiáticas.

OBJETIVOS

O objetivo do presente artigo se caracteriza em analisar os laboratórios de ideias de ficção televisiva (Globo Lab, Netlabtv e *Writer's Room* BBC) direcionados para autores-roteiristas a partir de uma reflexão teórica embasada no conceito de inovação aberta proposto por Chesbrough (2012), complexidade narrativa televisiva discutido por Mittel (2015) e Thompson (2013) e narrativas transmídia apresentadas por Jenkins (2006). Dessa forma, pretende-se utilizar esta análise entre administração e comunicação para identificar possíveis hipóteses que possam expandir as oportunidades de atuação no mercado para o autor-roteirista e os resultados desses projetos no mercado.

REFLEXÃO TEÓRICA: A INOVAÇÃO ABERTA

O termo inovação é um tema recorrente para suportar os impactos da tecnologia sociedade. De acordo com o Manual Oslo,

* **Mestre em Comunicação e Mercado pela Cáspier Libero. Pós-graduado em Administração de Operações** com cursos de extensão em inovação, tecnologia e inteligência de mercado pela FIA. Graduado em Rádio e Televisão. Brasil, São Paulo. **Email:** matsuzaki.luciano@gmail.com

organizado pela OECD¹ e que estabelece as diretrizes para interpretação de dados sobre inovação, o conceito de inovação significa a implementação de um produto (bem ou serviço) novo ou significativamente melhorado, ou um processo, ou um novo método de marketing, ou um novo método organizacional nas práticas de negócios, na organização do local de trabalho ou nas relações externas” (OSLO MANUAL, 2005 p.46). Quando nos referimos a processos de inovação fechada nas empresas, Chesbrough (2012, p.50) nos lembra que alguns fatores que deterioram este cenário, tais como: a crescente disponibilidade e mobilidade de trabalhadores especializados e a capacitação dos fornecedores externos a empresa. Aliado ao aumento do número de universidades, estes trabalhadores adquiriram uma forte base de conhecimento e qualificação e transitaram para fora das empresas, atuando em consultorias, *startups* e fornecedores, apoiando a aceleração do lançamento de um produto, o mesmo fornecedor poderia realizar a mesma oferta para os concorrentes do mesmo segmento de mercado. Também Chesbrough (2012, p. 59), propõe uma abordagem diferente em relação ao uso de todas as ideias que precisam ser geradas por uma empresa para se manter competitiva, chamada inovação aberta. Segundo o autor, conceito de inovação aberta significa que ideias valiosas podem surgir a partir do interior e/ou exterior da companhia, bem como podem ir para o mercado.

Os processos de inovação aberta levam em consideração um diagnóstico da cultura de inovação da empresa e sugerem um macro direcionamento de implantação apoiado pelo nível executivo e podem incrementar ou causar ruptura radical em um produto ou serviço. As empresas podem encontrar conhecimento em clientes, fornecedores, universidades e parceiros e empresas *startups* de tecnologia. Os processos de adequação e filtro de novas ideias passam por uma avaliação de um time multidisciplinar que irá avaliar qual projeto tem aderência ao interesses da empresa. Uma prática para a inovação no desenvolvimento de produto foi proposta por Cooper (2008), como Stage-Gate[®]. De acordo com o autor, trata-se de um processo de inovação que pode ser visualizado como uma série de etapas, com cada fase constituída por um conjunto de atividades necessárias para o progresso do projeto para o próximo portão ou ponto de decisão.

Os *stages* são concebidos para reunir informações-chave do projeto, bem como os seus riscos e requisitos. Cada stage é seguido por um *gate*, que consiste em um ponto de controle e decisão para a próxima etapa do projeto. Atualmente, os processos de inovação aberta são adotados por empresas de diversos setores, seja ele financeiro, seguros, ou mineração através de programas bem definidos que permitem a entrada de universidades, startups e consultores para co-criação. Para Chesbrough (2006, p.67) A co-criação é uma poderosa força inovadora em toda uma variedade de indústrias, desde software para semicondutores até brinquedos e música. É também um maneira de criar um relacionamento mais profundo com os clientes.

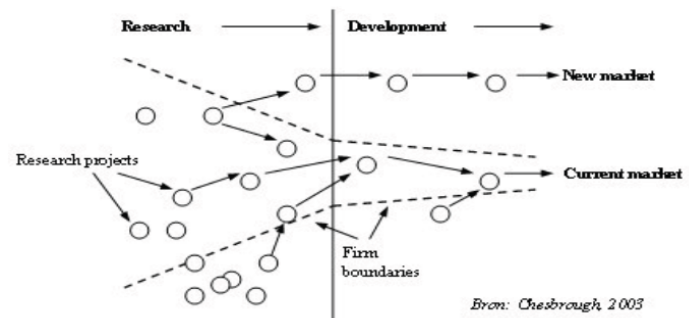


Figura1: Diagrama de inovação aberta – atores de fora do funil participam do processo

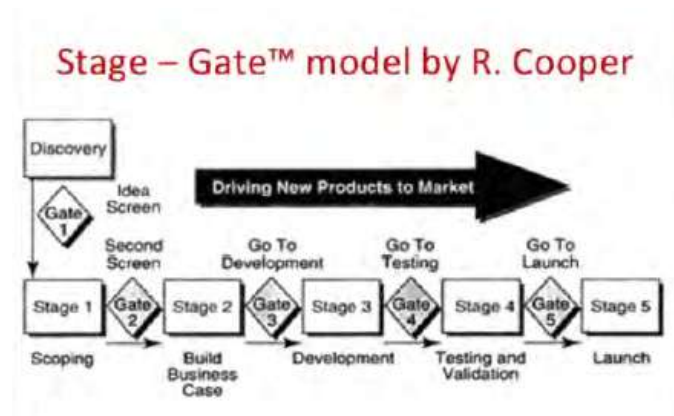


Figura 2: Processo Stage Gate (Cooper 1994)

REFLEXÃO TEÓRICA: ASPECTOS CONTEMPORÂNEOS DAS NARRATIVAS TELEVISIVAS

Se a inovação é considerada necessária para a diferenciação das empresas no mercado, no contexto de convergência de mídias, este processo tende a ser mais complexo no âmbito do desenvolvimento dos roteiros. Com a extensão do alcance das múltiplas plataformas, a história poderá adquirir linhas narrativas distintas, sequências, *spin-offs*² e um planejamento minucioso que deverá englobar todas as telas. De acordo com a formalização do tema definido por Jenkins (2006), uma história transmídia, é a história que se desdobra em várias múltiplas plataformas, onde cada texto novo faz uma contribuição para o todo. Os consumidores constroem suas próprias histórias através dos fragmentos de informação que estão expostos. Massarolo (2016, p:16) complementa que as mudanças no paradigma do *storytelling* coincidam com a multiplicação de telas e a fragmentação da audiência da televisão convencional. Ou seja, o indivíduo poderá consumir um seriado inteiro enquanto procura detalhes ocultos em um jogo, ou pode acompanhar uma história paralela de um personagem que foi lançada no formato *ebook*.

Entretanto, Mittel (2015, p:189) chama a atenção para a possibilidade da estrutura comercial do canal não poder sustentar uma franquia que arrisque a erosão dos pontos de audiência para espectadores que não estão interessados em se afastar para além de um único meio. Em um sentido mais amplo, sustentar um ativo digital com complexas histórias ao longo do tempo nos múltiplos pontos de contato torna-se um processo árduo e que exige recursos permanentes.

¹ A Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico

² No segmento de produções audiovisuais, *spin-off* se refere a uma história derivada de outra.

Se o cenário convergente proporciona participação e engajamento, para o autor-roteirista o contexto é de complexidade na atividade criativa para atender as diferentes especificações durante o desenvolvimento de um projeto. Thompson (2003, p:58), identificou alguns aspectos do histórico da complexidade narrativa de ficção na televisão, intitulados como múltiplas linhas de histórias, arcos de histórias, serialidade e redundância ou “exposição dispersa”, que é estratégia que o projeto possui de permitir ao público acompanhar o seriado de qualquer episódio. Também Thompson (2003, p:57) recorda que, múltiplas linhas de história, seja em *sitcoms* ou em dramas, dão a impressão de preencherem uma grande parte da ação em um período de tempo relativamente curto, exigindo coerência e planejamento por parte da equipe de roteiristas. Para Mittel (2015, p:19) a complexidade narrativa redefine a forma episódica de uma narrativa em série, rejeitando a necessidade de encerramento da trama em cada episódio, que tipifica forma episódica convencional. Trata-se de uma narrativa cumulativa, que se desenvolve ao longo do tempo, em vez de reiniciar e voltar ao equilíbrio estacionário ao fim de cada episódio. Thompson (2003, p:62) nos lembra que a serialidade e os arcos de história exigem planejamento da estrutura do enredo tanto do único episódio quanto da história em andamento também. Quando a história se expande para múltiplas plataformas, Gosciola (2003, p:115) afirma que as narrativas paralelas são elementos quase que obrigatórios em obras hipermediáticas graças à possibilidade de o usuário acessar a vários conteúdos e mídias concomitantemente. Murray (2003 p:149) trata os usuários desses ambientes que suportam narrativas digitais como interatores, que atuam apenas dentro das possibilidades estabelecidas da programação de tais meios.

Todas estas abordagens narrativas que exigem planejamento, processos e roteiros expandidos para se adequar a diversidade de possibilidades. A tecnologia disponível proporciona acesso a banco de dados de roteiros e plataformas de escrita, junto com histórico de *plots* e arcos de história. O mercado e o consumidor exigem e diferenciação e rigor técnico, e algumas empresas adotam “*Writer Rooms*”³ para garantir envolvimento e coerência com todos os envolvidos.

METODOLOGIA DE ABORDAGEM

De acordo com os conceitos apresentados, a metodologia de abordagem deste artigo consistiu na observação das iniciativas de identificação de novos autores-roteiristas promovidas por empresas de comunicação (Globo, NET e BBC) e para esta análise, recorremos ao conteúdo oficial disponibilizado por estas empresas em seus respectivos portais, plataformas de transmissão de vídeo, em trechos do processo de seleção, depoimentos dos participantes, seminários e workshops disponibilizados nos *websites* dedicados do projeto.

GLOBALAB

Em 2016, a Rede Globo de Televisão criou um projeto chamado Globo Lab, um laboratório de ideias do canal. De acordo com o *website* do projeto, “O Globo Lab é um laboratório de ideias promovido pela Globo para fomentar a inovação, identificar talentos criativos e fortalecer o relacionamento com a nova geração de produtores de conteúdo e influenciadores digitais”.



Figura3: Globolab

Um dos projetos do laboratório teve como objetivo a identificação de narrativas inovadoras para o desenvolvimento de uma websérie. A iniciativa possui contornos semelhantes aos processos de inovação que a empresa já utiliza dentro das áreas de tecnologias emergentes, onde desenvolvedores de software externos são convidados para participarem de uma maratona para resolver problemas específicos através do uso de grande volume de dados e inteligência artificial, por exemplo. Esta modalidade de atuação é conhecida no mercado como *hackaton*⁴.

O GloboLab elaborou um processo de seleção digital que recebeu mais de 1200 projetos. Os 20 finalistas participaram de um workshop na emissora. Os 10 finalistas receberam mentoria e orientação com os roteiristas da Globo e passam por sessões *pitching*⁵. A primeira edição teve como vencedor a websérie “Põe na Conta”, de Diego Tavares, produzida e exibida pelo canal. Embora o foco desta edição do laboratório esteja em torno do autor-roteirista, trechos das etapas de seleção e mentoria foram gravados e disponibilizados no portal Globo Universidades no formato *reality show*.

³ Grupo roteiristas que trabalham em colaboração em um único espaço físico, visando garantir coerência no projeto.

⁴ Combinação das palavras inglesas “hack” (programar de forma excepcional) e “marathon” (maratona).

⁵ Sessões de apresentação e/ou comercialização de um projeto audiovisual para canais, produtores e investidores.

TABELA 1: RESULTADOS GLOBOLAB

EMISSIONA /CANAL	PROJETO	PÚBLICO-ALVO	PAÍS	RESULTADO DA PRIMEIRA EDIÇÃO 2017
Rede Globo	GloboLab	Autores roteiristas	BR	O programa escolhido "Põe na conta", de Diego Tavares foi produzido e exibido pelo canal Multishow.

O projeto vencedor foi disponibilizado na plataforma Gshow, e pode ser acessado através de múltiplos dispositivos. Embora o formato de seleção de projetos desta iniciativa tenha traços com o que conhecemos como "concurso", essa definição é muito simplista, quando analisamos de forma macro os desdobramentos do projeto. O laboratório participou de debates na ECA-USP, FAAP, Campus Party, RioMarket, dentre outros encontros. Durante o VI Encontro Obitel Brasil, o laboratório discutiu as práticas dos fãs no ambiente de cultura participativa, permitindo que academia e mercado se aprofundassem nos assuntos e se aproximassem dentro das suas respectivas áreas de atuação. Existem também outras verticais de atuação do laboratório com foco no jornalismo baseado em dados, moedas digitais, empreendedorismo, conteúdo infantil e estratégias de *e-sports*. Houve apoio do nível executivo da emissora, quesito fundamental para um projeto inovação garantir participação e um diálogo entre as disciplinas de tecnologia, dramaturgia e produto. Um detalhe que gerou discussão nos meios de comunicação, foi o fato de que os direitos patrimoniais do programa são de propriedade da emissora. Ao participante, é concedido os créditos no programa, sem envolvimento financeiro.

NETLABTV

Em 2013, a empresa de televisão a cabo NET, com o apoio de diversos parceiros institucionais e canais de televisão, desenvolveu um projeto no formato de um concurso com o objetivo de fomentar o empreendedorismo no setor audiovisual.



Figura4: NELABTV

De acordo com o regulamento, o projeto consistia em identificar novos formatos e ideias para séries brasileiras nas categorias ficção, não ficção e social vídeo. Após uma avaliação realizada por uma comissão julgadora, foram escolhidos quatro vencedores por categoria de acordo com os seguintes critérios: Originalidade da criação artística, qualidade técnica e artística e potencial comercial dos projetos.

Aos 4 vencedores do categoria ficção encontros individuais, o laboratório ofereceu consultoria com especialistas em roteiro e palestras sobre o mercado televisivo. Participaram de dinâmicas de cocriação, oficina de *pitching* e *pitching* final com a apresentação dos projetos para os canais de TV e produtoras independentes parceiras do NETLABTV. A bolsa auxílio foi de R\$ 15.000,00 (quinze mil reais). Durante a edição do projeto, o NETLABTV promoveu *masterclasses* e seminários em parceria com o canal Sony. Foram convidados profissionais como Elizabeth Devine, roteirista e produtora da série "CSI: Crime Scene Investigation" e Dan Attias, diretor das séries "Homeland" e "The Walking Dead". O objetivo do projeto era proporcionar aos participantes apoio no desenvolvimento dos roteiros e formatação do seu projeto. Após o processo, mesmo o participante vencedor, estará livre para comercializar seu projeto no mercado.

WRITER ROOM – BBC

No segmento norte-americano e britânico, há um composto diversificado de iniciativas para colaboração de autores com as emissoras. Os projetos se desenvolvem tanto no formato laboratório de televisão quanto laboratório independente, que convoca seus participantes a apresentarem projetos audiovisuais e artigos acadêmicos para um público restrito através de sessões *pitching* e festivais. Mas existem também alguns projetos de inovação aberta e colaborativa amparados com as emissoras, no caso desta análise, o *Writers Room* da BBC de Londres ⁶.

⁶ O website do projeto possui áreas exclusivas para Irlanda e País de Gales.

TABELA 2: FINALISTAS DA CATEGORIA FICÇÃO - NETLABTV 2014

FINALISTA FICÇÃO 2014	GÊNERO	LOCALIDADE	DESCRIÇÃO DO PROJETO
Castelo dos Sonhos Luís Marcio Alvarenga	Drama	Belém - PA	<i>Uma investigadora novata é enviada para uma recém-emancipada cidade do interior amazônico para compor a equipe da Delegacia de Polícia da região.</i>
Conveniência Ricardo Inhan	Comédia	São Paulo - SP	<i>Uma loja de conveniência de beira de estrada onde Neto, o funcionário, lida com os clientes que por ali passam, tendo novos afetos e personagens peculiares, tratados com humor.</i>
Cururu Marques Moraes	Comédia	Fortaleza - CE	<i>Série de comédia filmada como falso documentário, traz o dia-a-dia de uma Promotoria de Justiça do interior do Ceará, cuja promotora é uma nativa que passou 15 anos afastada e acaba de voltar.</i>
O Amor nos tempos do Smartphone Lucas Calmon	Comédia	Niterói - RJ	<i>Quatro jovens vivem uma série de encontros e desventuras através de um popular aplicativo de relacionamentos que os fará repensar a vida, o prazer e - quem sabe - até o amor.</i>

**Figura 5:** Writers room – BBC

A emissora BBC de Londres mantém um projeto para múltiplas plataformas denominado *Writer Room*. De acordo com o site, o *Writer Room* é um departamento *cross-genre* de roteiro televisivo com foco de atuação no desenvolvimento de novos projetos e novos autores. O projeto oferece a opção de envio roteiros de acordo com os termos e condições detalhados da BBC, além do cronograma de submissões. Na seção "*Writer Lab*" do site, é disponibilizado entrevistas com profissionais, toolkits por gêneros, guidelines e exemplos de roteiros formatados, podcasts com roteiristas da BBC, dentre outros conteúdos. Na seção "*Script Library*"⁷ é possível realizar o download de roteiros de seriados completos de programas como: *Doctor Who*, *Accused*, *Luther*, *Sherlock*, dentre outras dezenas de títulos estão disponíveis no acervo. O projeto se desdobra nas diferentes redes sociais e serve como referência sobre o que acontece no segmento televisivo.

PRINCIPAIS RESULTADOS E REFLEXÕES

As iniciativas do GloboLab e Netlabtv refletem que pode ser benéfico promover a abertura e o diálogo com autores roteiristas, através de programas de inovação aberta aliados a processos colaborativos através de laboratórios com autores sêniores. Em ambos os casos, Globo Lab e NETLABTV envolveram os autores-roteiristas externos para participação, e foram criados estágios de controle para seleção das ideias, mentoria e *pitching*. Os workshops permitiram que os participantes tivessem acesso à técnicas narrativas mais complexas, que foram discutidas por Mittel (2015) e Thompson (2013), e discutiram com profissionais do setor temas referente a formatos, conteúdos e viabilidade dos projetos em um cenário multiplataforma. Embora a modalidade da convocação

⁷ Biblioteca digital que disponibiliza roteiros para download

seja no formato “concurso”, não descaracteriza o objetivo final que foi o de promover novas ideias vindos de fora da estrutura interna e de seus parceiros mais recorrentes, o que vai de acordo com a teoria nos apresentada por Chesbrough (2012). Alguns projetos dos finalistas e o conteúdo sobre os laboratórios de ideias televisivas utilizam múltiplas plataformas, o que garante fluxos de informação diferentes para cada contexto, e vão de encontro com o cenário discutido por Jenkins (2006). O caso *Write’s Room*, da BBC, ao contrário das iniciativas brasileira citadas acima, trata-se de uma projeto permanente de inovação e abertura de conteúdo sem a definição de “concurso”. A emissora convoca o autor a participar e a aprender com a empresa, que tem uma evidente preocupação em capacitar os autores amadores e profissionais nos seus próprios processos e práticas de trabalho.

Conclusões

De acordo com os casos apresentados, foi possível constatar que os laboratórios de televisão ou núcleos de ficção televisiva que adotaram iniciativas de inovação em seus processos de identificação de novos autores externos a empresa e aos tradicionais fornecedores (produtoras de televisão especializadas). No momento em que a ficção televisiva incorpora narrativas complexas e com desdobramento transmídia, é proveitoso para as emissoras permitir que *insights* cheguem de fora da cadeia. Com a disseminação de conteúdo teórico e técnico sobre escrita para múltiplas telas, a expectativa é que o autor roteirista tende a receber mais visibilidade, capacitação e visão do mercado como um todo. Como sugestão para o aprofundamento do estudo, pretende-se identificar o retorno das iniciativas com mais detalhes, uma vez que os projetos estão em fase de produção ou comercialização, bem como a quantidade de projetos que foram produzidos amparados por processo de colaboração aberta, o retorno dos investimentos e o conceito dos direitos autorais de um projeto coletivo.

BIBLIOGRAFIA

- CHESBROUGH, H. *Inovação Aberta*. Porto Alegre: Bookman 2012.
- CHESBROUGH, H. *Open Services Innovation*. San Francisco: Josey-Bass 2011.
- COOPER, G. Robert. - *Perspective: The Stage Gate - Idea-to-Launch Process* – Disponível em: https://www.stage-gate.net/downloads/wp/wp_30.pdf - Acesso em 05/02/2018.
- GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias*. São Paulo: Senac 2008.
- JENKINS, H. *Convergence Culture, when old and new media collide*. New York: New York University Press 2006.
- MASSAROLO, João. *Estratégias contemporâneas do storytelling para múltiplas telas*. – Disponível em: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI3-Joao-Massarolo.pdf> - Acesso em 10/02/2018
- MANUAL DE OSLO. *Manual de Oslo: diretrizes para coleta e interpretação de dados sobre inovação*. 3 ed., Ed.Brasília, OCDE, Finep, 2005.
- MITTELL, Jazon. *Complex TV – The poetics of Contemporary Television Storytelling*. - N New York: New York University Press 2015.
- MURRAY, J.H. (1997) *Hamlet on the Holodeck*.(2001 ed.) Cambridge, Mass: The MIT Press.,
- THOMPSON, Kristin. *Storytelling and Film Television*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, and London, England 2003.



Del teatro francés del siglo XVIII a la ficción televisiva transnacional del siglo XXI: el melodrama como paradigma transgénero, transcultural y transhistórico

From the French theater of the 18th century to the transnational television fiction of the 21st century: melodrama as a transgenre, transcultural and transhistorical paradigm

*Lucas Martins Néia **

RESUMEN: El trabajo convoca estudios clásicos del melodrama en el teatro, la literatura, el cine, la radio y la televisión para reflexionar acerca de los actuales flujos de transnacionalización de las ficciones televisivas alrededor del mundo. Por lo tanto, observamos, en el contexto de la ficción televisiva transnacional, la permanencia y lo residual de características presentes en el proceso histórico del melodrama. Creemos que esta investigación, al poner en diálogo concepciones europeas, norteamericanas y latinoamericanas, proporciona perspectivas para comprender cómo el melodrama se inscribe (en la) y escribe la condición posmoderna, esencialmente por medio de las características que sobrepasan instancias estéticas, culturales e históricas.

PALABRAS CLAVE: Melodrama, ficción televisiva, postmodernidad.

ABSTRACT: This study gathers classical researches of melodrama in theater, literature, film, radio and television studies to reflect on the current transnationalization flows of TV fiction around the world. Thus, we observe, in the context of the transnational television fiction, the permanent and the residual characteristics present in the historical process of melodrama. We believe that this research, by putting into dialogue European, North American and Latin American conceptions, provides perspectives to understand how the melodrama subscribes to and writes the postmodern condition, essentially through characteristics that transcend aesthetic, cultural and historical instances.

KEY WORDS: Melodrama, television fiction, postmodernity.

INTRODUCCIÓN

Este artículo convoca estudios del melodrama en el teatro, la literatura, el cine, la radio y la televisión para iluminar los actuales flujos de transnacionalización de las ficciones televisivas. Una mirada sobre tales estudios posibilita algunas reflexiones referentes a las negociaciones que el melodrama establece con la condición postmoderna¹.

* **Guionista, dramaturgo y director teatral. Doctorando en Ciencias de la Comunicación por la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (USP), Brasil.** Investigador del Centro de Estudios de Telenovela (CETVN/ECA-USP) y del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (Obitel). **E-mail:** lucas_martins_neia@hotmail.com

¹ Lyotard (2000) utiliza el concepto de posmoderno para denominar el mundo contemporáneo a partir de la incredulidad con relación a los metarrelatos, un efecto del progreso de las ciencias. Jameson (2004), a su vez, cree que la posmodernidad correlaciona la emergencia de nuevos aspectos formales de la cultura a un nuevo tipo de vida social y a un nuevo orden económico.

Mi principal hipótesis es que el melodrama permanece como un importante modo de la sensibilidad, del pensamiento y de la enunciación de hoy, lo que en parte se manifiesta cuando miramos las ficciones televisivas alrededor del mundo. El melodrama atraviesa tiempos, locales, formas y géneros artísticos, territorios geo-culturales y de ficcionalidad –aliándose, por lo tanto, a lo que llamaré de “cuestión trans”² de la posmodernidad.

En su discusión teórica, el trabajo hace un recorrido histórico del melodrama puntuado por inflexiones que, derivadas de un análisis sincrónico, proponen un diálogo entre concepciones europeas, norteamericanas y latinoamericanas para comprender la permanencia y lo residual de características del melodrama en el actual contexto de la ficción televisiva transnacional.

EL DERECHO DE NACER

La primera utilización de la palabra melodrama se da en Italia, en el siglo XVII, cuando designa un drama enteramente cantado³. En el siglo siguiente, al aparecer en Francia, Rousseau le atribuye una nueva significación: un género dramático entrecortado por diálogos musicales que subrayan la pantomima. Con el pasar del tiempo, el término se convierte en llamador de público para el teatro, designando las más diversas “trapadas” escénicas. (Thomasseau, 2012)

De ello se desprende que el melodrama está absolutamente vinculado a la *mise-en-scène*, y no destinado a la mera lectura declamatoria; representa el impulso del teatro en sí: el impulso a la dramatización, a la expresión, a la escenificación (Bentley, 1982). Thomasseau (2012: 128) afirma que el género es “una de las primeras formas teatrales a desligarse deliberadamente de la escritura tradicional del teatro, prefiriendo un lenguaje puramente escénico que era, inicialmente, la de la acción y de las imágenes”, dependiente así de las situaciones y del talento de los actores.

“Hijo” directo de la Revolución Francesa⁴, el melodrama es la ficción que, en la crisis, realiza los deseos de las capas más bajas de la población. Al mismo tiempo, preserva el sentido de jerarquía, reconciliando “todas las ideologías, en un intento de reconstrucción nacional y moral o, al menos, en la búsqueda del fortalecimiento de las instituciones sociales, morales y religiosas” (Thomasseau, 2012: 15). La burguesía y la aristocracia se rinden al género justamente porque pone en orden los intentos más osados del teatro de la Revolución, valorizando el culto a la virtud y a la familia, el sentido de honor y de propiedad.

El género teatral melodramático se aprovecha de diversas de las corrientes que lo precedieron y/o le eran contemporáneas: de la tragedia al drama burgués, del teatro shakespeariano al movimiento alemán del *sturm und drang*. Al mismo tiempo, absorbe las pantomimas, la danza, la música y el canto como sustentáculo de sus acciones. También desarrolla un proceso de retroalimentación con el género épico –la mayor parte de sus canevas (como eran llamados los guiones de escenificación a la época de la *Commedia Dell'Arte*, otra gran influencia) provenía de romances, y sus autores también escribirían folletines.

Desde el origen de la “etiqueta” melodrama, se puede observar un vigoroso tránsito bajo su égida: “los melodramaturgos supieron usar a su favor esta nivelación y esta uniformidad de los géneros al reorganizar, según un ritual de reglas precisas, las técnicas experimentadas” (Thomasseau, 2012: 22) en el drama, en la épica y en las más diversas artes escénicas y corrientes estéticas.

Teniendo como eje central cuatro sentimientos básicos –miedo, entusiasmo, lástima y risa– a ellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones –terribles, excitantes, tiernas y burlescas– personificadas o “vivas” por cuatro personajes –el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo– que, cuando juntos, realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia. Esta estructura nos revela en el melodrama una pretensión tal de intensidad que no puede lograrse sino a costa de la complejidad. (Martín-Barbero, 1992: 45-46)

Esa esquematización y ausencia de psicología será la responsable de suspender a los personajes en un tiempo y espacio diferentes de los condicionados a la acción clásica. En este sentido, el melodrama se diferencia del canon dramático sistematizado desde Aristóteles y se aproxima estructuralmente, según Martín-Barbero (1992), de la narrativa oral, del gesto de contar algo: aquí no se opera la lógica del “por lo tanto”, o sea, el encadenamiento de acciones bajo la lógica causa y efecto, sino la del “y entonces” –representada, en el escenario, por los llamados “golpes de teatro”.

Thomasseau (2012) y Martín-Barbero (1992) indican el melodrama, aún, como el primer género teatral a englobar la aceptación masiva del público: al señalar Coelina o l'Enfant du Mystère (1800), de Pixérécourt, como el “primer verdadero melodrama”, Thomasseau (2012: 23) resalta que algunos dramas anteriores presentaban características del género, pero “les faltaba a cada uno al menos un elemento constitutivo esencial, empezando por la aceptación del público” –formado por todos los extractos de la sociedad. Por eso, Martín-Barbero (1992: 40) subraya que el melodrama “es la doble entrada del pueblo ‘en escena”.

² Se hace necesaria la comprensión de la palabra *trans* de acuerdo con la semántica de la preposición latina homónima –indicador de algo que está “más allá de”, “después de” – y del verbo “transitar” –es decir, poder ir de un lado a otro, implicación que pone en jaque el establecimiento de fronteras precisas.

³ En este sentido, Pixérécourt, uno de los grandes melodramaturgos franceses del siglo XVIII, dice que el melodrama es escenificado “hace tres mil años” (Thomasseau, 2012: 29) –debido a la importancia que dedicaba a la música, la propia tragedia griega podría ser englobada en esta acepción. Al referirse a los estudiosos que toman el melodrama “desde Eurípides hasta Edward Albee”, Brooks (1995: XV) subraya que, “cuando la tragedia se convierte en un subconjunto especial del melodrama, perdemos el sentido de la especificidad cultural del género”.

⁴ La llamada “estética melodramática” surge en los teatros franceses del siglo XVIII, en medio de un público creciente por las clases populares y sensibilizado por las peripecias frenéticas y sangrientas que marcaron el período. (Thomasseau, 2012)

PÁGINAS DE LA VIDA

Thomasseau (2012: 135) señala que “la creación del género melodramático fue un fenómeno estrictamente francés, que se extendió rápidamente por Europa y por el Nuevo Mundo”. Brooks (1995), a su vez, constata que el melodrama como forma se localiza históricamente hasta el siglo XIX; toma para su estudio el adjetivo melodramático –también debido al hecho de que los autores literarios que estudió, Honoré de Balzac y Henry James, asignan sus personajes en un contexto de “aparente ‘realismo’”: el sustrato melodramático se les configura para los escritores un modo ético y emocional de conceptualización y dramatización que opera dentro de la forma realista.

En su diálogo con el romanescos, el melodrama alcanzará una articulación elemental y precisa entre conflicto y dramaturgia, acción y lenguaje narrativo (Brooks, 1995). Es el folletín –experimentado tanto por Balzac y James– que unirá la noción del “y entonces”, característica de la estética melodramática, a la idea aristotélica de peripecia. De esa forma, al contrario del melo-teatro, los reverses no se producirán en un instante, sino en el transcurso de la obra. Las temáticas, sin embargo, aún se dan por la unión del exceso a la estructura de las fidelidades primordiales (las relaciones familiares, de parentesco) (Martín-Barbero, 1992) –y a eso se agregarán la búsqueda del éxito social y los conflictos amorosos, que no constaban entre los principales motivos del melo-teatro (Thomasseau, 2012).

De acuerdo con Meyer (1996), el término folletín surge en Francia a comienzos del siglo XIX, y, de inicio, designa un lugar preciso del periódico: el rodapié, generalmente el de la primera página, destinado a todo tipo de entretenimiento –de crónicas, críticas literarias y reseñas teatrales, hasta chistes, charadas, recetas de cocina o de belleza. Con el tiempo, ese espacio comienza a ofrecer un abrigo semanal a cada una de esas modalidades, y los editores perciben las ventajas –modicidad del precio y fuerte atracción por parte del público– de los llamados romans-feuilletons (historias contadas en capítulos), dando a estas narrativas un lugar destacado en el periódico y en la periodicidad diaria. Tenemos ahí el primer tipo de texto escrito en el formato popular de masa (Martín-Barbero, 1992).

Por su duración, el folletín alcanza el estatus de “ser confundido con la vida”, disponiendo al lector incluso la oportunidad de “entrometerse” en la narración ⁵ –por medio de cartas a los periódicos, por ejemplo. La escritura se convierte en un espacio de introducción de la narración popular, que vive tanto de la sorpresa –nuevamente la lógica del “y entonces”– como de la repetición. El folletín ocasiona un puente entre la estructura seriada y la periodicidad del capítulo, viviendo entre el tiempo del progreso y el tiempo del ciclo, un doble movimiento –progresivo y regresivo– que posee una sola dirección (Martín-Barbero, 1992). Mediando estas dos instancias, tenemos el tiempo familiar⁶: el reconocimiento del que habla Brooks (1995) funciona como operación de redundancia y también como modo de constitución de los sujetos ⁷.

El folletín atraviesa los mares para, después de traducciones de historias exitosas en el viejo continente, servir como base a narraciones que se desarrollarán en la frontera entre lo urbano y lo rural ⁸. Los héroes del Nuevo Mundo rompen con el paradigma narrativo europeo al sucumbir víctimas de un sistema social injusto. (Martín-Barbero, 1992)

LA ROSA PÚRPURA DEL CAIRO

Si, en el plano de las narrativas, el melodrama funciona como mediación entre el folclore de las ferias y el espectáculo popular-urbano (masivo) a través del folletín, en el de la escenificación sobrepasa las fronteras de su génesis teatral para llegar, en el siglo XX, al cine (Martín-Barbero, 1992). En su búsqueda por percibir la imaginación melodramática, el cine resolvió técnicamente los problemas del escenario y las limitaciones verbales del romance (Gledhill, 1987).

Para el melodrama, “las palabras importan menos que los juegos de mecánica y de óptica” (Martín-Barbero, 1992: 43). Su parentesco con el cine no es sólo temático: gran parte de los trucos que la llamada séptima arte prepara y lanza mano para producir su “magia” derivan de esa estética.

Gledhill (1987) apunta la tensión entre el melodrama y el realismo en las reivindicaciones por las bases de un cine popular. La autora ve el melodrama no sólo como un género cinematográfico, sino como un modo con raíces formativas en el siglo XIX; piensa que la noción de modo trae en sí las tres principales acepciones pregonadas al término: un tipo de ficción o teatro, un género cinematográfico específico y una manera de ver el mundo profundamente arraigada a la cultura popular.

Martín-Barbero (1992: 59-60) dialoga con esa concepción al decir que el melodrama

ha sido para el cine, más que un género, un horizonte estético y político. [...] [Y, en el caso de Latinoamérica,] vertebración de cualquier tema, conjugación de la potencia de la impotencia social y las aspiraciones heroicas, interpelando lo popular desde ‘el entendimiento familiar de la realidad’. Es lo que permitirá al cine enlazar la épica nacional con el drama íntimo, desplegar el erotismo bajo el pretexto de condenar el incesto y disolver lacrimógenamente los impulsos trágicos, despolitizando las contradicciones cotidianas.

⁵ Condición sine qua non para la telenovela

⁶ Temáticamente y, en el caso de los desdoblamientos del folletín en la radio y en la televisión latinoamericanas, también en términos de recepción.

⁷ Ídem a la nota anterior.

⁸ Al abordar la llegada del melodrama en Estados Unidos, Gledhill (1987: 24) también destaca esa característica: “al inicio de los melodramas norteamericanos, el villano fue asociado a la ciudad. [...] El igualitarismo y la regeneración se encontraban en el pasado rural del país”.

Al centrarse en la relación del melodrama con el cine latinoamericano, Monsiváis (1976 como citado en Martín-Barbero, 1992: 59) señala una importante particularidad: en este territorio geocultural, lo público “no accedió al cine a soñar, se fue a aprender”. Para América Latina, el cine no es sólo la primera narrativa audiovisual de esa experiencia cultural popular-urbana, sino la primera experiencia narrativa de hecho –en la cual la lectura no aparece como condición primordial para el acceso del público, factor relevante para sociedades con altos índices de analfabetismo.

VOLVER

Me gustaría discutir más a fondo tres de los autores anteriormente citados: el norteamericano y académico especialista en Literatura Comparada Peter Brooks (1995), que investiga la literatura de Balzac y de James; la teórica británica del cine Christine Gledhill (1987), editora de una colección de textos centrados en películas anglo-sajonas, mayoritariamente de Hollywood; y el comunicólogo colombiano Jesús Martín-Barbero (1992), cuyo trabajo destacado explora las transformaciones, las lecturas y los usos de la telenovela en Colombia.

Brooks (1995) aborda el melodrama como un modo imaginativo. El autor piensa que el melodramático se constituye como un complejo de obsesiones y elecciones estéticas fundamentales para la contemporaneidad, o sea, la forma de una era post-sacra –en la cual la polarización y la hiperdramatización de fuerzas en conflicto parecen representar una necesidad de localizar y hacer evidentes, legibles y operativos los modos de ser que consideramos de gran importancia, aunque a ellas no les podamos atribuir ningún sistema trascendental de creencia. El melodrama es, así, la afirmación de una significación moral en un universo desacralizado.

Para Brooks (1995: IX), “por más sofisticados que nos hicimos, el llamamiento del melodramático sigue siendo un factor central de nuestra cultura”. El tránsito entre lo alto y lo bajo, característica de la imaginación melodramática, también la pondrá en diálogo con la condición posmoderna –un síntoma explícito de esa comunicación es el constante reavivamiento de melodramas del siglo XIX en el corazón de la cultura contemporánea.

Gledhill (1987) apunta que Brooks se diferencia de otros teóricos por investigar el melodrama en los propios términos de esa “imaginación”, sin una mirada de distinción apoyada en cuestiones ideológicas o incluso en prejuicios que puedan desvirtuar la investigación. Además, cuando habla del melodrama como un modo de concepción y expresión, como un sistema de ficción aliado a un sentido de experiencia –es decir, un campo de fuerza semántico–, dialoga directamente con el norteamericano.

Martín-Barbero (1992), a su vez, reconoce el melodrama como un género en un campo que se aproxima más a la pragmática de la comunicación que de una semiótica textual. En estos términos, sus estudios engendran la noción de matrices culturales y observan el funcionamiento social de las historias –un funcionamiento culturalmente expresivo de las diferencias y también operador social de discriminaciones–, por eso la idea de género es central entre la televisión y la cultura.

Creo que Gledhill (1987) y Martín-Barbero (1992) no se contraponen al interpretar, respectivamente, el melodrama como modo y género: mientras ella, mismo objetivando el cine, busca ampliar sus perspectivas, él convoca el melodrama a esta categoría cuando aborda la televisión debido a la centralidad que la noción de género ocupa en su obra intelectual. Además, Gledhill (1987) también habla del melodrama en términos de una forma cultural. Tal vez el término transgénero se configure como un puente conceptual entre esas dos concepciones.

También se hace necesario anotar algunas cuestiones entre las miradas epistemológicas de Martín-Barbero (1992) y Brooks (1995). Mientras el norteamericano habla de una imaginación melodramática, común a la modernidad de una manera general, Martín-Barbero desarrolla la noción de un imaginario melodramático por parte de América Latina: las naciones de Latinoamérica, al ver sus culturas nacionales emerger del neocolonialismo, parecen haber encontrado en la estética melodramática la mejor forma de representación de sus clichés socioculturales.

Para mejor comprender la diferenciación entre estas dos visiones, cabe subrayar también la diferencia entre los conceptos de imaginación e imaginario⁹, constantemente utilizados como sinónimos: la imaginación es una facultad, la capacidad del homo sapiens de crear lo que no existe –es decir, la ficción–, operando concomitantemente, y en el mismo plano, a la percepción y a la razón; el imaginario, a su vez, presupone una heurística derivada de un proceso anterior –sobrepasa la noción de capacidad hacia la de aptitud (ANAZ, información verbal ¹⁰).

BAJO LA MISMA PIEL

Al mirar los actuales flujos transnacionales de la ficción televisiva, seguimos el éxito del melodrama en narrativas turcas y norcoreanas –en el cine, también tenemos Bollywood, en la India. En un primer instante, podemos pensar en términos de proximidad cultural (Straubhaar, 1991). Sin embargo, como bien señala Gledhill (1987), debemos tener cuidado y reflexionar hasta qué punto la estética melodramática se extiende hacia esas culturas, y el término melodrama se constituye como una categorización legítima, y no un semejante superficial a formas de ficción no-orientales.

⁹ Tomo aquí prestadas concepciones vinculadas a la teoría del imaginario (Durand, 1998; 2002).

¹⁰ Contenido fornecido por el Profesor Doctor Silvio Anaz en clases de la disciplina Procesos Creativos e Imaginarios Audiovisuales (ministrada en el primer semestre de 2017 por medio del Programa de Post-Grado en Medios y Procesos Audiovisuales de la ECA-USP) y por conversaciones vía correo electrónico.

No obstante, es incuestionable que, así como las naciones de Latinoamérica, hablamos de sociedades en las cuales “el pasado es sólo una de las formas del presente, que lo asimila y lo alarga”¹¹. Además de un paradigma transnacional y, por lo tanto, **transcultural**, parece tener sentido comprender el melodrama como un paradigma de modernización, reflejando las contradicciones de una modernidad no-contemporánea.

[Tokio Love Story, ficción televisiva japonesa] expresaba cómo es el crecer moderno y asiático a finales del siglo XX, no sólo en términos de esencia, sino también en términos de estilo –la ética y la poética del cotidiano. ¿Cómo es vivir en sociedades que pasaron por una transformación cultural, saliendo del tradicional al posmoderno en una sola generación? ¿Cómo convivir con los nuevos géneros y las divisas generacionales creadas? ¿Cómo nos acostumbramos al vaciamiento de nuestras tradiciones –piedad filial, por ejemplo, y la gran importancia de la familia y del patriarcado– que han sido mantenidas de manera tan central en las culturas asiáticas por tantos siglos? (Ang, 2010: 95)

¿Y cómo explicar el éxito del melodrama también en los contextos norteamericano y europeo? En su estudio paradigmático *Watching Dallas* (1985), Ang destaca la recepción de esta serie norteamericana en Holanda. Los modos principales de fruición del programa se polarizaron entre los que manifestaban un realismo emocional que toma en serio la experiencia íntima de la narrativa y quien, provisto de un distanciamiento intelectual, la apreciaba con ironía. En un artículo en el que Ang (2010) analiza la repercusión de su libro veinticinco años después de la publicación, constata que la combinación del llamamiento melodramático con una jocosidad irónica dio forma a lo que hoy se ha convenido llamar *dramedia*, una “consciente y agrisulce mezcla de drama y comedia” –constituyente de series como *Sex and the City*, *Desperate Housewives* y *Orange is the New Black*, que “continúan con ese nuevo énfasis en el tratamiento de las pruebas y tribulaciones de la vida moderna de las mujeres (y hombres) con pathos provocador y ligera predilección para el absurdo” (Ang, 2010: 89-90).

Al cotejar el proceso histórico de la ficción televisiva norteamericana con el de la ficción televisiva latinoamericana, es curioso percibir que, si allí el melodrama recibido de forma irónica llevó a una mezcla del drama y la comedia, aquí será la mezcla de comicidad circense y drama popular que dará origen al radioteatro y, en el futuro, a la radionovela y a la telenovela (Martín-Barbero, 1992).

Al mismo tiempo, no deja de ser irónico comprobar que la televisión norteamericana sólo alcanza su llamada “era de oro” cuando sus series pasan a contar con estrategias de narraciones provenientes del folletín –primordialmente la tensión entre arco dramático largo y la unidad episódica–, es decir, técnicas hasta mucho tiempo asimiladas por nuestra televisión¹².

UN CAMINO HACIA EL DESTINO

Volvamos al eje diacrónico del trabajo. Después del cine, el melodrama desembarcará en la radio. La ficción radiofónica melodramática, además del circo y de los folletines, incorporará el mundo oral de las canciones, de los recitadores e incluso prácticas de lectura colectiva –como las que ocurrían en las fábricas de tabaco en Cuba (Martín-Barbero, 1992).

Otra importante influencia de la radionovela es la *soap opera* americana, que, estrictamente comprometida con cuestiones comerciales, también pasará de la radio hasta la televisión. Según Hamburger (2011), la *soap opera* se diferencia de la telenovela por centrarse en un núcleo de personajes que, fijado en determinado lugar, se extiende indefinidamente, viviendo dramas y acciones sin poseer un desenlace programado.

Para Martín-Barbero (1992: 15), la telenovela “es un decir que se hace y se rehace siguiendo el tiempo y el ‘lugar’ desde los cuales se mira, porque la telenovela habla menos desde su texto que desde el intertexto que forman las lecturas”. Ahora bien, si esto ocurre es porque deriva precisamente de una expresión dramática ligada a la fuerza de la acción y a las imágenes, o sea, al contexto de su representación. “Si el melodrama sólo puede terminar en el lugar donde comenzó, no ofreciendo un análisis programático para el futuro, sus posibilidades se encuentran en el doble reconocimiento de cómo las cosas están en una dada coyuntura histórica, y de los principales deseos y resistencias contenidos dentro de eso” (Gledhill, 1987: 38). Desde ahí comprendemos su carácter **transhistórico**.

Tomar el melodrama como matriz cultural es entenderlo conectado a la vida, a los miedos y a las esperanzas del público. No hay acceso posible a la memoria histórica, por lo tanto, que no pase por ese imaginario, fuertemente arraigado al proceso de desarrollo sociocultural de América Latina.

La incorporación de la lógica industrial al arte de narrar y a la mezcla anacrónica de temporalidades y discursos provoca un vigoroso tránsito entre el culto, el popular y el masivo, y ese escenario de relaciones mutuas y consideraciones discursivas es absolutamente importante a la posmodernidad (Huyssen, 1997). En ese sentido, tenemos la “reconciliación de las ideologías” de que habló Thomasseau (2012), no solamente en el plano estético, pero también en las relaciones entre los modos de producción, las lógicas de recepción y la trama cultural: la televisión asume y legitima demandas que vienen de los grupos receptores, pero no lo puede hacer sin resignificar esas demandas en función del discurso social hegemónico (Martín-Barbero, 1992).

¹¹ Frase del cineasta francés Jean-Claude Carrière con respecto a la India.

¹² Sobre el proceso de “telenovelización” de las series en general y de “serialización” de las telenovelas, principalmente las brasileñas, ver Lopes et al. (2016). Hamburger (2011), al hablar del éxito de las series norteamericanas de esta “era de oro” en la televisión brasileña de los primeros años del siglo XXI, ultrapasa los términos narrativos y apunta similitudes entre los modelos de producción de las ficciones de EE.UU. y de las telenovelas de Brasil.

Es por eso que Xavier (2003: 98) ve el melodrama, dentro del universo general de los medios, como “lugar ideal de las representaciones negociadas (en todos los sentidos del término)”. Como también subraya Gledhill (1987: 37), “la heterogeneidad de la estética melodramática facilita el conflicto y la negociación entre identidades culturales”.

Al hablar del melodrama como un género teatral cuyo desarrollo se produjo en Francia de los siglos XVIII y XIX, Thomasseau (2012: 163) resalta que está “siempre firmemente entrelazado al tejido social, ganando nuevas fuerzas en las épocas de crisis sociales y nacionales, en los momentos en que los valores se redefinen y en que se reencuentra el gusto por las fuertes oposiciones y la necesidad de una creación mítica y compensatoria”. Esta porosidad del melodrama, que sobrevive hasta hoy, no se trata simplemente de una cuestión temática, sino estructural.

CONSIDERACIONES FINALES

Este estudio no se pretende exhaustivo, muy al contrario: las perspectivas y caminos acá trazados necesitan ser profundizados en futuras investigaciones. Por todas las cuestiones abarcadas, sin embargo, me parece coherente observar el melodrama como una estética transgénera a la narrativa de las ficciones televisivas, considerando también que presenta esas características de tránsito desde su surgimiento como género teatral.

Una manera de ver el mundo que proviene de un receptáculo sentimental y sociohistórico, el melodrama es capaz de organizar los elementos dispuestos en las teleficciones en términos textuales y culturales –abarcando incluso un coeficiente de realismo. Este proceso se evidencia cuando observamos los modelos de producción de telenovela en América Latina: tanto en términos geo-culturales como de ficcionalidad, el melodrama se configura como articulador del imaginario nacional, y su mezcla con el realismo ocurre también en términos de mestizaje.

El melodrama exige de los investigadores la convocatoria de un estatuto transdisciplinario: se necesitan una observación y un acto interpretativo capaces de dar cuenta de una realidad hecha de lazos e interacciones que sobrepasan instancias estéticas, culturales e históricas. Tal vez el estatus de **paradigma**, pareado a la noción de *complexus* formulada por Morin (1998), sea lo que mejor dé cuenta de este fenómeno, que permanece actual por su constante negociación con la condición posmoderna.

BIBLIOGRAFÍA

- Bentley, E. (1982). *La vida del drama*. Barcelona, España: Paidós.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven/Londres, EE.UU./Inglaterra: Yale University Press.
- Durand, G. (1988). *A imaginação simbólica*. São Paulo, Brasil: Cultrix/Edusp.
- Durand, G. (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Gledhill, C. (1987). *The melodramatic field: an investigation*. En C. Gledhill (Ed.), *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film* (pp. 5-39). Londres, Inglaterra: British Film Institute.
- Hamburger, E. I. (2011). *Telenovelas e interpretações do Brasil*. Lua Nova, 82, 61-86.
- Huyssen, A. (1997). *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ.
- Jameson, F. (2004). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Brasil: Ática.
- Lopes, M. I. V., Greco, C., Ortega, D., Castilho, F., Lemos, L. M. P., Néia, L. M., Carnevali, M. A., Lima, M. y Pereira, T. (2016). Brasil: la “TV transformada” en la ficción televisiva brasileña. En M. I. V. Lopes y G. Orozco Gómez (Orgs.), *(Re)invención de géneros y formatos de la ficción televisiva: anuario Obitel 2016* (pp. 141-182). Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Lyotard, J.-F. (2000). *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro, Brasil: José Olympio.
- Martín-Barbero, J. (1992). Claves para reconocer el melodrama. In J. Martín-Barbero y S. Muñoz (Coords.), *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia* (pp. 38-60). Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores.
- Meyer, M. (1996). *Folhetim: uma história*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Morin, E. (1998). *O método 4: as ideias. Habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- Straubhaar, J. (1991). *Beyond media imperialism: asymmetrical interdependence and cultural proximity*. Critical Studies in Mass Communication, 8(1), 39-59. doi: 10.1080/15295039109366779.
- Thomasseau, J.-M. (2012). *O melodrama*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Xavier, I. (2003). Melodrama ou a sedução da moral negociada. In I. Xavier, *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues (pp. 85-99). São Paulo, Brasil: Cosac & Naify.



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

CICOM

Centro de
Investigación en
Comunicación

ALAIC

ALAIC2018

30 JUL-01 AGO | COSTA RICA



PATROCINADORES

