



MEDIAÇÕES, RECEPÇÃO, TELEFICCIONALIDADE¹ E AS INDAGAÇÕES SOBRE O PAPEL DOS REALIZADORES

Maria Carmem Jacob de Souza²

Faculdade de Comunicação - Universidade Federal da Bahia

Resumo: A leitura dos resultados da investigação sobre recepção das telenovelas, em particular, das articulações analíticas da mediação de gênero com a mediação videotécnica, apresentados no livro “Vivendo com a telenovela” (Summus, 2002) gerou este artigo que pretende estimular um debate sobre a aplicabilidade e a pertinência de alguns dos conceitos formulados por Bourdieu: o espaço das obras, tomadas de posição dos realizadores e o campo de produção destas obras, tendo em vista aprimorar a reflexão sobre o lugar dos realizadores na interface entre o processo de produção e consumo das obras e as estratégias textuais de fabricação das telenovelas.

Palavras-chave: Telenovela, Recepção, Mediação.

Martín-Barbero, González e Orozco são pesquisadores do fenômeno da recepção dos sentidos produzidos pelas obras massivas, em especial telenovelas, que deixaram fortes marcas nas pesquisas realizadas no Brasil. Recentemente, os resultados de uma delas, provavelmente uma das mais importantes na área, foram apresentados no livro *Vivendo com a telenovela* (Summus, 2002).

Não é de se estranhar, portanto, a premissa das mediações, ou melhor, dos “lugares” que permitem observar as articulações das “lógicas econômica e industrial com as demandas e os modos de ver dos diferentes grupos sociais examinados” (Martín-Barbero, 1987b, p.49). Para examinar as interações entre estas lógicas oferecem, comumente, duas outras premissas. A primeira conforma a hipótese sobre os lugares de observação da interação destas lógicas, ou seja “de los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la

¹ Estes termos foram extraídos do título do livro que apresenta os resultados da pesquisa a ser comentada neste artigo: *Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção, teleficcionalidade* - coordenação geral da equipe de pesquisadores a cargo da Dra Immacolata Vassallo Lopes (ECA-NPTN/USP), com o apoio da Fapesp e do CNPq.

² Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia e pesquisadora do CNPq.

materialidad social y la expresividad cultural” (Martin-Barbero 1987^a, p233). A hipótese formulada relaciona dimensões que estruturam o sistema de apreciação das obras investigadas e o sistema de funcionamento discursivo destas obras – sem desconsiderar as exigências postas pelas características do meio que a produz e divulga. Nessa medida, no caso dos programas de televisão, o cotidiano dos agentes das unidades de audiência evocaria os dispositivos da simulação do contato e a retórica do direto no caso dos programas de TV; a temporalidade social evocaria a serialidade, a estética da repetição, o fragmento; e a competência cultural evocaria a competência textual e a gramática do texto que a pressupõe e institui.

Em suma, uma determinada concepção de gêneros, sistemas de organização e funcionamento interno das obras que os associa aos seus sistemas de produção e uso, as dimensões externas à dinâmica interna das obras. Acredita-se, portanto, que às condições específicas da produção, distribuição e comercialização, apreciação, consumo e uso das obras corresponderiam determinadas marcas no formato e no funcionamento interno das obras. A hipótese dos lugares-mediações coloca, assim, os pesquisadores diante do desafio da formulação de estratégias teórico-metodológicas que ampliem a capacidade de indicar com clareza e exatidão os dispositivos que associam as dimensões internas e externas das obras.

Nessa direção, pode-se compreender a segunda premissa que busca examinar estas dimensões a partir de três planos de observação relacionados entre si: i) a conformação e produção do produto, contemplando as relações entre as características econômicas da produção e distribuição e as dinâmicas institucionais e profissionais que regulam o funcionamento do campo cultural; ii) os relatos particulares do produto analisado; iii) as formas de apropriação que diversos grupos sociais e culturais fazem das obras analisadas. Ambas premissas foram claramente apresentadas como guias de condução da pesquisa coordenada por Lopez.

Sem dúvida, esta pesquisa ofereceu ao campo científico o resultado de um dos maiores desafios advindos destas premissas, aquele que exigia que somente um estudo dos três planos e das suas interfaces evidenciaria um efetivo estudo de recepção. A complexidade exigida para o desenvolvimento deste tripé – que no caso desta pesquisa, é mais do que isso, pois se inseriu a mediação da subjetividade – explica, em parte, os limites da maioria dos estudos existentes que ora se debruça sobre a dinâmica da produção, ora sobre a análise de produtos

ou sobre a análise da recepção propriamente dita, seja prometendo as articulações, seja as desenvolvendo de modo bastante incipiente. Pode-se dizer, então, que a equipe responsável por “Vivendo com a Telenovela” desenvolveu, provavelmente, o melhor e mais apurado esforço de interpretação das mediações constitutivas da recepção de produtos mediáticos, em particular, das telenovelas. Experiência que colocou novamente na ordem do dia deste campo temático o debate sobre as estratégias metodológicas de uma influente vertente nos estudos de recepção. Com o intuito de participar desta discussão, retoma-se a reflexão sobre os planos de observação.

Salienta-se que no caso do primeiro plano desenvolveu-se uma estratégia defendida por Martín-Barbero, seguindo a trilha dos pesquisadores aglutinados na denominação ampla de Estudos Culturais, qual seja: o estudo das ideologias profissionais e das rotinas de operação, sem descuidar das regras de funcionamento da empresa, da concorrência que rege o campo da produção e das estratégias de comercialização do produto.

No segundo plano, também, observa-se uma consonância com outra estratégia indicada no campo dos estudos culturais: o estudo das obras, dos gêneros como matrizes culturais e estratégias de comunicabilidade, fato cultural e modelos que indicariam as interfaces das obras com as histórias dos espaços onde são produzidas, apreciadas e apropriadas.

Os comentários que estruturam este artigo vão se deter em um dos aspectos das estratégias utilizadas para refletir sobre as interfaces da mediação videotécnica, que corresponderia ao primeiro plano, com a mediação de gênero, que corresponderia ao segundo plano.

A leitura dos resultados destas mediações gerou algumas questões, que não poderão ser amplamente desenvolvidas neste artigo, mas que o orientarão. A perspectiva teórico-metodológica utilizada permitiu examinar a articulação entre estas mediações ou concentrou a atenção em determinados efeitos interpretativos que a leitura da obra teria gerado nos telespectadores investigados? Dizendo de um outro modo, como avaliar a maneira pela qual se mostrou e se analisou as relações que estariam na base das articulações destas mediações, ou seja, as lógicas de produção e consumo que sustentam tanto as estratégias de fabricação do

produto por parte da emissora quanto as estratégias textuais dos realizadores³ responsáveis pela telenovela examinada? Neste último caso, estar-se-á referindo as escolhas operadas pelos realizadores quanto aos gêneros e suas intersecções, às estratégias textuais, aos temas, e tantas outras próprias dos modos de fazer telenovela nesse horário, nessa época e na emissora estudada. Tais perguntas fizeram emergir a vontade de pôr em debate a aplicabilidade e a pertinência de alguns dos conceitos formulados por Bourdieu: o espaço das obras, tomadas de posição dos realizadores e o campo de produção destas obras. Tais conceitos facilitariam uma percepção do fenômeno investigado a partir da articulação das mediações indicadas, promovendo uma compreensão mais abrangente dos significados operados no fenômeno da recepção investigado?

A hipótese que Bourdieu incita a construir, diz, por exemplo, que quanto mais se conhece o campo de disputas e definições próprio das práticas observadas, maiores condições o pesquisador terá para estabelecer as relações entre as escolhas narrativas e textuais operadas pelos realizadores e as defesas por um determinado tipo de telenovelas, numa determinada emissora, numa determinada época. Nessa medida, os realizadores ou produtores culturais transformam-se em um dos vetores-chave da análise. Isto significa que uma análise das trajetórias dos realizadores investigados no campo permitiria localizar o efetivo papel que eles têm cumprido nas interfaces entre as demandas da emissora, a satisfação necessária dos telespectadores, o reconhecimento enquanto realizador, e as escolhas estéticas, narrativas e técnico-operativas que efetuaram no âmbito da elaboração da obra?

A reflexão que esta hipótese investigativa incita ordenará os comentários dos resultados da pesquisa examinada porque ela oferece com qualidade e detalhamento rigoroso o “processo da descoberta”, apresentando dados que estimulam um debate que possa por a prova as proposições teórico-metodológicas aventadas por Bourdieu. Neste caso, foi com muito cuidado e atenção que se desenvolveu estes comentários, seja para não perder de vista o respeito à contribuição da pesquisa em foco, seja para não transformar orientações oferecidas pela leitura de determinado autor de referência em camisa de força que transmuta boas

³ Os realizadores são aqui pensados como profissionais envolvidos na elaboração da telenovela – do produtor ao câmera-man. A telenovela decorre de uma realização coletiva, todavia, o processo é orquestrado, conduzido pelo diretor-geral e pelo escritor, sendo supervisionado pelo produtor e coordenador de núcleo, no caso da TV Globo. A existência da autoria é considerada neste campo, sendo para muitos uma função exercida pelo escritor da obra. Sobre isso, ver Souza (2002).



perguntas para a investigação em péssimas respostas motivadas não pela complexidade do fenômeno e sim por disputas estereis do campo científico.

Espaço da produção, o espaço das obras e o lugar dos realizadores

Bourdieu afirma: “a ação das obras sobre as obras /.../ sempre se exerce tão somente por intermédio dos autores cujas estratégias devem também sua orientação aos interesses associados à sua posição na estrutura do campo.” (Bourdieu, 1996, p.226)

O que interessa reter, ou melhor, recuperar das proposições de Bourdieu sobre o método da ciência das obras que propõe é a sua preocupação de incorporar o lugar daqueles que elaboram as obras na perspectiva relacional que supõe, por um lado, que as obras não podem revelar por elas mesmas todas as variáveis que operam no contexto de sua produção e recepção, e muito menos se pode analisar, descrever e interpretar estas obras a partir deste mesmo contexto. O importante é, por um lado, reconhecer o universo particular de cada uma destas dimensões internas e externas que dizem respeito as obras analisadas, tendo clareza que requerem arsenais teórico-metodológicos próprios, e, por outro, buscar os dispositivos que permitem alinhar estas relações. Para tanto, Bourdieu cunhou ao seu modo a noção de campo que implica num olhar sistemático e minucioso sobre uma série de elementos que constituem as relações que os agentes, grupos e instituições envolvidos no fazer das obras analisadas estabelecem entre si.

Estas relações são avaliadas a partir de alguns pressupostos: estas relações são relações de força e poder, que não exclui complementariedades, proximidades etc., entre agentes, grupos, instituições que atuam, fazem escolhas, tomam posições, a partir da compreensão que um determinado sistema classificatório, disposições inconscientes, representações, que ele denominou de *habitus*, oferecem a estes agentes⁴ sobre as situações que estão vivendo. Este *habitus* conforma-se a partir das posições sucessivas que estes agentes vão ocupando ao longo de suas vidas – do espaço familiar aos diferentes espaços profissionais ou campos de práticas que tiver experimentado, que ele denomina de trajetórias. A noção de posição é fundamental no pensamento de Bourdieu, pois sem ela, não se realiza a pretensa relação que ele busca instituir entre as ações dos agentes e os campos de produção destas práticas. Isto porque as

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Ficção Seriada**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

posições expressam diferentes tipos de propriedades dos agentes que oferecem possibilidades, recursos, denominados de capitais, ou seja, condições diferentes de aquisição, incorporação e compreensão das “regras do jogo” experimentadas nos campos e que instituem os campos, pois as lutas classificatórias se estabelecem a partir destas regras, buscando definir o que deve ser reconhecido e legitimado neste universo. Posições que definem as condições diferentes para atuar e contribuir para o estabelecimento de novas regras, condições que instituem parceiros e antagonistas concorrentes e que permitem identificar e desenvolver determinados estilos ou modos próprios de formulação das obras.

Logo, é suposto que quanto maior o conjunto de recursos ou capitais, melhores as condições para ocupar posições consagradas ou construir posições de consagração. Isto não quer dizer que se esteja lidando com um arcabouço teórico que garanta que aqueles que ocupam determinadas posições atuarão de determinado modo diante de determinadas situações. O que este arsenal analítico exige é que se desenvolva determinada indagação teórica sobre os fenômenos investigados, pois, espera-se que determinadas formas de agir e pensar dos agentes correspondam a determinadas posições e tomadas de posição, mediadas pelos *habitus* em situação destes agentes num campo de práticas correspondentes. Um pressuposto que em tese deve ser útil para pensar qualquer relação dos agentes com suas práticas, pois admite-se a existência de uma homologia estrutural entre os campos de experiência a partir desta premissa. Uma homologia que também permitiria relacionar o espaço próprio da produção com o espaço das obras.

Sendo mais específico, o espaço das obras – ou conjunto das obras produzidas, neste caso, telenovelas – seria compreendido como um espaço que expressa tomadas de posição dos agentes formuladores das obras, quer dizer, realizadores que a partir de determinadas posições, num determinado estado do campo, escolhem formular suas estratégias textuais de um jeito e não de outro, sendo possível traçar relações entre as obras que os consagraram e determinadas escolhas estilísticas operadas, dentro de um universo de possibilidades de escolhas dado pela história do campo e das obras, na sua intersecção com outros campos e sub-campos, dentro das possibilidades de escolha que determinada posição, *habitus* e trajetória dos agentes possibilitariam.

⁴ A partir deste momento, quando ler agente, leia-se agentes, grupos e instituições.



Por isso, para Bourdieu, explicar e compreender o conteúdo/forma das obras exige dois movimentos inter-relacionados. O primeiro identifica as oposições/ diferenças que as posições em disputa no campo das obras representam, o segundo identifica que tomada de posição ou escolhas a obra representa na comparação com outras obras. Deve-se esclarecer que as proposições de Bourdieu são aqui indicadas não como referência para estratégias que deveriam ser usadas para desenvolvimento de metodologias para a análise interna das obras, mas como uma enriquecedora perspectiva que coloca como exigência a busca de uma sintonia analítica mais ampla entre o particular do campo de elaboração das obras e o particular do espaço das obras, ratificando a tese de quem enuncia a obra não é o seu realizador empírico. Todavia, é o produtor cultural empírico (individual ou coletivo) que formula as estratégias textuais operadas na obra.

Retomo, de modo geral, a perspectiva teórica postulada por Bourdieu, correndo o risco de muitas impropriedades diante de um arcabouço analítico sofisticado e cheio de nuances, para destacar que o ponto central de análise é um determinado modo de conceber os agentes e suas práticas. Assim, considerar o papel das tomadas de posição ou escolhas que estes agentes fazem torna-se um dos elementos chave da investigação, um importante ponto de partida e de garantia da volta, ou seja, garantia que os resultados da investigação terão como eixo os agentes e suas práticas.

Recupera-se Bourdieu, neste caso, com o intuito de por em evidência a forma como esta relação entre agentes e obras se configurou na pesquisa em foco, para reascender o debate sobre um problema teórico-metodológico ainda em questão neste campo de estudos. Em suma, um debate que decorre dos problemas enfrentados pelos pesquisadores que se dispõem a examinar a recepção, tendo em vista o papel dos realizadores, ou produtores culturais, que estabeleceram as escolhas textuais de gênero e as escolhas estéticas e técnico-operativas da telenovela analisada. Isso que dizer que o escritor Aguinaldo Silva e os diretores Paulo Ubiratan e Marcos Paulo sairiam do lugar de indicação singela de autoria das obras - Aguinaldo Silva é assim, Aguinaldo faz assim nesta telenovela, Aguinaldo buscou tal efeito e não conseguiu...- e ocupariam um lugar de demonstração do poder de decisão, de escolha diante de circunstâncias oferecidas pelo campo de produção da telenovela naquele momento. Relacionar as escolhas presentes na obra analisada, por exemplo, remeteria a uma reflexão sobre as telenovelas em geral, localizando melhor as obras de Aguinaldo Silva,



principalmente aquelas mais recentes com a parceria com Marcos Paulo. Movimento que promoveria uma análise dos núcleos dos gêneros ficcionais e suas mesclas na *Indomada* (tão bem apresentados), segundo um certo estilo de contar a história que o escritor e diretor geral vem desenvolvendo. Permitiria, por fim, pensar as obras – telenovelas, a partir do espaço das obras, estabelecendo uma análise comparativa com outras obras do escritor e quem sabe com as que ele buscou se aproximar ou se diferenciar. De qualquer modo, problemas que sugerem provocações analíticas para incitar uma acurada reflexão sobre eles. É com este sentido que se retomará os aspectos mais relevantes nos estudos da mediação videotécnica e de gênero ficcional.

Os realizadores na mediação de gênero

Após um cuidadoso mapeamento das referências teóricas que balisam a noção de gênero ficcional, expõe-se o princípio que atravessa a análise e a interpretação: os gêneros ficcionais ou territórios de ficcionalidade estariam na “fronteira das relações que se estabelecem entre os mecanismos de produção, os produtores culturais – autores, diretores, atores /.../ e muitos outros – envolvidos no processo de produção e os receptores. /.../ é, ao mesmo tempo, parte constitutiva do meio – no caso da pesquisa, a televisão – e elemento essencial de expressão do cotidiano vivido pelos receptores” (Lopes, 2002, p.255). Essa metáfora da fronteira das relações, onde um dos elementos é os produtores culturais merece ser aqui mais detalhada.

Ao iniciar a apresentação das referências básicas que informam a noção de gênero, faz-se uma ressalva assaz significativa: os gêneros ficcionais são matrizes culturais que não podem ser confundidas com os “elementos de constituição do debate no interior do campo literário [que pode ser generalizada para qualquer campo de práticas que presumem o uso dos gêneros ficcionais (ver p. 246)] pois, eles migram de um campo cultural para o outro /.../ e dialogam nas fronteiras entre as obras produzidas nestes campos e o cotidiano dos receptores consumidores” (p.244). A ressalva buscou eliminar qualquer dúvida sobre o caráter particular de constituição dos gêneros que exigem, por conseguinte, uma perspectiva de análise que leve em consideração essa particularidade que se faz presente na organização interna da própria obra. Reafirma-se, assim, que o debate travado pelos especialistas e demais agentes e



instituições nos campos de produção das obras não é o suficiente para compreender e interpretar os gêneros ficcionais.

A premissa resguarda um aspecto relevante e imprescindível. Caso se enverede pelas proposições Bourdianas, uma pergunta surge: em que medida esse debate ajudaria a entender melhor as migrações realizadas pelas matrizes culturais entre os campos culturais? E mais, quais seriam os principais agentes envolvidos neste debate no campo da telenovela e qual o poder que tiveram de imprimir modos próprios de hibridização dos gêneros nas obras que realizaram? E mais, qual seria a relevância destas questões para a análise do fenômeno da recepção?

Sem dúvida, os pesquisadores estavam preocupados com essas questões quando afirmaram que “a transposição dos gêneros da literatura para o cinema e para a televisão deve salvaguardar especificidades que fazem parte da dinâmica dos campos em questão. Ainda que os gêneros, nesse processo de reapropriação, mantenham suas características basicamente universalizantes, algumas alterações podem demandar outras classificações, de maneira a permitir que modelos sejam dinamicamente recriados” (p246). Está posta assim uma variável importante no processo de conformação das obras, a dinâmica dos campos em questão e as alterações que os agentes empregam no processo de elaboração das obras, “caminho na superação de dicotomias” porque identificam aspectos universalizantes compartilhados pelos agentes envolvidos no processo comunicativo, sem descuidar dos elementos que indicam redefinições e novas sínteses (p253-4).

Ao explorar o papel dos agentes produtores, reforça-se o pressuposto que os responsáveis pela formulação das obras utilizam “estratégias de comunicabilidade”, “contratos de leitura” e “pactos de recepção” capazes de articular as dimensões históricas e culturais do espaço onde são produzidas e apropriadas e de gerar no receptor a familiaridade que acionaria os mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivo, instituindo o “repertório compartilhado” que ofereceria a base do processo comunicativo dos produtores com seus consumidores mediados pelas obras e pelos processos de difusão e apreciação que lhes são próprios. A formulação das obras e a recepção dos significados e das sensações ofertadas pressupunham ainda que as regras de produção, gramática e funcionamento dos gêneros seriam em boa medida manifestações inconscientes. E mais, que os elementos constituintes do repertório compartilhado expressariam um sistema de seleção

que tenderia a mesclar matrizes culturais tradicionais com matrizes consideradas contemporâneas, que estariam relacionadas as “características particulares das sociedades” onde operam. Chamam, por fim, a atenção para a especificidades dos contextos de produção das obras criados nas sociedades onde as indústrias culturais estivessem consolidadas (p.250 a 253).

Pressupostos que situam o “gênero como elemento de mediação na cadeia que une produtores, produtos e receptores /.../ e as lógicas do produto e a dos usos sociais” (p254). Novamente, ressurgem algumas indagações: Se o potencial mediador dos gêneros ficcionais não deve ser analisado sem a dimensão das redefinições e mesclas próprias relacionadas aos campos particulares de produção das obras, conhecer as dinâmicas próprias dos campos das obras analisadas, em especial, dos produtores que os anima, deveria constituir um dos momentos de análise das relações dos gêneros ficcionais articulados no produto analisado, ou basta pressupor essa dinâmica? Dito de outro modo, para analisar as obras é ou não imprescindível relacioná-las de algum modo ao campo de produção que a gerou, ao papel dos produtores neste processo? Sendo importante, que variáveis privilegiar e por que?

Estas questões, em parte, foram remetidas para a mediação videotécnica, que será comentada mais adiante. No que diz respeito a análise dos gêneros ficcionais e sua hibridização na telenovela indomada, parece ter ficado no ar a promessa de uma análise da obra que pudesse assegurar uma compreensão mais exata das estratégias textuais da comicidade, do melodrama, da narrativa fantástica e do erotismo em ação na telenovela Indomada, tendo em vista o que ela representava na “história da telenovela brasileira” /.../, na “tradição (re)inventada por autores como Bráulio Pedroso...”. História que tem Aguinaldo Silva como um dos principais representantes de um determinado modo de elaborar telenovelas e um determinado modo de enlaçar o apreciador. Faz parte desta promessa uma análise mais acurada não tanto do que eles pretendiam, os realizadores – escritores e diretores, fazerem (presente no texto a partir dos dados levantados na sinopse), mas do modo como as estratégias textuais operaram. Poder-se-ia examinar, por exemplo, as estratégias melodramáticas usadas no conjunto da obra com os trechos da telenovela reinventada pelos telespectadores. Tal lacuna, e a promessa associada, é explicável quando o enfoque prioritário estava na busca de localização de alguns dos efeitos da obra nos apreciadores investigados. Contudo, deixa-se no ar a provocação: quanto mais se poderia dizer sobre os efeitos



produzidos se o funcionamento ou estrutura de construção destes efeitos pudesse ter sido amplamente detalhado?

Os realizadores na mediação videotécnica

A mediação videotécnica diz respeito às condições materiais, técnicas e humanas que viabilizam a elaboração, a difusão, o consumo e a apreciação da obra. Interessava aos pesquisadores indicarem em que medida as características comerciais de um determinado programa de TV, instituído a partir de determinada estrutura formal numa dada emissora de TV, num dado momento, elaborado a partir de determinados recursos técnico-operativos interferem, ou melhor, constroem uma “sintaxe” textual viabilizadora do “contexto de recepção entre produtor [realizadores] e consumidores”, viabilizadora das operações de sentido” que dão materialidade expressiva ao “contrato de recepção”. (p78). O propósito era examinar um dos elementos centrais da mediação videotécnica, os produtores responsáveis pela transmutação de condições de produção, infra-estrutura técnica e capital-tecnológico em mensagem, significados, sensações, emoções materializados numa obra particular – uma determinada telenovela.

Os “produtores, autores e artistas são vistos como agentes sociais em contextos, não apenas de reprodução, mas também de produção criativa e de rupturas em diálogo com determinadas demandas pautadas pelo tecido social e ‘pelas novas formas de ver’” (p309). Williams e Giddens são apropriados para ampliar o pressuposto já antecipado na mediação do gênero ficcional, aquele que atesta estar a experiência de elaboração da obra relacionada ao seu campo de produção, que neste momento é denominado de contexto.

Antes da apresentação dos resultados propriamente ditos, conduzem ao leitor a dois importantes pressupostos associados. A leitura de Williams indicou como objeto de análise as relações entre necessidades históricas e sociais, ou demandas sociais, e o advento da tecnologia. O desenvolvimento e uso das tecnologias corresponderiam a mudanças ocorridas na sociedade e, para ser mais preciso, a propósitos e práticas dos agentes envolvidos, dito de outra forma, “as respostas tecnológicas para as demandas sociais decorrem menos das demandas em si e mais do papel que elas desempenham em uma formação social existente. Uma demanda que corresponde às prioridades dos grupos de decisão” (p.313). Logo, a análise



das tecnologias envolvidas no processo de produção das obras exige o conhecimento das condições sociais de seu uso, das demandas sociais associadas, e dos agentes sociais envolvidos. O outro pressuposto advém da leitura de Giddens. Segundo os pesquisadores, os media alimentam a reflexividade da vida social moderna, pondo em dúvida conhecimentos e gerando alterações no tecido social que, dialeticamente, traria alterações nos media. Assim, se estaria admitindo uma experiência de produção mediática portadora de “contradições nas estruturas e sistemas de produção de cultura massiva” (p.314), desenvolvida pelos produtores no interior das indústrias do entretenimento e da cultura através das obras que realizaram.

A mediação videotécnica, partindo destes pressupostos, buscou articular duas dimensões – as condições de produção, os fatores organizacionais, por um lado, com as operações e manobras técnicas usadas pelos produtores na construção do produto, que respeita um determinado formato ou forma cultural (imagem, texto, som), por outro, – para conceber o que se denominou de operações de sentido. O que se desejava era criar as condições para compreender as leituras que os telespectadores investigados fazem telenovelas dos elementos de composição e significação identificados pelos telespectadores.

O primeiro aspecto que chama a atenção foi a presença limitada na análise dos gêneros ficcionais como estratégias textuais fundamentais na operação dos sentidos, como havia sido colocado na mediação anterior. Dizendo de outro modo, o que seria promover uma análise que mantivesse as estratégias textuais de gênero como eixo, tendo os núcleos identificados na mediação de gênero e nas seqüências da telenovela reeditada como guias para incorporação das ditas operações sintáticas e de sentido? Esta pergunta se gesta ao longo da leitura, pois se espera a análise da obra que vem aos poucos, em fragmentos que muitas vezes não remetem a obra analisada, mas as telenovelas em geral (p.362-3). Perde-se assim, uma aproximação com a telenovela que considere as estratégias textuais, o funcionamento interno que ocorreu na *Indomada*, operada a partir das escolhas estéticas, narrativas e técnicas dos responsáveis pelo resultado final do produto, o escritor e o diretor geral.

Vale lembrar que é com extremo cuidado que se selecionou e se avaliou o maior numero de elementos que, de fato, constituem uma telenovela. Porém, mais uma vez, tem-se a impressão que uma nova promessa de afigura: um tratamento menos fragmentado dos elementos que servem de suporte para uma reflexão sobre o que deve compor uma análise interna das telenovelas tendo em vista o contexto de sua produção. Para finalizar, o lugar dos



realizadores é apontado e destacado no processo. Resta saber se tê-los como eixo da análise, enquanto operador das interfaces das duas dimensões, contribuiria para uma análise menos fragmentada dos vários elementos que constituem cada uma dessas dimensões, analisando o lugar destes realizadores a partir da história do campo, que remete a presença regular de Aguinaldo Silva, Paulo Ubiratan e Marcos Paulo no horário analisado, tentando compreender as escolhas operadas a partir não apenas do que falam sobre o que fizeram, mas também do por que fizeram tendo em vista o tipo de telenovela que pretendiam, o estilo que buscavam imprimir, as experiências estéticas e técnico-operativas que desejavam desenvolver, os efeitos no público que esperavam obter. Mais uma vez, lançada a provocação com o objetivo de estimular verdadeiramente o debate sobre um dos muitos pontos obscuros neste campo de estudos – as interfaces analíticas que auxiliam a efetiva compreensão das relações entre o campo da produção, o funcionamento interno das obras e os efeitos que provocam nos telespectadores.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

LOPES, Maria Immacolata. *Vivendo com a telenovela*. São Paulo: Summus, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. “La telenovela em Colômbia”, In: *Diálogos de la comunicacion*, 17 (1987b).

_____. *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gilli, 1987a.

SOUZA, Maria Carmem. “Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas”. In: Gomes, Itania (org) *Media e cultura*. Salvador: PCCCC/UFBA, 2002.