

Gênero e Regime Escópico na Ficção Seriada Televisual ¹

Adayr Tesche ²

Docente e pesquisador da Unidade de
Ciências da Comunicação da UNISINOS

Resumo:

O presente ensaio pretende refletir sobre o papel do gênero na construção da telenovela. Observamos que os formatos são configurações muito peculiares que os produtos midiáticos adotam dentro de uma categorização mais abrangente de plasmação estética e de comunicação formada pelo gênero. Este incide sobre a construção do esquema material da telenovela de um modo que resulta decisivo para a consecução artística do seu efeito estético. É um forte determinante da fisionomia diferenciada e do arranjo estrutural que dá expressão adequada aos símbolos e pulsões imaginários veiculados pelos mecanismos macro e micro-textuais da narrativa. O gênero além de cumprir uma função estruturadora e modelizante das competências midiáticas, atua como um construto que fornece parâmetros para a equalização do regime escópico da sociedade.

Palavras-chave: gênero televisivo, ficção seriada, telenovela, regime escópico

¹ Trabalho apresentado ao NP 14 – Ficção Seriada do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM 2005.

² Mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Doutor pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professor nos cursos de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS. Autor de *Interpretação: rupturas e continuidades*. São Leopoldo: Unisinos, 2000.

Nossa reflexão foi motivada pela observação dos formatos que a narrativa ficcional seriada televisual assume ao longo de sua história. Esse é um problema que se situa no nível do processo de discursivização dos produtos televisuais. Procuramos compreendê-la a partir de fundamentos advindos das teorias da literatura, da narratologia aplicada ao campo midiático e da semiótica europeia preocupada com a Comunicação. Partimos do princípio de que os formatos são configurações muito peculiares que os produtos midiáticos adotam dentro de uma categorização mais abrangente de plasmação estética e de comunicação formada pelo gênero. Este incide sobre a construção do esquema material da telenovela ou da minissérie de um modo que resulta decisivo para a consecução artística do efeito estético desses produtos. Ele é um forte determinante da fisionomia diferenciada e do arranjo estrutural que dá expressão adequada aos símbolos e pulsões imaginários veiculados pelos mecanismos macro e micro-textuais da narrativa. Por isso não é possível pensar o formato que a narrativa seriada televisual assume, sem o referencial macroestruturador proporcionado pelo gênero.

A narrativa seriada traz para o campo televisual o seu próprio sistema de disposições estáveis e transponíveis que, interpretando experiências passadas, funciona como matriz de percepções, apreciações e ações. Essa matriz torna possível a execução de um número infinitamente diversificado de tarefas, graças às transferências analógicas de esquemas. Como os problemas que ela propõe são moldados de modo muito similar, isso faz como que as soluções que ela encontra apresentem elevado índice de constância e regularidade. Percebe-se claramente que existe um modo histórico de construir esse tipo de narrativa que facilita o seu reconhecimento e, conseqüentemente, sua aceitação pelo público espectador. Como diria Bourdieu, ela tem o seu próprio "habitus". Ou seja, esse fenômeno específico de mediação caracteriza-se por uma forma de apropriação do cotidiano social, através de recortes e de processamentos decorrentes de um modo muito peculiar de tratamento da realidade.

O modo como a televisão manipula - tanto no sentido técnico de montagem, de elaboração do texto televisual, quanto no de operações de produção de sentido que não poderiam, evidentemente, estar imunes às variáveis ideológicas - está marcada pela reiteração, pelo esforço de legibilidade, plasticidade, auto-referencialidade e permeabilidade no tecido social. Essa manipulação obedece a uma gramática do discurso midiático que precisa torna-se cada vez mais familiar ao seu destinatário para ganhar legitimidade e interatividade. Através dessas praticas, ela se institucionaliza como espaço

de mediação social. Soma-se, a isso tudo a pretensão de ubiquidade de seu regime visão. Mas ainda não basta, para ela, mostrar os acontecimentos, é preciso moldá-los às suas práticas tornando-os produtos esteticamente trabalhados para o incremento do consumo. Nesse tipo de mediação, o cotidiano e o prosaico tornam-se objetos de um contínuo processo de espetacularização.

Sem querer, neste momento, aprofundar a discussão sobre o conceito de habitus, queremos pontuar que a narrativa seriada televisual comporta uma estrutura estruturada predisposta para funcionar como estrutura estruturadora. Percebe-se nela um princípio que gera e organiza práticas de representação que podem ser objetivamente adaptadas aos seus resultados. Essas práticas objetivamente reguladas e regulares não são produto da mera obediência às regras. São operações complexas cujo princípio pode ser orquestrado coletivamente como produto de uma construção histórica capaz de regular a ação organizadora de um determinado condutor do processo. Como a narrativa folhetinesca constituiu historicamente o seu próprio habitus, na sua passagem para a televisão, ocorre o acoplamento de dois campos com suas práticas específicas: o literário e o midiático. Resulta daí que a telenovela, por exemplo, passa ter o seu próprio sistema de disposições que regulam ou condicionam o modo de produção de bens simbólicos demandados por seus consumidores. Assim, embora o habitus de origem e o capital genérico da telenovela sejam, parcialmente, trazidos de fora do seu campo específico, eles devem ser compreendidos como recursos e disposições que se orientam para o campo midiático. Permanece, no entanto, como condição de reconhecimento, um compromisso compartilhado com os valores dos procedimentos e do capital genérico de cada campo.

Os bens simbólicos que se constituem nesse acoplamento de campos têm a função de constituir um determinado senso de realidade, sem o qual a narrativa seriada televisual não se sustenta. São eles que vão embasar suas regras e estruturas. É a partir desse senso de realidade compartilhado que o processo de socialização torna-se uma linha de experiências contínua a partir da qual os expectadores definem o modo como vêem o mundo representado na tela. Passam a ter o mesmo senso de realidade, o que faz com que aquilo que é visto na tela lembre o comportamento de um grupo social real, efetivo. Nesse sentido, os espectadores passam a orientar-se por um habitus universal, globalizado. Mas como a presença desse habitus não significa a produção de resultados uniformes, a rigor, deveríamos falar de tendência hegemônica à globalização e a “ahistoricidade”. Metaforicamente, poderíamos dizer que esse habitus cria a moldura, os parâmetros ou

paradigmas através dos quais determinado grupo social reconhece semelhanças em comportamentos que, em princípio, poderiam não estar identificados com sua própria classe econômica, grupo étnico ou cultural.

Esse habitus comporta flexibilidade tal que permite que o campo midiático opere como num jogo onde os agentes adotam estratégias para conquistar posições. Essas estratégias não envolvem, necessariamente, redefinição de valores e de regras. Para fins de reconhecimento, esse jogo se enquadra a partir de critérios de gênero. O gênero não é apenas uma determinada forma que o jogo assume, mas são quadros de referências que fazem a mediação entre texto, enunciador e enunciatário. Sua função é de mediação entre as condições de produção e de reconhecimento e interpretação. Nesse sentido o gênero pode ser compreendido como processo de sistematização. A classificação e a hierarquia taxionômica dos gêneros não são procedimentos neutros e objetivos. Levado às últimas conseqüências o gênero é mais um construto abstrato do que algo que existe empiricamente. Constitui -se como um conjunto de determinadas convenções que regulam disposições sobre temas, ambiência estrutura e estilo que fazem com que os textos apresentem entre si aquilo que Wittgenstein chamou de uma “memória de familiar” ou memória de pertença entre os textos. Isso nos parece essencial para que se estabeleçam as distinções dos espaços que compõem o tecido programático da televisão.

No nível da fenomenalidade empírica, a teoria genérica dá conta de um conjunto de similitudes textuais, formais e, sobretudo, temáticas. Essas similitudes podem ser explicadas se compreendermos a genericidade como um componente textual onde as relações genéricas manifestam-se como um conjunto de reinvestiduras mais ou menos transformadoras desse componente. O gênero cumpre uma função estruturadora e modelizante das competências midiáticas, através da qual podemos explicar o jogo de repetições, imitações e empréstimos de um texto em relação a outro.

Entendemos que gêneros são normas artificiais e prescrições para o jogo que se entabula no campo midiático, não descrições essenciais da natureza intrínseca de seus produtos. São convenções, muitas vezes importadas de outros “territórios” culturais, reelaboradas pela mídia em momentos específicos de sua história, susceptíveis de mudança e substituição. São convenções que criam suas próprias dinâmicas e não codificações rígidas da maneira como as coisas devem ser. O que as reveste de especial importância é o fato de que elas dizem como as coisas deveriam ser.

Os gêneros são fundamentais para a compreensão das molduras, no sentido em que Goffman emprega o termo, que delimitam as fronteiras da cada programa. Se admitirmos que podemos dizer que cada programa compõe um determinado campo, no sentido lato do termo, as fronteiras desses campos e a definição do que os povoa é objeto de constante disputa. Há um jogo de poder que legitima o domínio do campo. Por isso, essas fronteiras são fluidas e sujeitas a ajustes constantes. No caso das telenovelas, elas são tão fluidas que podem se confundir com a representação do cotidiano dos espectadores, com marketing social ou ainda com os campos da publicidade e da informação. As estratégias de domínio do campo específico da narrativa seriada televisual operam nesses outros lugares através de estratégias de ocupação, conservação, sucessão e subversão.

O regime escópico da mídia não é um conjunto integrado de teorias e práticas visuais. Pelo contrário é um terreno em disputa, é um espaço de tensão e de acoplamentos de interesses diferenciados que atendem demandas de informação, entretenimento e publicidade. Nele, um universo de subculturas visuais diferenciadas compõem um mosaico heterogêneo. A compreensão desse modo de construção de sentido pressupõe operações epistêmicas, que lembram muito a atitude que as ciências naturais adotaram ao longo da modernidade. A desconstrução do fenômeno passa ser fundamental para a compreensão de seu modo de constituição e das implicações de sua ação comunicativa. Essa ação caracteriza-se por uma pluralidade de práticas, por grande diversidade e amplitude de efeitos. Mas, mesmo assim, ela converge para uma padronização do espaço público planetário. Trata-se de uma nova forma de representação do cotidiano produto de uma inversão radical da hierarquia das subculturas visuais, onde exótico pode tornar-se familiar, e o próximo e o prosaico podem tornar-se estranhos; onde o essencial pode ser banalizado e o dispensável tornar-se necessário. Desse modo, o construto discursivo da mídia atua como dispositivo de equalização do regime escópico da sociedade contemporânea.

Retomando a questão da mobilidade imposta pelo estado de permanente tensão nas fronteiras, é preciso que o campo midiático integre-se a partir de cinco fatores: a) alguns marcos específicos e compromisso com os valores que esses marcos representam; b) um conjunto de posições a serem assumidas pelos agentes; c) um conjunto de orientações estratégicas e competitivas; d) um conjunto de agentes comprometido com recursos e disposições; e) o mútuo reconhecimento dos participantes da ação, porque precisam ter um imaginário compartilhado, convenções que regulem as manobras, referências constantes a uma história comum de atividades, ou seja, uma memória de práticas comum.

Aqui, é preciso distinguir “prática” de “práticas”. Isso pode parecer um detalhe, mas é muito importante. “Prática” (práxis), no singular, representa simplesmente um termo enfático para descrever o conjunto da ação humana em contraste com a “teoria”. Para Schatzki, uma performance pressupõe uma prática e uma prática pressupõe uma performance. O estabelecimento de um processo de sistematização de convenções que delineiam o perfil de determinado gênero, como um arcabouço teórico que nos permitem compreender determinadas práticas que regulam a construção, por exemplo, do texto narrativo seriado televisual. Em outras palavras, que regula a performance que o telespectador acompanha na telenovela. Por isso, semioticamente, um gênero pode ser compreendido como um código compartilhado entre produtor e interprete, no sentido de que o texto corporifica a tentativa autoral de posicionar o leitor usando um modo peculiar de dirigir-se a ele. Assim, o gênero pode ser considerado um dispositivo que ajuda a televisão a configurar seu produto de modo que as expectativas do consumidor sejam atendidas com eficiência e consistência.

O gênero é uma espécie de substrato das práticas midiáticas. Essas práticas são ações coordenadas que requerem performance para sua existência. Têm a fluidez que vem de performances que são variáveis dentro da abrangência do tempo e do espaço. Práticas, no sentido em que as teorias sociais as empregam, são tipos rotinizados de comportamentos que consistem de muitos elementos interconectados uns com os outros. São tipos de atividades corporais ou mentais, usos relacionados às coisas, modo de fazer determinadas atividades; enfim, um substrato de conhecimentos que assume a forma de compreensão, know-how, estado de conhecimento emocional e motivacional. Em resumo, as práticas consistem-se tanto no fazer quanto no dizer. Isso implica afirmar que há uma relação estrutural que vincula a atividade prática propriamente dita, com suas formas de representação. Por isso, podemos observar que as práticas narrativas televisuais não se limitam à rigidez das categorizações do gênero.

O gênero mantém com as práticas uma relação dialética de conservação e subversão. Ao mesmo tempo em que as práticas retomam o gênero, promovem a mútua reconfiguração. Os fatores dessa mudança derivam de vetores produzidos pela dinâmica da economia interna da circulação do próprio produto, pela tecnologia de produção e pelas reações da audiência diante do produto. Assim, a necessidade de flexibilidade dos gêneros é uma exigência da interação entre gênero e mídia para garantir, por um lado, as condições de reconhecimento e, por outro, a demanda de inovação dos produtos midiáticos.

Em resumo, a questão do gênero narrativo está relacionada com uma necessidade antropológica de criar determinadas convencionalidades históricas. A partir dessas convencionalidades se estabelece um acordo social sobre o sistema de regras e princípios artísticos que visam garantir a universalidade dos signos antropológico-imaginários. Trata-se de um construto organizador e configurador das estruturas conscientes e inconscientes, mobilizadas pela imaginação e comunicadas através dos variados processos de constituição do texto midiático. Ele é a matriz geradora de uma universalidade que situamos na origem e na justificação da sanção estética sobre o valor social do produto midiático. A necessidade de institucionalização do gênero decorre da necessidade social de escolher e codificar os atos que correspondem mais exatamente à sua ideologia.

A questão que se coloca para nós não é a da defesa da utilidade da proposta tradicional de gênero, nem de suas possibilidades de atender às verificações histórico-pragmáticas, mas de assumir que a construção de determinado significado depende de regras expressivo-retóricas, performativo-conceptuais, que decidem a modalidade genérica dos textos. Assim, julgamos que é preciso encontrar zonas de acordo, para que o gênero apareça como um ponto de partida lógico e imprescindível. Sob esse paradigma jamais encontraremos, um modelo narrativo midiático estabilizado. Pelo contrário, eles sempre estarão sinalizando um intenso processo de significativas transformações, de busca constante de novas temáticas, de novas fórmulas e cobrindo novos “territórios” de ficcionalidade. É justamente esse dinamismo que garante a sobrevivência do melodrama televisivo. A cada momento o telespectador pode ser surpreendido por modalidades tão diferenciadas como o erotismo, o fantástico, a comicidade e o policial, sem risco de perder a linha vermelha do drama amoroso. Com o aproveitamento dos mais variados tipos de “materiais”, a telenovela assume uma tendência crescente de constituir-se como um labirinto de histórias cujo nexos se estabelece, principalmente, pelo trânsito de personagens de um “território” para outro. Através de uma espécie de “vampirização” de fórmulas, temas e “territórios”, a narrativa seriada televisiva torna o seu modelo mais flexível, promovendo variações significativas sobre um padrão que permanece estável. Os “territórios de ficcionalidade” são fundamentais no processo de construção das mediações e ampliam o leque de conexões e alternativas de constituição do diálogo entre produção, produtos e receptores.

Isso tudo nos coloca diante do desafio de refletir a sobre a contribuição do gênero para o aprofundamento da discussão sobre a especificidade dos meios – produção de TV,

produção de telenovelas –, quanto das particularidades desses produtos – linguagens, “formas” e formatos narrativos e “territórios” de ficcionalidade. É evidente que percebemos a falta de algumas considerações pontuais sobre a importância de incorporar ao quadro analítico dessa reflexão, os receptores e concebê-los como um pólo ativo nessa cadeia de mediações. A partir da identidade que se institui a partir do gênero, os receptores tornam-se capazes de se apropriar de enredos e tramas e transformá-los em novas histórias, mediadas por suas experiências cotidianas, repertórios e formas de subjetivação.

A pesquisa sobre as implicações de uma categoria tão contestada quanto o impacto do gênero sobre o processo de produção de sentido, impõe-se por razões de ordem expressiva, pragmática, estrutural e mimética. Estamos à procura de uma linha diretiva que reflita uma solidariedade recíproca entre unidade de conteúdo temático e as modalidades de realização expressiva que as narrativas seriadas televisuais selecionam. Nesse encontro, nasce e se plasma o gênero como estrutura conformativa e comunicativa. Não se trata de um ponto de acomodação das discussões sobre modalizações, formatações e configurações desse produto. Pelo contrário, é preciso ter bem claro que à medida que examinamos obras singulares no nível estrutural dos rasgos de sua individualização, é lógico que compareçam, com prontidão e clareza, as causas históricas de suas singularidades. Essa modificação das circunstâncias históricas tem impacto evidente sobre a configuração dessas narrativas. É assim que se explicam as transformações, hibridações, contaminações, substituições, apagamentos parciais e até possíveis desaparecimentos de marcas tipificadoras do gênero.

Através de um estudo diacrônico das narrativas seriadas televisuais constata-se a incidências de atualizações conjunturais, às vezes dessimétricas, outras descontínuas ou lacunares, dos recursos narrativos que constituem o gênero. A prática midiática mantém como ele uma relação dialética de aceitação, mudança e revisão movidas pelo imperativo de inovar sem perder a capacidade de imediato reconhecimento de seu produto. Nessa dinâmica entram fatores logísticos de manutenção e ampliação de mercado, culturais de reconhecimento, identitários e legitimadores, e estéticos de visibilidade, simplicidade e elegância. Daí pode ser depreendido que a classificação em gêneros só se dá quando vem sustentada por uma teoria que explique a essência do fenômeno midiático; e é só nesse âmbito que ela se sustenta.

Não nos incomoda essa natureza marcadamente teórica do gênero. Aliás, as teorias também são discursos elaborados para explicar a realidade; discursos para os quais,

certamente, existem alteridades. O gênero é uma forma de categorização que pode ser descrito tanto da perspectiva da observação empírica quanto do discurso abstrato. Sendo produto da reflexão teórica, não poderia deixar de ser, ao menos em parte, convencional. Não podemos omitir, também que a convencionalidade é uma forma de ritualizar as práticas midiáticas. Ele é um traço de um sistema mais amplo que, como um conjunto de regras performativas, incide na gênese textual da narrativa ficcional seriada da televisão. O que, de fato, interessa é que, através de princípios expressivos, o gênero controla, como sistema de regras gerais, o grau de dispersão e de violação das variáveis históricas e das rotinas de produção. Afinal, para existir a transgressão, antes deve existir uma lei, precisamente a que será transgredida.

As regras de gênero atuam sobre o fundo prévio daquela substância total, inerente à natureza do fato midiático, que regula o desdobramento essencial de formas básicas desse tipo de manifestação social. Se a dimensão pragmático-receptiva da obra é uma constituinte imprescindível na produção da narrativa televisual, sua importância aumenta ao considerar os gêneros sob a perspectiva sistemática e institucional do campo midiático. Nele, as questões de gênero estão sempre presentes explícita ou implicitamente como pressuposições, e, ainda mais do que isso, como contrato de leitura. É no sistema de convenções institucionalizadas pela ação da mídia que o leitor se instrumentaliza para assimilar, receptivamente, a telenovela ou a minissérie como produtos situados num horizonte de expectativas bem delineado. Nesse sentido, o gênero atua como um dispositivo capaz de definir as dimensões e a natureza dialético-natural ou conjuntural-pragmática da expressão particular das formas diferenciais.

Da perspectiva do funcionamento comunicativo do sistema, o que interessa no gênero é a sua capacidade de constituir-se em ponto de ancoragem do acordo comunicativo, como objeto de estudo semiótico e cultural. Por isso, ele deve ser observado com o mesmo tipo de curiosidade sintomática com que examinamos outros produtos institucionais da sociedade, como, por exemplo, as estruturas de parentescos, rituais de iniciação ou de organização sócio-política do estado. Ele oferece um substrato para a compreensão dos paradigmas fundantes do esquema imaginativo, a partir dos quais a telenovela ou a minissérie, em seu processo de desdobramento, ou desarraigamento, exerce a negociação de seus princípios sistemáticos.

Nosso objeto de estudo são formas mimético-ficcionais de referencialidade que precisam atingir elevado grau de generalidade e de universalidade, a partir de sua

singularidade e diferenciação. Isso é uma decorrência da convenção midiática de que as mensagens que ilustram as estruturas essenciais da configuração antropológica da imaginação humana universal precisam ser reconhecidas no tecido textual da narrativa, de modo fácil e imediato. Em outras palavras, esse objeto subordina-se ao imperativo midiático de plena legibilidade. As mensagens sensibilizam os espectadores quando possuem a virtualidade de construir um objeto de revelação essencial e de comoção profunda, acessível à ampla maioria deles.

É uma estruturação temporal regulada da ficção televisual que provê, efetivamente, o marco ordenado, sólido e seguro sobre o qual as fórmulas seriais desdobram o que “dizem” e, mais do que isso, “mostram” a sua própria temporalidade e a oferecem à experiência do espectador. Nesta relação, deparamo-nos com uma hipótese interpretativa sobre a temporalidade e as “estratégias de vida” nas fórmulas seriadas televisuais: a estruturação temporal das narrativas seriadas seria o material de construção de um dos “refúgios elaborados” de que fala Bauman, mediante os quais as culturas humanas, e, no caso específico, as culturas populares do mundo moderno, se mantêm ao abrigo da angústia? Estaria aí uma explicação para o estigma de a telenovela ser um “um programa alienado e alienante” ? Isso não significa que estejamos, pura e simplesmente, endossando a procedência do preconceito. Pelo contrário, ele está aí para ser problematizado.

Embora a serialidade oriente-se por estruturas de regularidades que estão ligadas aos demais conteúdos e tipos da programação televisual, ela consegue uma regularização de temporalidade sem precedentes e sem par. A estabilidade de sua configuração faz com que ela se constitua num sistema altamente previsível e, conseqüentemente, confiável e tranquilizador. Seu modo de representar a realidade vincula-se a um “regime escópico” radicalmente comprometido com a verossimilhança cultural. Isso faz com que ela se apresente como um lugar de conflito entre as forças de produção e os modos de recepção. Nele, cada parte possui interesses próprios que os levam a originar uma disputa pelo significado; por isso, deve ser tomado como um “real” onde predominam certos valores culturais e identitários. Conseqüentemente, a teledramaturgia deve estar atenta às mudanças sociais, pois as convenções da verossimilhança cultural estão sob a pressão de contínuas mudanças nos discursos culturais e do surgimento de novos grupos sociais. Os mecanismos midiáticos de visibilização e apagamentos são elementos decisivos para compreender os processos de filtragem (refiro-me, metaforicamente, ao modo como os

filtros determinam o modo de mostrar a imagem do mundo empírico) e (re) configuração ideológica do espaço público.

A observação da regularidade temporal de cada evento ou situação na narrativa nos mostra que ela se articula segundo alguns parâmetros ou dimensões fundamentais como estrutura de sucessão (o antes e o depois), duração, colocação temporal e frequência da repetição. Cada uma dessas dimensões pode assumir caracteres mais ou menos rígidos ou flexíveis e produzir diferentes graduações da regularidade temporal. As estruturas seriais se caracterizam por um regime temporal muito peculiar, modelado respectivamente, sobre a tipologia binária das concepções de tempo: lineal e cíclica, evolutiva e repetitiva, moderna e tradicional ou mítica. Como essa temporalidade da narrativa é configurada por cortes, movimentos de câmara, duração de planos e outros processos visualizadores das cenas, poderíamos postular que há aí um “regime escópico” – uma espécie de ocularcentrismo – a partir do qual se organiza e se materializa a duração e a tensionalidade que sustenta os longos “culebróns”.

Numa sociedade que institucionaliza a recorrência de certas propriedades discursivas, os textos individuais são produzidos e percebidos a partir da relação que eles estabelecem com a norma que constitui a codificação. Um gênero não é outra coisa que essa codificação de propriedades discursivas. Propriedade discursiva é uma expressão de sentido inclusivo que remete tanto ao aspecto semântico do texto, quanto ao sintático (a relação das partes entre si), ao pragmático (relação entre usuários) e ao expressivo, o qual, no caso da televisão, serve para englobar tudo o que diz respeito à própria materialidade dos signos. A diferença entre um gênero e outro pode situar-se em qualquer destes níveis do discurso.

É muito importante para os estudos dos processos midiáticos o reconhecimento de padrões para identificar as invariantes que definem e caracterizam um programa dentro da taxonomia dos gêneros televisivos. Embora os textos narrativos possam utilizar os mais diferentes tipos de recursos, sua pertinência a um determinado gênero dependerá da presença de determinados elementos que garantem o reconhecimento de sua inserção nesse lugar. Assim, os programas televisivos inseridos na lógica da produção por gêneros compartilham uma série de elementos comuns, como um estoque de sentido, um modelo de mundo com seus objetos e eventos, de ações e de atores. Esse modelo de mundo proposto por cada gênero se conforma através dos elementos que, pela sua própria centralidade, conferem e atribuem certa especificidade às histórias contadas. Entre os

aspectos que configuram e delimitam a identidade de uma classe de produtos midiáticos, poderíamos destacar o seu universo da ação, seu padrão formal, seu processo de desdobramento ou desarraigamento das matrizes culturais, e sua capacidade de negociação de seus princípios sistemáticos.

A ficção televisual apropria-se do espaço público a partir de algumas fórmulas narrativas básicas, caracterizadas pelas propriedades ambivalentes da extensão e da redução. Ela opera, efetivamente, seja por incansáveis multiplicadores do corpus narrativo, mediante a geração de episódios e capítulos, seja por redutores de sua enorme dilatação. Ela, em definitivo, se encontra à mercê dos princípios de ordenamento e de regulação de suas estruturas formais que regulam sua abertura às variantes históricas e geoculturais, e às práticas freqüentes de recíproca contaminação e hibridação. O mecanismo principal pelo qual ela transmite seu discurso encontra-se na relação que se estabelece, dentro do texto, entre os signos e significantes do mundo social e os do gênero.

Para entender o trabalho do referente social nos gêneros ficcionais deve se fazer uma distinção entre realismo e verossimilhança. O realismo se refere ao aspecto pelo qual os telespectadores identificam-se ou não como o mundo representado. Até que ponto o mundo da narrativa é uma extensão de seu espaço social? Em contrapartida, a verossimilhança corresponde às crenças da cultura dominante a respeito do que deve ser ou não dever ser a realidade do mundo. Em outras palavras, o que deve, ou não, ser aceito como conveniente e crível. A partir dessa diferenciação, estabelece-se uma distinção entre verossimilhança cultural e verossimilhança genérica. A genérica consiste em que o próprio gênero cumpra com suas próprias características para que a credibilidade ou verdade do mundo ficcional esteja garantida. Esse tipo de verossimilhança permite um incremento considerável do jogo da fantasia, desde que ele se encontre dentro dos limites de credibilidade do gênero ficcional.

A verossimilhança cultural diz respeito às normas, costumes, usos e ao sentido comum do mundo social externo à ficção. Neste tipo de verossimilhança torna-se problemática representação daquilo que é real, mas que não está de acordo com os interesses da ideologia dominante; porém, os compromissos da mídia com a sua audiência impõem a necessidade de sua representação. Por tanto, a verossimilhança cultural não é monolítica, pelo contrário, pode ser fragmentada em diferentes práticas significativas e discursivas, através das quais os grupos sociais sinalizam suas identidades e exigem a representação delas. Esta tensão entre verossimilhança cultural e realismo nos permite

vincular a produção da teledramaturgia aos conceitos de hegemonia e disputa pelo domínio cultural.

Por isso tudo, não podemos pretender que o gênero seja um marco de imobilidade, de rigidez formal do produto televisual. Ele é um conceito que remete à idéia de pertinência, de identidade. Porém essa identidade é relacional, situa-se dentro de uma complexa rede de textualidades. Ao assistir ao programa, entabula-se uma negociação de sentido entre o telespectador e a instituição midiática. A mídia opera com suas estratégias de oferta, sedução e convencimento; o espectador opera com o “backstage” de sua experiência cotidiana, suas expectativas e necessidades. O texto televisivo está sempre escondendo algo de si mesmo; ou, dito de outro modo, sempre diz muito mais do que disse. Isso lembra a idéia de Derrida de que há sempre um “texto geral” que inscreve e ultrapassa os limites de um discurso completamente regulado pela essência, significação, verdade, consciência, idealidade, etc. Esses aspectos do *texto geral*, que poderíamos identificar na grade de programação televisiva e em outros tantos “territórios”, impregnam o texto específico, como se fosse uma espécie de performance que acompanha e determina o sentido da fala, mas não é a fala.

Essa reflexão prepara uma outra variável importante para nossa pesquisa: gênero e textualidade. Para Genette a genericidade (que ele chama de arquitegualidade) não é mais do que um dos aspectos da transtextualidade. Nesse “trans”, situa-se um ponto nevrálgico da instituição midiática: a pretensão panóptica da televisão – ser vista por todos, porque dela se espera que esteja vendo tudo o que está acontecendo. Essa natureza transtextual de seu discurso destrói definitivamente o esquema que afirma que o sentido está no texto como espaço acabado e fechado. O sentido está no texto, mas também nos lugares para onde ele nos remete e de onde ele o convoca. Está na paratextualidade (relações de um texto com o seu “título”, chamadas, lugar na grade, os espaços publicitários internos externos a ele (objeto de outro projeto de nosso grupo de pesquisa) e seu contexto externo), na intertextualidade (citação, hibridações, alusões, etc.), na hipertextualidade (relações de imitação, alinhamento, relações entre um melodrama e outro ou entre um estilo e outro) na metatextualidade (relações entre o melodrama e sua crítica, comentário, fofocas e outros textos da mídia estendida).

Enquanto modelo de leitura a transtextualidade ativa mostra mais aspectos textuais do que a leitura puramente imanente, por não falar do fato de que permite ter em conta a dimensão institucional da leitura como conjunto de redes textuais. Outra vantagem de uma

aproximação transtextual reside em que ela desmente a idéia amplamente estendida segundo a qual o texto, em sua interioridade pura, constitui algo assim como parte de uma realidade dotada de seu sentido único e definitivo. Nesse sentido, o gênero organiza o sentido dessa densa rede de sentidos que circula pelo tecido narrativo. Inversamente, é preciso enfatizar que não há outro lugar para o gênero que não seja no texto, essa espécie de unidade atômica que é uma abstração formulada a partir da percepção empírica do dinamismo de muitos elementos.

Poderíamos, talvez, afirmar que esse regime escópico da mídia televisiva resgata um traço importante do modo de representação barroco: a “folie du voir”. Essa “loucura do ver” está, ali, implícito no intuito do discurso midiático de elevar o sublime a uma posição de superioridade em relação ao belo. Ele é movido muito mais pelo desejo de comoção, do que pela contemplação. Nele, o que parece mais estimulante é, sem dúvida, o palimpsesto de coisas que estão além do visível. Fica mais evidente nessa aproximação ao barroco, a existência de um imperativo da mídia de devolver à retórica - redesenhada, é claro, pelo seu habitus - o lugar social que lhe corresponde e aceitar tanto o momento lingüístico irreduzível que há na visão, quanto o momento visual, igualmente insistente, que há na linguagem.

Nosso interesse particular, nessa pesquisa, volta-se para o modo como a televisão lida com o factual dentro da ficção seriada. Como ela fomenta o que poderia chamar-se de narrativização do espaço visual, no sentido de que a narração articula as relações de sentido dentro de um espaço delimitado, autonomizado, sistêmico. Os fenômenos que compõem o sentido de uma história estão claramente delimitados pelos horizontes que dão completude e integralidade a essa história. Os fenômenos investem-se de sentido a partir da idéia de começo meio e fim que estrutura uma narrativa. Essa semiose produz uma sensação tipológica de plena significação que transcende os óbices propostos por eventuais dados dispersos e não integráveis que possam existir no texto.

Referência bibliográfica

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001

BOURDEIU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertand, 2000.

DERRIDA, Jaques. *A escritura e a diferença*. Lisboa: Vega, 1980.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press, 1966.

JOST, F. *Narration: en deçà et au-delà*. *Communications*, 38: 1983, 192-212.

SCHATZKI, Theodore R. *Social practices: a wittgensteinian approach to human activity and the social*. New York: Cambridge University Press, 1966.