



Documento padrão para submissão de trabalhos ao XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

TV: Ficção seriada e Intertextualidade¹

Profa. Dra. Anna Maria Balogh²

Pós em Comunicação UNIP - Universidade Paulista

Pós em áudio Visual ECA-USP - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Resumo

O trabalho visa rever algumas das categorias da intertextualidade. A metalinguagem relativa ao tema tem como objeto o literário nas aproximações pioneiras. Até mesmo estes conceitos estão sendo reavaliados. No presente texto se pretende estender as revisões conceituais à TV, veículo de comunicação com características singulares a serem levadas em conta e aplicá-las a alguns exemplos pontuais da ficção seriada brasileira

Palavras-chave

TV; ficção seriada; intertextualidade; paratextualidade; gênero.

Corpo do trabalho

Considerações Iniciais

A cultura pode ser definida no âmbito das ciências da linguagem como um conjunto de textos e as relações que se estabelecem entre os mesmos. Para os formalistas russos os textos podem ser de uma mesma série cultural, ou seja guardam entre si um número mínimo de características similares que permitem que sejam considerados sob uma rubrica comum como os textos literários, por exemplo, que constituem a série literária. As características de cada série são definidas pela metalinguagem que lhes é própria, no caso da série literária, a teoria ou a semiótica da literatura. Naturalmente, cada cultura abarca um grande número de séries diferenciadas: além da literária, no campo das humanidades, teríamos a musical, a pictórica, a fílmica, a escultórica, entre várias outras. Dentre estas, a que nos concerne mais de perto é a série televisual.

¹ Trabalho apresentado ao NP Ficção Seriada, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

² Professora livre-docente ECA/USP, professora Titular Pós em Comunicação - UNIP, autora de *O Discurso Ficcional na TV, 2002 - EDUSP*, bem como de *Conjunções, Disjunções, Transmutações: do literário ao cinema e à TV* editora Annablume, 2005, 2ª ed. revisada e aumentada.

O conceito de texto, sempre no âmbito das ciências da linguagem, se baseia na relação dialógica deste com o discurso. O discurso entendido como a linguagem posta em ação pelo escritor ou pelo realizador de produtos audiovisuais. O discurso seria ainda, no entender de Lopes, o espaço de semioses virtuais, o resultado do fazer de um destinador da mensagem e o texto constituiria o espaço da semiose realizada, na qual o destinatário desvenda o dizer do destinador através de leitura, no literário, através de apreciação ou fruição no fílmico e no televisual. Dentro de tal contexto, a obra só seria, então, completa, acabada, quando lida, apreciada, reorganizada e decodificada pelo destinatário.

A cultura é, portanto, o conjunto dos textos que abarcam as diferentes séries, bem como o intrincado ‘tecido de relações’ que tal textualidade pressupõe no entender de Octavio Paz (Corriente Alterna).

Contemporaneidade e novos tecidos de relações:

Se é verdade que a cultura sempre se caracterizou por relações intertextuais, não é menos verdade que tais relações passaram por transformações ponderáveis no mundo contemporâneo. Antes de abordar o fenômeno convém retomar a definição clássica do termo intertextualidade cunhado por Júlia Kristeva: *A intertextualidade designa não uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de assimilação de diversos textos realizado por um texto centralizador que mantém a liderança do sentido.* (Poétique, 1976: 27)

Tal definição foi posteriormente revista por críticos como Michel Arrivé e Laurent Jenny, entre outros. Mais recentemente Michal Glowinski lembra que na época de sua concepção os conhecimentos da estrutura do texto ainda não eram tão avançados quanto podem ser considerados atualmente e, neste sentido, propõe algumas revisões que teriam como objetivo precisar o termo no seu entender utilizado em sentido demasiado amplo pela pioneira crítica. Para Glowinski, diversamente do passado em que o termo era mais associado à pesquisa de fontes, hoje se considera que sob a rubrica de intertextualidade *entran exclusivamente aquellas relaciones con otras obras que devinieron um elemento estructural.. de significado.. relaciones intencionales y de una u otra manera visibles, se podría decir destinadas al lector.* (Críterios 32: 188)

Na realidade, a maioria dos ensaios pioneiros sobre intertextualidade tinham como objeto a série literária e só em épocas mais recentes tais conceitos vão sendo revistos à luz das características peculiares de meios de comunicação de massa, como a TV.

Em seu artigo, Glowinski faz uma revisão crítica da obra teórica mais clássica sobre o tema condensada em *Palimpsestes*, de Gérard Genette. A classificação de Genette tem como objeto o literário e as observações do crítico polonês também vão neste sentido como se poderá notar a seguir. As principais categorias propostas pelo crítico francês seriam: *transtextualité*, *paratextualité*, *metatextualité*, *intertextualité* e *architextualité*. Ao fazer suas precisões e críticas a esta classificação Glowinski considera haver uma superposição das funções hipertextuais e intertextuais e considera que se pode manter o termo consagrado intertextualidade e descartar o outro. (Critérios, 32:190-1). Propõe, ainda o descarte do termo ‘paratextualidade’, assim definido em relação ao literário: *en el marco de ésta (paratextualidad) entra toda clase de comentarios a la obra encerrados en la obra misma: a saber, prólogos, epílogos, títulos, epígrafes, etc. (idem)*

No tocante à paratextualidade, no entanto, há diferenças ponderáveis entre suas eventuais funções no literário e suas funções na TV. Neste sentido, pode-se revelar muito oportuna a retomada da definição do mesmo termo por parte de Lorenzo Viches, crítico de televisão que utiliza indiferentemente os termos paraserialidade e paratextualidade para designar o mesmo fenômeno: *La paratextualidad se refiere a todas aquellas notas al margen de la serie: títulos, subtítulos, presentación y portada, apertura y leitmotif musical, la publicidad en torno a su emisión... la información entre cambios y ajustes de horario, los comentarios de la prensa, etc. son todos elementos que, sin pertenecer a la serie actúan para-ella, en forma enmascarada haciendo el chivato y colocándose cómoda e impunemente fuera de la norma del género. (Análisi, I, 1984:68)*

A apreensão de um programa de TV se dá dentro de características da contemporaneidade ausentes do literário em termos de realização, de utilização de tecnologias, de inserção de programas em uma vasta grade de programação. A TV constitui um dos veículos mais caracterizados pela voracidade que a obriga a alimentar a grade de programação diariamente de inúmeros textos de diferentes gêneros a uma velocidade de elaboração e apreensão inimagináveis em outros veículos, daí sua produção ser serializada, e baseada nas estéticas da repetição (Omar Calabrese) e da interrupção (Paul Virilio) para dar lugar aos comerciais.

Paratextualidade e TV:

Ora, é precisamente dentro destas características específicas da televisão que os elementos próprios da paratextualidade se revelam imprescindíveis para o rápido reconhecimento das diferenças entre os inúmeros programas e para a rápida decodificação de suas características essenciais de forma correta através de vinhetas de abertura e fechamento, tema musical, etc. As próprias chamadas dos programas funcionam como pequenas bulas instrutivas das formas de recepção do programa que deverá entrar no ar e um precioso elemento paratextual da TV. Ao contrário da série literária, a paratextualidade não é um elemento dispensável na TV: ela é imprescindível na série televisiva e a categoria de análise deve ser mantida conforme já se observou em relação ao contexto da ficção seriada brasileira em *O Discurso Ficcional na TV*.

Além dos elementos de paraserialidade já comentados, a televisão mantém outros elementos estáveis dentro da intensa volatilidade e velocidade do veículo : os formatos que geralmente se mantêm no interior da grade horária em conjunto com ofertas de gênero sempre similares visando conquistar um espectador cativo . Todos estes elementos são essenciais para o bom andamento do processo relacional espectador-programa-TV. Tal raciocínio conduz naturalmente a outra das categorias de Genette revistas pelo crítico polonês: a arquiterxtualidade.

Arquiterxtualidade e TV:

A arquiterxtualidade, tal como revista por Glotowski a partir de Genette, *consiste en que el texto remite siempre a las reglas generales conforme las cuáles fué constituído, lo que a veces es destacado de manera paratextual ('novela', 'égloga', 'ensayo') y a veces silenciado. (Ibidem)*. Ora, também no tocante a esta classificação originariamente pensada com ênfase no literário caberm alguns adendos relativos à TV. Críticos como Paolo Fabri e John Fiske, entre outros, já observaram que a TV como veículo de comunicação de massa está muito mais adstrita a regras de gênero do que as obras consumidas pela elite cuja apreciação se basearia não no prazer do reconhecimento da arte popular (J. Barbero), mas sim na experimentação do novo. Em suma, o gênero na televisão é muito mais importante em termos de decodificação do programa televisual do que na literatura. Cabe ainda lembrar as observações de críticas como Jane Fier que constatarem serem os gêneros literários muito mais consagrados, mais tradicionais e muito menos sujeitos á mudanças do que os gêneros fílmicos e sobretudo os televisuais. Além disso, nos audiovisuais a categorização de gêneros nasceria de forma muito mais empírica e seria muito mais sujeita a modificações a cada nova atualização por meio dos programas seriados de TV , principalmente os de ficção.

Pode-se considerar, pois, que a paratextualidade e a arquiterxtualidade constituem mecanismos muito importantes de ancoragem dos sentidos na linguagem televisual, na acepção barthesiana do termo. A existência destes mecanismos, assim como a manutenção de formatos e grades horárias fixas (palimpsesto rígido, Bettetini) têm uma função regulatória que protege os espectadores da furiosa voracidade, volatilidade e obsolescência programada dos produtos seriados próprios do meio.

Em compensação, os mecanismos intertextuais utilizados na criação de programas de ficção seriada brasileira, como já se teve a oportunidade de analisar em detalhe em *O Discurso Ficcional na TV*, são infinitamente mais vorazes, plurais, abarcadores e transformadores do que na maioria das obras literárias e talvez até do que muitos dos programas do tipo na TV estrangeira. Tais mecanismos ocorrem preferencialmente nas novelas das sete da Rede Globo que têm como público alvo os jovens. Apenas à guisa de exemplo se podem mencionar novelas como *Vamp* e *O beijo do vampiro*. Em tais novelas houve citações e até plágios dos cliques mais ‘dark’ do mega-star Michael Jackson, tais como *Thriller* e *Black or White*, houve citação de cineastas do gênero, alusões a filmes e obras literárias de vampiro, retomada de funções narrativas próprias do gênero, tais como abordagem das vítimas pelo ataque ou pela sedução, seguida da

tradicional mordida, etc. A lista poderia seguir indefinidamente, mas acredita-se que os exemplos sejam suficientemente ilustrativos para mostrar quão abarcadora e plural se tornou a ficção seriada brasileira em termos de utilização criativa e transformadora da intertextualidade. Nada escapa à voracidade criativa da TV; referências, alusões, plágios, citações, em suma, cada um dos formatos se torna, com frequência uma verdadeira recriação de todas as características do gênero de base utilizado na criação intertextual recorrendo a todas as séries possíveis que dele tenham se servido ao longo da diacronia e que a criação televisual usa de forma transformadora seguindo implacavelmente a lei de Lavoisier.

Desta forma, pode-se, a partir das considerações feitas, reformular parcialmente a definição pioneira de Kristeva retomada no início do artigo tendo em vista as peculiaridades da linguagem televisual. Assim teríamos que a *intertextualidade designa não uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de assimilação de diversos textos* das mais diversas séries culturais realizado não mais por um texto de base, mas em muitos casos por um gênero inteiro com função de liderança do sentido. Nos meios audiovisuais se constata uma autêntica vampirização de diferentes textualidades em torno a um gênero. Tal estratégia de enunciação apreensível nos enunciados dela resultantes significa com frequência um enriquecimento na utilização criativa das mais diversas materialidades postas em inesperados contextos ou em confronto umas com outras.

Em *Television Culture*, John Fiske também se manifesta sobre este caráter de bricolagem pós-moderna um tanto desvairada da TV ao analisar o gênero na TV: *A genre seen textually should be defined as a shifting provisional set of characteristics which is modified as each new example is produced. Any one program will bear the main characteristics of its genre but is likely to include some other ascribing it to one or another involves deciding which set of characteristics are more important. (1987, 111)*

Tendo em mente a definição de Fiske, se pode retornar à novela *Vamp, da Globo*, para constatar o quanto é verdadeira no tocante às estratégias de enunciação do formato justamente quanto à criação intertextual transformadora envolvendo diferentes gêneros. Ainda que o gênero central seja o de vampiro, como bem sinaliza o próprio título escolhido, há várias incursões maiores ou menores em outros. Uma incursão menor pode ser considerada sob a rubrica ‘aventura – filmes de caçadas’, na qual a caça vampiros Miss Pentaylor (Vera Holtz) assume com tal vigor o seu papel que o seu

physique de rôle inclui a indefectível roupa cáqui e o chapéu de safari, tal qual uma inglesa saída da tela de um filme como *Out of Africa*. Uma incursão maior é feita no gênero comédia romântica de Hollywood no casal romântico protagonista: uma pesquisadora de histórias de vampiros (Joana Fomm) e o capitão Jonas (Reginaldo Farias), ambos viúvos com uma penca de filhos de casamentos anteriores, todos vivendo sob o mesmo teto de uma simpática pousada. Tal enredo remete a clássicos do gênero como *Os seus, os meus e os nossos*, de Nelville Shavelson, com Henry Fonda e Lucille Ball, famosa pela série televisual *I love Lucy*. No caso de *Vamp*, no entanto, todas estas remissões a outros gêneros estão a serviço do gênero centralizador que é o de vampiro cujas situações narrativas e personagens remetem à obras emblemáticas da literatura, como a de Bram Stoker, assim como os filmes deste tipo de série que podem remontar a clássicos como *Nosferatu* do impressionismo alemão e cujo lado sombrio se coaduna perfeitamente com os cliques ‘dark’ de Michael Jackson citados na trama novelesca como *Thriller* ou mesmo *Black or White*, cuja troca sequenciada de rostos é copiada com a mais absoluta sem-cerimônia, na seqüência da morte dos vampiros do mal liderados por um conde significativamente chamado de Polanski (Ney Latorraca).

Como se analisou, nada escapa à voracidade e à velocidade do meio televisão na criação intertextual transformadora que pode abarcar desde simples citações ou alusões até verdadeiros *brainstormings* de diferentes gêneros com precedência de um deles, estratégia esta de criação na qual se testam as possibilidades do intertextual e das diferentes materialidades que podem compor as diferentes séries utilizadas até o limite. Na ficção seriada de TV a criação parece centrada na lei de Lavoisier desafiando a maestria de realizadores e de críticos nas experimentações com estes vastíssimos ‘tecidos de relações’.

Referências bibliográficas

- BALOGH, Anna Maria. *O Discurso Ficcional na TV*. São Paulo, EDUSP, 2002.
----- *Conjunções –Disjunções-Transmutações. Da Literatura ao Cinema e à TV*. São Paulo, Annablume, 2005, 2ª ed. Revisada e aumentada.
----- *A criação Intertextual nos processos mediáticos. Significação 18*, São Paulo, AnnaBlume, nov 2002: 25-42.
Feuer, Jane. ‘Genre study and television’. In Allen, Robert (ed). *Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism*. N. York, London, 1987.
FISKE, John. *Television Culture*. London, Methuen, 1987.
LOPES, Edward. *Discurso, Texto e Significação*, São Paulo, Cultrix, 1987.
LYOTARD, J.. F. *A condição Pós-Moderna*. Lisboa, Gradiva, 1989.
GLOWINSKI, Michal. *Acerca de la Intertextualidad. La Habana, Criterios 32*, 1994:185-210.



- PFISTER, Manfred. Concepciones de la Intertextualidad. Rev. Criterios, La Habana, Casa de las Americas, 31, 1994: 85-108.
- REIMÃO, Sandra. *Livros e Televisão- Correlações*. S. Paulo, Ateliê, 2004.
- VILCHES, Lorenzo. *La Televisión: Los efectos del bien y del mal*. Barcelona, Paidós, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Du Seuil, 1982.
- PAZ, Octavio. *Corriente Alterna*. México, Siglo XXI, 1969.
- WOLF, Mauro. Géneros y Televisión. *Análisi*, 9, 1984:189-98.