

Modelo semiótico da telenovela brasileira em múltiplas plataformas¹

Ligia Maria Prezias LEMOS²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

*In nova fert animus mutatas dicere formas Corpora*³

Resumo

O objetivo do trabalho foi analisar a telenovela brasileira em múltiplas plataformas a partir da semiótica da comunicação estética por meio de um breve exercício de decomposição estrutural. Partindo de estudos e pesquisas já estabelecidos sobre o tema, a intenção foi enxergar tal objeto de estudo através de outro prisma, com diferentes perspectivas, proporcionadas pelas representações de modelos propostas pela semiótica da cultura. Após introdução a respeito da telenovela brasileira em múltiplas plataformas e explanação sobre as linguagens da arte, é apresentada a decomposição de tema arquetípico relacionado à disputa entre os sexos e presente em diversas obras, de Shakespeare a algumas telenovelas brasileiras, passando pelo teatro e cinema. O artigo conclui que a telenovela brasileira em múltiplas plataformas é processo em andamento, fenômeno sistêmico inacabado em que a análise dos sistemas modelizantes proposta pela semiótica da cultura mostra-se como percurso válido de compreensão de uma linguagem que surge de manifestações culturais e técnicas de nossa época.

Palavras-chave: telenovela brasileira; modelo semiótico; múltiplas plataformas; semiótica; transmídia.

Introdução

Em nossos estudos de telenovela⁴, especialmente em termos de múltiplas plataformas e narrativa transmídia, nos deparamos constantemente com a necessidade de ampliar conceitos e formular novas interpretações para dados empíricos inéditos em termos de produção e recepção desse produto cultural. Para tanto, eventualmente, buscamos expandir nossos horizontes teóricos em disciplinas correlatas às nossas pesquisas. Assim, o presente trabalho é fruto de reflexões teóricas sobre a telenovela brasileira em múltiplas plataformas⁵ a partir dos estudos da semiótica da cultura. Em termos metodológicos, partimos de estudos

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA, USP, bolsista CNPq. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela, CETVN/USP e do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva - OBITEL. Mestre em Ciências da Comunicação e Especialista em Gestão da Comunicação - Políticas, Educação e Cultura também pela ECA, USP. Redatora, roteirista e arte-educadora. E-mail: ligia.lemos@usp.br.

³ “Minha alma é impelida a cantar os corpos revestidos de formas novas”. Ovídio, *As metamorfoses*. (CHCHEGLOV, 1979)

⁴ “Telenovela é o nome genérico dado à narrativa ficcional televisiva no Brasil, independente de seu formato ser telenovela stricto sensu, minissérie, caso especial, ou outro” (Lopes, 2007, p.17).

⁵ Daqui em diante “telenovela multiplataforma”.

e pesquisas aprofundados e já estabelecidos tanto em nossa dissertação de mestrado quanto em trabalhos realizados ininterruptamente pelo CETVN⁶ e OBITEL⁷, dos quais somos pesquisadores; e tentamos enxergar nosso objeto por meio de novas lentes, pela abordagem da semiótica da cultura. Foi um exercício produtivo e revelador.

Para a semiótica da cultura, a vida de todo ser é um processo de interação com o entorno que produz informação incessante. Tal informação necessita ser compreendida para que não se perca e, para tanto, o trabalho do ser humano é transformá-la em linguagem. Nesse sentido, a arte é um manancial inesgotável de geração de linguagem, com práticas e experiências fecundas, no qual, ao se inserir um novo código, surge outra linguagem. A semiótica da cultura busca compreender o funcionamento dos sistemas modelizantes⁸, ou seja, aqueles que tratam das diferenças e especificações de cada uma dessas linguagens e códigos em termos de dinâmica cultural e estética. A meta é escutar o objeto a partir de seu duplo papel, como sistema de comunicação e como sistema modelizante, um vinculado ao outro, em relação.

Este trabalho pretende, então, observar a telenovela multiplataforma como um dos significativos processos de interação com o entorno que produz informação incessante, ao contar histórias. Sem nos deter em questões amplas como definição, utilidade e valor da Arte; ou importância, significado da Indústria Cultural e seu consumo, nosso objetivo é a observação das estruturas que ora se apresentam nesse objeto no sentido mesmo de geração de linguagens, pois, assim como na arte, as linguagens da telenovela brasileira se apoiam em códigos dominantes e, também, se abrem para novos códigos. Analisar a telenovela multiplataforma a partir da semiótica da comunicação estética é um breve exercício de decomposição, lembrando que o processo de conhecimento se dá a partir de duas operações: “de la décomposition du phénomène – c’est-à-dire du travail d’analyse, et, inversement, de l’assemblage des résultats de l’analyse – du travail de synthèse” (EISENSTEIN, 1980, p. 235). Cumprido ressaltar que o enfoque de nosso objeto de análise não é o texto da telenovela em seu sentido estrito, tampouco a estrutura deste e, sim, a telenovela multiplataforma como texto no sentido amplo, pois:

⁶ CETVN – Centro de Estudos de Telenovela da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Para informações ver: Lemos, L.P. (2011). CETVN - Centro de Estudos de Telenovela: Fale Conosco! A Gestão da Comunicação on-line. *Comunicação & Educação* (USP), v. XVI, p. 77-85.

⁷ OBITEL – Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva. Para informações acesse: www.obitel.net

⁸ Para Machado (n.d.), os sistemas modelizantes são “sistemas sensíveis a interações, abertos ao diálogo e prontos para migrarem de uma região a outra”.

a arte é um meio de comunicação particular, uma linguagem organizada de forma particular (metendo no conceito de “linguagem” o largo conteúdo que é recebido em semiótica – “todo o sistema organizado que serve de meio de comunicação e que utiliza signos”), então as obras de arte – ou seja as comunicações nessa linguagem – podem ser consideradas textos (LOTMAN, 1978, p. 32).

Arte como linguagem e telenovela multiplataforma como texto.

Breve apontamento sobre a telenovela brasileira

A telenovela brasileira é alvo de estudos e análises no Brasil e no exterior desde meados do século XX devido à penetração social e à especificidade narrativa que possui em nosso país. Produto da indústria cultural, a telenovela se insere como elemento fundamental na composição do ambiente cultural do telespectador e da própria sociedade brasileira. Lopes (2009) reflete sobre a telenovela a partir de dois eixos: como narrativa da nação, incorporada à cultura e à identidade do país, e como recurso comunicativo, ou seja, espaço público de debates que gera um repertório comum, compartilhado e que vem a representar a *comunidade nacional imaginada* de Anderson (2008)⁹. O grande poder da telenovela no Brasil fez com que ela se transformasse em um objeto que se impôs imperativamente à pesquisa.

Principal produto da indústria televisiva de nosso país, a telenovela, atualmente, pode ser exibida e reapresentada na TV aberta, reprisada na TV paga, acessada via dispositivos móveis, pode possuir um site “oficial”, um ou diversos blogs, estar nas redes sociais como *Twitter*, *Youtube*, *Instagram* ou *Facebook*, surgir resumida e legendada no interior de ônibus e metrô de muitas cidades, sem mencionar sua presença maciça em revistas, jornais e demais canais de TV. Isso, apenas se levarmos em conta as estratégias do produtor/emissor/criador, pois vivenciamos um momento em que as fronteiras entre produção e recepção se esgarçam e se misturam. Atualmente, o produtor, além de oferecer todos esses meios, ainda proporciona diferentes níveis de interatividade em termos de disponibilização de jogos para diversas habilidades, *quizzes*, enquetes e pesquisas, sem contar os produtos de consumo ligados às tramas como livros, viagens, objetos pessoais. Um ambiente mutável, dinâmico, em que, ainda, o espectador, independentemente das propostas do produtor, tem condições de se apropriar de conteúdos e os manipular, fazendo sua própria e pessoal construção de sentidos. Atropelando, assim, definições de emissor e

⁹ Para Lopes (2009), nesse sentido de *comunidade nacional imaginada* veem-se muitas vezes na telenovela exemplos da família brasileira, do homem brasileiro, da mulher brasileira, da corrupção brasileira e nela criam-se, constantemente, novas representações sociais do cotidiano.

receptor, esse espectador produz e, a partir de suas criações, são geradas recepções de recepções, infinita e indefinidamente. O conjunto dessa movimentação cria o que, para Jenkins¹⁰, seria um verdadeiro *universo* ficcional que ultrapassa e tricota novos e criativos tecidos que, por sua vez, podem ser recortados e remontados, num movimento multiplicador de significados. Para esse autor, as narrativas transmidiáticas (*transmedia storytelling*) nasceram de uma expansão técnica e mercadológica que trouxe também a necessidade de alargamento das telas narrativas, ou seja, gerou uma busca estética que oferecesse suporte para tal ambiente no sentido de ampliar a relação do público com a história e com os personagens. Diferentemente das ficções analisadas por Jenkins (2009) como as estadunidenses *Matrix* e *Guerra nas Estrelas* ou, ainda, a britânica *Harry Potter*, a telenovela brasileira possui características peculiares, entre elas a de ser considerada como “obra aberta” devido a seu enredo sofrer alterações durante o período de exibição conforme as expectativas da audiência; seu final definitivo, sua finitude, ou seja, a narrativa usualmente não se perpetua após a exibição do último capítulo; ou mesmo a discussão de questões polêmicas e de interesse social no chamado *merchandising social*. Tais peculiaridades tendem a afastar a telenovela brasileira da *transmedia storytelling* stricto sensu proposta por esse autor, mas outras características a aproximam conforme veremos adiante.

Linguagens da arte

Antes de avançarmos, é necessário reiterar que vamos considerar e analisar a telenovela multiplataforma em termos de linguagem artística. Com esse objetivo, utilizaremos conceitos e definições da semiótica russa como se fosse um filtro, ou uma lente, para ponderar sobre as práticas e experiências fecundas em curso na telenovela brasileira e que, vista através desse prisma assemelha-se, como toda arte, a um manancial inesgotável de geração de linguagem. O conceito de linguagem abrange as línguas naturais, as línguas artificiais e as linguagens secundárias, ou sistemas de modelização secundários¹¹. A arte é um sistema de modelização secundário. Portanto, primeiramente, faremos o exercício de refletir sobre a telenovela multiplataforma como um sistema de

¹⁰ Conferência assistida pela autora, no Rio de Janeiro, no V Seminário Internacional OBITEL, em 2010. Apesar de levamos em consideração as devidas diferenças entre a série estadunidense e a telenovela brasileira, alguns dos conceitos desse autor são capazes de aproximá-los.

¹¹ O conceito de “linguagem” proposto por Lotman (1978) abrange: (a) as línguas naturais como o francês e o russo (b) as línguas artificiais como as da ciência e dos sinais convencionais como os de trânsito, por exemplo e (c) as linguagens secundárias (sistemas de modelização secundários) que se sobrepõem ao nível linguístico natural, ou utilizam a língua natural como material, mas, acima de tudo, constroem-se sobre o tipo de linguagem, como todos os sistemas semióticos. Dessa maneira, é possível enxergar nas artes, objetos semióticos – sistemas construídos sobre o tipo das línguas (p. 37).

linguagem modelizante. A modelização seria a análise do processo de constituição das linguagens a partir dos códigos que as organizam e esse é um sistema que se apresenta codificado, no mínimo, duas vezes: tanto culturalmente quanto pela experiência estética.

Assim, é importante salientar que a telenovela multiplataforma cumpre o duplo papel de ser sistema de comunicação e sistema modelizante, numa dinâmica em que esses sistemas se encontram continuamente vinculados, pois o código cultural que organiza nosso objeto de estudo é a narrativa audiovisual, ou linguagem audiovisual que, por sua vez, é também sistema de comunicação e sistema modelizante. Nosso ponto de partida é a televisão (também sistema de comunicação e sistema modelizante) e o folhetim (também sistema de comunicação e sistema modelizante). O código estético é a teledramaturgia, narrativa dramática para televisão, atualmente em processo de transição em que, além da expansão dos modos de sua circulação social pela multiplicidade de telas, apresenta novas possibilidades de expansão narrativa.

A telenovela, tal como outras obras, *parece* carregar uma linguagem única, mas, do ponto de vista da autoria, há apenas uma aparência de unidade, pois é possível perceber um amplo conjunto de códigos, fragmentados nas diversas instâncias da produção e criação para a TV como o dos autores, atores, diretores, cenógrafos, figurinistas e, somados a esses, temos ainda *designers* de sites, roteiristas de navegação, programadores visuais, criadores de *players* de vídeo, curadores de redes sociais. É um *todo* formado por partes criadas pelos artistas e profissionais envolvidos sendo que cada uma dessas partes possui uma função e uma representação no todo. Presenciamos, assim, uma dinâmica que permite articular formas elementares, o que reforça o conceito de *ideia* proposto por Lotman (1978), ou seja, um conjunto que se exprime em toda sua estrutura artística e todos os seus elementos são elementos de sentido. Para que possamos esclarecer esse ponto, a seguir iremos decompor nosso objeto de estudo.

Decomposição do objeto a partir de conceitos da semiótica da cultura

Com o objetivo de estudar o que *é* – e não o que *deveria ser* – telenovela multiplataforma, o primeiro passo é analisá-la enquanto fenômeno complexo. Para isso, partimos de sua estrutura mais simples, mais elementar, para compreender como tal sistema foi sendo edificado. Criar e dramatizar histórias, oralmente, literariamente, teatralmente é necessidade humana, hábito milenar. Portanto, imaginemos a história de um

homem apaixonado por uma mulher de personalidade muito forte, o que se transforma numa verdadeira *guerra dos sexos*. Essa narrativa popular oral, quase arquetípica, foi apropriada por Shakespeare (1564-1616) que a transformou em *A Megera Domada* (*The Taming of the Shrew*), apresentada até nossos dias em palcos de todo o mundo, nas mais variadas versões, formas e concepções estéticas.

Podemos dizer, grosso modo, que a época da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2000) deu início à existência em série da obra artística em lugar de sua existência única, ou seja, ao contrário da apresentação teatral, intrinsecamente relacionada ao momento presente, determinado filme poderia ser visto repetidamente e, além desse fator, o cinema também apresentou essa mesma história em versões fieis ao original e outras nem tanto.



Cartazes de três versões para o cinema de *A Megera Domada* (*The Taming of the Shrew*)

Com o advento da televisão, as narrativas ficcionais passaram a ser produzidas e exibidas também nesse meio e, igualmente, em várias versões. Sobre nosso objeto de estudo, especificamente no Brasil, três telenovelas contaram essa mesma história: *A Indomável* (TV Excelsior, 1965), *O Machão* (TV Tupi, 1976) e *O Cravo e a Rosa* (TV Globo, 2000-2001). A partir desse exemplo, observa-se que o núcleo de nosso objeto possui um cerne que é uma história, uma narrativa.



Cenas das telenovelas brasileiras *A Indomável*, *O Machão* e *O Cravo e a Rosa*

Temos, assim, narrativas semelhantes com um mesmo centro temático. Numa análise dos códigos que se apresentam no cinema e na TV, observamos que aqueles referentes à interpretação dos atores, por exemplo, salvo discretas questões de estilo, permanecem imutáveis.

Em termos tecnológicos, é possível registrar evoluções de qualidade nas produções, da luz, das tonalidades, tanto nos filmes em película do cinema quanto na técnica do videotape, utilizada na televisão. Mas o que encontramos em termos gerais é um mesmo modo de fazer: (1) atores, técnicos e equipamentos em estúdio ou externa, (2) em seguida o processo de montagem ou edição e, (3) finalmente, distribuição ou transmissão. A proposta é contar uma história para um espectador e, com esse objetivo, a narrativa é inserida numa *moldura*, fato que lhe confere um significado semiótico.



Telas de cinema e TV como molduras

A moldura conduz o espectador a um mundo especial com tempos, espaços e normas diferentes daqueles do mundo que ele ocupa naturalmente. É uma espécie de umbral, de passagem que marca o limite entre o mundo cotidiano e o mundo dos signos. O “era uma vez” do princípio da narrativa oral é uma moldura, a cortina do teatro também é

uma moldura, assim como o “Respeitável público!” dos circos mambembes. Segundo Uspênski (1979),

para se ver o mundo sob forma de signo é indispensável (embora nem sempre suficiente) antes de mais nada demarcar fronteiras: são justamente elas que conformam a representação. (É característico a esse respeito notar que em certas línguas “representar” encontra-se etimologicamente ligado com “limitar”). (p. 177).

A moldura, porém, não se limita a ser apenas *coisa* e a fazer parte do mundo material. É, certamente, um espaço imaginário, pois possui o dom de se desfazer: ao entrar no mundo dos signos, o espectador se esquece da moldura. Na telenovela, as vinhetas também são molduras, assim como os comerciais, pois as molduras podem relacionar-se com o todo “mas também com trechos seus isolados, que em sua própria totalidade constituem por sua vez uma obra” (USPÊNSKI, 1979, p. 189). Temos, portanto, o aparelho de TV como moldura da telenovela e, atualmente, muitas outras telas exercem tal função.



Diferentes telas – diferentes molduras

A telenovela brasileira, em sinal aberto, pode ser assistida no aparelho de TV analógico ou digital. Muitas vezes está disponível nos sites das emissoras ou mesmo no YouTube, também pode ser vista por meio do computador pessoal ou mídias móveis (*mobiles*) como *notebooks*, celulares e *tablets*. Mas, mesmo assim, o que encontramos em termos gerais é aquele mesmo modo de fazer que já mencionamos anteriormente. Há a proposta de uma história para o espectador.



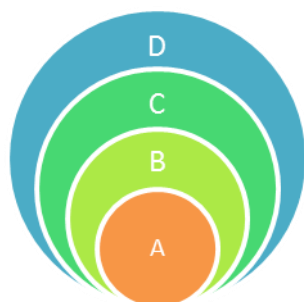
Diferentes molduras – mesma narrativa

Tais molduras são, portanto, parte do sistema em que a telenovela brasileira se insere. Se considerarmos a narrativa como o conjunto A e as molduras/telas como conjunto B podemos concluir, até esse ponto, que A está contido em B. Partimos dessa simplificação para determinar as articulações das formas elementares desse sistema dinâmico, pois a partir desses elementos é possível vislumbrar seu conjunto complexo, ou seja, a sistematicidade de nosso objeto.

Paralelamente, o polo emissor da telenovela oferece produtos que ampliam os sentidos da narrativa de cada telenovela e essa oferta vem aumentando com o passar dos anos. Entre esses produtos destacamos trilhas sonoras, livros e diferentes objetos de consumo que vão de bicicletas a joias, de roupas a objetos de decoração, que são expostos ou oferecidos no interior da própria trama ou em intervalos comerciais ou, ainda, em sites, revistas, jornais. Consideramos esse como o conjunto C, aquele que inicia um processo de relação com a realidade material do espectador:

Em termos de linguagem, abre-se, assim, um diálogo entre o consumidor, que responde trajando-se como seu personagem predileto e opinando, o fabricante do produto que é parte do processo de construção desse personagem, uma empresa comercial que realiza as vendas, a emissora de TV que exhibe a telenovela e, ainda, utiliza outras mídias e, finalmente, a própria ficção e seus personagens (LEMOS, 2012, p.72).

Por fim, esse diálogo é controlado monitorado pelo conjunto D, que envolve e contém os conjuntos A, B e C e representa a própria emissora, a rede televisiva que detém o controle sobre eles, com suas políticas, ações e projetos:



A – história / narrativa
B – molduras / telas
C – produtos / relações materiais com espectador
D – controle / emissora

Representação do sistema da telenovela brasileira

Vimos, até aqui, a telenovela brasileira em múltiplas telas, mas ainda não em múltiplas plataformas¹². As representações dos modelos semióticos são, em grande parte, estáticas. Mesmo quando descrevem sistemas dinâmicos. Até esse ponto de nossa análise, propusemos uma descrição estática de um fenômeno que é essencialmente dinâmico – mas que aceita, ou é passível de ser descrito dessa forma.

Ao representar a estrutura de um sistema semiótico, cabe observar se seus elementos são sistêmicos ou extrassistêmicos. Os elementos sistêmicos são os invariantes em caso de qualquer transformação do objeto. Acima, ao decompor nosso objeto, percebemos que a telenovela exibida em diferentes molduras é o elemento invariante. Já o conjunto C pode ser considerado extrassistêmico, pois presente ou ausente não altera a estrutura A + B. Mesmo assim, nossa análise o descreve por não ser indicado eliminarmos os elementos extrassistêmicos, como nos recorda Lotman (1998):

La negativa a describir lo extrassistémico, su expulsión fuera de los límites de los objetos de la ciencia, corta la reserva dinámica y nos presenta el sistema dado en una fisionomía que excluye por principio el juego entre la evolución y la homeostasis. Esa piedra que los constructores del sistema que se formó y se estabilizó desechan como innecesaria o no obligatoria desde su punto de vista, resulta angular para el sistema que lo sucede (p. 67).

Porém, a descrição do que é extrassistêmico apresenta dificuldades de caráter metodológico, pois o extrassistêmico escapa do pensamento analítico (ao mesmo tempo em que (1) elementos extrassistêmicos invadem o sistema e (2) o sistêmico é eliminado do domínio extrassistêmico). Por essa razão consideramos o conjunto C como pertencente à telenovela e recordamos que extrassistêmico *não é* sinônimo de caótico. O conjunto C é um conjunto extrassistêmico e alossistêmico, ou seja, também pertence a outro – ou a outros – sistemas.

Poderíamos nos deter e aprofundar muito mais em cada elemento desse sistema nuclear, mas o objetivo do presente trabalho é observar a telenovela multiplataforma como um processo significativo de interação. Um processo que, por meio da tecnologia, *transformou um objeto em outro que não se parece mais com ele*. Nesse sentido, é preciso enxergar o conjunto B como algo que passou a ser mais do que apenas a moldura ou a tela que contém a ficção televisiva e, muitas vezes, até desaparece. Além de tela passou a ser

¹² No presente texto diferenciamos telas de plataformas. *Telas* são relacionadas apenas à exibição. *Plataformas* são relacionadas às ações que tais telas possibilitam. As plataformas podem ser telas, mas as telas, per se, não são plataformas.

plataforma. Além de áudio e visual, essas molduras passaram a ser táteis e expandiram não apenas a circulação social da telenovela, pois, em determinados momentos, deram poder ao espectador de romper o controle exercido pelo conjunto D.

Ora, atualmente, a telenovela brasileira deixou de ocupar (I) a linearidade do *espaço* do televisor, expandindo-se por mídias que envolvem o cotidiano de maneira quase generalizada e (II) o *tempo* restrito ao horário de exibição determinado pela emissora. A telenovela passou a exibir (III) *textos* complementares, derivados, adaptados, readequados. E o espectador, por sua vez, deixou de ser apenas elemento extrassistêmico e (IV) passou a interferir no *texto*, ou seja, no próprio *sentido* da telenovela. Entre inúmeros **exemplos**, destacamos:

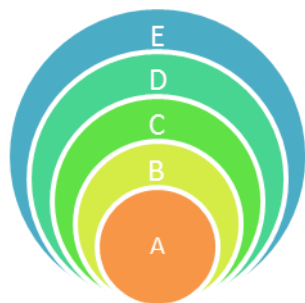
- I. Espaço: A telenovela acessível na web – via computador, notebook, celulares, tablets.
- II. Tempo: A possibilidade de assistir telenovela em qualquer horário, independentemente da grade de exibição televisiva pela web (via *YouTube*, site da telenovela, blogs) ou meios OTT¹³.
- III. Textos complementares: Apenas alguns exemplos para não nos alongarmos demais – (a) Fotonovelas diárias desenvolvidas para os sites baseadas nos capítulos (ex: *Caminho das Índias*, *Viver a Vida*, *Passione*); (b) blogs de personagens (*blog da Melina* de *Passione* sobre o tema moda – a personagem era estilista; *blog da Sueli Pedrosa* de *Sangue Bom* sobre celebridades – a personagem era repórter de fofocas); (c) cenas estendidas (*Passione*) - em que os atores atuavam em cenas exclusivas para a internet apresentadas apenas no site da telenovela ou em aplicativos *mobile*; (d) perfis de personagens no *Twitter* com interação com o público; (e) adaptação e legendagem de capítulos para mídias exteriores, ônibus e metrô... Nesse ponto surgem, então, importantes questões: Quem cria esses textos? Quem são as *personas* que atuam nesses ambientes? Como são distribuídos tais textos? Alguns são distribuídos por robôs? Há uma curadoria? Como é pensado esse *todo* narrativo?
- IV. Do espectador: (a) criação e difusão de *textos* (paródias, *remixes*, charges, *webnovelas*); (b) debates com autores (@gloriafperes de *Salve Jorge*,

¹³ OTT, *Over The Top Content*, é o sistema de distribuição de conteúdo de áudio e vídeo via IP como, por exemplo, *Netflix*, *Now* e *GlobosatPlay* no Brasil.

@WalcyrCarrasco de *Amor à Vida*) ou com os próprios personagens (*Passione*) via *Twitter*; (c) criação de campanhas no Facebook para alterações da obra na TV (“Congela Zezé” de *Avenida Brasil* que, após movimentação dos espectadores na internet, foi encampada como enquête pelo site da telenovela¹⁴)...

Escapando, portanto, do pensamento analítico habitual, observamos que o espectador passa a circundar e, além disso, a participar ativamente desse sistema da telenovela multiplataforma enquanto elemento extrassistêmico e, também e principalmente, como elemento sistêmico. Nesse sentido é possível vislumbrar três níveis de acesso à telenovela multiplataforma:

1. O espectador assiste à narrativa (A) pela tela que preferir (B);
2. Além de assistir (A+B), o espectador ouve a trilha sonora da novela, compra objetos e os utiliza (C) e interage com as propostas de jogos, *quizzes*, enquetes e campanhas propostas e controladas pela emissora (D);
3. O espectador cria e tem a possibilidade de interferir (E).



A – história / narrativa
B – molduras / telas
C – produtos / relações materiais com espectador
D – controle / emissora
E – espectadores

Representação do sistema da telenovela multiplataforma

Esses níveis são simultâneos ou não, o que permite que certo espectador apenas veja a telenovela pela TV ou apenas compre um sapato com o nome do personagem; que outro espectador participe ativamente dos três níveis; e que outro, ainda, tenha comportamentos diferentes em dias diferentes. Nossa intenção é apenas classificar esses níveis com o intuito de organizá-los. E, para ilustrar esse pensamento, imaginamos que a fruição da narrativa da telenovela, hoje, pode se dar através de janelas, pelas quais o espectador observa e interage,

¹⁴ Empregadas de “Avenida Brasil” vivem “dia de patroa” após ganharem aumento de salário. UOL Televisão, 01/08/2012. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/08/01/empregadas-de-avenida-brasil-vivem-dia-de-patroa-apos-ganharem-aumento-de-salario.htm>>. Acessado em outubro de 2013.

mesmo que com certa passividade; ou através de portas, pelas quais o espectador *entra e sai* da narrativa, por mais discreto que esse movimento possa parecer. No dizer de Uspênski (1979),

A tendência de se alterarem as fronteiras do espaço artístico é, de um modo geral, bastante compreensível, uma vez que está condicionada à tendência de aproximar ao máximo o mundo representado e o mundo real, com o intuito de atingir-se uma imagem de fidelidade máxima (verossimilhança) da representação: disso decorrem também inúmeras tentativas no sentido de superar as “molduras” (p. 176).

Por fim, vale a pena mencionar a proximidade desse terceiro nível com os games e os conceitos de interatividade que permeiam a relação de seus roteiros com o jogador. Mas deixaremos para aprofundar esse tema em outra oportunidade.

Considerações finais

A teoria da comunicação que se estabeleceu a partir das ideias de transmissão de informação de Shannon (1916-2001) serviu de base à maior parte das questões teóricas da área. Mas esse modelo não é perfeitamente compatível com a comunicação por não considerar a influência dos aspectos culturais e humanos. Tais aspectos envolvem o contexto histórico, político, local e até tecnológico e não se baseiam em um fator único, ou apenas na língua como código único. São códigos múltiplos, pois a cultura humana possui muitas camadas, expansões e invariantes que devem ser consideradas. Em comunicação, a “informação”, a “mensagem” pertence ao “tempo” e está sujeita a transformações, além de ser capaz de gerar reverberações diferentes no interior de cada um. Lotman (1998) reassegura que a mensagem não sai da boca de quem fala ao espírito de quem recebe, pelo contrário, é contexto de transformação contínua, ou “autocomunicação”. Dessa maneira, a comunicação não trata de transporte de informação no espaço e sim no tempo, em que o que realmente importa não é a codificação nem a decodificação, mas um processo contínuo de “recodificação”. Para decompor nosso objeto a partir desse olhar, vimos que as representações dos modelos semióticos são capazes de descrever sistemas dinâmicos com seus elementos sistêmicos e extrassistêmicos. Os sistemas semióticos podem ser decompostos, ainda, por uma série de outros polos estruturais de oposições binárias dos quais não trataremos aqui, porém reafirmamos que as complexas relações de interação é que são essenciais, pois “la tensión estructural entre esos polos desarrolla um único y complejo todo semiótico: la cultura” (LOTMAN, 1998, p. 80).

A telenovela multiplataforma é um processo em andamento, ainda inacabado, é fenômeno sistêmico¹⁵, é metamorfose. Em termos de análise estrutural, Chcheglov (1979) observa que a principal discussão que pode ser vista na obra *As Metamorfoses*, de Ovídio, refere-se à questão: *como se dá a transformação de um objeto em outro que não se parece com ele?* Em nosso estudo, as profundas alterações que ocorreram nos últimos anos, tecnológicas com reflexos em um amplo espectro de áreas e técnicas, trouxeram a possibilidade de revisitar e experimentar modelos e paradigmas.

Com a metamorfose, muda toda a imagem do objeto, até os menores detalhes. Ele pode tornar-se de todo diferente do objeto anterior, passar a um outro meio, ocupar um novo lugar no sistema do mundo, adquirir “hábitos” completamente novos. Todas essas modificações são uma consequência inevitável da alteração das propriedades mais simples, que estão na base de todo objeto. (p. 151).

Características de nosso tempo, as alterações *textuais* observadas nas experiências em curso progressivo na última década são tópico fundamental de estudo, experiência dinâmica e complexa que alcança sentido a partir da soma das condições sociais e tecnológicas de nossa época, que narra e amplia as histórias ficcionais pelos meios disponíveis: “é preciso elaborar um universo, porque um universo pode sustentar múltiplos personagens e múltiplas histórias, em múltiplas mídias” (JENKINS, 2009, p. 162) ou, se nos aproximarmos da Poética (ARISTÓTELES, 1993): “todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (p. 53). Por essa razão, a empresa produtora / emissora / criadora da ficção televisiva deve voltar seu olhar para a consistência de seu *texto* amplo como um *todo*: coerente, complexo e integrado tanto à diegese quanto ao mundo real. Afinal, não é a telenovela multiplataforma a causadora de mudanças sociais e sim sua posição de diálogo e conflito com a cultura em que está inserida. Os sistemas semióticos não são isolados e a cultura é capaz de englobar diversas manifestações simultaneamente. A análise dos sistemas modelizantes é um caminho de compreensão da linguagem que brota de tais manifestações no espaço semiótico, nos sistemas semióticos e na semiosfera, sistema cultural autogerador, espaço de imersão e de multiplicação.

¹⁵ Fenômeno sistêmico é aquele que se manifesta em relação com outros.

Referências

- ANDERSON, B. (2008). **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras.
- ARISTÓTELES. (1993). **Poética**. São Paulo: Ars Poetica, 2ª edição.
- BENJAMIN, W. (2000). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Adorno et al. **Teoria da Cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra.
- CHCHEGLOV, I. K. (1979). Algumas características da estrutura de *As Metamorfoses* de Ovídio. SCHNAIDERMAN, B. **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva.
- EISENSTEIN, S. M. (1980). **Cinematisme peinture et cinema**. Bruxelles, Complexe.
- JENKINS, H. (2009). **Cultura da convergência**. São Paulo, Aleph.
- LEMOES, L. P. (2012). **Transmidiação, linguagem, discurso e experiência de criação de universo narrativo**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2012.
- LEMOES, L. P. (2011). CETVN - Centro de Estudos de Telenovela: Fale Conosco! A Gestão da Comunicação on-line. **Comunicação & Educação** (USP), v. XVI, p. 77-85.
- LOPES, M.I.V. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES** / ano 3, nº 1 (ago./dez.2009) - São Paulo: ECA/USP/Paulus.
- LOPES, M.I.V. (2007). Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, Brasil, v. 9, n. 26.
- LOTMAN, I. M. (1998). **La Semiosfera. II Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio** (org. Desidério Navarro). Madrid, Catedra.
- LOTMAN, I.M. (1978). **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa.
- MACHADO, I. (n.d.). **Infojornalismo e a semiose da enunciação**. Biblioteca online de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 27 de maio de 2004.
- USPÊNSKI, B. A. (1979). Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. SCHNAIDERMAN, B. **Semiótica russa**. São Paulo, Perspectiva.

Referências das imagens (Acesso: outubro de 2013)

- The Taming of the Shrew http://www.allposters.com/-sp/The-Taming-of-the-Shrew-Douglas-Fairbanks-Mary-Pickford-Mary-Pickford-Douglas-Fairbanks-1929-Posters_i6074548_.htm e <http://cinema.theiaopolis.com/movie-2MCT/the-taming-of-the-shrew/>
- 10 things I Hate About You <http://www.movielist.se/movies/4951/>
- A Indomável <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/indomavelf.asp>
- O Machão <http://literatortura.com/2013/08/a-novela-o-machao-e-o-caso-de-plagio-em-o-cravo-e-a-rosa-um-depoimento-pessoal/>
- O Cravo e a Rosa <http://natelinha.ne10.uol.com.br/novelas/2013/09/19/o-cravo-e-a-rosa-eleva-audiencia-do-vale-a-pena-ver-de-novo-66178.php>