

O Feitio da Indústria no Contar de Histórias: Serialização e Repetição¹

Larissa Leda F. ROCHA²
Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo fazer uma reflexão teórica, a partir de revisão bibliográfica, sobre duas características centrais na observação das narrativas ficcionais seriadas: a serialização e a repetição. Partindo da observação da televisão - e especificamente da telenovela - como ponto de interesse principal, fazemos uma recuperação histórica e conceitual dos modos de contar que se tornaram hegemônicos no âmbito televisivo.

PALAVRAS-CHAVE: narrativas ficcionais seriadas; televisão; serialização; repetição.

Texto do Trabalho

Arlindo Machado (2000, p. 87-88), em uma lúcida observação dos modos de organização das formas narrativas na televisão³, diz-nos muito claramente: a serialização – e suas consequências, como o gancho – além de oferecer uma classificação à essas formas narrativas e ter sua origem explicada por âmbitos diversos, que vão da história ao modelo industrial, é explicada ainda por razões de “natureza intrínseca ao meio” e vai muito além de ser apenas um “constrangimento de natureza econômica”. Para o autor (MACHADO, 2000, p. 83), a “serialidade” é a “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual”, uma apresentação que fatia a programação, estruturando o enredo das histórias em capítulos ou episódios, cada um

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pós-Doutorado na ECA-USP. Doutorado na PUC-RS. Professora da UFMA, e-mail: larissa.leda@ufma.br.

³ Nosso foco de atenção, neste trabalho, é a televisão *broadcast*, ainda que muitas das reflexões aqui desenvolvidas possam ser relacionadas à Televisão Distribuída pela Internet (Lotz).

deles divididos em pedaços menores, os blocos, separados uns dos outros pelos *breaks*, os intervalos comerciais.

Há explicações – inicialmente três delas – que justificam que a televisão tenha adotado a serialização como a principal forma de estruturação dos produtos audiovisuais, serialização, aliás, sem a qual não seria possível a produção das narrativas ficcionais seriadas. Há, claro, uma justificativa de ordem econômica. A TV segue um modelo industrial e, assim, adota a produção em série como uma prerrogativa para funcionamento de um sistema lucrativo. Além disso, a TV tem uma programação ininterrupta que hoje fica as 24 horas do dia no ar; para dar conta desse volume de conteúdo, era necessária a adaptação a um sistema veloz e lucrativo, ou seja, controle do tempo e divisão do trabalho, racionalização da produção, como em qualquer indústria. Uma segunda explicação repousa no percurso histórico das formas de contar histórias que eram entregues aos pedaços. O folhetim, nos diz Martín-Barbero (2001), e suas práticas e estruturas narrativas, é uma das matrizes culturais das narrativas ficcionais seriadas e ajuda-nos a explicar a escolha pelo fatiamento das narrativas. Mas é o cinema que nos oferece um modelo da serialização do audiovisual, especificamente.

Os primeiros anos do século XX são um momento de profundas e aceleradas mudanças no mercado cinematográfico, e até mesmo o seu estabelecimento. O cinema de longa metragem dá, nos Estados Unidos, seus primeiros passos a partir da segunda década e foi desde o princípio uma tentativa de atrair uma classe social – a média – e não um público de massa – os operários. O início da produção de um cinema de classe deixou claro as diferenças, as películas deveriam ser exibidas em confortáveis salões e arrastar a classe média ao cinema. Até esse momento, o cinema norte-americano era maciçamente dominado pela exibição de filmes curtos nos teatros “poeiras”, espaços populares instalados em armazéns adaptados. Naquele momento os empresários deram-se conta de que “proporcionar entretenimento comercial barato era um serviço necessário e muito mais proveitoso do que vender roupas” (SKLAR, 1975, p. 56). É a partir de 1905 que começa o aparecimento desses cinemas adaptados e voltados ao divertimento das classes populares, que apareciam às centenas nos distritos operários das cidades americanas, ainda que desde a emergência de Hollywood os cineastas

recusavam-se a “aceitar uma herança tão sem graça e tão pobre” (SKLAR, 1975, p. 85). Assim, tanto como negócio quanto como fenômeno social, “o cinema surgiu para a vida nos Estados Unidos quando estabeleceu contato com as necessidades e desejos da classe operária” (SKLAR, 1975, p. 26). O surgimento do longa metragem viria com o objetivo de elitizar o cinema, o que aconteceu, mas dentro de determinadas condições. “A paixão que durante a primeira metade do século XX as massas urbanas sentiram pelo cinema teve a ver com o reconhecimento que nele se efetuava de uma matriz estética popular, aquela que *confunde* ator com personagem e representação com ação” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 34).

A verdade é que os poeiras mostraram força. Ou a experiência cinematográfica mostrou-se mais integradora de classe do que desejavam os “magnatas do cinema”, expressão, aliás, que começou a ser utilizada em 1915. Criados para ser um divertimento da classe média, os filmes de longa metragem não deixaram para trás o público operário. Dois foram os caminhos. Um deles levou os operários, ao menos os menos precarizados, aos salões de cinema, o primeiro sendo construído em 1913 e o segundo no ano seguinte. Por alguns centavos a mais, os operários podiam frequentar elegantes salões de cinema e assistir a uma peça cinematográfica melhor, mais longa e com mais conforto. Enquanto na Europa os cinemas já eram seguramente diversões da classe média, nos Estados Unidos, sua força e prosperidade contava com o apoio operário. “Os exibidores não tardaram a descobrir que os membros da classe obreira apreciavam amenidades como qualquer outra pessoa: quanto maiores e mais pretensiosos fossem os cinemas, maior quantidade de espectadores atraíam” (SKLAR, 1975, p. 61).

Mas o apoio popular também se deu por um segundo caminho. Bem mais desconfortáveis os poeiras não ofereciam condições para a exibição de longas metragens. Numericamente superiores aos salões de cinema, atraíam um público constante e fiel. O capital é ambicioso e para não perder essa possibilidade comercial e a adoração de um público já minimamente acostumado ao consumo das películas, a solução foi fatiar os filmes de longa metragem para que pudessem ser exibidos aos pedaços nos poeiras ou nos “*nickelodeons*”, que ofereciam as mesmas condições

desconfortáveis aos espectadores. “Tratava-se, como nos seriados de televisão, de filmes concebidos em escala industrial, rodados simultaneamente com a exibição das partes anteriores e capazes de absorver as circunstâncias da produção” (MACHADO, 2000, p. 87).

Por fim, uma terceira explicação oferecida por Machado (2000) para a escolha da serialização como modo fundamental da estruturação narrativa na televisão diz respeito à natureza própria do meio, depois das explicações de ordem econômica e histórica. O desvio da atenção durante o consumo da TV, feito em ambientes iluminados nos quais o telespectador é solicitado a todo instante é um dado decisivo ao pensarmos na TV como meio. “A atitude do espectador em relação ao enunciado televisual costuma ser dispersiva e distraída em grande parte das vezes” (MACHADO, 2000, p. 87). Ou seja, a TV é “permanentemente estrangida” a levar em consideração essas condições de recepção, que interferem na organização do fluxo televisual, de modo mais geral, e na estruturação das formas narrativas, de modo específico.

O olhar lançado à tela no cinema, linear, progressivo, com uma continuidade amarrada, aquele olhar que não pode ser desviado, é, em quase tudo, diverso do dirigido à TV, fragmentado, serializado, que exige repetições e atenções sendo seduzidas a todo momento. “A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos” (MACHADO, 2000, p. 87). Pallottini (2012, p. 57) também nos fala de um veículo que é feito para ser desfrutado junto à outras atividades, para ser interrompido e depois retomado. “Sua dimensão leva, inevitavelmente, à repetição e redundância”. Afinal, ver TV compete com diversas outras atividades rotineiras dentro das casas, nas salas de espera ou nos bares nos quais conversa-se com os amigos enquanto o fluxo na tela é ininterrupto, e compete até com outras mídias, na prática conhecida por “segunda tela”, quando consumidores interagem em outras plataformas midiáticas, como as redes sociais digitais, enquanto vêem TV. Seu consumo está muito longe de ser “imersivo”.

É preciso, portanto, assumir o *break* como não apenas um estrangimento do sistema econômico, da necessidade de anunciantes para sustentar a produção televisiva,

mas também reconhecer sua “função estrutural”. Diz Machado (2000, p. 88) que ele tem um “papel organizativo muito preciso”, um duplo papel, inclusive. De um lado oferece um momento para que possamos respirar do fluxo de imagens e sons, absorvendo a dispersão, fluxo que Martín-Barbero e Réy (2001, p. 36) assumem ser um “*continuum* de imagens, que não faz distinção dos programas e constitui a *forma* da tela acesa”. Por outro lado, é com o *break* que os ganchos de tensão podem ser explorados ao máximo, despertando o interesse de quem vê, aumentando a carga dramática das narrativas e dando plena vazão à técnica que foi herdada, como já vimos, do folhetim. Uma digressão pessoal em meus tempos de infância: meu pai, ávido telespectador de telejornal, deixava as crianças que estavam na sala brincarem, gritarem e gargalharem durante os intervalos, mas era necessário parar tudo quando o *break* terminava. Não coincidentemente, a ordem era “atenção, respirem, vai começar” e todos tinham que prestar atenção ao Cid Moreira.

A repetição é parte central do debate a cerca da pesada mão que o mercado pousa sobre a produção televisiva. Martín-Barbero (2001) nos adverte, de saída, que o tempo que constitui a nossa cotidianidade, ao contrário daquele medido e valorizado pelo capital, não é um tempo que “transcorre”, mas um que é feito de fragmentos, não de unidades contáveis, mas aquele que se insere em uma rotina de começar, acabar e recomeçar. No que se afilia ao tempo da televisão, um tempo baseado na repetição e no fragmento. “E não seria ao se inserir no tempo do ritual e da rotina que a televisão inscreve a cotidianidade no mercado? O tempo com que organiza a programação contém a *forma da rentabilidade* e do *palimpsesto*, um emaranhado de gêneros” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 308). O texto televisivo, do ponto de vista do gênero, está associado a uma “família” de textos que “se replicam e reenviam” uns aos outros ao longo do dia, no correr do fluxo televisivo. Do ponto de vista do tempo, os textos televisivos ocupam um espaço e remetem à sequência horária da grade na qual estão inseridos, seja esta grade horizontal (ao longo da semana) ou vertical (ao longo do dia). O tempo da serialização, portanto, fala o idioma do sistema produtivo, do mercado, do lucro, mas Martín-Barbero nos indica outras linguagens que perpassam por aí, “a do conto popular, a canção com refrão, a narrativa aventureira” (2001, p. 308), um

sensorium, uma experiência cultural de um público que nasce com as massas. E é a respeito do tempo uma das principais preocupações de Calabrese (1999, p. 44-45) ao pensar sobre a repetição ligada à estrutura do produto, no caso, incluindo, além das continuações das aventuras de um personagem, os recursos semelhantes das histórias, como os temas e os cenários comuns. Para o autor um parâmetro fundamental para a compreensão do conceito de repetição é a “maneira de ligar a descontinuidade do tempo do relato com a continuidade do tempo relatado e do tempo da série”.

Mas voltando à questão do gênero, este conceito para Martín-Barbero (2001, p. 314) trata muito menos de estrutura e combinatória e formalismos de toda ordem e muito mais de competências culturais. O gênero é, antes de tudo, “uma *estratégia de comunicabilidade*, e é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto”, é algo que ocorre pelo texto e não no texto. São as regras do gênero que configuram os formatos dos textos e são nos formatos onde se ancora o “reconhecimento cultural dos grupos”. De modo algum um gênero reduz-se a uma receita de fabricação ou a uma etiqueta classificativa e organizativa, aí sim uma forma repetitiva e sem criação.

Falantes do ‘idioma’ dos gêneros, os telespectadores, como nativos de uma cultura textualizada, ‘desconhecem’ sua gramática, mas são capazes de falá-lo. (...) Um gênero funciona constituindo um ‘mundo’ no qual cada elemento não tem valências fixas. Mais ainda no caso da televisão, onde cada gênero se define tanto por sua arquitetura interna quanto por seu lugar na programação: na grade de horários e na trama do palimpsesto (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 314).

Ora, Martín-Barbero (1988, p. 155) diz que o folhetim permite o aparecimento de uma outra relação com a linguagem, uma que rompe com as leis da textualidade e faz da escritura o espaço de desenvolvimento de uma narração popular, um modo de narrar que vive tanto de surpresa quanto de repetição. E é por esse modo de organização que o autor vê no Folhetim um novo modo de comunicação, o relato de gênero, que não é a mesma coisa que um gênero de relatos. Ao falar em relato de gênero, Martín-Barbero o diferencia do relato de autor, e não o localiza em uma determinada categoria literária. Como dissemos antes, não se tratam de formalismos e estruturas, mas de um conceito situado mais ao lado da antropologia e da sociologia da cultura, o que significa pensá-lo a partir do funcionamento social dos relatos, um relacionamento diferencial e

diferenciador, cultural e socialmente diferente que passa pelas condições de produção e consumo. Gênero seria um “lugar exterior à obra”, a partir do que se produz e consome, ou seja, fala sobre aquilo que se lê e compreende no sentido do relato. O relato de gênero está no âmbito da enunciação. Uma enunciação que constrói-se, como dissemos, de surpresa e repetição.

Vilches (1984, p. 57) afirma que pensar a série significa entrecruzá-la com a noção de texto e gênero e quando essa análise está no âmbito da comunicação de massa, é necessário ainda pensar nas expectativas do público. Reprodução, cópia e serialização não são a mesma coisa e repetição “não significa necessariamente redundância” (MACHADO, 2000, p. 89). Há uma produção comercial mais rotineira na qual há um padrão simples e fácil que se repete indefinidamente, baseada em uma operação estética cuja origem está na cadeia de montagem industrial, tratam-se de imitações exatas e até servis, nas quais não há espaço para improvisações, desvios de padrão, variações. “Mas em condições de produção mais privilegiadas, é possível encontrar estruturas seriadas realmente interessantes, nas quais a repetição torna-se, como na música minimalista, a condição inaugural de uma nova dramaturgia” (MACHADO, 2000, p. 89).

Pensando as séries, Vilches (1984, p. 59) vê três fatores que vão interferir em sua construção: a estrutura produtiva, as estruturas narrativas e as expectativas dos destinatários, no que combina com as três noções de repetição apontadas por Calabrese (1999, p. 43): repetição industrial (produção); repetição textual; repetição do consumo. A situação produtiva de Vilches está relacionada ao modo como as rotinas de produção da indústria cultural intervêm sobre o produto, no que o autor identifica duas modalidades possíveis de produção, uma de autor – na qual os critérios definidos por ele determinam o andar dos acontecimentos na história, bem como a escolha de equipe técnica e artística – e uma de realizador – a dominante nas televisões, na qual a série responde à demanda do palimpsesto, “as estruturas de programação fixas da televisão, pela qual quando termina uma série é substituída por outra de características similares a fim de não desequilibrar os percentuais de gênero já preestabelecidos” (VILCHES,

1984, p. 59, tradução nossa)⁴. A recorrência de novelas de época no horário das 18h ou novelas com forte tom humorístico no horário das 19h, na grade da Globo, são exemplos.

Calabrese (1999, p. 43) dá, nessa primeira noção de repetição, uma definição um tanto diferente, mas que ainda conta com o sentido de palimpsesto para estruturar-se. Aqui entra em cena um sinônimo significativo: estandartização, “é aquele mecanismo, relativo à produção de objectos (também os do espírito), que permite reproduzir em série a partir de um protótipo”. Essa estandartização, que também inclui as mercadorias intelectuais, é vista pelos meios eletrônicos na prática do palimpsesto, que o autor entende não ser nada além da aglomeração das partes de um produto de divertimento e, afinal, a estandartização não exige justamente isso? Não só a produção e difusão de réplicas, mas também a “individualização das componentes de um todo que sejam produzidas separadamente e em seguida aglomeradas segundo um programa de trabalho” (CALABRESE, 1999, p. 43).

Em Vilches, as estruturas narrativas são os elementos constantes e estáveis da série, entendidas, com base em Propp (1973), como as funções dos personagens, independente de quem as execute ou o modo de realizá-las. Elementos constantes e estáveis em narrativas lembram ainda os estudos de Campbell (2005) que nos fala do monomito e das histórias que são sempre “a mesma história - que muda de forma e não obstante é prodigiosamente constante” (CAMPBELL, 2005, p.15); e de Vogler (2015) que se baseando em Campbell e em Carl G. Jung propõe uma forma, que une o que chama de jornada do escritor e arquétipos narrativos, mas rejeita qualquer ideia de uma “velha repetição”.

Mas, os cinco os esquemas definidos por Vilches são: esquema fixo; esquema fixo com variações de personagem; esquema fixo com variação psicológica; esquema fixo com variação de tema; e, a que mais nos interessa, esquema de características fixas, que se trata de uma miscelânea entre o ator e o personagem, de um corpo cinematográfico ou televisivo que se faz reconhecível interpretando diversos papéis e

⁴ Las estructuras de programación fija de la televisión, por lo que terminada una serie se reemplaza por otra de características similares a fin de no desequilibrar los porcentajes de género ya preestablecidos.

executando diversos temas, de modo que vendo uma interpretação nos recordamos de outras anteriores.

Já para Calabrese a noção de repetição ligada ao texto – na qual aparecem duas fórmulas repetitivas opostas, a “variação de um idêntico” e a “identidade dos mais diferentes” está ligada ao pensamento da relação entre diferenças e semelhanças que se instaura entre um texto e vários textos; a relação entre o tempo do relato, o tempo relatado e o tempo da série; e, por fim, o nível no qual se instituem repetições e diferenciações leva a dois nós problemáticos essenciais: um que diz respeito ao ritmo e outro que fala da dialética entre identidade e diferença. O problema para Calabrese (1999) não está naquilo que é repetido, mas na ordem da repetição, o que pode instaurar novas poéticas, “é bem conhecido que a repetição é o princípio organizativo de uma poética, mas com a condição de se saber reconhecer qual será sua ordem” (CALABRESE, 1999, p. 46). A ordem dinâmica (uma medida temporal) da repetição é ritmo, enquanto a ordem estática (uma medida espacial) seria o esquema. Já em relação à dialética mencionada, aquilo que é repetido talvez seja menos sedutor do que perceber a relação entre aquilo que se repete e aquilo que é variável, pois essa dinâmica nos permite compreender o funcionamento dinâmico do sistema e não exclusivamente sua estrutura estática.

Ainda levando em conta o ritmo e a dialética entre invariável e variável Calabrese pensa sua terceira acepção de repetição, aquela que está na esfera do consumo. Hábito, culto e cadência são os três comportamentos ligados à repetição, tendo implicações diferentes. O hábito está ligado àquele comportamento rotineiro que é solicitado pela criação de expectativas/satisfações sempre iguais. Eco (2000, p. 195) nos fala das “estruturas de consolação”, por exemplo. O culto está relacionado às práticas não de puro consumo, mas de um consumo produtivo, pois “o fruidor acrescenta qualquer coisa de seu à própria modalidade do consumo” (CALABRESE, 1999, p. 48). O terceiro elemento, a cadência, está ligado àquele comportamento repetitivo que se adapta às condições de percepção ambiental, quando o consumo torna-se fragmentado, rápido e recomposto, são as práticas do *zapping*. Ao mudar

repetidamente de um canal a outro o consumidor desenvolve “reconstituições simultâneas a cada mudança de cena” (CALABRESE, 1999, p. 48).

Vilches (1984) reflete sobre as expectativas do público por outra via, através de aspectos mais distantes dos esquemas mercantis e industriais, pois fala dos aspectos sociológicos, psicológicos e dos meios de comunicação. Isso nos remete ao pensamento de Martín-Barbero (1988) que insiste em nos lembrar que o apego da América Latina às telenovelas provavelmente responde muito menos à dependência a um formato industrial – uma dependência a um padrão narrativo que seria simplório, que não exigiria esforço de reconhecimento e compreensão – e muito mais à fidelidade a uma memória cultural. Há mais que a banalização de esquemas narrativos na indústria cultural, há “obscuras articulações que ligam as demandas sociais e as dinâmicas culturais às lógicas do mercado em nossa sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 137, tradução nossa)⁵. Há, entre os esquemas narrativos, as repetições e as séries algo das matrizes narrativas e cênicas que continuam vivas, que continuam secretamente conectada com a vida das pessoas.

Há, então, uma relação entre a série como produto concreto e a relação que o público estabelece com esse produto no âmbito do conhecimento geral.

O público compara a informação proveniente da série com a informação geral que lhe proporciona sua cultura, e com esta atividade se prepara para solucionar os problemas de compreensão que podem suscitar determinada série. Mas, por sua vez, as mesmas séries passam a constituir um manual de instrução para por em movimento a máquina de formas e conteúdos da estrutura serial. Nesse sentido, cada série passa a aumentar a enciclopédia do espectador, e este se serve dela para elaborar o conceito de serialidade através de um verdadeiro processo de aprendizagem (VILCHES, 1984, p. 63, tradução nossa)⁶.

Ora, isso significa que aprendemos a ver ficção seriada, vendo-as. Para Vilches o conceito de serialidade se realiza através dos processos de compreensão, interpretação e

⁵ Oscuras articulaciones que ligam las demandas sociales y las dinamicas culturales a las lógicas del mercado en nuestra sociedad.

⁶ El público compara la información proveniente de la serie con la información general que e proporciona su cultura, y con esta actividad se prepara para solucionar los problemas de comprensión que pueda suscitar una determinada serie. Pero, a su vez, las mismas series pasan a constituir un manual de instrucciones para poner en movimiento la máquina de formas y contenidos de la estructura serial. En este sentido cada serie pasa a aumentar la enciclopedia del espectador, y éste se sirve de ella para elaborar el concepto de serialidad a través de un verdadero proceso de aprendizaje.

estratégia de leitura do espectador. A compreensão é o reconhecimento da série de onde vem a percepção dos elementos visuais, os mecanismos de distinção das unidades narrativas, as categorias e valores que são atribuídos à série. A interpretação diz respeito à capacidade do espectador de juntar partes soltas e atribuí-las a uma unidade de tipo mais geral, ou seja, a atribuição de gênero. A interpretação do espectador progride do conjunto do que vê e escuta através de um gênero para uma situação narrativa específica, sendo capaz de compreender o que uma narrativa quer dizer, o que esperar dela e o que ela espera como recepção. O espectador faz uma interpretação que une a estrutura superficial de uma história específica às estruturas profundas de toda uma série. Já a estratégia de leitura do espectador lhe permite situar cada episódio dentro de um marco referencial. O espectador tem um “domínio da situação” que lhe permite fixar alguns elementos da série a fim de avançar seu conhecimento sobre aquele universo.

Bem, a repetição também pode ser vista através das evocações, ou seja, as citações que as narrativas fazem, de um signo, um código, uma característica, um texto visual ou escrito que convoquem a memória do espectador. Inicialmente é necessário mencionar que existe o que podemos chamar de “linguagem televisiva”, que de modo geral, organiza as narrativas no meio e estabelece alguns padrões de funcionamento. As séries estarão, no esquema produtivo da TV, entre a realização específica de um realizador ou equipe de produção – que pode ser um elemento individualizador e mais autoral – e as instâncias implícitas do gênero a que pertence a série. Essas citações, que estão ligadas a esses modos convencionais gerados por determinados gêneros, é o que podemos chamar de citações estilísticas. Há o caso das obras, entretanto, que mantêm um sentido de reciprocidade entre elas, quando um autor cita o outro, colocando as séries em um sistema enciclopédico. E mais. Pode haver em comum entre as séries “pequenos lugares comuns, de planos, de movimentos e gestos, de ritmos e efeitos visuais” o que acaba constituindo uma “galeria de estereótipos automatizados” (VILCHES, 1984, p. 66, tradução nossa)⁷.

⁷ Pequeños lugares comunes, de planos, de movimientos y gestos, de ritmos y efectos visuales. (...) Galería de estereotipos automatizados.

Por fim, Vilches nos diz que há três grandes tipos de relações textuais entre as séries, levando-se em conta que há interrelações entre uma série e outra, entre um episódio e outro, entre emissões do palimpsesto: a intertextualidade – essa de que estamos falando, de uma série a outra, de variadas formas; a paraserialidade – inclui tudo aquilo que acontece à margem da série, inclui, por exemplo, a replicação que a imprensa especializada faz da série, “elementos marginais que sem pertencer à serie atuam ‘para ela’”(VILCHES, 1984, p. 68, tradução nossa)⁸; e metaserialidade – quando uma série cita outra sem o fazer diretamente.

Não há, definitivamente, um único modo de pensar a serialização, há algo sobre ela que pode ser baseado em uma “alternância desigual”. Séries podem trazer a repetição em diversas instâncias, desde aquela mais banal e industrializada, com padrões narrativos simples e previsíveis, até aquelas que exigem do espectador habilidades mnemônicas para ligar uma série a outra, um autor a outro, um personagem a outro e elaborar um teia complexa de sentidos, na qual o telespectador precisa lançar mão de um conhecimento elaborado ao longo do tempo, no seu processo de “profissionalização” da tarefa de interpretar as narrativas. Isso em uma mesma obra, especialmente nas narrativas complexas, que exigem dedicação na assistência, como nos disse Mittell (2015), ou entre obras diferentes que, aparentemente, não tem ligação uma com a outra. Um novo episódio de uma série – ou um novo capítulo de uma novela – pode repetir um conjunto de elementos já bastante conhecidos, pode introduzir algumas variações ou trazer elementos completamente novos. Fundamental é interromper a lógica estabelecida e já cansada de que o repetitivo e o serial são o contrário da originalidade e do artístico. Para isso, Calabrese (1999, p. 41) nos dá uma ferramenta para vermos na TV e nos seus processos de serialização e repetição algo novo, uma nova estética, o que denominou “estética da repetição”. E é precisamente na novela, incluindo na conta todos os outros formatos de ficção seriada, que Balogh (2002, p. 165) entende que melhor se manifesta a estética da repetição,

à qual nos referíamos ao opor o reconhecimento ao estranhamento como o prazer maior da fruição; ao opor a exibição em fragmentos homeopáticos à coesão e continuidade do texto poético; ao opor o

⁸ Elementos marginales que sin pertenecer a la serie actúan ‘para-ella’.

gosto pelo contato à sensação de desvendar a complexidade da mensagem.

Calabrese (1999) organiza seu pensamento a partir do que conceitua como neobarroco, uma “etiqueta” que coloca em alguns objetos culturais de nosso tempo, tentando escapar do “abusado”, “equivocado” e “genérico” termo pós-moderno. “Minha tese geral é de que muitos importantes fenômenos de cultura do nosso tempo são marcas de uma ‘forma’ interna específica que pode trazer à mente o barroco” (CALABRESE, 1999, p. 27). Dando a esse “barroco” um valor de uma morfologia, não uma categoria do espírito, mas uma categoria de forma. O autor analisa fenômenos da cultura como textos, buscando as morfologias subjacentes e deixando de lado os juízos de valor de que tais morfologias estão investidas por diversas culturas. O neobarroco seria um “ar do tempo” que é possível ver em muitos fenômenos culturais hoje, que os liga como “parentes” mesmo em campos de saber distintos e que os difere de outros fenômenos de um passado mais ou menos recente. A busca se dá pelas formas, e sua valorização, ou seja, por um “princípio de organização abstracto dos fenômenos. Que preside ao seu sistema interno de relações”, este algo que permite a comparação e o parentesco com textos em si, aparentemente, tão diferentes e distantes, formas essas nas quais é possível ver “à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade” (CALABRESE, 1999, p. 10). Ora, são três os elementos fundamentais da “estética da repetição” que Calabrese vê emergir da observação das séries de televisão, que fazem parte justamente da estética neobarroca mencionada: variação organizada, policentrismo e ritmo.

Calabrese observa uma variedade gigantesca de possibilidades entre os elementos variantes e invariantes de uma série de TV, mas podemos elencar, junto a Machado (2000, p. 90) quando o lê, tendências predominantes em três grandes categorias: variações em torno de um eixo temático; metamorfose dos elementos narrativos; e entrelaçamento de situações diversas. Essas três modalidades de narrativas seriadas, na prática, não se apresentam de maneira pura, tocam-se, deixam-se assimilar, consumir umas pelas outras, hibridizam-se nos mais diferentes graus, até que é possível entender que um novo programa, se não cair nas amarras da indústria e estereotipar seus elementos, pode oferecer uma estrutura nova e única, dentro dessa nova estética que é a

da repetição. A serialização na TV teria, então uma riqueza própria, que “está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca e modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso” (MACHADO, 2000, p. 97).

Ainda que o âmbito da análise de Calabrese (1999) sejam as narrativas seriadas na TV que escapam ao modelo da telenovela brasileira, muito do pensado por ele nos serve de parâmetro. Mas é de Machado (2000, p. 84) que vamos tomar emprestada a classificação e encaixar a telenovela em seu “primeiro tipo”, que compreende aqueles produtos que possuem uma única narrativa – ou várias entrelaçadas e paralelas, no que é o caso das telenovelas – que se sucedem mais ou menos de modo linear ao longo dos capítulos. “Este tipo de construção se diz teleológico, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais” (MACHADO, 2000, p. 84).

A televisão, sabe-se, nasceu depois da literatura, do teatro, do cinema e do rádio e trouxe de cada um deles elementos que ajudaram a compor os processos de feitura daquilo que é escrito para a televisão. “A ficção televisual é um grande amálgama, assim como a própria linguagem de TV, herdada de todos os meios expressivos prévios” (BALOGH, 2002, p. 197). Não foi nosso objetivo aqui fazer um digressão longa e histórica para recuperar os antepassados do texto televisivo, mas é importante saber que escrever para TV implica questões muito particulares à televisão (o espaço diminuto da tela, a atenção possível de ser dispensada à ela, por exemplo) e outras cuja gênese só pode ser resgatada por esta digressão (como a relação protagonista, antagonista e conflito, ou a noção de unidade de ação). Fundamental ainda ter sempre em mente o que nos diz Martin-Barbero (1998) sobre as matrizes culturais da telenovela: há dispositivos cenográficos e tramas simbólicas que vem do melodrama, assim como matrizes narrativas que são herdadas do folhetim.

Pensar nos modos de contar que vemos na teledramaturgia remete também para outros elementos que não entraram em nosso foco de atenção neste artigo, como o

suspense trabalhado pelo gancho, a modulação dos capítulos, a relação enovelada da trama e das subtramas, a arte de se fazer esperar ao trabalhar a temporalidade para “trançar” as múltiplas histórias que se mostram todas ao mesmo tempo. São “fazeres” de uma narração marcada pelo “contar a”, como nos lembra Martín-Barbero. Entendemos que nosso objeto ganha mais quando abandonamos acusações gastas - como a de uma repetição exclusivamente cansativa e uma serialização constrangida apenas pelo capital - e nos permitimos novos olhares e sensibilidades que remetam às práticas culturais e sociais.

REFERÊNCIAS

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Edusp, 2002

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10.ed. São Paulo: Cultrix, Pensamento, 2005.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios Sobre Las Culturas Contemporaneas**, v. 2, n. 5. México. 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Senac, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MITTELL, Jason. **Complex tv: the poetics of contemporary television storytelling**. Nova Iorque, Londres: New York University Press, 2015.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PROPP, Vladimir. **Morphologie du conte**. Paris: Seuil, 1973.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1975.

VILCHES, Lorenzo. Play it again, Sam. **Anàlisi**, n. 9, p. 57-70. 1984.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. 3.ed. São Paulo: Aleph, 2015.