



**Comunicação Midiática**

**Revista Comunicação Midiática**

ISSN: 2236-8000

v. 14, n. 2, p. 53-67, jul./dez. 2019

---

**Um panorama crítico e reflexivo sobre pesquisas no campo da ficção televisiva no Brasil<sup>1</sup>**

**Un panorama crítico y reflexivo sobre investigaciones en el campo de la ficción televisiva en Brasil**

**A critical and reflective panorama about research in the field of television fiction in Brazil**

---

**Simone Maria Rocha<sup>2</sup>**

Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, onde realizou seu estágio pós-doutoral (2005). Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003), mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999) e graduada em Sociologia por esta mesma instituição (1997). Atualmente é líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT). rochasimonemaria@gmail.com

**RESUMO**

Neste artigo apresento um panorama crítico e reflexivo sobre pesquisas no campo da ficção televisiva no Brasil, organizadas em três eixos: i) do ambiente contemporâneo de convergência das mídias; ii) das interseções entre televisão e cinema; iii) da hibridação e da criação de formatos e gêneros tendo em vista inúmeras inovações narrativas, discursivas e estilísticas. Evidencio alcances e limites e concluo pela reconhecida relevância cultural do meio em nossa sociedade.

**Palavras-chave:** Ficção televisiva; cultura participativa; televisão e cinema; inovações televisivas.

**RESUMEN**

En este artículo presento un panorama crítico y reflexivo sobre investigaciones en el campo de la ficción televisiva en Brasil, organizadas en tres ejes: i) del ambiente contemporáneo de convergencia de los medios; ii) las intersecciones entre televisión y cine; iii) la hibridación y la creación de formatos y géneros con vistas a innumerables innovaciones narrativas, discursivas y estilísticas. Evidencio los alcances y límites y concluyo por la reconocida relevancia cultural del medio en nuestra sociedad.

**Palabras clave:** Ficción televisiva; cultura participativa; televisión y cine; innovaciones televisivas.

**ABSTRACT**

In this article I present a critical and reflexive panorama on researches in the field of television fiction in Brazil, organized in three axes: i) the contemporary environment of convergence of the media; ii) the hybridization and the creation of formats and genres in view of innumerable narrative, discursive and stylistic innovations. I evince reaches and limits and conclude that the recognized cultural relevance of the television in our society.

**Keywords:** Television fiction; participatory culture; television and film; television innovations.

## Introdução

Nos últimos 20 anos o universo das tecnologias de comunicação e informação sofreu inúmeras transformações que redefiniram práticas de circulação e consumo das imagens e sons e impactaram o *modus operandi* da produção televisiva. A difusão da internet, o incremento técnico de produção de imagem e som, sobretudo após a implementação da televisão digital no Brasil, a popularização de aparelhos com alta definição (HD) e dos dispositivos portáteis de produção, as novas plataformas de acesso ao audiovisual permitiram a redução de custos e a ampliação da produção e do consumo dos conteúdos para setores sociais até então excluídos do acesso ao audiovisual. Muitas das consequências desse novo contexto já se fazem sentir como, por exemplo, o surgimento de um novo tipo de público que desenvolve uma relação mais interativa e dinâmica com as imagens e sons; a composição visual mais elaborada de produtos dos gêneros ficcionais, dentre outras. Em termos políticos, há um ano e meio, era possível identificar algumas políticas públicas e mecanismos de promoção das atividades, o que gerou um novo contexto para o campo audiovisual. Atualmente, com o país mergulhado em uma brutal crise política e econômica, vemos o setor sofrer duras consequências, cortes e rupturas.

Diante dessa conjuntura, o objetivo deste artigo é apresentar um panorama da pesquisa sobre ficção televisiva no Brasil realizada por grupos e pesquisadores das universidades brasileiras. Sua elaboração tomou por base um levantamento dos grupos de investigação inscritos nos 50 programas de pós-graduação em comunicação social afiliados à Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós) e seguiu dois critérios: i) grupos cujas denominações incluem referência direta ao audiovisual; ii) grupos cuja ementa evidencia que as investigações incluem o meio televisivo.

Ao todo, foram identificados 37 grupos de pesquisa. 21 apresentam ementas nas quais a investigação central recai sobre as diferentes modalidades de produção e recepção audiovisual e em 16 a referência ao meio televisão surge já em sua denominação. Estes grupos distribuem-se em 18 na região sudeste (10 em São Paulo, 5 no Rio de Janeiro, 3 em Minas Gerais e 1 no Espírito Santo); 9 na região Sul (8 no Rio Grande do Sul e 1 em Santa Maria); 6 na região Nordeste (1 Maranhão, 1 na Bahia, 1 na Paraíba, 2 no Pernambuco e 1 no Rio Grande do Norte); 2 na região Centro Oeste (1 em Brasília e 1 em Goiás) e 2 na região Norte (1 no Pará e 1 em Rondônia).

Os grupos compartilham do pressuposto da importância cultural da TV e reconhecem que, no Brasil, as narrativas televisivas são centrais no que diz respeito ao conhecimento da história, da política, de relatos de nação e de uma memória recente de nosso país. Além disso, ressaltam o papel que a TV desempenha na representação de relações cotidianas, de formas de sociabilidade, de concepções sobre mundo e sobre estilos de vida. As abordagens teóricas e metodológicas são bastante diversificadas.

Como em todo panorama, serão encontradas várias lacunas e algum risco de generalização. Nesse sentido, indico considerar o que se segue mais como um esforço em evidenciar as inúmeras iniciativas que procuram cobrir esse vasto campo de estudos que envolve as relações entre ficção televisiva e sociedade do que como uma palavra final sobre o tema. Mesmo diante da diversidade de abordagens, arrisco-me a organizá-las em três eixos.

### 1o. Eixo: Televisão e convergência midiática

Neste eixo estão reunidas investigações voltadas para o ambiente contemporâneo de convergência das mídias, sua relação com a produção televisual e com os fenômenos sociais, culturais, econômicos e políticos decorrentes desse processo. Neste eixo estão investigações sobre:

- i) Os processos de convergência midiática propiciados pela evolução tecnológica e transformação cultural que permitem novas plataformas de produção ficcional seriada. As investigações enfocam questões teóricas e metodológicas sobre o desenvolvimento tecnológico que sinalizam para um futuro de produção audiovisual seriada em rede, de narrativas transmídia e demais produções que explorem mercados segmentados através da televisão a cabo, via satélite, internet e outras mídias. Em suma, trata-se de novas formas de produção e consumo na era digital.
- ii) As práticas que caracterizam uma cultura participativa e uma cultura de fãs e que revelam um receptor ainda mais ativo no que diz respeito às ações de interatividade proporcionadas por novos instrumentos que favorecem uma participação muito mais direta e imediata com a instância dos realizadores.

Menciono o trabalho da rede OBITEL Brasil<sup>3</sup> cujo anuário 2014-2015, Por uma teoria de fãs da ficção televisiva<sup>4</sup>, buscou responder aos desafios teóricos e metodológicos que têm caracterizado a investigação da ficção televisiva no contexto da cultura da participação e da transmídiação a partir de uma pergunta comum:

Como os processos de produção, circulação e recepção da ficção televisiva brasileira (em especial a telenovela) estão sendo impactadas pela cultura participativa ou, mais especificamente, pelas possibilidades de participação dos fãs propiciadas pelas mídias interativas? (Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira, 2015, p. 10).

O objetivo dessa investigação não se restringiu a captar apenas as práticas dos fãs de ficção televisiva brasileira, mas também as motivações dessas práticas. Algumas considerações sobre este eixo parecem-me importantes.

Os textos em geral mobilizam uma bibliografia atualizada e apontam Henry Jenkins (2009) como a principal referência no assunto. Entretanto, em muitos casos Jenkins é citado apenas para dizer que o modelo praticado em nossas televisões não se aproxima do modelo por ele discutido no que diz respeito à televisão nos EUA. Os estudos ressaltam as potencialidades de um novo receptor e chamam atenção para o fato de que as emissoras não demonstram interesse no incentivo à produção de conteúdo colaborativo. Em geral, é possível notar que na maioria dos casos toda a movimentação acaba restrita “ao âmbito mais básico da cultura participativa e nunca colaborativa” (Pucci Jr et al, 2015, p. 392). O corpo a corpo com os objetos demonstra, segundo Marques e Médola (2014), que essa ainda é uma realidade distante incluindo as redes sociais existentes, como o *Twitter*,

Em pesquisa de *tweets* do perfil oficial da Rede Globo, realizada por Mesquita, a autora constatou que “o perfil da emissora pouco desenvolve a comunicação e relação entre os autores da rede social, ou seja, seguidores e seguidos pelo canal [...] As publicações no *Twitter* apresentam características de auto-vendagem e autopromoção” (Mesquita, 2011, p.13 apud Marques e Médola, 2014, p. 90).

As autoras concluem dois pontos relevantes. Primeiro, no Brasil ainda prevalece um uso que negligencia o poder das redes, que dispensa a elas um papel deadoras de audiência e de realizadoras de satisfação – papel semelhante ao desempenhado pelas cartas e telefonemas dirigidos às emissoras no passado. Segundo,

A falta de amadurecimento no uso das redes para a produção de conteúdo não é característica exclusiva dos receptores. Os produtores de conteúdo parecem não estar preparados para ceder parte do poder criativo. Na análise acima citada sobre o perfil da rede Globo no *Twitter*, Fabíola de Mesquita (2011) revela que emissora não têm conteúdo conversacional na rede. Quebrar o monopólio da informação dos meios de transmissão, como colocou Azevedo (2011) é obrigá-los a se reinventar, o que além de ser trabalhoso e custoso não garante às emissoras e produtoras que terão a influência de sempre (Marques e Médola, 2014, p. 91).

Com base em Jost (2011), as autoras evidenciam que a televisão segue sendo o meio mais influente, cujo modelo instituído com base na serialidade ainda é referência para as produções feitas para a *web*. Inspiradas no autor elas afirmam que as séries são produtos “dependentes da televisão, uma vez que são inspirados em seus modelos e pegam o que ela tem de melhor. (...) ainda não surgiu nada original da convergência. São novos meios, mas antigos comportamentos e conteúdos” (Marques e Médola, 2014, p. 81).

Em geral, as investigações problematizam pouco questões estruturais relacionadas às possibilidades de produção e consumo em novos parâmetros e em novas plataformas em países com profundas desigualdades sociais e processos de extrema exclusão da maioria de sua população, como é o caso do Brasil. Somos um país no qual os benefícios da modernidade não se fizeram sentir igualmente em todas as partes. Vivemos rupturas e descontinuidades que incluem a relação que a sociedade estabelece com sua televisão.

Diante do exposto, lanço alguns questionamentos em relação às investigações desenvolvidas neste eixo. Não seria o caso de refletir criticamente se a proposta propagada por Jenkins, e adotada por muitos mundo afora, seria mais adequada para pensar a televisão no contexto dos EUA? Não seria oportuno evidenciar que, para nossas televisões, apresenta-se o desafio de pensar e desenvolver um modelo próprio de análise que, evidentemente, pode se beneficiar daquilo que já foi desenvolvido em torno deste tema?

Este parece ser o caminho adotado pelo Observatório da Qualidade no audiovisual, vinculado ao PPGCOM/UFJF, que procura fazer avançar reflexões que invistam no diálogo entre a competência midiática e o *Twittertainment* na social TV por meio da análise dos perfis criados pelos fãs de telenovela brasileira no *Twitter*. Com base na literatura já consolidada sobre o tema, os investigadores do Grupo demonstram habilidade em traçar um caminho

analítico que dê conta das especificidades de uma cultura participativa no Brasil ao desenvolver reflexões sobre o *Twittertainment* na social TV brasileira articulando dois outros conceitos: *Twitter literacy* e *remix literacy*.<sup>5</sup>

## 2º. Eixo: Interfaces entre televisão e cinema

As interseções entre televisão e cinema revela uma multiplicidade de preocupações e enfoques. As abordagens variam desde o compartilhamento do modelo de produção entre cinema e TV; o entrecruzamento de linguagens entre os diferentes suportes; os processos de criação e questões de autoria; as especificidades que caracterizam as linguagens utilizadas em busca de estratégias narrativas, suas subjetividades e poéticas.

Menciono o trabalho de Míriam Rossini que tem investigado o desenvolvimento do modelo de produção técnico-estético compartilhado entre cinema e televisão ao constatar que as

Produções cinematográficas mais recentes mostram como realizadores do meio televisivo e do cinematográfico têm se aproximado para produzir para o cinema, usando uma linguagem estética e narrativa que muitas vezes é identificada, pelo público e pela crítica, como televisiva (Rossini, 2014, p. 21).

A autora procura captar possíveis origens das escolhas técnico-estéticas e narrativas que vêm sendo feitas e atenta-se, para isso, aos elementos que se repetem nos filmes como as cenas em estúdios, os cenários pré-fabricados, a simplificação do trabalho de câmera, os filmes que adotam a estética da seriação (parte 1 e 2) e as produções com o mesmo final feliz no qual ou os personagens se casam ou acabam encontrando um par.

Rossini adota o exemplo do trabalho desenvolvido pelo diretor, supervisor e ator Daniel Filho na Rede Globo de Televisão e na Globo Filmes para demonstrar, por um lado, como o cinema de gênero, a estabilidade narrativa, a produção voltada para um amplo público de classe média e a mesma estrutura empresarial ofereceram as bases para um entrelaçamento altamente rentável. E, por outro, advertir que essa lógica também gerou descontentamentos tanto em virtude da semelhança das produções dos dois meios, qualificada como “achatamento estético-narrativo” quanto em virtude da crescente importância que passou a ser dada ao “desempenho de mercado de um filme” (Rossini, 2014, p. 32).

Outro investigador que se propõe a dar conta de alguns desses entrelaçamentos é Felipe de Castro Muanis. Em artigo intitulado “A pior televisão é melhor que nenhuma televisão” (2015), o autor mobiliza a discussão sobre a noção de TV de qualidade com base em teóricos ingleses e norte-americanos (Feuer, 1984; Caldwell, 1995; Thompson, 1996) para evidenciar como ela vinha sendo definida a partir de uma “revolução de conteúdos e de gêneros”, de um maior “cuidado com a forma” (Muanis, 2015, p. 89) e até mesmo de uma mera “transposição do conceito de filme de arte”. Tais aspectos chegariam a constituírem-se “em um gênero próprio, interno à televisão” (Muanis, 2015, p. 88) composto, entre outros elementos, por produções diferenciadas, dirigidas a um público considerado sofisticado e de níveis instrucionais elevados, que envolvem equipe técnica e artística selecionada, temas controversos e ousados.

Na sequência, Muanis problematiza alguns fatores relevantes ao desenvolvimento dos estudos de televisão e ao que se pode considerar como televisão de qualidade. Um deles

diz respeito a certa dificuldade de delimitação conceitual aplicável a “televisiografias<sup>6</sup> distintas” desenvolvidas em diferentes países, o que implica fatores, circunstâncias e condições “mais complexas do que as que se observam no cinema, por exemplo” (Muanis, p. 91). As atividades de criação e gestão em televisão devem levar em conta as relações entre meio e contexto político, social, as condições tecnológicas e as questões de competitividade. Diante dessa crítica, para Muanis, televisão de qualidade define uma televisão pública, regulamentada, porosa à diversidade de discursos, aberta à regionalização e à produção independente.

Porém, ele mostra que, no Brasil, na prática, a ideia de qualidade está atrelada ao papel centralizador da Rede Globo, cujo *modus operandi*, inspirado no modelo de estúdio edificado em Hollywood dos anos de 1930, insitiu o conhecido “padrão Globo de qualidade” e estabeleceu as bases do que seria um “programa mais gabaritado” (Muanis, 2015, p. 92).

O texto prossegue argumentando a favor dessa importante contextualização das atividades desenvolvidas em uma televisão e destaca o papel desempenhado pelo que John Fiske chamou, em estudos desenvolvidos na Inglaterra nos anos de 1980, de textos terciários que, como explica Muanis, “seriam os que são produzidos pelo público, no espaço do boca a boca, dos comentários e das cartas para a emissora”. Afinal, acrescenta esse autor, “a televisão é um meio cuja importância está no que se fala dela e de sua programação, antes de no que ela veicula” (Muanis, 2015, p. 94). A partir disso, ele apresenta o cerne de sua proposta acerca de uma definição de qualidade para a televisão brasileira: um deslocamento dos textos primários – os textos em si – para dar destaque aos textos terciários. Em outras palavras, a qualidade da televisão brasileira seria estabelecida em função da popularidade e da grade televisiva e de sua capacidade de engajar telespectadores de diferentes estratos sociais e com distintos repertórios culturais num mesmo programa, seja ela qual for: filme, partida de futebol, telenovela, *reality-show*. O foco da reflexão sobre qualidade recairia na reverberação posterior ao que foi assistido, no intercâmbio de ideias e experiências. Se um programa consegue fomentar um debate ou alimentar uma discussão importante, tal fato seria indicativo de sua qualidade.

Parece-me importante destacar um aspecto nos estudos agrupados neste segundo eixo. Refiro-me a uma aparente anuência à hierarquização em termos estéticos e estilísticos entre os meios e à posição da televisão no patamar inferior da escala. Ao comparar os modelos de produção em busca de semelhanças entre eles, Rossini refere-se, sem adentrar-se na questão, a um “achatamento estético-narrativo” reclamado pela crítica e que a indústria televisiva estaria impondo ao cinema. No caso de Muanis, é certo que ele parte de dois conceitos bem distintos de qualidade e alerta que os mesmos não podem ser confundidos, conquanto sejam complementares:

O conceito de televisão de qualidade pode ser generalizado – equivocadamente – e significar, para o crítico e o teórico, que ou o programa não tem atributos em si mesmo, ou a televisão não tem valor comparativamente a outras mídias por sua própria lógica, que gera conteúdos ruins (Muanis, 2015, p. 99).

Contudo, para defender um conceito de qualidade para a televisão brasileira que parta, não da análise dos programas, mas do que se gera de “processo comunicativo” a partir deles, o autor parece aquiescer ao juízo de valor que ele constrói na primeira parte de seu artigo quando vai tratar da referência à televisão de qualidade tal como feita por autores

americanos, cujo referencial era o filme de arte, e que serviu de base para pensar a televisão daquele país nos anos de 1970 e 1980.

Ainda que o autor rejeite que a reflexão tome como ponto de partida a experiência e o contexto norte-americano daquelas décadas e chegue a mencionar nas considerações finais que este é um capital simbólico interno à TV, e que ainda carece de critérios mais definidos, percebo que, para sustentar o que considera uma discussão externa sobre a televisão de qualidade, ele assume alguns lugares comuns e alguns estigmas quando se fala dos produtos televisivos. E destaca dois desses produtos que acredita serem considerados *programas ruins* numa televisão de qualidade: telenovelas e realities shows.

Explico: para sustentar a validade de seus argumentos, Muanis anuncia que “cabe uma rápida análise de dois programas televisivos populares no Brasil, muitas vezes vistos com restrições por parte da intelectualidade e dos formadores de opinião: as telenovelas e o reality-show *Big Brother Brasil* (...)”. No caso das telenovelas, que o autor menciona de modo generalizado e no plural, penso que seria pertinente até mesmo questionar se houve “uma rápida análise”, pois o que o Muanis faz é assumir todas as críticas que vão desde as que as acusam de uma narrativa de segunda classe, até as que garantem ver em sua forma um *zero-degree television*. O autor prossegue no retrato em negativo do gênero, como a concentração da produção e da representação do país feita a partir da visão de quem está no eixo Rio de Janeiro-São Paulo para, finalmente, afirmar que, apesar de todos os problemas, a telenovela “discute situações do cotidiano, inclusive suas problemáticas. Tais discussões, muitas vezes panfletárias, abordam desde o tratamento do câncer, da barriga de aluguel, da violência contra a mulher até a reforma agrária” (Idem, 2015, p.97) e ressaltar o quão isso é relevante em contextos de profundas desigualdades como os nossos, nos quais a telenovela significa uma fonte de informação.

No caso do reality show *Big Brother Brasil*, Muanis colhe um episódio da edição de 2012 que envolveu a suspeita de estupro de uma jovem, após uma das frequentes festas promovidas pela produção, por um participante que a teria levado para um dos quartos e mantido com ela relação sexual sem seu consentimento, já que ela encontrava-se em avançado estado de embriaguez e não aparentava corresponder ao ato praticado pelo jovem. Muanis alega que a repercussão do fato gerou espaço para os textos terciários, pois “durante duas semanas, as pessoas e o público do programa, os meios de comunicação e as redes sociais discutiram não apenas o caso em si, mas a problemática do estupro de incapaz (...)” (2015, p. 98) e afirma que

se qualidade indica superioridade, excelência, atributo e virtude, teríamos de partir do pressuposto de que as demandas por uma excelência televisiva seriam as mesmas em todos os lugares e televisiografias, o que é impossível. Tampouco faz sentido a análise de programas que supostamente fazem parte de uma televisão de qualidade a partir de um referencial histórico e de produção norte-americano que fundamente um conceito teórico. Não se faz oposição, aqui, às séries televisivas, à história da televisão e às teorias norte-americanas. Mas elas não explicam as distintas demandas do que se entende por qualidade em todos os países (Muanis, 2015, p. 99).



Dáí surge o questionamento, se não faz sentido, então por que compartilhar de juízos que classificam telenovela e reality show como programas ruins sem ponderá-los criticamente?

Entendo que o autor quis propor um deslocamento no conceito teórico de televisão de qualidade, recusando-se a pensá-lo a partir de programas, por acreditar que existam variáveis contextuais que o impedem de ser uma teoria aplicável a toda e qualquer televisiografia. Mas, ao compartilhar da qualificação do principal produto artístico-cultural de nossa televisão como ruim, diria que o deslocamento não foi totalmente realizado, pensando, inclusive, nos muitos comentários e análises em relação à estrutura formal dos produtos por parte de público, crítica e pesquisadores. Ao propor deslocar a análise do texto para o que ele chama de processo comunicativo, Muanis acabou encampando velhos juízos sobre os produtos televisivos.

E, ao citar especificamente uma edição do reality show *Big Brother Brasil*, para reforçar sua proposta de definição de qualidade em nossa televisão, não estaria também ele partindo de um programa? A prosa social, que ele toma por base para atestar o que é uma televisão de qualidade, não é feita quase sempre a partir de um determinado produto, seja ele de telenovela, partida de futebol ou reality show?

### **3º. Eixo: Inovações narrativas e audiovisuais na produção ficcional**

Este eixo congrega estudos relacionados a hibridação e criação de formatos/subgêneros na televisão contemporânea, tendo em vista inúmeras inovações narrativas, discursivas e estilísticas em consonância com as transformações no consumo e demais práticas culturais nas quais se insere uma produção. Dois fatores preponderam:

- i) o crescente investimento em formatos híbridos e narrativas complexas que caracterizam uma dramaturgia seriada contemporânea, seus aspectos sociais e culturais e sua consonância com o contexto nacional e o mercado internacional;
- ii) o exame dos aspectos poéticos e estilísticos das produções para captar como elas passam a contar suas histórias explorando a dimensão audiovisual de modo inovador em relação aos modelos instituídos também em consonância com o contexto cultural e histórico de sua inserção.

Sobre a complexidade narrativa, uma das principais referências adotadas para tratar do assunto é Jason Mittell (2012, 2015) para quem, ao longo das últimas duas décadas, as novas tecnologias, a mudança nas práticas de consumir e a proliferação de gêneros e canais transformaram a televisão americana. Um dos impactos mais notáveis dessas mudanças é o surgimento de formas altamente complexas e elaboradas de narrativa seriada, frutos da combinação entre os modelos clássicos, notadamente a série e o seriado, resultando em um período marcado por experimentação formal e narrativa, o que significa assumir riscos em um meio que sempre foi considerado por suas fórmulas e convenções consagradas. Muitos são os fatores que conduziram a esse contexto de transformações e Mittell destaca que, dentre eles, está o fato de que a televisão é o meio de narrar histórias mais vital e importante do nosso tempo (2015). Maria Cristina Mungiolli e Christian Pelegrini (2013, p. 26) acrescentam que

a autonomia de criadores e roteiristas e mesmo a competição com *reality shows* serviram de catalisadores para tais mudanças. Além disso, os novos suportes digitais (das coleções de DVDs à *web*) alteraram o processo de recepção dos programas de forma a permitir novos arranjos narrativos, gerando um aumento considerável de receita para as produtoras e criando condições mais efetivas para a *seriefilia*.

E completam que “a descoberta do prazer de se entender como as tramas vão se entrelaçar e o que vai acontecer a seguir transformou o mercado de ficção seriada americana nos últimos anos” (Mungióli e Pelegrini, 2013, p. 29). Várias estratégias são apontadas: adensamento de intrigas e multiplicação de tramas, que tanto podem ser resolvidos no decurso de um capítulo quanto se alongar por vários, protagonistas com maior carga dramática, conflitos e nuances, o que os torna mais humanizados e com maior possibilidade de identificação e disposição por parte do telespectador na assistência de determinada produção (Jost, 2011). A complexidade narrativa, para Mittell (2012, p. 31), “oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno de público que são únicas no meio televisivo”.

No Brasil, podemos destacar na TV a cabo as séries dos canais Gnt, Fox e Hbo América Latina e na TV aberta, na grade da programação tanto da Rede Globo de Televisão quanto da Rede Record, a faixa das 22:30h, comumente destinada à experimentação estética, a criação de séries, microsséries e superséries que têm sido exploradas por muitos investigadores, segundo os fatores apontados.

Ao empreenderem a análise sobre uma série brasileira exibida em 2009, chamada *Força Tarefa*, em relação ao tema da complexidade, Mungióli e Pelegrini (2013, p. 35) constataram

que boa parte das mudanças envolveu a criação de universos narrativos mais complexos, que exigem dos telespectadores um envolvimento emocional e cognitivo mais apurado tanto em função do uso de diferentes temporalidades como em função de uma maior complexidade na construção de personagens e, portanto, de suas motivações e relações com outros personagens.

### **O papel da câmera como instância enunciativa**

Em relação às inovações estilísticas na televisão brasileira, as investigações revelam o número crescente de produções que têm investido em elaboradas construções estilísticas em vários gêneros e sub-gêneros, aliando o desenvolvimento tecnológico com fatores culturais e econômicos e composições que atraem cada vez mais o telespectador para o mundo-tela, nas quais “o papel da câmera como instância enunciativa ganha força” (Mungióli e Pelegrini, 2013, p. 33).

Em 2007, ano em que o sinal de televisão digital e em HD foi implementado no Brasil, já identificamos algumas mudanças. Matérias publicadas em sites<sup>7</sup> evidenciaram tanto essa preocupação com o acabamento na direção de arte quanto a expectativa por uma televisão com maior definição, nitidez e elaboração visual.

Essas produções contrariam várias críticas que contribuíram por décadas para a escassez de investigações que buscassem compreender a estilística ou a poética televisiva. No Brasil, por exemplo, embora não chegássemos a ter uma conversa robusta sobre o tema,

com “um quadro de referência teórico consistente para fazer avançar o debate” (Freire Filho, 2001, p. 10), a ancoragem da discussão se deu no “conceito acadêmico de TV de qualidade [que] toma, em regra, como modelo as estratégias visuais e narrativas do cinema de arte europeu” (Freire Filho, 2001, p. 13). Ademais, no contexto nacional, é possível captar as considerações sobre TV de qualidade marcadas por uma estreiteza de argumentos que, não variadas vezes, credita às limitações da audiência (emburrecida, pouco culta, embrutecida pela massificação) as razões de uma televisão de baixa qualidade, ou seja, sensacionalista e popular (Freire Filho, 2001; 2004; 2008).

Porém, um aspecto crítico que poderia ser apontado nos estudos aqui agrupados é o que se refere à ausência de propostas metodológicas que possam se tornar referência na abordagem do meio. Refiro-me especialmente aos estudos que se propõem a empreender a análise audiovisual de um produto propriamente dita. Dentre eles, ainda não é possível indicar procedimentos metodológicos comuns e compartilhados, conquanto surjam com mais frequência referências ao já citado Jason Mittell e a Jeremy Butler (2009; 2010), um autor de obras empenhadas em desenvolver uma metodologia dedicada à estilística televisual.

Na verdade, penso ser necessário colocar em questão o limite e o escopo de muitas pesquisas desenvolvidos no Brasil e que anunciam um procedimento analítico que efetivamente não é realizado. Por razões variadas, desde a falta de repertórios e reflexões específicas sobre o audiovisual em televisão, a descrença na validade de uma análise da imagem televisiva, a extensão e o volume das produções, a inobservância de procedimentos bem sucedidos na análise de outras materialidades audiovisuais, o fato é que muitos dos estudos que anunciam tal análise carecem da exploração empírica propriamente dita, do corpo a corpo com o objeto acarretando em análises que não podem ser consideradas como análises audiovisuais.

De todo modo, a preocupação com a análise de produtos específicos tem sido crescente entre pesquisadores e grupos (Machado e Vélez, , 2007; Pucci Jr., 2014; Rocha, 2016; 2017; Juliano, 2014). Destaco o trabalho que vem sendo realizado em parceria entre o Grupo Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira (Universidade Anhembi Morumbi/SP), Grupo Comunicação e Cultura em Televisualidades (Comcult/UFMG) e o Observatório da Qualidade no Audiovisual (UFJF)<sup>8</sup>, que têm mantido um espaço de conversação com o objetivo de aprofundar as discussões sobre metodologia de análise audiovisual em articulação com o contexto cultural de inserção dos produtos.

Um dos exemplos desses esforços de análise foi o estudo realizado pelo Grupo de Pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira sobre a série *A Teia*, exibida de 28 de janeiro a 01 de abril de 2014. Os investigadores evidenciaram a relação entre a textura narrativa e a estilística de uma produção, cujo plot central é a investigação de um assalto ao aeroporto internacional Brasília na qual, de um lado, está um delegado brilhante e incorruptível e, de outro, um bandido bem nascido, sedutor e apaixonado pela mulher. Segundo Pucci et all (2015, p. 380) “*A Teia* é um caso de empenho na exploração de novas vias em termos estilísticos”. Com uma análise baseada na estilística do cinema tal como desenvolvida por David Bordwell, o estudo mostra como a dimensão visual acrescenta camadas de sentido à narrativa que criam atritos com certas expectativas já compartilhadas culturalmente como, por exemplo, o papel de policial e de bandido em tramas do gênero. No caso em análise, os autores mostraram que, logo na primeira cena, aquela que abre a série, já temos figurada uma perseguição a um caminhão sobre a qual nada sabemos:

Um caminhão é dirigido por alguém que logo será nomeado: Baroni. Ele está acompanhado por uma mulher e uma menina pequena. Passam pelo pedágio e, quando o caminhão é atacado por homens armados, atravessa a cancela e dispara na estrada. Alguém salta para a carroceria do caminhão e fica nela pendurado. Baroni manobra em zigue-zague a fim de jogar o sujeito para o asfalto. Quando estoura o pneu, Baroni perde o controle e o caminhão despenca por uma ribanceira, tendo antes o estranho saltado em segurança. No fundo do abismo, vemos Baroni se recuperar do impacto, voltar-se para a mulher, que parece morta, enquanto ressoa o choro da criança. Até então, tem-se uma típica sequência de ação, tudo gravado segundo parâmetros de produto desse gênero filmico-televisivo, com edição dinâmica e múltiplos pontos de vista nos enquadramentos.

É na continuação da análise que nos parece estar a chave para que o estilo “entre em ação”,

Não é difícil de acreditar, em vista dos estereótipos das séries americanas (tiroteio, veículo que capota, personagem salvando-se apesar de tudo), que Baroni seja vítima de um assalto e que ele tenta por em segurança não apenas a carga como a mulher e a criança. Quando Baroni chora diante do corpo ensanguentado da mulher, pega a garotinha dos escombros do veículo, põe-na no colo e corre pela mata, pode-se incrementar a sugestão a ser desenvolvida ainda por algum tempo: a de pai bom e amoroso. Contudo, a composição audiovisual da cena da corrida entre as árvores possui uma caracterização estilística que contradiz expectativas do modelo até então adotado. Vê-se Baroni e a criança por trás, mínima iluminação.

Os autores prosseguem enfatizando o papel da iluminação a criar sombras e penumbras e da composição fotográfica a contrariar o esquema de séries de ação ao abrir mão do fundo realista e optar por assemelhar-se a “cenas de horror, com zumbis ou morto-vivos”. Destacam a imagem acelerada e o modo como a edição sonora faz reverberar o choro da menina “como se ela estivesse num espaço fechado, em razão de um tratamento sonoro que elimina o realismo” instaurando um desconforto, um estranhamento que mais remete ao “repertório de séries de horror” (Idem, 383). Ao longo da trama e, através de recursos narrativos como flashbacks, somos inteirados de que Baroni vem a ser o bandido, suspeito de chefiar um roubo de carga valiosa no aeroporto, e o homem pendurado à carroceria do caminhão é Macedo, o delegado da Polícia Federal, responsável pelo caso. Assim, Pucci Jr et al (idem, 385) observam que “em outros tempos, quando os heróis eram luminosos e transparentes, e os bandidos, da escuridão e sinistros, as configurações de Baroni e Macedo seriam erros crassos de elaboração visual”.

### **Considerações finais**

O esforço em elaborar este panorama crítico teve como objetivo apresentar grupos de investigação, redes de pesquisa e principais eixos, seus alcances e limites, que cobrem atualmente os estudos de televisão no Brasil. Sem pretensão alguma de esgotar o tema procurei apontar criticamente em cada eixo aquilo que considero importante de ser considerado e aprimorado no desenvolvimento de nossas investigações. Como não é possível citar todos

os grupos e projetos em curso, obviamente, outras observações poderiam ter sido apontadas. De todo modo, retomo, do primeiro eixo, a necessidade de pensar modelos e conceitos que deem conta da televisão desenvolvida em cada país ou região de modo a guardar a necessária articulação com o contexto sócio-histórico no qual ela está inserida. No segundo eixo, acredito que a superação de uma hierarquização dos meios, no que tange ao aspecto estético, seja importante para uma leitura em positivo das produções televisuais e do escrutínio de sua poética. No terceiro eixo, destaco a necessidade de um aprofundamento nas discussões que envolvem procedimentos de análise audiovisual que contribuam para o reconhecimento da potência estilística da TV. Acredito que, neste quesito, o desafio está em partir para um universo conceitual que nos ajude a qualificar, decifrar e entender a imagem e o som televisivos em sua complexidade.

De todo modo, a reconhecida relevância cultural do meio em nossa sociedade encontra ressonância nas inúmeras iniciativas desenvolvidas em todo o país, bem como nas tentativas de articulação que superam as fronteiras nacionais. São iniciativas como essas que se tornam sementes das ações perenes que sustentam os estudos de televisão cada vez mais estruturados e ampliados.

Recebido em: 16/01/2019

Aceito em: 23/07/2019

---

<sup>1</sup> Uma versão inicial deste texto foi apresentada na conferência de abertura do Seminário Internacional “Chile en las Series de TV”, no painel Televisão Iberoamericana, realizado em Santiago na Universidade do Chile/Instituto de Comunicação e Imagem, de 06 a 08 de novembro de 2017.

<sup>2</sup> Agradeço à Fapemig o apoio financeiro.

<sup>3</sup> Criado em 2005, na cidade de Bogotá, o Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel) é um projeto que articula uma rede internacional de pesquisadores e tem por objetivo o estudo sistemático e comparativo das produções de ficção televisiva no âmbito geocultural ibero-americano. O foco está voltado para compreender e analisar os diversos aspectos envolvidos na produção, circulação e consumo de ficção televisiva nos países que participam do projeto. Atualmente, esses países são 12: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos (de língua hispânica), México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela. O Obitel trabalha com base no monitoramento permanente da grade de programação, horas e títulos produzidos anualmente, conteúdos e audiência de ficção das redes nacionais de televisão aberta desses países. Os resultados são publicados em forma de anuário – o Anuário Obitel – e seminários internacionais em que debatem pesquisadores e produtores da área de teledramaturgia culminam este trabalho. A série de anuários teve início em 2007 e, em 2015, publicou-se o nono anuário consecutivo. <http://obitelbrasil.blogspot.com.br/>

<sup>4</sup> Disponível em <http://obitelbrasil.blogspot.com.br/p/publicacoes.html>,

<sup>5</sup> A esse respeito ver Borges, e Sigiliano, 2018.

<sup>6</sup> Muanis esclarece que “o uso da palavra televisiografia está sendo feito aqui analogamente ao cinema, quando este utiliza a palavra cinematografia” (2015, p. 91).

<sup>7</sup> Ver por exemplo “O que muda com a alta definição”, do portal Folha Online, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj0212200704.htm>, acesso em: 10 out. 2017 e “TV digital em alta definição revela detalhes e defeitos das produções”, do portal IDNow, disponível em <http://idgnow.com.br/mobilidade/2007/11/26/idgnoticia.2007-11-26.6907384618/>, acesso em: 10 out. 2017.

<sup>8</sup> Já foram realizadas duas jornadas intergrupos em 2014 e 2015, o I PesqTV: Seminário de metodologias de análise de produtos televisuais em 2016 e o II PesqTV: novas potencialidades e novas sensibilidades da televisão contemporânea em 2018.

## Referências

BORDWELL, David. **Figuras traçada na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Papirus, 2013.

BORGES, Gabriela E SIGILIANO, Daiana, 2018 “Competência midiática e cultura de fãs: análise do **Twittertainment na social TV brasileira**”. Trabalho apresentado no GI 2. Ficção Televisiva e Narrativa Transmídia do XIV Encontro da ALAIC, de 30 de Julho a 01 de agosto de 2018 na Universidade de Costa Rica

CALDWELL, John Thornton. **Televisuality: style, crisis, and authority in American Television**. Nova Jersey: Rutgers, 1995.

FEUER, Jane. MTM Enterprises: an overview. In: FEUER, Jane; KERR, Paul; VAHIMAGI, Tise (Ed.). **MTM quality television**. Londres: BFI, 1984. p. 1-31.

FREIRE FILHO, João. O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas. In Gabriela Borges; Vitor Reia-Baptista (Orgs.). **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Horizonte, 2008, p. 78-99.

FREIRE FILHO, João. Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira. **Galáxia**, n. 7, abril/2004. p. 85-110.

FREIRE FILHO, João. TV de qualidade: uma contradição em termos? **Líbero**, ano IV, vol.4, n. 7-8, 2001. p. 86-95.

JOST, F. “Novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias”. **Revista Matrizes**. São Paulo: ano 4, n. 2, jan. - jun. 2011, pp. 93-109. Disponível em: <<http://www.redetupi.com/paginas/posts/a-inauguracao-oficial69.php>> Acesso em: 20 jul. 2012.

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. Saramandaia: alegorias político-culturais brasileiras, na década de 70. **Lumina** (UFJF. Online), v. 8, p. 1-19, 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. A autoconstrução do fã: performance e estratégias de fãs de telenovela na internet. In **Por uma teoria de fãs na ficção televisiva brasileira**/ organizado por Maria Immacolata Vassalo de Lopes. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 17-64.

MACHADO, A; VÉLEZ, M.L. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. **E-Compós** (Brasília), v. 8, p. 1-15, 2007.

MARQUES, Paula Cecília de Miranda; MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi. O uso das redes sociais online nas interações de produtores e receptores de televisão. **Revista Geminis**, ano 5-n.1-v.2, 2015, p.77-93.

MITTELL, Jason. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. New York and London: New York University Press, 2015.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, USP, Ano 5, n. 2, jan./jul. 2012, p. 29-52.

MUANIS, Felipe de Castro. A pior televisão é melhor que nenhuma televisão. **MATRIZES (ONLINE)**, v. 9, p. 87-101, 2015.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. In: **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013, p. 21-37.

PUCCI JR. Renato Luiz. Inovações Estilísticas na Telenovela: a Situação em Avenida Brasil. **REVISTA FAMECOS (ONLINE)**, v. 21, 2014. p. 675-697.

ROCHA, Simone Maria. Estudios visuales y estilo televisivo: porque no existen medios puramente visuales. **Chasqui** - Revista Latinoamericana de Comunicación. CI-ESPAL. N. 135, 2017. pp. 297-316.

ROCHA, Simone Maria. **Estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Florianópolis: Insular, 2016.

ROSSINI, Míriam. As marcas televisivas na atual produção cinematográfica brasileira. **Revista Geminis**, ano 5-n.1 -v.1, 2014, p.19-33

THOMPSON, Robert J. **Television's second Golden Age: from Hill Street Blues to ER**. Nova York: Continuum, 1996.