



Serialidade: o prazer de re-conhecer e pré-ver¹

Maria Lourdes Motter
Prof. Dra. da Escola de Comunicações e Artes da USP
Coordenadora do NP Ficção Seriada Intercom

Maria Cristina Palma Mungiolli
Doutoranda em Ciências da Comunicação na
Escola de Comunicações e Artes da USP

Resumo

A análise dos gêneros seriados e da sua aceitação pelo público deve ser feita a partir de referenciais que levem em consideração a linguagem e a estética das produções culturais que se desenvolveram na Modernidade. Considerando seu papel na tessitura do interdiscurso do telespectador, o gênero seriado não pode ser reduzido ao estatuto de meras repetições, mas deve ser considerado dentro de um quadro complexo de interpretação do texto televisual. Nessa perspectiva, a recuperação do *já escrito* e do *já dito* não assume a característica da repetição e da mera reprodução, mas se insere na dimensão de uma nova obra que leva em consideração novos contextos sócio-culturais e de produção.

Palavras-chave

Serialidade; ficção seriada; gêneros seriados; remakes.

Introdução

Algumas vezes, *remakes* de telenovelas e produções seriadas são apontados como uma forma de as emissoras de televisão fazerem frente a uma espécie de falta de criatividade ou a uma suposta agonia do gênero. Outras vezes, a depreciação pelo uso desse gênero refere-se não apenas ao produto em si, mas à audiência, que, por gostar de ver “coisa repetida” e não ter bom gosto, aceita qualquer coisa. Ou seja, de uma forma ou de outra, a relação de desprestígio entre produto e público se entrelaçam e, em nossa opinião, podem denotar uma visão mecanicista e reduzida do que seja um *remake* ou uma ficção seriada.

Além das questões estéticas e de recepção referentes à repetição de tramas é preciso lembrarmos que esse procedimento é extremamente interessante para as emissoras de televisão, pois elas conseguem produzir, em larga escala e com um

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



investimento financeiro que decresce à medida que a ficção seriada se torna sucesso, programas de televisão com uma trama ficcional que pode ser repetida à exaustão.² Porém, esse fator, por si só, não é suficiente para explicar o sucesso das produções seriadas.

A análise dos *remakes* e da sua aceitação pelo público deve ser feita a partir de referenciais que levem em consideração alguns conceitos referentes à linguagem e à estética das produções culturais que se desenvolveram no período denominado Modernidade. Em levantamento parcial publicado recentemente, Mauro Alencar³ relacionou 41 telenovelas brasileiras que receberam uma segunda versão na TV. O número significativo desse tipo de produção serve para ilustrar que elas agradam ao público, mas, em geral, para agradar ao público, é necessário que haja modificações em relação à versão anterior (ou, conforme o caso, às versões anteriores), não se trata de apresentar o mesmo do mesmo. Trata-se de produzir transformações, inovações em relação à produção anterior. Para discutirmos algumas transformações ocorridas com *remakes* de telenovelas, utilizamos o referencial teórico fornecido por Umberto Eco (1994) e Morin (1969).

Serialidade

Machado (2003: 83) define serialidade como a

“(...) apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob a forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas.” (grifos do autor)

A frequência das narrativas seriadas pode ser diária, semanal, mensal e sua duração pode se estender por semanas, meses, anos e até mesmo décadas. A variedade de produtos apresentados sob o rótulo de narrativa seriada pode ser bastante grande e apresentar características diversas. A televisão brasileira, em especial a Rede Globo de

² Lembramos aqui o grande sucesso de seriados norte-americanos como *Friends* ou *E.R.* que permaneceram no ar com episódios inéditos por mais de dez anos que eram transmitidos, nos canais por assinatura, em horários alternados com episódios de “temporadas” anteriores. Alia-se ainda o fato de esses seriados originarem, entre outros produtos licenciados pelos estúdios produtores, DVDs que são comprados pelos fãs que, além de admiradores, se tornam assim colecionadores.

³ Em reportagem assinada por Cristina Padiglione, Bate outra vez, O Estado de S. Paulo, caderno TV& Lazer, p. 11, 14.05.2006.



Televisão, produz programas de narrativa seriada cuja frequência é diária (telenovelas, minisséries), séries semanais (*A diarista*, *A grande Família*), mensais e até mesmo produções anuais (*Hoje é dia de Maria*, *Cidade dos Homens*).

Muitas vezes, pode-se encontrar um tipo de serialidade que não é tributária do enredo como um todo, mas nasce a partir de um de seus aspectos. Por exemplo, uma série que trata dos problemas da mulher na atualidade pode gerar uma outra que trate especificamente da violência contra a mulher. Outra possibilidade de criação de um certo tipo de serialidade ocorre quando uma série de sucesso projeta um ator ou um grupo de atores e isso faz com que outras histórias sejam criadas com enredo semelhante. Como exemplo, lembramos a associação que fazemos entre as personagens vividas por Selton Mello, Marco Nanini e Viginia Cavendish na minissérie e no filme *O auto da compadecida*, do diretor Guel Arraes, e as personagens interpretadas por esses atores no filme *Lisbela e o prisioneiro* do mesmo diretor inspirado em um conto de Osman Lins.

Há ainda uma outra possibilidade de seriação que ocorre quando uma ou algumas personagens emigram de uma produção seriada para outra. O primeiro exemplo de personagens que migraram de uma telenovela para um seriado semanal ocorreu com Shazan e Xerife, que saíram da telenovela *O Primeiro Amor* (1972), de Walter Negrão, e ganharam um seriado próprio que estreou em 1972. Em 1998, as personagens voltaram a uma outra novela do mesmo autor (*Era uma vez*) para uma participação especial. Era o retorno da dupla de personagens às suas origens: o folhetim diário. Outros exemplos de migração ocorreram em produções da Rede Globo de Televisão. Essas migrações variam muito em relação ao número de personagens que migram ou a uma mudança no enredo. Por exemplo, a série *O bem amado* (1980) apresentava um grande número de personagens e núcleos que apareciam na telenovela homônima (Zeca Diabo, Irmãs Cajazeiras, políticos corruptos, prefeitura) levada ao ar em 1973. Há, também casos de migração de personagens de uma telenovela para outra do mesmo autor como ocorreu com Da. Armênia e seus filhos (originalmente da novela *A rainha da sucata* (1990)) que migraram para outra novela de Silvio de Abreu: *Deus nos acuda* (1992). É do mesmo autor o mais recente caso de migração de personagem de telenovela para telenovela: em *Belíssima*, Jamanta retorna à telinha após alguns anos da veiculação de *Torre de Babel* (1998, de Sílvio de Abreu e Alcides Nogueira), novela em que a personagem surgiu.



Porém, Sílvio de Abreu adverte que o Jamanta atual não se lembrará de nada da vida do Jamanta de *Torre de Babel*⁴ o que torna essa migração um pouco diferente das anteriores, pois naquelas as personagens se referiam a acontecimentos de suas “vidas pregressas”. Nota-se, então, que o uso do procedimento de migração de personagens tece uma trama que se constrói intra e intergêneros e que envolve o telespectador numa nova teia discursiva da qual emerge a intertextualidade como marca da relação dialógica do todo discursivo:

“Os exemplos de personagens migrando de uma telenovela para outra, para curta ou longa permanência, como empréstimo intra-genero demonstram a ampla possibilidade de recuperação do já construído, brincam com o gênero, abrem-se a exercícios metalingüísticos instauram a dialogia entre atores e personagens, personagens e personagens, entre diferentes autores do mesmo gênero, da ficção com a ficção.” (Motter 2004: 269)

Portanto, a inter-relação desses elementos não se opera internamente ao texto, mas numa perspectiva de comunicação discursiva que envolve o interdiscurso, uma vez que interage com a memória discursiva⁵. Mergulha-se no interdiscurso que, a partir do diálogo mantido entre personagens, gêneros, formatos cria uma memória que se funda nas relações entre os diversos sujeitos da comunicação. Não é raro ocorrer em seriados como *Friends*⁶ a menção a programas do passado como forma de estabelecer relações de identidade com o telespectador, em seriados brasileiros como *Os Normais* esse procedimento também ocorria.

Uma produção seriada também pode surgir a partir de um filme de cinema cuja aceitação pelo público tenha sido grande. Essa migração pode ocorrer inclusive do cinema para a televisão ou no sentido contrário, da televisão para o cinema. Dois exemplos recentes de migração da televisão para o cinema e do cinema para a televisão são os seriados *Cidade dos Homens* e *Carandiru: outras histórias*. *Cidade dos homens* foi co-produzido pela produtora O2 (de Fernando Meirelles) e Rede Globo de Televisão exibido em outubro de 2002, por ocasião da Semana da Criança. As personagens

⁴ Em entrevista de Domingo, 20 de novembro de 2005, publicada no site Terra na seção de entrevistas, disponível em <http://exclusivo.terra.com.br/interna/0..OI762710-EI1487.00.html>, capturado em 07.03.06, Sílvio de Abreu afirmava que Jamanta não se lembraria de sua “vida anterior”.

⁵ Adotamos aqui a definição de interdiscurso apresentada por Eni P. Orlandi, in *Análise de discurso: princípios e procedimentos*, p. 31, segundo a qual o interdiscurso se estabelece a partir das relações entre memória e discurso. O interdiscurso é “(...) definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja: é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra.”

⁶ François Jost, *El culto de la televisión como vector de identidad*, analisa aspectos do processo de relação identitária entre televisão e telespectador.

principais desse seriado (em cuja equipe de criação estão Fernando Meirelles e Kátia Lund) são dois garotos, Acerola e Laranjinha, que fazem parte da trama do filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, baseado no romance homônimo de Paulo Lins. Porém, o filme e as personagens têm sua origem no curta-metragem *Palace II* (2001), uma produção da O2 Filmes, dirigida por Fernando Meirelles. Esse curta-metragem é considerado uma espécie de laboratório para o longa⁷. *Palace II* foi exibido, em 2000, pela Rede Globo de Televisão como um episódio da microssérie *Brava Gente*, coordenada por Guel Arraes. Como exemplos dessa migração também podem ser encontrados nos filmes *Os normais* (2003) e *A grande família* (com lançamento previsto para outubro de 2006).

O filme *Carandiru* (2003, baseado no livro *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella), de Hector Babenco, também gerou uma produção seriada: *Carandiru: outras histórias* que foi ao ar a partir de maio de 2005. Nessa série, são desenvolvidas histórias com personagens do filme, usando praticamente o mesmo cenário e a mesma narrativa presentes no longa-metragem, uma vez que alguns roteiristas e diretores participaram do filme.

Como se pode notar, a partir dos exemplos acima, a televisão e o cinema brasileiro têm produzido nos últimos tempos programas e filmes que se articulam a partir do eixo da serialidade e constroem um intertexto que envolve o espectador numa trama bem maior que aquela que ele vê diante de seus olhos. A serialidade nem sempre implica uma seqüenciação de episódios temporalmente dispostos na grade de programação. A serialidade contém ingredientes que se articulam de maneira interna e externa ao próprio produto.

Os exemplos citados nos remetem ao conceito de palimpsesto desenvolvido por alguns estudiosos da televisão para se referirem ao fato de que “a televisão não apaga nunca o texto primitivo e as novas produções não conseguem ocultar as marcas do texto subjacente que pervive além das mudanças políticas e sociais.” (Lorenzo Vilches, *apud* Balogh 2005: 143).

Esse conceito, segundo Balogh (2005: 143), “(...) parece importante como um marco de uma nova visão da TV como uma vasta intertextualidade dentro da qual há um

⁷ Cf. *Dicionário da Globo. Vol.1: programas de dramaturgia & entretenimento*, p. 376.



conjunto de serialidades em processo constante de remissão umas às outras.” Nesse sentido, o conceito de serialidade deve ser compreendido de uma maneira bastante ampla e não deve se limitar a uma pretensa seqüência organizada em capítulos ou episódios. A serialidade implica todo um conjunto de referências diretas e indiretas motivadas pela polissemia e plasticidade semiótica do texto audiovisual.

Serialidade e Modernidade

A característica seriada da produção televisiva tem sido apontada como a “estética da repetição”, da falta de imaginação e, sobretudo, da busca incessante do lucro por parte das empresas de comunicação, uma vez que os programas seriados têm menor custo de produção e ocupam longos períodos de tempo na grade de programação. Isso faz com que a ficção seriada seja freqüentemente associada à idéia de produção em série da indústria moderna, ou seja, à repetição idêntica de um mesmo produto isolado dos anteriores em sua completude unitária.

Buscando abrir perspectivas mais amplas de compreensão para a questão da repetição presente nos meios de comunicação de massa, Eco (1994), em artigo que trata da estética da recepção moderna e pós-moderna, discute a questão da criatividade e da inovação nas artes como algo relativamente recente que ganhou corpo a partir da Modernidade⁸. Assim, “o critério moderno para julgar o valor artístico era a novidade, um grau de informação elevada. A repetição agradável de um motivo já conhecido era considerada pelas teorias modernas da arte como típico do artesanato – não da arte – e da indústria.” (Eco, 1994)⁹ Os tipos (ou modelos) produzidos pelos artesãos possuem um valor, mas não um valor artístico e é por essa razão que a estética romântica:

“(...) operou uma distinção tão cuidadosa entre artes “maiores” e “menores”. Para fazer um paralelo com as ciências, o artesanato e a indústria consistiam em aplicar corretamente uma lei já conhecida a um novo caso. A arte, ao contrário, (...) corresponderia a uma “revolução científica”, cada obra de arte moderna estabelece uma nova lei, um *novo paradigma*, um novo modo ver o mundo.” (grifos e aspas do autor) (tradução nossa)

⁸ Umberto Eco dá continuidade a seus estudos sobre cultura de massa já presentes em *Apocalípticos e Integrados* em que o autor discute, entre outras coisas, a valorização dada pelas elites aos produtos de cultura de massa.

⁹ Os textos mencionados neste artigo cujos originais se encontram em língua estrangeira foram traduzidos por nós. Não há numeração de páginas no artigo de Umberto Eco disponível na Internet.



Porém, a estética moderna, segundo Eco, esquece que, para a teoria clássica, que vigorou da Grécia antiga à Idade Média, não havia diferença entre arte e artesanato¹⁰. “A estética clássica não estava tão preocupada com a inovação a qualquer preço, ao contrário, ela considerava “belas” as boas ocorrências de um modelo eterno.” (Eco 1994).

Assim, é somente a partir dos românticos e, portanto, da Modernidade, que o caráter inovador da obra passa a ter um valor estético em si; começa-se então definir como arte menor ou mesmo não-arte as produções provenientes do artesanato ou da indústria. Seguindo essa lei estética, os produtos dos meios de comunicação de massa foram colocados à margem da esfera artística e ganharam seu *status* como produto industrializado, portanto, pertencente a um gênero menor e produto de uma atividade menos nobre do engenho humano.

O prazer de re-conhecer e pré-ver

Entretanto, a grande audiência devotada aos programas seriados na televisão e mesmo a alguns filmes de cinema (que são apresentados em episódios ou que permitem uma continuidade devido ao sucesso de público e de crítica) vem demonstrar que o público recebe bem a repetição e, às vezes, até espera por ela. Seguidamente, vê-se isso nas séries de televisão, nas telenovelas - ou mesmo em quadros humorísticos de programas semanais em que há um bordão empregado por uma personagem – quando o público fica atento para ouvir determinada expressão verbal ou ver determinada reação da personagem¹¹. Essas repetições funcionam como índices de reconhecimento e dão ao telespectador o *status* de um *connaisseur*, alguém que prevê as atitudes da personagem diante de certas situações. Em certa medida, é possível dizer que o telespectador se sente como um co-autor. Ora, esse sentimento de fruição frente à repetição, segundo Eco (1994), não é característica apenas da televisão, mas também da literatura:

“O atrativo do livro, o sentimento de apaziguamento, de amplidão psicológica que ele é capaz de conferir, provém do fato que os leitores, instalados em uma boa poltrona ou em uma cabine de trem, reencontram continuamente, ponto por ponto, aquilo que eles já

¹⁰ Segundo Eco, *Innovation et répétition* ..., “O mesmo termo (*teknê, ars*) servia tanto para designar os trabalhos de um cabelereiro, ou de um construtor de barcos e o trabalho de um pintor ou de um poeta.”

¹¹ Em telenovelas brasileiras o recurso da “repetição” esperada como recurso para criar empatia (ou mesmo antipatia) entre personagem e público tem sido muito usada. Em *Roque Santeiro*, novela de Aguinaldo Silva e Dias Gomes, apresentada em 1985, todo o público esperava o sacudir da pulseira do relógio de Sinhozinho Malta sempre que ele era contrariado. Ou ainda na novela Rainha da Sucada em que os telespectadores ficavam esperando o momento de Da. Armênia repetir a expressão “na chon”.

conhecem e querem saber mais, é por isso que eles compraram o livro. Eles tiram prazer da ausência de história, (...) a distração consiste na refutação da existência de uma sucessão de acontecimentos, na retirada da tensão do passado-presente-futuro em proveito da concentração sobre um *instante*, que amam precisamente porque é recorrente.” (grifo do autor)

É possível depreender então que o prazer sentido pelo leitor/telespectador se orienta na direção da fruição do presente, do agora. Essa premência do presente, do agora é uma das características do homem moderno (ou mesmo do pós-moderno para alguns), porém é preciso não nos esquecermos de que esse presente se articula com o passado de maneira inexorável, na medida em que o prazer do presente se funda sobre prazer conhecido no passado (do já-visto, do já-sentido), modificado por alguns recursos provenientes do discurso narrativo e - no caso dos audiovisuais -, dos dispositivos e das astúcias enunciativas do meio televisual. Entram em jogo nesse momento, a memória coletiva e a memória individual que se articulam num eixo composto também pela memória audiovisual, num processo dialético em que constroem a identidade¹² individual e a identidade coletiva. Estabelece-se, como vimos, o interdiscurso mediado pelas relações entre televisão e telespectador.

“Bom gosto” x “mau gosto”

A serialidade tem sido associada geralmente à falta de bom gosto, à falta de critério estético e, sobretudo, com o popular em seu sentido pejorativo. Alia-se a essa idéia o entendimento romântico de que a obra de arte de qualidade é produto da inspiração individual do artista e, portanto, não está sujeita à mecanização ou à repetição. Essa visão tem provocado um verdadeiro divórcio entre criatividade individual (manifestada numa obra artística única e irreproduzível) e os produtos oriundos de tecnologias que permitem a reprodução. Sobre esse divórcio Machado (1996: 27) afirma:

“O divórcio – se é que se trata de divórcio – nasce com o romantismo e seus conceitos apaixonados sobre a genialidade individual e sobre o papel do imaginário na arte. Um pensador como Lewis Mumford (1952) resume bem, embora tardiamente, essa concepção romântica segundo a qual a arte diz respeito à vida interior, à subjetividade do homem, enquanto a técnica é mecânica e objetiva, estando em geral a serviço do poder; e porque a máquina desumaniza o homem, a arte se opõe a ela, proclamando a autonomia do espírito.”

¹² Sobre a formação da identidade sob a influência dos seriados, é interessante ver o artigo de François Jost: *El culto de la televisión como vector de identidad*, www.periodismo.uchile/cursos/psi, capturado em 02.01.2006.

Dentro dessa lógica, a repetição presente na serialidade não pode de maneira alguma ser relacionada à arte, mas sim a processos mecânicos que visam à manutenção do mesmo modelo. E, de uma maneira mais ampla, é resultado do modo de produção capitalista que visa ao lucro e não à arte (uma vez que essa é única e não reproduzível). Além disso, deve-se levar em conta que a obra de arte, como algo único e irreproduzível, dá a seu proprietário prestígio e reconhecimento social, denotando o que Bourdieu define como *capital simbólico*.

Para que compreendamos melhor como se instala esse processo depreciativo em relação à obra seriada, é interessante que façamos um pequeno desvio e vejamos como a literatura se popularizou a partir do Romantismo. O Romantismo é o primeiro movimento literário e artístico nascido sob a égide da imprensa escrita e o primeiro em que os artistas precisam levar em consideração o público a que se destinam suas obras, uma vez que é a partir de então que surgem os escritores profissionais¹³. O antagonismo entre a arte destinada à aristocracia e consumida por ela e a arte dirigida à burguesia desaparece e marca o nascimento da:

“(...) completa emancipação do espírito da classe média em literatura. Até que o antagonismo entre as duas diretrizes deixa de existir, a literatura da classe média não tem a opor-se-lhe nada que se possa chamar cortesão. Isto, porém, não quer dizer que todas as diferenças se anulem e que a literatura seja dominada por um gosto único e indiviso. Pelo contrário, desenvolve-se um novo antagonismo, declara-se uma oposição entre a literatura da elite culta e a do público leitor em geral (...)” (Hauser 1972: 693)

Assim, uma hierarquia estabelece-se entre as obras literárias: as obras “cultas” ou de qualidade possuem público reduzido enquanto as obras de “gosto duvidoso” são publicadas nos periódicos e consumidas por uma quantidade enorme de leitores de todas as classes sociais.¹⁴ Bourdieu (1996: 135) afirma que:

“(...) é a qualidade social do público (medida principalmente por seu volume) e o lucro simbólico que ela assegura que terminam a hierarquia específica que se estabelece entre as obras e os autores no interior de cada gênero, correspondendo as categorias hierarquizadas que aí se distinguem muito estreitamente à hierarquia social dos públicos (...)”

Assim, aquilo que define a qualidade de uma obra literária e de seus autores não está ligado a sua aceitação pelo público, uma vez que o critério qualitativo está mais

¹³ Cf. Pierre Bourdieu, *As regras da arte*.

¹⁴ Cf. Arnold Hauser, *História social da literatura e da arte*, principalmente p. 892-896.

ligado à “qualidade” ou prestígio do seu público¹⁵ que a uma qualidade intrínseca da obra. Dessa forma, desloca-se a incidência do critério de qualidade sobre a obra artística e passa-se a valorizá-la de acordo com o público (reduzido) que lhe dá suporte. Segundo essa perspectiva, tudo que é popular é ruim e, em conseqüência, pretender agradar ao público também é produzir algo de pouco valor estético.

Gêneros seriados e cognição

Eco (1994) estuda a repetição e a serialidade referentes a coisas “(...) que à primeira vista não parecem idênticas (iguais) a outras” e busca defini-las em gêneros como *retake*, *remake*, série, e saga. Resumimos suas observações no quadro a seguir:

Gênero	Características	Exemplos
<i>Retake</i>	É um primeiro tipo de repetição. Reciclam-se personagens de uma história de sucesso inserindo-as em outra narrativa. É tributário de uma decisão comercial. Não é rigorosamente condenado à repetição (exemplo: as narrativas do Ciclo Arturiano).	Filmes <i>Guerras nas Estrelas</i> e <i>Superman</i> .
<i>Remake</i>	Conta novamente uma história de sucesso e pode dizer algo de diferente em relação à versão anterior ou às versões anteriores.	As diversas versões de <i>Dr. Jekyll</i> .
Série	Possui uma situação fixa e um número restrito de personagens centrais imutáveis, em torno dos quais gravitam personagens secundários que variam. Esses personagens secundários devem dar a impressão de que a nova história difere das precedentes, quando, na verdade, a trama narrativa não muda ¹⁶ . Dentro da serialidade, também se encontram filmes em que atores representam sempre o mesmo personagem não importando se o filme é diferente (como o caso de John Wayne).	<i>Starsky & Hutch</i> , <i>Columbo</i> .
Saga	Difere da série, pois traça a evolução de uma família e se interessa a um intervalo de tempo “histórico”. Pode se ocupar de uma só linhagem, ou pode tomar a forma de uma árvore (um patriarca e diferentes galhos referindo não apenas a uma linhagem mas também a linhagens colaterais e suas famílias. Em sua estrutura é uma série disfarçada, pois seus personagens envelhecem, mudam, mas na realidade sua história se repete: luta pela riqueza e pelo poder, sucesso, decepção, ciúme.	<i>Dallas</i> .

Eco (1994) afirma que outra forma de serialidade encontra-se presente no diálogo intertextual, segundo ele, entendido como “(...) fenômeno pelo qual um texto faz eco a textos anteriores”. É o caso de citações estilísticas, ou mesmo de traços de estilo (por exemplo: uma forma de representar propositalmente semelhante à de outro ator,

¹⁵ O que necessariamente não corresponde à realidade, pois, muitas vezes, a literatura *popular* é consumida pelas *elites*, que, publicamente, desvalorizam-nas. Arnold Hauser, *História social da literatura e da arte*, p. 895, afirma que: “O folhetim dirige-se a um público (...) multiforme (...)”

¹⁶ Eco, *Innovation et répétition* ..., afirma que nesse caso, “(...) a série responde a uma necessidade infantil de escutar ainda uma vez e sempre a mesma história, de ser consolado pelo “retorno do idêntico”, sob “disfarces superficiais”.”

seja em paródia ou por motivo de homenagem). Eco (1994) interessa-se principalmente pelas “citações explícitas identificáveis como encontramos na arte pós-moderna ou na literatura, que atuam (jogam) de maneira flagrante e irônica com a intertextualidade, utilizando-a como um lugar comum (*topos*)”. Assim, o que está em jogo é uma enciclopédia intertextual, uma vez que o autor/roteirista não está jogando com o sentido primeiro da cena, mas sim com um espectador que não é ingênuo e que vai perceber que o que se espera dele é a compreensão baseada num nível secundário (de um espectador crítico que aprecia o truque icônico da citação e frui a incongruência deliberada da cena que vê). Nesse momento, a serialidade assume por um lado, seu aspecto de repetição, do já-visto e, por outro, a sua face *inesperada* (de inovação) que chama a atenção para a própria estruturação do texto audiovisual. O espectador é convidado a prestar mais atenção às estruturas e aos significados das cenas, pois a qualquer momento uma leitura de segundo nível poderá ser necessária. A intertextualidade se alarga, “(...) toda diferença entre o conhecimento do mundo (ingenuamente compreendido como um conhecimento extraído de uma experiência extra-textual) e o conhecimento intertextual praticamente desaparece.” (Eco, 1994)

Dessa forma, do ponto de vista da recepção, mesmo as produções seriadas apresentam um desafio cognitivo que demanda do telespectador diversos níveis de compreensão que vão além do simples entendimento (ou decodificação) de uma mensagem. Eco (1994) afirma que de um ponto de vista moderno do valor estético no qual toda obra “bem feita” é dotada de duas características:

“a) ela deve chegar a uma dialética entre ordem (*ordre*) e novidade – dito de outra forma, entre procedimento e inovação.

b) essa dialética deve ser percebida pelo consumidor, que não deve compreender somente o conteúdo da mensagem, mas também a maneira com a qual a mensagem transmite esse conteúdo.”¹⁷

Essas duas características básicas fariam com que o telespectador da produção seriada se sentisse satisfeito com esse tipo de programa que apresenta, em doses adequadas, o já-visto e o novo e que para interpretá-lo completamente é preciso se ater a estruturas e a intertextos possíveis somente àqueles minimamente iniciados nas artes da produção seriada. Em nosso entender, desloca-se, então, a estética da venda *dos efeitos*

¹⁷ Cf. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, principalmente capítulo A estrutura do mau gosto.



já confeccionados (Eco 2004: 76) para uma leitura de segundo nível¹⁸ que demanda do telespectador a constante *checagem* dos conhecimentos adquiridos (por meio de uma *prática* de ver televisão) e presentes nos diversos níveis da grande enciclopédia que compõem tal telespectador. Assim, “(...) a compreensão do procedimento é uma condição de sua apreciação estética.” (Eco 1994) Como ocorre em outras áreas cujas produções são consideradas mais artísticas que os produtos audiovisuais. Porém, Eco (1994) adverte que:

“Essas imperceptíveis aspas são, mais que um procedimento estético, um artifício social, elas selecionam “*alguns felizes*”, os felizes eleitos (e os meios de comunicação de massa esperam produzir milhões de *alguns felizes*). Ao espectador inocente de primeiro grau, o filme já praticamente concedeu bastante, o prazer secreto esta reservado para o espectador crítico do segundo grau.” (grifos do autor)

A transformação que se opera no leitor/telespectador, quando este passa a ser um leitor/telespectador de segundo nível, só se torna possível porque, cada vez mais, boa parcela da audiência não se contenta apenas com a repetição e exige inovação, visto que como já se disse muitas vezes, à ficção televisual (e até a alguns gêneros cinematográficos) cabe contar de maneira diferente sempre a mesma história. Além disso, o próprio sistema da cultura industrial funciona por meio de uma lógica aparentemente paradoxal, como afirmou Morin¹⁹, uma vez que os meios de comunicação de massa, regidos pelos princípios industriais da produtividade, da repetição e da burocratização, possuem constitutiva e intrinsecamente a relação entre inovação e repetição.

A título de conclusão

Considerando seu papel na tessitura do interdiscurso do telespectador, o gênero seriado ou o *remake* não podem ser reduzidos ao estatuto de meras repetições, mas devem ser considerados dentro de um quadro complexo de interpretação do texto televisual. Nessa perspectiva, a recuperação do *já escrito* e do *já dito* não assume a característica da repetição e da mera reprodução, mas se insere na dimensão de uma nova obra que leva em consideração novos contextos sócio-culturais e de produção.

¹⁸ Cf. Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, principalmente capítulos 1 e 2.

¹⁹ Edgard Morin, *Cultura de massas no século XX (O espírito do tempo)*, discute a relação repetição e inovação presente na indústria cultural e afirma, na p. 29, que: “A indústria cultural deve, pois, superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas burocratizadas-padronizadas e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer. Seu próprio funcionamento se operará a partir desses dois pares antitéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade.”

Nesse sentido, reiteramos as afirmações de Motter (2002: 171) a respeito da nova obra ficcional que se cria quando o roteirista se “inspira” em outra obra:

“Na perspectiva teórica assumida, recuperar o já dito não simplesmente para uma mesma leitura, mas para uma releitura produtiva, porque recriada na articulação com outros elementos, em outro tempo e espaço, sob uma nova forma, para um outro público, é um modo de redizê-lo, atualizando seu sentido.”

Por outro lado, devemos ainda chamar a atenção para o fato de que o valor estético ou o valor simbólico que adquire uma determinada obra ou gênero depende de um grande número de variáveis que nem sempre estão diretamente ligadas à obra em si, mas de relações que se estabelecem entre escritores, gêneros, sociedade – tanto no que se refere à comunidade de leitores quanto a aspectos econômicos. Essas relações obedecem a uma dinâmica própria e são, até certo ponto, imprevisíveis.²⁰ Em algumas situações, o prestígio ou desprestígio advém do gênero e muitas vezes do veículo em que a obra é apresentada. Dessa forma, é preciso levar em consideração que:

“(...) se quisermos tornar a emergência de uma obra pensável, sua relação com o mundo no qual ela surge, não é possível separá-la de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação (...) A transmissão do texto não vem após sua produção, a maneira como ele se institui materialmente é parte integrante de seu sentido.” (Maingueneau 2001: 83-84)

Por isso, pode-se creditar boa parte do desprestígio da serialidade ou, como alguns preferem dizer, da parasserialidade, enfim, da repetição em televisão, deve-se a fatores que relevam da própria constituição e abrangência dos meios de comunicação de massa em nossa sociedade²¹. Além disso, talvez também falte a algumas dessas críticas uma abordagem mais profunda do processo de comunicação.

Referências bibliográficas

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – Disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2005.

²⁰ Lembramos que determinadas obras literárias, na época de seu lançamento, foram consideradas de “baixa qualidade” e posteriormente foram redimidadas; inversamente, também pode ocorrer de uma obra ligada a um gênero “mais elevado” ser execrada posteriormente. Como exemplo do primeiro caso, citamos o caso do romance *Mme. Bovary* que foi acolhido com certo desdém pela crítica parisiense que não considerava esse gênero como digno das manifestações artísticas de qualidade. Sobre isso Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 115, afirma que Flaubert consegue “(...) impor nas formas mais baixas e triviais de um gênero literário considerado como inferior (...) as mais altas exigências que jamais haviam sido afirmadas no gênero nobre por excelência, como a distância descritiva e o culto da forma que Théophile Gautier, e depois dele os parnasianos, impuseram em poesia contra a efusão sentimental e as facilidades estilísticas do romantismo.”

²¹ Fatores esses analisados em profundidade por Jesus Martin-Barbero no livro: *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.



ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. Innovation et répétition: entre esthétique moderne e post-moderne. BEAUD, Paul & QUÉRE, Louis (org.) Dossier: Les theories de la réception. *Réseaux* no. 68 CNET. 1994. Disponível em <http://www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/>, capturado em 20.01.2006.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

HAUSER, Arnold, A. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: escritor, enunciação, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I: neurose*. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense, 1969.

MOTTER, Maria Lourdes. Telenovela e campanha política: Porto dos Milagres in: BARROS FILHO C. de (org.). *Comunicação na polis: ensaios sobre mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. I. V. de (org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.