

## ***A articulação gênero-formato ficcional como instância de mediação<sup>1</sup>***

### ***The articulation between genre-format as a mediation instance***

*Maria Cristina Palma Mungiolli<sup>2</sup>*

**Resumo:** *Organizando a discussão sobre uma espécie de continuum que articula cultural e economicamente gênero e formato, abordamos dois elementos estruturais, em sua perspectiva discursiva e estilística, das ficções seriadas da atualidade inseridas na chamada complexidade narrativa: folhetinização e temporalidade. O ponto de inflexão das discussões localiza-se em torno do conceito de poética (RICOEUR, 1983). Dessa forma, o artigo tem como objetivo estudar alguns pontos referentes à construção da temporalidade e à folhetinização na série O Caçador (Globo, 2014). Foi possível observar como esses dois elementos se constituíram orgânica e reciprocamente não apenas para o agenciamento dos fatos, mas também para a complexificação dos mesmos, na medida em que as estratégias utilizadas levaram ao adensamento dos conflitos, bem como a abertura para novas possibilidades de desenvolvimento dos plots.*

**Palavras-Chave:** 1. Gênero 2. Formato 3. Temporalidade 4. Folhetinização

---

### **Introdução**

O presente trabalho tem como objetivo principal apresentar aspectos discutidos no projeto pesquisa « Séries brasileiras no contexto da internacionalização e da transnacionalização: um estudo do formato, seus gêneros e temas no período de 2010 a 2015 »<sup>3</sup> (em desenvolvimento) que busca estudar as relações entre gêneros e formatos televisivos tendo como base a produção televisiva brasileira, relacionando-a com elementos da produção internacional de ficção televisiva. Mais especificamente, no presente texto, apresentamos um

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à DTI 10 - Comunicação Audiovisual do XV Congresso IBERCOM, Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 16 a 18 de novembro de 2017.

<sup>2</sup> Professora doutora no Departamento de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da mesma universidade. Líder do grupo de pesquisa GELiDiS – Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação -, registrado no CNPq.

<sup>3</sup> A pesquisa recebeu apoio da FAPESP para a realização de estágio pós-doutoral da autora na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, durante uma de suas etapas. Processo FAPESP número 2015/20041-9.

recorte da pesquisa que se debruça sobre o formato de ficção televisiva com objetivo de estudá-lo em sua relação com o gênero considerando o local como instância de mediação (MARTIN-BARBERO, 2009).

A discussão realizada destaca a articulação entre gêneros e formatos ficcionais e os considera: (1) como integrantes de todas as etapas do circuito da comunicação – produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução - ; portanto, como elementos que se articulam constantemente e possibilitam entrever, além de práticas sócio-culturais e econômicas, a produção discursiva que os caracteriza (HALL, 2006, p. 365). Dessa forma, as questões simbólicas não se desvinculam das práticas concretizadas em cada uma das etapas do circuito - marcadas elas próprias pelo seu constante tensionamento frente a transformações impulsionadas por inovações tecnológicas e sociais; (2) como elementos cuja articulação intrínseca mostra-se como uma das instâncias de mediação cultural (Martin-Barbero, 2001) por meio das quais se configura a produção de sentido na Comunicação. Nessa perspectiva, é possível observar nessa **dupla articulação gênero-formato ficcional como mediação do local** frente às injunções de um mercado televisivo globalizado que caracteriza a atualidade.

Organizando a discussão sobre uma espécie de *continuum* que articula cultural e economicamente gênero e formato, abordaremos dois elementos estruturais, em sua perspectiva discursiva e estilística, das ficções seriadas da atualidade inseridas na chamada complexidade narrativa : folhetinização e temporalidade. O ponto de inflexão das discussões localiza-se em torno do conceito de poética (RICOEUR, 1983). O enfoque adotado no projeto possibilita debater como tais elementos geralmente associados à complexidade narrativa de séries internacionais (MITTELL 2004, 2006, 2015; SEPULCHRE, 2011; ESQUINAZZI, 2011 ; JOST, 2011) vêm se hibridizando e adquirindo novos significados nos produtos ficcionais seriados brasileiros (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013).

### **1. Gêneros e Formatos Ficcional Televisivos como Mediações**

Bielby; Harrington (2008, p. 49-55) destacam a importância do gênero televisivo como um dos fatores capazes de impulsionar ou não a venda de um programa para determinado país ou região. Ao mesmo tempo, os autores enfatizam a boa aceitação do formato série no mercado internacional. Afirmam ainda, com base nas vendas de programas no mercado mundial, que as *soap operas* ou telenovelas tendem a ser mais bem aceitas em escala internacional - incluindo regiões geo-culturais diferentes -, pois "enfocam família,

relações românticas, emoções e conflitos que aparentemente possuem um apelo universal" (BIELBY; HARRINGTON, 2008, p. 51). Ao passo que as comédias, principalmente as *sitcoms* muitas vezes são "*muito* específicas culturalmente e como resultado não são bem transportadas através das fronteiras." (BIELBY; HARRINGTON, 2008, p. 53, grifo dos autores).

Enfocando a questão a partir de sua dimensão cultural, gostaríamos de ampliar a discussão da noção de gênero como uma instância de mediação. Eco (1986, 1997) considera a noção de gênero como uma das mediações que estabelecem a relação entre a obra literária e seu receptor, uma vez que tal categoria compõe o que ele denomina conhecimento enciclopédico do leitor. Descolando o conceito de gênero do campo literário e ampliando sua dimensão em termos culturais e comunicacionais, Martín-Barbero (2001) considera-o uma matriz cultural que possibilita a análise de textos massivos, sobretudo os televisivos, pois

a noção gênero (...) tem pouco a ver com a velha noção literária do gênero como "propriedade" de um texto, e muito pouco também com a sua redução taxonômica, empreendida pelo estruturalismo. (...) um gênero não é algo que ocorra *no* texto, mas sim *pelo* texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência. (...) A consideração dos gêneros como fato puramente "literário"- não cultural – e, por outro lado, sua redução a receita de fabricação ou etiqueta de classificação nos têm impedido de compreender sua verdadeira função e sua pertinência metodológica: chave para a análise dos textos massivos e, em especial dos televisivos. (MARTÍN-BARBERO 2001, p. 313-314)

Para Martín-Barbero (2001, p. 211) "(...) o gênero não é somente qualidade da narrativa, e sim o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento – enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um "mundo" (...)." (aspas do autor).

Reencontro que se organiza cultural e cognitivamente por meio das relações inerentes ao sistema de comunicação estabelecido por nossa sociedade. O gênero, nesse sentido, opera como um organizador do mundo na medida em que é por seu intermédio que se interpretam as narrativas que dão sentido às relações humanas. (MUNGIOLI, 2006, p. 55-56)

Outra chave importante para compreender a centralidade da dimensão cultural dos gêneros nos produtos massivos como instância mediadora em torno da qual se articulam as lógicas dos sistemas produtivo e de consumo e suas camadas culturais é destacada pelo pesquisador. Segundo Martín-Barbero (2001, p. 311) são os gêneros, "que articulam narrativamente as serialidades, [que] constituem uma mediação fundamental entre as lógicas

do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e dos modos de ler, dos usos.”

Mittell (2004) reivindica a necessidade de se construir a análise de programas de televisão sobre parâmetros próprios dos estudos desse meio. Além disso, o autor refuta as abordagens que procuram: (1) classificar programas encaixando-os em categorias genéricas pré-definidas, (2) interpretar o programa relacionando-o ao contexto cultural, pois tal relativismo faz com que um mesmo gênero possa ser visto de maneira contraditória; (3) analisar o gênero televisual de maneira histórica e textual. O autor critica o caráter estático das classificações históricas e sua amplitude também em termos temporais. No caso das abordagens textuais, o autor critica o estudo imanente do texto que considera o gênero como sua propriedade intrínseca. Resumindo a discussão, Mittell afirma:

Gêneros não são intrínsecos aos textos – são constituídos por processos que os estudiosos nomearam elementos “extrínsecos”, tais como práticas industriais e de audiência. Nós precisamos olhar o texto como o *locus* do gêneros, localizando o gênero dentro de relações complexas entre textos, indústrias, audiências e contextos históricos. Os gêneros sobrepõem-se às fronteiras entre texto e contexto, e colocam em jogo produção, distribuição, promoção, exibição, crítica e práticas de recepção; tudo funcionando junto para categorizar textos midiáticos como gêneros. (MITTELL, 2004, p. 10-11).

Mittel defende uma abordagem cultural dos gêneros em que se procure

examinar os gêneros como práticas discursivas. Observando o gênero como uma propriedade ou função do discurso, nós podemos examinar os modos nos quais várias formas de comunicação funcionam para constituir definições genéricas, significados, e valores dentro de um contexto histórico particular. (MITTELL, 2004, p. 12).

Embora não tenha se referido aos gêneros audiovisuais em seus escritos, Bakhtin (2003) contribui para o nosso debate na medida em que considera a comunicação como o princípio articulador da atividade linguageira. Conforme discutimos em outro artigo,

O princípio basilar da teoria de gêneros do discurso desenvolvida por Bakhtin (2003) encontra-se na concepção de que a comunicação só se realiza por meio de enunciados concretos. Nessa perspectiva, os gêneros do discurso decorrem de condições sócio-históricas e, por isso, não se originam de características individuais de um falante ou de um escritor; dependem de todo um contexto sócio-cultural para se concretizarem como modelos de expressão de uma comunidade de falantes ou de escritores. A matriz dos gêneros do discurso é a vida das interações verbais, da interlocução entre as pessoas, enfim, da língua viva. Portanto, os gêneros do discurso regidos por todas as esferas das relações humanas (econômica, social, cultural e histórica da vida) apresentam variações e classificações que caracterizam sua inserção em determinada esfera. Os gêneros do discurso perpassam todas as áreas do conhecimento humano e adquirem, em cada uma delas, uma certa tipificação decorrente da atividade social da área. Assim, a cada atividade humana correspondem alguns gêneros que lhe são “típicos”. (MUNGIOLI 2012, p. 104)

Dessa forma, os gêneros não se restringem a categorias ou a conceitos que decorrem de uma única esfera, seja ela artística ou econômica; os gêneros se constituem e sobrevivem em todas as esferas da vida social e cultural. Os gêneros do discurso devem ser entendidos como uma categoria dinâmica que se estabelece por meio da relação dialética entre os sujeitos, mas que possuem, apesar de sua dinamicidade, certa estabilidade estilística e expressiva que os orienta como falantes (e usuários de sistemas de comunicação) derivadas do momento sócio-histórico.

Por fim, gêneros e formatos ficcionais compõem o circuito da comunicação e, portanto, constroem práticas, conceitos, códigos que são em grande medida constituídos na forma de retroalimentação (HALL, 2003). Nessa perspectiva, as questões simbólicas não se desvinculam das práticas concretizadas em cada uma das etapas do circuito da comunicação marcadas pelo constante tensionamento frente a transformações impulsionadas por inovações tecnológicas.

Intimamente relacionado ao estudo dos gêneros encontra-se o conceito de formato em produtos da indústria cultural, principalmente na televisão. De acordo com Fung,

até agora, os formatos de televisão foram vagamente definidos ou amplamente mal entendidos. Alguns media e produtoras empacotam e projetam formatos e vendem ideias como se fossem um almanaque (*blue book*), além disso muito frequentemente ideias para programas de televisão são copiadas ilicitamente. Porém do ponto de vista das indústrias culturais, um formato de televisão é basicamente uma estratégia comercial e global para *designing*, produção e distribuição de um conceito e *branding* de um programa ou show de televisão com direitos autorais. (FUNG, 2015, p. 133)

Entretanto, é preciso buscar explicações para o sucesso de um ou de outro formato ampliando as discussões para além da questão empresarial da lógica do mercado. Martín-Barbero (2001, p. 202) considera que os procedimentos técnicos adotados em relação às produções televisuais não remetem unicamente “a certos formatos industriais e a certas estratégias comerciais, mas também a um outro modo de narrar. Não se trata de ignorar a pressão dos formatos ou a habilidade dos comerciantes, mas sim de recusar-se a atribuir-lhes uma eficácia simbólica que de maneira nenhuma podem explicar.” Portanto, para ele, o formato está intimamente ligado ao gênero narrativo como instância de mediação entre o ser humano e mundo e não apenas a um modo de produção. Gênero e formato caracterizam-se constitutivamente por uma relação constante e orgânica. Com base nessa concepção, os formatos estão impregnados por características genéricas; ao mesmo tempo em que os

gêneros também sofrem influência dos chamados formatos industriais. Essa constante interpregnação transforma características genéricas em formatos por meio dos quais se estabelece a mediação com o mundo televisual e com os telespectadores.

## **2. Poética das séries de ficção de TV: construção da temporalidade e da folhetinização**

Amparando-se na primeira definição de poética de Aristóteles, Ricoeur (1983, p. 69), considera-a como a “colocação em intriga” que deve ser entendida como “a arte de compor intrigas” por meio de um processo ativo de “agenciamento dos fatos dentro de um sistema” (no caso, a tragédia), levando a uma organização dinâmica e temporal da composição das partes preconizadas por Aristóteles como constituintes da tragédia. Nessa perspectiva, observa-se, portanto, o completo imbricamento entre temporalidade e construção da intriga, e a sua inseparabilidade. Dessa forma, o exercício a que nos propomos neste artigo reveste-se como uma tentativa de análise de dois elementos que se encontram orgânica e reciprocamente constituídos na trama ficcional. Trata-se, portanto, de um exercício analítico com a finalidade de compreendermos a estruturação seriada da ficção televisiva.

Destacando que os dois tópicos que norteiam nosso artigo, quais sejam : folhetinização e temporalidade, compõem na verdade um eixo sobre o qual podemos observar algumas características da chamada complexidade narrativa tal como a definiu Mittell (2006). Tal definição que teve grande repercussão no meio acadêmico e foi posteriormente retomada pelo autor em outras publicações. Em seu livro *Complex TV* (2015), Mittell discute a complexidade narrativa para tratar de como a narrativa de televisão foi alterada e influenciada por mudanças nas práticas culturais do assistir à TV e, conseqüente, maior engajamento dos espectadores, ao mesmo tempo envolvidas com as mudanças tecnológicas numa complexa teia de retroalimentação.

## **3. Temporalidade e folhetinização em séries televisivas**

Em termos estruturais, conforme discute Mittel (2006), a complexificação das narrativas das séries de TV ocorreu por meio da hibridização das formas seriadas clássicas (a episódica e a serial). Nessa perspectiva, a trama ganha complexidade por meio do uso da temporalidade não apenas como um elemento situacional, que procura situar um evento temporalmente, mas também como uma forma de acrescentar camadas de significação aos eventos que ocorrem no presente diegético. Não se trata, portanto, de pensar a temporalidade

apenas dentro de uma mecânica que envolve *flashbacks* ou *flashforwards*, mas sim em termos de construção da intensidade e densidade dramáticas que atuam cumulativamente na construção da trama e da personagem e que, por sua vez, articula-se diretamente com a dimensão temporal dos fatos e eventos que moldam o mundo da história (*storyworld*). Adiciona-se intensidade e densidade ao presente por meio do acúmulo de motivos e significados que se associam ao evento do presente diegético e é nesse presente que a narrativa se complexifica, exigindo do telespectador o acompanhamento de tais eventos para a (re)composição do mundo da história e que, a partir dessa operação, possa atribuir sentidos ao que vê.

Em termos de tempo da narrativa, Eco (1997) e Mittell (2015) afirmam que, de maneira geral, em toda história há: (1) Tempo da história (da narrativa): o tempo que decorre no interior da narrativa; (2) Tempo do discurso: é o tempo construído pelo discurso, e pode conter elipses, flashforwards, flashbacks; (3) Tempo da narração: o tempo para contar a história (na televisão e no cinema: *screen time*).

Baroni (2016) acrescenta que as três partes que compõem a história (início, meio e fim) e mesmo as emoções – como medo e esperança - envolvidas na trama são elas próprias relacionadas com a temporalidade, já que as ações dadas se desenrolam no tempo, o medo e a esperança [emoções] orientam a atenção do público para uma resolução incerta, e a unidade da representação é assegurada pela função catafórica [organizadora na forma de pensar como coesão] do início e pela função anafórica [repetição, reiteração do motivo desencadeador mostrado no início] do fim. (Baroni, 2016) (MUNGIOLI, 2017, p. 6)

Para Benassi (2000), a folhetinização é um dos processos característicos de construção da ficção plural (ou de forma mais simples, da ficção seriada). A serialização trabalharia com variações em cima de um mesmo motivo (que se desenvolveria em episódios, enquanto o folhetim trabalharia com a sequência (capítulos). No entanto, quando em fala em feuilleton serializante, Benassi (2000, p. 89) quer dizer uma « combinação quase perfeita entre série e telenovela ». Tal definição corresponde ao que Mittell (2006) chama de invasão da construção serial no terreno do episódico:

Para Mittell (2006), a forma mais básica de complexidade narrativa ocorre na mudança de equilíbrio entre série e serial. Nesse aspecto, a complexidade narrativa abre possibilidades criativas que resgatam o melhor das duas formas. Assim, nesse novo equilíbrio, a narrativa episódica permite a sensação de completude e a catarse esperada na resolução de problemas pontuais; enquanto a serial possibilita o

desenvolvimento de tramas que não caberiam nos limites temporais de um único episódio. (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013, p. 29)

Essa modalidade de construção narrativa permitiria a constituição de arcos de personagens mais complexos na medida em que podemos nos aprofundar em seus universos e conhecê-los ao longo da temporada ou temporadas e frente a desafios diversos, vendo-os aprender, seria a narrativa cumulativa :

Em termos de construção de personagens, os arcos narrativos mais longos possibilitam por meio da criação de intrigas mais complexas o desenvolvimento de narrativas cumulativas. Para Newcomb (apud GANZ-BLAETTLER, 2011), as narrativas cumulativas passam a ser traço característico de algumas séries norte-americanas a partir de *Magnum*. As narrativas passam a ser cumulativas na medida em que fatos ocorridos em episódios precedentes não são esquecidos e podem ser retomados com a finalidade de dar uma nova luz sobre um tema ou assunto. Assim, personagens passam a ter memória e se ressentem de fatos ocorridos no passado ao mesmo tempo em que temem pelo seu futuro diante de uma determinada situação dramática que se relacione ao que viveram. (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013, P. 31)

Deve-se destacar ainda que temos "observado nos últimos anos uma crescente hibridização das duas modalidades de serialização (serial e episódica). Mais que classificações categóricas, serial e série tornaram-se polos de um eixo ao longo do qual são encontradas ficções que possuem características de um e de outro tipo" (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013, p. 28).

#### **4. Construção de temporalidade e folhetinização na série “O Caçador”**

Levada ao ar entre 11 de abril e 11 de julho de 2014 pela Globo, a série *O Caçador* contou com 14 episódios<sup>4</sup>, ao longo dos quais conhecemos o drama de André (Cauã Raymond), um jovem policial acusado e condenado por integrar uma organização criminosa. Filho de um delegado com fama de honesto, André descobre de maneira surpreendente que o pai, em vias de se aposentar, chefia uma organização criminosa composta por policiais. Traído pelo pai, que lhe pede compaixão por estar em estado terminal devido a um câncer, André é convencido por ele a se deixar capturar como responsável pela operação criminosa com a promessa de que o pai e a família darão todo apoio ao jovem. No entanto, a família abandona André à execração pública e o jovem é expulso da corporação policial sendo, após

---

<sup>4</sup> Criada por Fernando Bonassi, Marçal Aquino e José Alvarenga Jr., foi escrita com Sérgio Goldenberg, Ronaldo Santos, Víctor Navas e Lucas Paraíso. A redação final foi assinada por Bonassi e Aquino. A direção foi de Heitor Dhalia e a direção de núcleo de José Alvarenga Jr.

juízo, condenado a prisão. Depois de cumprida a pena, André está disposto a provar sua inocência, mas também precisa encontrar um meio de subsistência. Por isso, procura um ex-parceiro, o delegado Lopes (Ailton Graça), que mesmo não acreditando na inocência do rapaz, propõe-lhe o trabalho de caçador de recompensas. Dessa forma, o ex-policia! passa a desvendar casos como desaparecimento de pessoas, ao mesmo tempo em que busca provas para comprovar sua inocência e limpar seu nome.

O enredo, que gira em torno da busca por reparação – e por vingança - por parte do protagonista, mostra-se como uma estratégia rica tanto em termos de possibilidades de construção narrativa e discursiva da trama quanto em termos de construção e adensamento da temporalidade que conforma e enforma a personagem entre ambientes cambiantes que mesclam o crime, a lei e a ordem. Para além desses elementos, cabe ressaltar a opacidade das relações entre personagens e instituições (família, polícia, crime organizado).

No primeiro episódio da série (ou piloto), a história começa em *media res*, ou seja, trata-se de um início bastante convencional em termos de narrativa televisiva. Detalhando um pouco mais, observamos que o primeiro episódio inicia-se no tempo presente e mostra André escrevendo em uma parede e falando sobre a relatividade do que é inocência, e que ele talvez seja um caçador que não saiba para onde a mira está apontada. Após esse questionamento, surge a imagem da cadeia e ele saindo por entre as grades. O lugar tem aparência desértica e o vento forte tinge a imagem de poeira de terra. As legendas “Penitenciária estadual” e “dois meses antes” – nos fornecem as informações acerca do espaço e do tempo em que a sequência passa. Saindo do presídio, André atravessa a rua e chega a um ponto de ônibus onde um homem negro cego e de cabelos vermelhos e vestindo terno surrado pergunta ao rapaz se ele está arrependido de seus pecados. André responde: “O que me dá raiva, velho, é olhar para frente e só ver o passado.” Surge então, o letreiro “Três anos antes”. E o telespectador vê André entrando alegre em sua casa e cumprimentando o pai pelo aniversário dele, a partir de então a história se desenvolve nesse passado até André ser convidado por Lopes (Ailton Graça), seu antigo chefe, para trabalhar como caçador de recompensas. A estratégia de flashback leva-nos não apenas ao início da história de André, mas também insere-nos no quebra-cabeças que torna sua história um jogo em que personagens podem não demonstrar ser o que, de fato, são. A principal peça desse puzzle de mentiras é seu próprio pai. O *puzzle* envolve o espectador e, assim como ocorre com a personagem, ele também fará conjecturas sobre quem mais estava com o pai de André e até mesmo porque sua própria

família (incluindo mãe e irmão) o desprezaram. Esse processo de construção temporal e de recomposição do passado por meio de um quebra-cabeças para o qual ainda faltam peças para completar é observado em muitas outras séries. Se o recurso não é novo, seu uso continua a dar bons resultados, na medida em que solicita do espectador o acompanhamento de diversos episódios para compreensão ou solução de um determinado enigma/conflito. Esse tipo de narrativa solicita um engajamento do espectador construído (não apenas) pela própria estrutura das séries por meio de uma espécie de poética cognitiva - como Bordwell discutiu ao abordar o engajamento dos fãs de filmes - que leva em conta não só o universo da narrativa, mas os detalhes e a forma como a história é contada. Já que só resolvemos o quebra-cabeças juntando peça a peça, aos poucos, com as informações de cada episódio.

Relacionando-se diretamente com a construção temporal da história e com a colocação em intriga da personagem, observamos o processo de folhetinização no episódio em análise. Esse processo ganha corpo pela apresentação dos conflitos nos quais André está implicado – e que o levaram à cadeia. E, posteriormente, tais conflitos impulsionam a narrativa por meio da busca de André por provas para comprovar sua inocência. Além disso, surgem novos conflitos a partir de suas “pessoas caçadas”. Dessa forma, ao final do episódio piloto, temos o adensamento da intriga de André com revelações sobre seu passado, e o surgimento de um novo fio condutor da narrativa a partir das histórias das pessoas a serem caçadas por ele. Percebe-se, desde o piloto, que as narrativas das caçadas de André respondem a uma questão que ele coloca no início do episódio quando se pergunta “Como posso ser caçador e presa ao mesmo tempo?”. Serão esses os dois fios condutores da narrativa ao longo da temporada: caçador e caça em constante relação e se constituindo um ao outro.

### **Considerações finais**

Ao longo do artigo tivemos como objetivo principal discutir a dupla articulação entre gênero e formato televisivos como instâncias de mediação tendo como base o conceito de poética defendido por Ricouer (1983, p. 69), que a considera como os procedimentos operacionais para a “colocação em intriga”, ou como “a arte de compor intrigas” por meio de um processo ativo de “agenciamento dos fatos dentro de um sistema” (no caso, a tragédia), levando a uma organização dinâmica e temporal da composição das partes preconizadas por Aristóteles. Nessa perspectiva, observa-se, portanto, o completo imbricamento entre temporalidade e

construção da intriga (incluindo personagens), e a sua inseparabilidade. Dessa forma, o exercício a que nos propusemos no artigo teve como objetivo estudar alguns pontos referentes à construção da temporalidade e à folhetinização na série *O Caçador*. Assim, foi possível observar como esses dois elementos se constituíram orgânica e reciprocamente como elementos não apenas para o agenciamento dos fatos, mas também para a complexificação dos mesmos, na medida em que a estratégia de seu uso indicou o adensamento dos conflitos, bem como a abertura para novas possibilidades de desenvolvimento dos plots.

### Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENASSI, Stephan. **Séries et feuilletons T.V.:** pour une typologie des fictions télévisuelles, Liège (Bélgica): Editions du CEFAL, 2000.
- BIELBY, Denise D.; HARRINGTON, And C. Lee. **Global TV: exporting television and culture in the world market**. New York: New York University Press, 2008.
- BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2008.
- ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- FUNG, Antony. The globalization of TV formats. p. 130-140 in: Oakley, Kate; O'Connor, Justin (ed). **The Routledge Companion to the Cultural Industries**. New York: Rotledge, 2015.
- HALL, S. Codificação/Decodificação. In: HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (pp. 364 a 381)
- JOST, François. **De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme**. Paris: CNRS Éditions, 2011.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MITTELL, Jason. **Genre and television. From cop shows to cartoons in american culture**. New York: Routledge, 2004.
- MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The velvet light trap**. Number 58, Fall 2006, University of Texas Press.
- MITTELL, Jason. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. New York: New York University Press, 2015.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Poética das Séries de Televisão: elementos para conceituação e análise. Trabalho apresentado no GP Estudos de Televisão e Televisualidades, XVII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 40º **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2621-1.pdf>. Último acesso em: 13/10/2017.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. In: **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói. p. 21-37.

## ASSIBERCOM

Associação Ibero-Americana de Pesquisadores da Comunicação  
XV Congresso IBERCOM, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 16 a 18 de novembro de 2017

MUNGIOLI, M. C. P. Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série Norma. *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, Ano 9 vol.9 n.24 p.97-114 mai.2012. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/238/233>

MUNGIOLI, M. C. P. Minissérie Grande Sertão: Veredas. 2006. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - **Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.27.2006.tde-11052009-153059. Acesso em: 2017-07-16

RICOUER, P. **Temps et récit**. Tome I: L'intrigue et le récit historique. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

SEPULCHRE, Sarah. **Décoder les séries télévisées**. Bruxelles: Éditions De Boeck Université, 2011

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.