

Gêneros Televisivos – do melodrama à complexidade virtual: retomada dos formatos ficcionais

Recebido: 26 set. 2014

Aprovado: 14 out. 2014

Marcia Perencim Tondato

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ESPM. São Paulo. SP. Brasil.
Contato com a autora: mtondato@espm.br

Resumo: Na perspectiva da transmediação televisiva, aqui são retomadas conceituações de gêneros com foco na telenovela por sua capacidade de mesclar antigas tradições ficcionais com elementos do universo popular e influências vindas de outros ramos da produção industrializada da cultura, complexificando a trama ideológica social. Nascida no âmbito da comercialização, a telenovela opera hoje com elementos visuais que remetem ao centro da condição contemporânea, marcada por contradições e misturas, adentrando os cotidianos, mais do que nunca mediatizados, exigindo que o gênero adentre os espaços virtuais. A reflexão a partir dos gêneros se dá por serem categorias que refletem momentos da sociedade, auxiliando a produção e leitura dos mesmos, tratando o tempo e a estrutura da narrativa de forma diferenciada, vinculada às possibilidades da tecnologia televisiva, às condições dramáticas de seu desenvolvimento, bem como às formas de sua apropriação, quer pelas indústrias culturais, quer pelos consumidores.

Palavras-chave: Televisão. Gêneros. Telenovela. Recepção.

Abstract: *TV Genres – from melodrama to virtual complexity: retrieving fictional formats.*

From the perspective of TV transmedialization, here I recover some concepts on genres. The focus is the telenovela for its capacity of mixing fictional ancient traditions with elements of the popular universe and influences from other branches of industrialized culture production, making the social ideological mesh more complex. Originated in the marketing context, telenovela operates today with visual elements that conduct us to the center of the contemporary condition, marked by contradictions and mixtures, entering daily lives, more than ever mediatized, and demanding that the genre gets into the virtual spaces. The discussion from the point of view of genres is due their characteristic of reflecting society moments, helping their production and reading, treating the time and the structure of narrative in a differentiated way, linked to the possibilities of television technology, to the drama development conditions, as well as to its appropriation forms, either by cultural industries, or by consumers.

Keywords: Television. Genres. Telenovela. Audience.

Convergências, transmidialidade. Mais que denominações, conceitos e até valores que se tornam demandas prioritárias em uma sociedade que além de midiaticizada deve ser também interativa e colaborativa. Entretanto, isso não significa profundas transformações nas estruturas definidoras dos gêneros circulantes nas mídias, novas ou tradicionais: comédia continua a ser comédia e tragédia ainda é tragédia. Digo isso na perspectiva de uma reflexão sobre os gêneros ficcionais televisivos ao longo dos mais de 60 anos de exibição de telenovelas no Brasil.¹ Discuto a trajetória, por assim dizer, dos gêneros televisivos, em específico, subgêneros do melodrama com vistas à reflexão sobre o presente/futuro dos mesmos no cenário das tecnologias digitais. Na literatura os textos podem ser dramáticos, líricos ou épicos, de acordo com a manifestação do autor, entretanto, Feuer (1987, p.113-116) considera que os gêneros nos meios de comunicação devem ser estudados de forma distinta dos gêneros literários, pois “drama e lírica, tragédia e comédia abrangem trabalhos diversos e várias culturas e séculos”, enquanto filmes (cinema) e televisão são culturalmente específicos e limitados temporalmente.

É a noção de gênero que permite uma produção contínua, a serialidade, tão importante na cultura de massa, por meio do uso de formatos consagrados, da “reiteração de fórmulas e esquemas” que vão sendo sedimentados pela aceitação do público (BALOGH, 2002, p. 90). No gênero transparece a atitude de seus autores face ao mundo que é retratado. As “ideologias profissionais” atuam como componentes e campo de tensão entre as exigências do sistema produtivo, as regras do gênero, as demandas sociais, a iniciativa e a criatividade - as formas de resistência - dos produtores, diretores, atores, cenógrafos, operadores, etc.

No meio televisivo, a flexibilidade exigida dos gêneros deve ser vista como inerente ao próprio sistema produtivo, que se transforma interna e externamente, atravessado pela intertextualidade dos outros meios e pela dinâmica da sociedade em que são trabalhados, atendendo às questões ideológicas (WOLF, 1986). Além disso, as imposições dos seis meses de um seriado diário implicam numa dinâmica de produção ímpar na história da comunicação, com transformações ocorrendo em maior velocidade, reflexo “da voracidade no consumo dos produtos veiculados” que têm uma obsolescência programada (BALOGH, 2002, p. 93).

A dinâmica da indústria cultural, potencializada por mudanças da relação espaço global-tempo do cotidiano, exige que a produção midiática tenha como características diretivas “a rotina, a repetitividade, a continuidade, a regularidade [...] além da racionalidade, previsibilidade e frugalidade”, com o “objetivo primordial a máxima produtividade”

¹ Primeira telenovela: *Sua vida me pertence* (1951, TV Tupi, São Paulo). Primeira telenovela diária: *2-5499 Ocupado* (1963, TV Excelsior, Rio de Janeiro).

(COSTA, 2000, p. 83). Nesse contexto, os produtos são genericamente classificados como: filmes de ação, musicais, filmes de terror, comédias de situação, *shows*, programas informativos, telenovelas, música pop, música erudita, *reggae*, *rock*, revista de variedades, revista de culinária, livros de ficção, de autoajuda, literários, didáticos.

Na organização da programação isso é enfatizado com a constituição de uma “grade”, valorizada e comercializada a partir da distribuição dos telejornais, telenovelas, filmes, esportivos por faixas de horário. Classificações que serão reconhecidas pela recepção a partir de seus apresentadores: “Hora do Faro” (Rede Record), “Programa Silvo Santos” (SBT), “De Frente com Gabi” (SBT), “Programa do Ratinho” (SBT), “Programa do Jô” (Rede Globo), “Caldeirão do Huck” (Rede Globo), “Domingão do Faustão” (Rede Globo), “The Noite com Danilo Gentili” (SBT) ou por títulos consagrados: “Jornal Hoje”, “Supercine”, “Mais Você”, “Domingo Espetacular”, entre outros.

Para as telenovelas, a classificação também é importante quando da comercialização internacional. Como regra, as produções são avaliadas e selecionadas com base em pesquisas de audiência nos países compradores, que indicam a preferência pelos gêneros, representando “uma linguagem universal”,² que são identificados pelas sinopses. Tal característica faz das mesmas o referencial de dramaticidade ao “apresentar e desenvolver os personagens, dando consistência a uma história que será contada por vários meses”; e viabilidade econômica, ao determinar o “número de personagens, o tipo de cenografia e de figurino, possibilitando a primeira avaliação real dos custos envolvidos no projeto” (ORTIZ; BORELLI e RAMOS, 1991, p. 133, 134).

Estabelecendo o cenário – gêneros, mídia, cultura, sociedade

Antes de entrar na discussão propriamente dita, abro parênteses para falar do grupo receptor/audiência, um elemento essencial na medida em que gêneros são “como construtos ideológicos que fornecem e reforçam uma pré-leitura” (FEUER, 1987, p. 118). A classificação de textos em gêneros nos ajuda a discutir sobre uma estratégia de comunicação que possibilita as negociações de leitura, que “não são mero *feedback*, mas autênticos pactos de leituras sociais que tornam possível não só um enorme negócio, mas uma transformação cultural” (MARTIN-BARBERO, 1995, p. 52-53). Na América Latina, privilegiando o lado trágico, melodramático e emocionado da vida, a telenovela e, antes dela, a radionovela seriam

² A audiência obtida no país de origem tem grande influência no processo de escolha.

conexões dos meios de comunicação com expressões da cultura popular (BORELLI; MIRA, 1996).

Os gêneros tornam-se, assim, a matriz da leitura, para o que é preciso “competência”. Competência da produção para reciclar e semantizar as demandas dos públicos que buscam entretenimento, e da recepção para ler os produtos a partir de seus cotidianos. Do lado da leitura, a base da competência é o cruzamento de gêneros e tempos (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 296). “Há o hábito cotidiano de assistir às telenovelas e um cotidiano dentro da telenovela, que simula um paralelismo entre rotinas” (MOTTER, 1996), resultando uma interação do universo ficcional com a realidade concreta.

Para o leitor, tal competência deriva da cultura em que está inserido, caracterizada pela cotidianidade, pela repetição, principal atributo da programação televisiva e propriedade essencial da ficção seriada, que tem o palimpsesto como princípio de fidelização. Ou seja, a superposição de experiências/textos, que se transformam a cada leitura conforme as demandas, caracteriza a configuração dos gêneros televisivos como uma “retomada de conhecimentos”, contribuindo para o “equilíbrio entre desejos dos sujeitos e aparato da indústria cultural, possibilitando que o público receptor incorpore não o falseamento, a ilusão que distorce ou a imagem que aliena, e sim [...] o ‘prazer conhecido’” (LOPES, 2002, p. 50).

Em exibição: a telenovela brasileira - entre a permanência e a inovação

Falar em preferências na televisão é falar em tipos de programas. O gênero ficcional é “tipo” privilegiado, e dentro dele o formato “telenovela”, caracterizado pelo melodrama, que mesmo sob uma matriz industrial e diante das possibilidades abertas pelas tecnologias digitais mantém seu potencial de universalidade. Partindo da conceituação utilizada pelo Obitel,³ “os diversos programas ficcionais são submetidos a diferentes graus de serialização, com base na frequência de ida ao ar”, sendo um dos elementos-chave para discernir os diferentes formatos⁴, os diferentes tipos e graus de serialização dos programas.

A telenovela brasileira pega sua energia ficcional da capacidade que teve de misturar uma matriz universal com particularidades nacionais, sem deixar de incorporar as inovações técnicas e as tendências mais atualizadas, tanto no plano da linguagem televisiva como na

³ Observatório Ibero Americano de Ficção Televisiva. Em 2014, são 12 os países constituintes da Rede.

⁴ O termo formato é também utilizado em <http://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/a-arte-do-roteiro/>

temática. Ordenados segundo um eixo ideal de serialidade, os principais formatos da ficção televisiva são: telenovela, *soap opera*, minissérie, série e seriado; o unitário ou caso especial e o filme de TV, que não são serializados (LOPES; OROZCO GOMÉZ, 2009, p. 24).

Historicamente, nas primeiras telenovelas predominavam os personagens folhetinescos, distantes da realidade, vivendo exageradamente os dramas cotidianos, transfigurando a vida pelo mistério. Personagens atuando a partir de uma estrutura narrativa maniqueísta que mais reforçavam arquétipos do que serviam de inspiração a comportamentos a serem seguidos na sociedade. Com a popularização da televisão no início dos anos 1960, ocorre uma reorientação da produção cultural que se volta para a questão nacional.

Caracterizando um período de experimentação, há um excesso de produções, com variações nos horários de exibição (entre 14h30 e 22h), número de capítulos (de 10 até 200) indefinições só vão estabilizar-se “com a consolidação da indústria televisiva que se espelha no Sistema Globo de Televisão” (ORTIZ; BORELLI e RAMOS, 1991). Nos anos 1970, respondendo à demanda da modernização da sociedade e às pressões governamentais, a TV Globo dá um enfoque nacionalista à sua ficção das 18h, trabalhando o aspecto educativo em: “Meu Pedacinho de Chão” (Benedito Ruy Barbosa, 1971), “Bicho do Mato” (Chico de Assis e Renato Correia de Castro, 1972), “A Patota” (Maria Clara Machado, 1972).

Ainda atendendo às exigências de uma televisão “bem-comportada”, voltam as adaptações literárias: “Helena” (Gilberto Braga, 1975),⁵ “Senhora” (Gilberto Braga, 1975), “A Moreninha” (Marcos Rey, 1975)⁶ e “O Noviço” (Mario Lago, 1975), acompanhadas das telenovelas comédias, concentradas no horário das 19h, que cruzam e tematizam elementos das histórias-em-quadrinhos, do cinema e da própria televisão. Como exemplos desta produção cito: “O Primeiro Amor” (Walter Negrão, 1972), “Minha Doce Namorada” (Vicente Sesso, 1972), “Uma Rosa com Amor” (Vicente Sesso, 1973), “Carinhoso” (Lauro César Muniz, 1973), “Super Manoela” (Walter Negrão, 1974), “Corrida do Ouro” (Lauro César Muniz, 1975), “Cuca Legal” (Marcos Rey, 1975), “Estúpido Cupido” (Mário Prata, 1976), “Feijão Maravilha” (Bráulio Pedroso, 1979), entre outras mais adiante comentadas.

Todas produzidas pela Rede Globo, que se firmava na liderança. Em busca do segundo lugar, as outras emissoras procuram caminhos alternativos, realizando experimentações no horário nobre. Além de importar melodramas da Televisa (México), o SBT produz “Cortina

⁵ Outras adaptações do romance de Machado de Assis para o gênero telenovela: por Manoel Carlos (TV Paulista, 1952) e por Mario Prata e DagomirMarquezi (TV Manchete, 1987).

⁶ Em 1965, a Rede Globo já havia apresentado uma adaptação do romance de Joaquim Manuel de Macedo por Otávio Graça Mello. A versão de 1975 foi a segunda novela em cores exibida às 18h (a primeira foi *Senhora*)

de Vidro” (Walcyr Carrasco, 1989) e “Brasileiros e Brasileiras” (Carlos Alberto Soffredini e Walter Avancini, 1990), que se revelam um fracasso.⁷

No início da década de 1990, a TV Manchete experimenta ‘a telenovela cinematográfica’, com Tizuka Yamasaki dirigindo “Kananga do Japão”. A seguir, parte para diferenciação temática-visual com “Pantanal” (de Benedito Ruy Barbosa, direção Jayme Monjardim), mesclando apelações ecológicas, erotismo, melodrama e lendas brasileiras, sem conseguir, porém, solidificar seu sistema de produção de telenovelas, que sofre uma interrupção após o fracasso de “Amazônia” (Jorge Duran e Denise Bandeira, direção Tizuka Yamasaki e Marcos Schechtman, 1992).

Transformações no mercado mundial de ficção como a verticalização⁸ e a inserção de tecnologia aumenta a concorrência pela audiência, pressionando os autores e suas equipes a considerarem cada vez mais o contato e a aprovação da audiência (JUNQUEIRA e TONDATO, 2009, p. 192). *Group discussions* orientam mudanças na programação, decisões sobre a validade dos temas a serem desenvolvidos, bem como a trajetória dos personagens, da mesma forma que eventuais escolhas de atores. Estratégia adotada pela Rede Globo que já nos anos 1970 revoluciona o conceito de pesquisa de audiência com a contratação de Icaza Sánchez, que ao invés de “examinar a audiência de um programa, começou a prever esta audiência” (SÁNCHEZ, 1988). Prática usada desde então na revisão das investidas mercadológicas da Rede, que sofisticava as produções nacionais em estética e temática, acompanhando detidamente as reações dos telespectadores.

Que novela é essa? Mapeando subgêneros

Ao definir “gênero na televisão”, Wolf (*apud* REIMÃO, 1997, p.12-13) usa da expressão “contrato pragmático de origem cultural não normativa”. Essa “não normatização” abre a possibilidade de “desvios dos modos aceitos e institucionalizados da ação comunicativa”, surgindo os subgêneros, a partir dos quais a matriz melodramática é transformada. Mas assim como, do ponto de vista clássico, temos diversas modalidades textuais de classificação do gênero narrativo (épico (ou epopeia), fábula, novela, romance, conto, crônica, ensaio, e outras subclassificações), na indústria cultural a necessidade de

⁷ A utilização do termo “fracasso” refere-se aos baixos índices de audiência.

⁸ Processo pelo qual as empresas multinacionais do audiovisual tornam-se conglomerados e passam a produzir produtos que antes eram produzidos por empresas separadas.

flexibilização é mais premente tendo em vista o atendimento da oferta de novidades, ainda que “sem inovação”, ampliação da audiência, estrategicamente segmentada em nichos de recepção.

Cumprido o primeiro momento de aproximação e constituição do hábito de “ver novela”, “Beto Rockefeller”(Cassiano Gabus Mandes, TV Tupi, 1968) inaugura o subgênero das “telenovelas realistas”, com a preocupação de ser “fiel à realidade”, a narrativa privilegiando a ação em grandes metrópoles ou em ambientações representando o microcosmo dos subúrbios e periferias. Mais tarde esta flexibilização vai se consolidar no subgênero denominado “folhetim modernizado”, fortemente ancorado na origem do formato, combinando elementos mais visíveis do cotidiano de uma sociedade em processo de modernização, sendo talvez “*Dancin’ Days*” (Gilberto Braga, 1978) um dos primeiros exemplos. Comparada com a telenovela realista, a narrativa do folhetim é mais lenta.

“Água Viva” (Gilberto Braga, colaboração de Manoel Carlos, 1980), “Coração Alado” (Janete Clair, 1980), “Roque Santeiro” (Dias Gomes, co-autoria de Aguinaldo Silva, 1985), “Vale Tudo” (Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Leonor Bassères, 1989) e “Pedra sobre Pedra” (Aguinaldo Silva, Ricardo Linhares, Ana Maria Moretzsohn, 1991) são exemplos que seguem este modelo. Além de “Irmãos Coragem” (Janete Clair, 1970) e “Bandeira 2” (Dias Gomes, 1971), as primeiras a despertarem o interesse do público masculino (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 101).

O “realismo-fantástico”, outro subgênero, apresenta as contradições da metrópole, conflitos políticos e cultura popular num clima fantástico. Atores e atrizes são enfocados ‘simplesmente’ como seres humanos, seus personagens, não raro, vivendo valores sociais e valores morais em choque. *Saramandaia* (Dias Gomes, 1976) é o exemplo mais contundente. Já as telenovelas literárias, ou “de época”, trazem embutida a ideia de uma recuperação do passado, das raízes e tradição, com pretensão de resgate de “brasilidade”, do que *Escrava Isaura* (Bernardo Guimaraes e adaptação de Gilberto Braga, 1975) foi paradigmática. Um subgênero de alto custo de produção, daí a interrupção de sua produção em épocas de incerteza econômica.

Nos anos 1970, “O Cafona” (1971) e “O Bofê” (1972), ambos de Bráulio Pedroso, trazem a tendência da “telenovela comédia”, que na década de 1980 se torna mais decisiva com uma modernização visual, principalmente nas telenovelas do horário das 19h com “Guerra dos Sexos” (Silvio de Abreu e Carlos Lombardi, 1984), “Cambalacho” (Sílvio de Abreu, 1986), “Transas e Caretas” (Lauro César Muniz, 1984), “Brega e Chique” (Cassiano Gabus Mendes, 1987), “Sassaricando” (Sílvio de Abreu, 1988), “Bebê a Bordo” (Carlos

Lombardi, 1988). Na próxima década, a novidade, depois de devidamente testada, também vai para o horário nobre (20h), com “Rainha da Sucata” (Sílvio de Abreu, 1990).

Embora o “folhetim modernizado” continue a ser o gênero mais duradouro e eficiente, a mistura de gêneros se torna mais frequente, com inserção expressiva da comédia e do acompanhamento da trajetória social do país, refletindo a busca de públicos até então mais afastados do formato. O número de tramas que se enredam nas histórias é cada vez mais numeroso, apresentando novas possibilidades de esquemas narrativos, de linguagens, de exploração de temas (JUNQUEIRA; TONDATA, 2009).

As telenovelas comédias variam entre o trabalho com tradições semelhantes à comicidade, o sempre presente melodrama, o cinema americano e até mesmo o cinema brasileiro - resultando em configurações que respondem ao momento social, à formação de seus autores e aos segmentos de público a que se destinam. Quando utilizada a linha de humorismo popular de massas, farsa e paródia surgem na construção ficcional, sempre marcada pelo apelo aos sentimentos por meio da dramatização exagerada do cotidiano e do mistério, tematizando relações amorosas conflitivas que envolvem classes sociais diversas, bem como inevitáveis mensagens morais. Merece destaque *Que Rei Sou Eu* (Cassiano Gabus Mendes, 1989), que numa ambientação imaginária de um ‘folhetim de capa-e-espada’ fazia referências à situação econômica e política brasileira da época.

Como um desdobramento da “telenovela comédia”, a Rede Globo produz “*Vamp*” (Pedro Calmon, 1991) buscando o público jovem por meio de uma imersão mais explícita da telenovela na cultura mundializada, principalmente no cinema norte-americano, porém sem deixar de lado elementos remetentes à situação brasileira. Consolidando-se junto aos jovens, em meados da década de 1990, estreia “*Malhação*” (Emanoel Jacobina, Andrea Maltaroli, Márcia Prates, Patrícia Moretzsohn), no formato de “temporadas”, semelhante às séries americanas.⁹

Outros exemplos de diversificação podem ser encontrados em “*Corpo Santo*” (José Louzeiro, Claudio MacDowell, Wilson Aguiar Filho, TV Manchete, 1987), de temática policial, pretendendo ser uma telenovela-reportagem revelando o submundo carioca. A mesma TV Manchete também vai produzir “*Olho por Olho*” (José Louzeiro e Geraldo Carneiro, 1988) e “*Guerra do Sem Fim*” (José Louzeiro e Alexandre Lydia, 1993), ambas misturando ficção e realidade, mas também com pretensões jornalísticas.

⁹ Em 2014, em exibição a 22ª temporada.

Considerando-se a presença de tradições em um formato cultural modernizado, na primeira década dos anos 2000, o formato tradicional da telenovela nacional passa a operar com elementos visuais que remetem ao centro da condição pós-moderna, refletidos no excesso das imagens e sons, da ironia, da presença constante da paródia, da colagem, da acumulação de situações. Na segunda década dos anos 2000, são colocados novos desafios aos criadores, entre eles a inserção da classe C ampliada no núcleo protagonista das tramas (“Fina Estampa”, Aguinaldo Silva e equipe, 2011; “Avenida Brasil”, João Emmanuel Carneiro, 2012) e o trânsito pelas mídias digitais (“Cheias de Charme”, Filipe Miguez e equipe, 2012).¹⁰ Neste espaço se desenvolvem também formas alternativas de construção dos personagens e conseqüentemente, diversifica-se o tratamento das questões perceptivas, afetivas e morais presentes nas interações sociais apresentadas. Em resumo, o leque de estereótipos aumenta sensivelmente em meio ao processo constante de mistura de gêneros narrativos.

Um aspecto que perpassa as produções desde a década de 1960 são as ambientações no exterior, que, na primeira década dos anos 2000, se modifica, ocorrem não só no início das tramas, como lugares do exótico, “mas como argumento de origem e desenvolvimento dos dramas dos personagens” (TONDATO, 2012, p.26). Paradigmáticas são “O Clone” (2002) e “Caminho das Índias” (2009), as duas de Glória Perez, que trouxeram hábitos e culturas muito diferentes para dentro dos lares brasileiros. Já “Eterna Magia”(Elizabeth Jhin, 2007) e “Cordel Encantado” (Duca Rachid, Thelma Guedes e Thereza Falcão, 2011) exigiram locações em castelos, daí as gravações na Irlanda, berço da cultura celta, em torno da qual se constituía a história da primeira, e no Vale do Loire (França) no caso de “Cordel”. A gravação de cenas em outros países responde também a demandas comerciais, como a promoção de Cartagena (Colômbia)¹¹ como destino turístico em “Aquele Beijo” (Miguel Falabella, 2011), ou de Lisboa¹² em “Viver a Vida” (Manoel Carlos, 2009).

¹⁰ As obras citadas devem ser entendidas como destaque, não significando que os aspectos comentados a elas sejam limitados.

¹¹ Colômbia promove Cartagena em telenovela *Aquele Beijo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/turismo/995742-colombia-promove-cartagena-em-telenovela-aquele-beijo.shtml>>. Acesso em 10 ago. 2014.

¹² Iniciativa promovida pelo Turismo de Lisboa, Turismo de Portugal e IAPMEI (Instituto de Apoio às Pequenas e Médias Empresas e à Inovação, Portugal). Disponível em: <<http://turismologoemacao.blogspot.com/2011/03/telenovelas-e-turismo.html>>. Acesso em 16 ago. 2014.

E a novela continua ... repaginada, tecnologizada

A televisão é por princípio multimídia e intersignica, integrando linguagens, códigos e tradições do cinema, da fotografia, do desenho, do *cartoon* e da animação, “além de valer-se da tradição interpretativa do teatro” (COSTA, 2000, p. 146). Isso transportado para telenovela implica em um espaço propício às possibilidades do universo do virtual, além da intertextualidade já tradicional do gênero, “vazando” e “escorrendo” para outros suportes – revistas, eventos, rádio, *blogs* - aliada à pervasividade (MÉDOLA; REDONDO, 2009), programada ou não.

Em se tratando de narrativas, a ficção seriada é a que se mostra com maior potencial e probabilidade na promoção de convergências. Vilches (2013, p. 63) usa o termo “tecnoromantismo” para falar de um momento “em que a sociedade de consumo se prepara para a convergência massiva da televisão, do computador e do telefone”, ao mesmo tempo em que “novos e antigos mitos da cultura afloram nas narrações e nos conteúdos dos meios”. Em especial do computador com a televisão (MURRAY, 2003, p. 237), seja na forma de possibilidades de interação no ambiente virtual ou na praticidade de “poder assistir ao seu seriado preferido” onde quer que você esteja. Logicamente, tudo pensado comercialmente em termos de fornecimento *on-demand*. Enquanto Jenkins, Castells e Vilches (2008; 2009; 2013) reafirmam que a convergência é um conceito cultural, vários dos aspectos de sua definição relacionados à transmidialidade, sem que, entretanto, tenhamos já uma definição disso que vá além da prática (VILCHES, 2013, p. 32).

No âmbito da produção em si e de como isso vai ser (re)significado pela recepção, é possível ver já nas origens do produto televisivo alguns dos princípios que, para Vilches (2013, p. 38), caracterizam a estética da interatividade, a saber:

- a) una experiencia narrativa que implica la totalidad del sujeto de la comunicación y que invita a un retorno o respuesta; b) una experiencia no sólo del sujeto, sino también una experiencia con respecto a otro, es decir, una experiencia de intersubjetividad; c) una experiencia que se vive en un mundo posible (imaginario) pero dentro de un marco cultural y social del usuario o espectador y d) una experiencia que no es sólo narrativa sino semiótica, tecnológica y social.

Decorrente do desenvolvimento da tecnologia digital, a ficção televisiva passa a transitar por diferentes suportes, com diferentes linguagens, expandido o universo ficcional tanto em termos de personagens como em termos de desenvolvimento narrativo (LOPES ; OROZCO GOMÉZ, 2010, p. 62). Do lado da audiência, observa-se “um engajamento

positivo com as ficções, um rejuvenescimento das audiências e a construção de espaços de compartilhamento e fruição” (LOPES; OROZCO GOMÉZ, 2011, p. 51, 53).

Em se tratando de ficção televisiva seriada, em relação ao que chamo de “escorregamento” para o ambiente digital, adoto a expressão “obra ‘em’ aberto”, cunhada em seminários,¹³ não aludindo especificamente à “obra aberta”¹⁴ caracterizada por Eco (1994) que se refere ao discurso aberto e típico da arte, da arte de vanguarda em particular. A menção da expressão “em” aberto, aqui, nos ajuda a pensar a cristalização de um formato permeado por múltiplos códigos, com abundância de situações e personagens. Uma “abertura” que se dá em decorrência da sintonia de seu “criador” (autor(es) e diretor(es)) com as respostas do público via pesquisas. Sintonia que, ao longo dos (quase) seis meses de exibição, orienta redirecionamentos e alterações dos *plots*, os atores ajustando a importância de seus personagens e aperfeiçoando as interpretações, possibilitando correções, gerando um texto quase infinito.

O conceito de obra “em” aberto é reforçado na dinâmica de edição da telenovela a ser exportada, consistindo da supressão de especificidades brasileiras, de difícil compreensão no exterior, resultando na diminuição do número e duração dos capítulos, atendendo às exigências dos diversos e diferentes mercados. Também a trilha sonora sofre modificações tendo em vista o custo dos direitos autorais para divulgação internacional. E tudo isso, sem que a essência da história seja modificada, praticamente falando, o que foi vendido por meio da sinopse, como já apontado.

Entretanto, por mais que tenhamos avançado no desenvolvimento tecnológico da comunicação digital, se em 1997 as problematizações sobre a Internet e potencialidades da tecnologia digital, (TONDATO, 1997)¹⁵ abriam a questão sobre “como definir e delimitar uma tecnologia capaz de integrar-se em tantos e tão diferentes contextos e tipos de comunicação”, hoje questionamentos dos acadêmicos e preocupações dos produtores ainda giram em torno de “quem é a audiência”, “qual o formato ideal, como usar as possibilidades tecnológicas para cativá-lo”.

¹³ Termo utilizado por Renata Pallotini e Maria Ap. Baccega.

¹⁴ Costa (2000, p. 93, rodapé) trabalha com o termo literal de Eco, referindo-se à “possibilidade de o público interferir na mensagem através da decodificação, quando imprime sua interpretação, acreditando que faça parte da obra”. Entretanto, no caso da telenovela, tal “interferência” se dá no processo de produção tendo em vista a utilização sistemática de resultados de pesquisa de audiência e recepção utilizadas pelas emissoras. Daí o termo “obra em aberto”.

¹⁵ Paula RIZZO, então planejadora da Standard Igilvy&Mather no artigo “Enterthisbrave new world” IN Revista SBPM - Sociedade Brasileira de Pesquisa de Mercado, maio/1997, ano I, nº 1.

Enquanto na academia discutimos as complexidades do cenário colocado pela tecnologia digital, no mercado as emissoras testam a potencialidade de fidelização de públicos e ampliação de audiências. No universo da telenovela, o que se apresenta de mais imediato é a possibilidade de acessar capítulos completos nas páginas oficiais das emissoras, o que é pouco se considerado o potencial de interatividade e a emergência de um receptor que quer cada vez mais “participar”, “compartilhar”, “interagir”, expressar capacidades e competências de criação. Um leque de demandas que exige disposição das organizações midiáticas em considerar e permitir que suas produções sejam manipuladas ao bel-prazer dos usuários/espectadores no ambiente virtual.

Demandas que se chocam com o sistema midiático comercial, que prima pelo lucro financeiro, advindo das inserções publicitárias, e que tem na legislação de direitos de posse de autoria um de seus pilares. As possibilidades disponibilizadas pelas organizações - páginas em redes sociais, *blogs* de personagens, aberturas para participação expansão de informações sobre a obra em questão – jogos, relatos paralelos, *links* para páginas de entrevistas, dicas de moda, informações correlacionadas às tramas, versões para outras plataformas – ainda não podem ser caracterizadas como “interativas”, pois o “diálogo” promovido ainda é de “mão única”. O que é totalmente compreensível na perspectiva de que a mídia de massa, e com o termo ‘massa’ me refiro a todas as pessoas interessadas em entrar em contato com as produções ficcionais, seja via TV aberta, paga, *web*, dificilmente será de vanguarda no sentido da liberdade prevista por Eco (1994, p. 14) para as possibilidades colocadas aos leitores de fazer escolhas ao passear pelo “bosque das narrativas”.

Telenovela. Obra cada vez mais “em aberto”, mas que, paradoxalmente, é um gênero resistente às inovações e transformações vindas da produção. Mas que deve ser permeável às preferências do público, às possibilidades de leitura delineadas pelo ambiente cultural, respeitando a demanda da verossimilhança, mais a interna que a externa, com risco de perda de audiência. Uma audiência que, por ser fiel, reage rapidamente ao que não responder às expectativas geradas pelas competências desenvolvidas ao longo dos anos de estabelecimento do gênero, de um modo de “ver telenovela”, do que esperar deste produto. Mas que também acompanha o que tecnologia oferece como possibilidades de diversificação de hábitos de consumo midiático.

À parte as questões mercadológico-organizacionais, o formato de telenovela brasileira, com uma diversidade de núcleos dramáticos, é propício à transmídiação, no sentido compreendido por Calvino (*apud* ECO, 1994, p. 9), pela “rapidez necessária, multiplicidade de acontecimentos e personagens”. Lembrando que qualquer narrativa de ficção, apenas

“alude” ao mundo construído, pedindo “ao leitor que preencha toda uma série de lacunas”, da mesma forma que nossas interlocuções cotidianas não fazem referência a cada passo que damos. Outras características que tornam a telenovela, não diria “adequada” mas, apropriada ao universo da transmidialidade interativa digital é a estética da “oralidade e importância dos diálogos na dinâmica da história” e a “recepção doméstica e familiar” que a faz “um produto íntimo, coletivo e cotidiano” (COSTA, 2000, p. 140).

Qual será o futuro da telenovela? Uma resposta é certa: é muito provável que cheguemos a uma narrativa melodramática seriada televisiva transmidiática nos termos da transversalidade conceituada por Vilches (2013, p. 32-41), englobando o transporte de imagem, a transferência tecnológica e cultural, a autonomia de produção, a auto-organização, a atribuição de identidade, a construção de um campo imaginário e a simulação da representação. Entretanto, é provável também que o termo terá outro prefixo, um que abarque mais que “tele”, ainda que a “novela” continue, entretendo, preenchendo, acompanhando, atualizando, refletindo e refratando o cotidiano de milhões de receptores/usuários. Respondendo aos planejamentos de distribuição de publicidade, que deverá atentar e atender às cada vez mais diversificadas opções das relações midiáticas e midiaticizadas.

Referências

- BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na TV** - sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Edusp, 2002.
- BORELLI, Sílvia H. S. e MIRA, Maria. C.. “Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil”. **INTERCOM Revista Brasileira de Comunicação**, São Paulo, XIX (1): p. 33-57, 1996.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**: A era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 2008. v. 2.
- COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite** – da narrativa à telenovela – análise estética e sociológica. São Paulo: AnnaBlume, 2000.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Cia da Letras: São Paulo, 1994.
- FEUER, Jane. “Genre study and television”. In: ALLEN, Robert C. **Channels of discourse - TV and contemporary criticism**. University of North Carolina Press, 1987.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JUNQUEIRA, Lília e TONDATO, Marcia P.. Religiosidade e desigualdades sociais nas telenovelas. In: LOPES, Maria Immacolata V. de (Org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo Universidade, 2009.

LOPES, Maria Immacolata V. de e OROZCO GOMÉZ, Guillermo (Coords.). **Anuário Obitel 2011** – qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática da audiência. São Paulo: Globo Universidade, 2011.

LOPES, Maria Immacolata V. de e OROZCO GOMÉZ, Guillermo (Coords.). **Anuário Obitel 2010** – convergências e transmediação da ficção televisiva. São Paulo: Globo Universidade, 2010.

LOPES, Maria Immacolata V. de e OROZCO GOMÉZ, Guillermo (Coords.). **Anuário Obitel 2009** – a ficção televisiva em países ibero-americanos: narrativas, formatos e publicidade. São Paulo, Globo Universidade, 2009.

LOPES, Maria Immacolata V. de; BORELLI, Silvia H. S. e RESENDE, Vera R.. **Vivendo com a telenovela** - mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: ECA-USP/Brasiliense, 1995.

MÉDOLA, Ana Silvia L. D. e REDONDO, Léo Vitor A. Interatividade e pervasividade na produção da ficção televisiva brasileira no mercado digital. **Matrizes**, ano 3, n. 1, ago.-dez. 2009.

MOTTER, Maria Lourdes. O fim do mundo: ordem e ruptura. **Anais do XIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Londrina, 1996.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Unesp/Itaú Cultural, 2003.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. S. e RAMOS, José M. O.. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

REIMÃO, Sandra (Coord.). **Em Instantes** - notas sobre a programação na TV Brasileira (1965-1995). São Paulo: Cabral Editora Universitária, 1997.

SÁNCHEZ, Homero I.. “Análise e pesquisa - fatores determinantes num conceito de televisão”. In:

MACEDO, Cláudia et. al. **TV ao vivo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

TONDATO, Marcia P.. Viajando com a telenovela: o turismo ficcional como amplificação de universos simbólicos e materiais. **Comunicación.**, v. 1, p. 1031-1046, 2012. Disponível em: [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa5/081.Viajando com a telenovela-o turismo ficcional como ampliacao de universos simbolicos e materiais.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa5/081.Viajando%20com%20a%20telenovela-o%20turismo%20ficcional%20como%20ampliacao%20de%20universos%20simbolicos%20e%20materiais.pdf)

TONDATO, Marcia P. Notas em torno de una nueva tecnologia. **Diálogos de la comunicación**. Peru: FELAFACS, n. 48, 1997, p. 79-88.

VILCHES, Lorenzo. “El fin del modelo de televisión”. In: VILCHES, Lorenzo (Coord.) **Convergencia y transmedialidad – la ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica**. Barcelona: Gedisa, 2013.

WOLF, Mauro. “Generi e mass media”. In: BARLOZETTI, Guido, **Il palinsesto**. Milano: Franco Angeli, 1986.