

Dossiê

Metodologias para
análise de narrativas
midiáticas

tríade
comunicação, cultura e mídia

Por uma narratologia da ficção televisual

Letícia Xavier de Lemos
Capanema

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP. Professora dos cursos de graduação em Rádio e TV, graduação tecnológica em Produção Audiovisual e Pós-Graduação em Cinema e em Produção Executiva e Gestão de Televisão do FIAMFAAM Centro Universitário. Contato com a autora: capanema.leticia@gmail.com.

Resumo: Objetivamos compreender os desdobramentos da narratologia no âmbito das investigações da televisão por meio da revisão crítica de certos estudos já realizados sobre a narrativa televisual. Para tanto, destacamos três vertentes desses estudos. A primeira delas caracteriza-se por buscar as apropriações realizadas pela televisão de outros formatos narrativos, como o cênico, o literário, o fílmico e o radiofônico. A segunda reúne investigações dedicadas à identificação das especificidades da ficção televisual naquilo que a distingue de outras vias narrativas, destacando, por exemplo, as matrizes da narrativa seriada. A terceira vertente é composta pelos estudos qualitativos da televisão, particularmente, aqueles que deram origem aos termos “televisão de qualidade” (quality TV) e “era de ouro da televisão” (television golden age). Por fim, propomos uma reflexão acerca dessas abordagens e suas possíveis relações com a narratologia literária e fílmica, posicionado-nos a favor de uma perspectiva intermediária ao inserir a televisão nos estudos da narrativa.

Palavras-chave: Narratologia. Televisão. Narrativa televisual. Ficção televisual.

Abstract: Towards a narratology of television fiction. We aim to understand the unfolding of narratology in the field of television research by means of a critical review of certain studies already made on television narrative. Therefore, we highlight three aspects of these studies. The first of these is characterized by the appropriation made by television of other narrative formats, such as scenic, literary, filmic and radiophonic. The second brings together investigations dedicated to identifying the specificities of television fiction in what distinguishes it from other narrative forms, highlighting, for example, the matrices of the serial narrative. The third aspect is composed of qualitative television studies, particularly those that gave rise to the terms “quality TV” and “television golden age”. Finally, the article discusses these approaches on TV narrative and its possible relations with the literary and filmic narratology, in favor of an intermedial perspective.

Keywords: Narratology. TV. TV narrative. TV fiction.



1 Introdução

Ao longo do século XX, o teatro e a literatura - vias preponderantes da ficção - cedem parte de seu espaço a outras formas expressivas, principalmente o cinema e a televisão. Junto com esse espaço, os meios audiovisuais recebem, como herança, um conjunto de técnicas, processos e dispositivos da ficção oral, cênica e literária que é reelaborado para outro tipo de público - o espectador das imagens técnicas. Ademais, o século XX, que assistiu ao desenvolvimento da ficção cinematográfica e televisual, também abrigou a emergência de novas formas expressivas, como o *videogame* e a hipermídia, para os quais se criaram outros modos narrativos. É importante observar que as novas formas da ficção não eliminam suas antecessoras. Ao contrário, a oralidade, a representação cênica, como também a escritural convivem e se relacionam com as formas modernas do cinema, da televisão, do *videogame*, da hipermídia e, provavelmente, conviverão com futuros formatos de ficção. De partida, podemos afirmar que a ficção se complexifica ao longo de sua existência, na medida em que acumula um rico conjunto de obras, dispositivos, autores, públicos e sistemas narrativos que se inter-relacionam, possibilitando o crescimento contínuo da expressão humana ficcional. Assim, dentre todas as suas formas, por que estudar a ficção televisual?

Não é exagero afirmar que a narrativa televisual é um dos meios ficcionais mais relevantes de nosso tempo. A intensa penetração cultural da televisão durante o século XX ainda se faz presente neste início do século XXI, mesmo a televisão tendo cada vez mais compartilhado espaço com outras mídias também importantes. Como afirma Milly Buonanno, “não se trata simplesmente de reconhecer que a ficção televisiva é narrativa, mas que, além disso, constitui o *corpus* narrativo mais imponente de nossos dias e talvez de todos os tempos¹” (1999, p. 58-59). Essa inegável relevância cultural da ficção de televisão já seria suficiente para justificar sua inserção nos estudos narratológicos. No entanto, tal inserção ainda acontece de forma lenta – resquício, talvez, de uma tradição crítica dos estudos midiáticos que concebe a televisão como mídia menor, não merecedora de pesquisas mais aprofundadas sobre suas potencialidades expressivas.

Para tratar da televisão hoje, é necessário reconhecer que seu universo, em comparação com a televisão de décadas atrás, está acrescido de inúmeros outros significados. Atualmente a televisão se encontra imersa num contexto caracterizado pelo convívio com novas plataformas comunicacionais e pela convergência tecnológica e cultural, bem como por profundas mudanças nos sistemas de produção, distribuição e recepção de bens culturais (CAPANEMA, 2015). De fato, a televisão se adapta ao novo contexto comunicacional. Esse processo de adaptação encontra propulsão na ficção televisual, campo que vem absorvendo com facilidade o fenômeno

1 “No se trata simplemente de reconocer que la ficción televisiva es narrativa, sino que constituye además el corpus narrativo más imponente de nuestros días y quizá de todos los tiempos” (BUONANNO, Milly. **El drama televisivo: identidad y contenidos sociales**. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 58-59).

da retroalimentação midiática. Dessa maneira, os estudos mais recentes dedicados à televisão (MITTELL, 2015; JENKINS, 2009; CANNITO, 2010) têm se interessado por essas mudanças, apontando para novos modos narrativos (complexidade e transmidiação) e de recepção dos programas, além de novas práticas culturais a eles associados, como os fenômenos do *binge-watching*² e do *social TV*³.

Mesmo sendo a televisão reconhecida como uma das principais vias da produção ficcional contemporânea, o estudo formal de suas potencialidades narrativas ainda não alcançou o mesmo grau de sistematização presente na narratologia literária e na fílmica. De fato, a televisão esteve por muito tempo submetida a análises demasiado abertas e generalistas, o que certamente prejudicou a investigação detalhada de seu conteúdo – os programas – e, em consequência, dificultou a emergência de um campo de estudos da narrativa televisual tradicionalmente constituído. No entanto, diversos autores dedicaram-se à sua investigação, a partir de perspectivas distintas que buscam tanto suas especificidades quanto suas semelhanças em relação a outros sistemas narrativos. Outros partiram na direção de uma análise qualitativa da produção televisual, buscando critérios que fossem capazes de identificar a qualidade nos programas. Vejamos algumas abordagens.

2 Apropriações narrativas

Sabemos que a televisão surge na década de 1930 nos EUA e em alguns países europeus, e no Brasil, na década de 1950, sob a influência estética, técnica e narrativa de formas expressivas precedentes, principalmente o rádio, o cinema, a literatura e o teatro. A ficção radiofônica, por exemplo, emprestou à televisão mais do que formatos narrativos, como práticas e processos de produção (como a plateia dos *sitcoms* e a inserção de publicidade na programação), profissionais (elenco, escritores e produtores) e até mesmo programas inteiros. Gilles Delavaud (2005) destaca que a influência do teatro nos programas de ficção da televisão já se faz presente em um dos primeiros formatos televisuais – o teleteatro. O romance epistolar e os folhetins publicados nos jornais também contribuíram para a emergência da ficção capitular e seriada na televisão. Kristin Thompson argumenta que a narrativa televisual é ainda hereditária do cinema clássico, na medida em que se apropria de certas normas fílmicas (*raccord*, *elipse*, *montagem paralela*, *flashback*, entre outras) para modulá-las de maneira serializada (2003, p. 36). De fato, a narrativa televisual de ficção abriga estruturas antigas e continua a absorver outras novas, importadas de distintas formas expressivas, reformulando-as num constante processo de transformação.

2 *Binge-watching* designa a prática de assistir a vários episódios, normalmente de um mesmo programa, em longas maratonas audiovisuais. Esse comportamento é intensificado com a emergência de plataformas como o *Netflix*, que disponibiliza temporadas e até mesmo séries inteiras de uma só vez.

3 *Social TV* refere-se ao uso simultâneo da internet e da televisão pelos telespectadores. Tal uso tem como finalidade comentar os conteúdos televisuais enquanto eles são assistidos por meio das redes sociais *online*.

O fenômeno da reformulação de elementos de uma forma expressiva por outra é identificado pelos pesquisadores Jay Bolter e Richard Grusin (2000) como remediação (*remediation*), a partir da ideia de uma ecologia das mídias, a qual consiste no constante movimento de apropriação e transformação entre elas. Marie-Laurie Ryan resgata o conceito de remediação e o utiliza na perspectiva narratológica. A autora observa o processo de apropriação narrativa entre as mídias, promovendo o encontro entre a narratologia e os estudos das mídias. Para Ryan, “a versatilidade do conceito [*remediation*] é particularmente útil para enquadrar questões que se inserem nas preocupações da narratologia transmidiática”⁴ (2005, p. 32, tradução nossa). Contudo, é importante esclarecer que a narratologia transmidiática da qual trata a autora refere-se ao estudo formal de propriedades narrativas através de mídias distintas, e não à criação de um único universo narrativo composto por várias mídias, sentido este que vem a ser desenvolvido pelo pesquisador Henry Jenkins (2009).

Estudando o primeiro cinema, André Gaudreault (1989) investiga o processo de apropriação dos sistemas narrativos cênico (mostração) e escritural (narração) na constituição da narrativa fílmica. O autor aponta os procedimentos de encenação (*mise en scène*), de enquadramento (*mise en cadre*) e da montagem (*mise en chaîne*) como constituintes e, portanto, definidores da narratividade no cinema. Na esteira desse raciocínio, é possível também identificar a incorporação de lógicas e procedimentos dos sistemas narrativos cênico, escritural, fílmico e radiofônico ao sistema narrativo da televisão.

É sabido que, devido à impossibilidade do registro de imagem eletrônica e aos altos custos da película cinematográfica, a televisão inicia suas atividades em transmissões diretas. Segundo Delavaud (2005), as primeiras experiências de ficção na televisão ocorrem na forma de teleteatro, isto é, apresentações ao vivo, muitas vezes acompanhadas por plateias fisicamente presentes nos estúdios de gravação.

No teleteatro dos primeiros tempos, predominavam os procedimentos da narrativa cênica e fílmica, ou seja, a encenação e a captação (ao vivo) de sons e imagens. É com o aparecimento do *videotape*, em meados de 1950, que a captação audiovisual passa a ser melhor explorada na produção ficcional da televisão, pois torna-se possível a gravação eletrônica de imagens e sons para posterior transmissão. À medida que os recursos de edição são incorporados à tecnologia do *videotape*, a partir de 1963, o procedimento da montagem vai ganhando maior destaque e possibilitando à narrativa televisual o uso de práticas formais herdadas da narrativa fílmica, como o *raccord*, a montagem paralela, entre outros. A esses procedimentos (cênico e fílmico) soma-se o sistema radiofônico de organização e distribuição dos programas, fazendo com que a televisão absorva a lógica da serialização e dos intervalos comerciais. Assim, podemos dizer que a ficção televisual inicia suas atividades, em grande parte, apropriando-se de procedimentos

4 “[...] the concept of remediation is a powerful tool of media analysis. The versatility of the concept is particularly useful in framing questions that fall within the concerns of transmedial narratology” (RYAN, Marie-Laure. *Defining Media from the Perspective of Narratology*. In: MEISTER, Jan C. (org.). **Narratology beyond Literary Criticism**. Berlim: Walter de Gruyter, 2005, p. 32).

da narrativa cênica, aos quais acrescenta outros de origem fílmica (técnicas de captação de som e imagem, enquadramento e montagem) para modular-se num sistema de organização e distribuição oriundo da radiodifusão (distribuição *broadcast* de programas organizados de maneira serializada numa grade de programação).

A relação da ficção televisual com outros sistemas narrativos também pode ser discernida na observação das várias etapas de realização de um programa. Na pré-produção, o processo de redação dos textos de teledramaturgia se ampara, certamente, em procedimentos do sistema narrativo escritural. De fato, textos da pré-produção, como o argumento e a escaleta, são trabalhados por meio de recursos literários, no âmbito do que os estruturalistas chamaram de história e discurso, e os formalistas, de fábula e *syuzhet*. Essas informações narrativas ganham forma de roteiro (portanto, ainda escritural) dividido em cenas, as quais, por sua vez, podem conter diálogos e descrições de ações. Posteriormente o roteiro é transformado em decupagem técnica, mediante a definição de aspectos como enquadramento, angulação e movimento de câmera, usos de trilha sonora, sonoplastia, entre outros recursos. Dessa maneira, o argumento, a escaleta, o roteiro e a decupagem, embora escriturais, aproximam-se gradativamente da linguagem audiovisual, para que esta possa ser efetivamente acionada em forma de imagens e de sons durante as gravações.

Disso decorre que os procedimentos do sistema narrativo cênico e do fílmico se fazem presentes na fase de produção dos programas televisuais. Com efeito, nessa fase articulam-se os elementos encenação, figurino, cenografia e iluminação, bem como os procedimentos de captação de som e imagem. Assim, o que está em jogo durante as gravações é tanto a performance dos atores (aspecto cênico) como os procedimentos fílmicos (enquadramento, angulação, deslocamento da câmera e captação de som).

Por fim, na fase de pós-produção, é realizada a montagem, procedimento vindo do sistema fílmico que, segundo Gaudreault (1989), é o correspondente audiovisual da sequencialização presente no sistema narrativo escritural.

Ainda que constituída, em parte, de apropriações de outros sistemas narrativos, a narrativa televisual dificilmente pode ser confundida com aquelas das quais se apropriou. Na maioria dos casos, sabemos distingui-la até de sua irmã mais próxima – a narrativa fílmica. Dessa maneira, indagamos quais seriam as propriedades narrativas específicas da televisão. Para responder à pergunta, buscamos apoio em autores que se debruçaram sobre o tema.

3 Em busca da especificidade narrativa da televisão

No contexto dos estudos norte-americanos sobre a televisão, as primeiras pesquisas de ordem narratológica são, em sua maioria, marcadas pela tendência em identificar as propriedades que distinguem a televisão de outras mídias. Nesse sentido, destacamos os trabalhos de Horace Newcomb que, em seu livro *TV: the most popular art* (1974), já ressalta a necessidade de se refletir sobre as potencialidades artísticas da televisão enquanto contadora

de histórias, apontando para aquilo que a difere de outras vias midiáticas. De acordo com o pesquisador estadunidense, “a verdadeira relação [da televisão] não é com filmes ou o rádio, mas com romances. A narrativa de TV, assim como a forma literária, pode oferecer um sentido de densidade muito mais amplo⁵” (NEWCOMB, 1974, p. 256, tradução nossa). O autor refere-se à serialização como o recurso central da ficção televisual, argumentando que, por meio dela, a televisão compartilha com a literatura a possibilidade de criar personagens e universos narrativos mais densos.

Mas é em “Magnum: The Champagne of TV?” (1985) que Newcomb apresenta uma de suas mais importantes contribuições. Assim é que, a partir da análise de “Magnum” (CBS, 1980-1988), série que dá nome ao livro, o autor introduz o conceito de “narrativa cumulativa”, identificando-a como uma das principais estratégias da ficção televisual. Para Newcomb, a “narrativa cumulativa” é um novo formato desenvolvido pela televisão, que articula as estruturas micro e macro numa mistura entre o formato episódico autossuficiente e o formato capitular contínuo. Dessa maneira, o autor detecta uma composição estrutural constituída por micronarrativas (circunscritas nos episódios e dotadas de autonomia) encaixadas em uma macronarrativa caracterizada pelo desenvolvimento de elementos do enredo ao longo de episódios e temporadas.

De outro lado, Jane Feuer, em “*Narrative Form in American Network Television*” (1986), elabora um estudo comparativo das propriedades narrativas da televisão e do cinema com o intuito de diferenciá-las. Para a autora, a narrativa televisual porta qualidades específicas que a distinguem da narrativa fílmica, como a valorização de finais abertos, narrativas entrelaçadas e histórias pautadas em múltiplos personagens. Na esteira de Newcomb, a autora também identifica dois formatos principais da narrativa televisual de ficção – o episódico (*episodic series*) e o contínuo (*continuing serial drama*) –, constatando a tendência da televisão em hibridizá-los.

Outras relevantes discussões introduzidas pela autora dizem respeito à enunciação e ao regime espectral da televisão. Feuer afirma que o narratário, isto é, o espectador implícito, a quem se dirige o discurso narrativo, não pode ser concebido da mesma maneira no cinema e na televisão (1986, p. 612). Se no filme ele é vislumbrado como um sujeito isolado, *voyeur* e imobilizado, nos programas de televisão ele é abordado diretamente como um sujeito participativo, identificado e interpelado durante o processo enunciativo.

A convocação direta do espectador pelos programas de televisão faz-se presente também na ficção. Nas séries organizadas em antologias, por exemplo, é comum a presença de um apresentador que abre o episódio do dia, fazendo comentários sobre personagens, atores e anunciantes, comentários esses dirigidos diretamente ao espectador. Nesse sentido, citamos as conhecidas declarações feitas por Hitchcock na série Alfred Hitchcock Presents (CBS, 1955-

5 “[Television] real relationship with other media lies not in movies or radio, but in the novel. Television, like literary form, can offer a far greater sense of density” (NEWCOMB, 1974, p. 256).

1962), nas quais o cineasta fala e olha diretamente para seus espectadores, dirigindo-se a eles na segunda pessoa (“você que me assiste”).

Embora não se tenha ainda formulado uma teoria da enunciação na televisão tão sistemática como na literatura e no cinema (MACHADO, 2007), as diferenças apontadas por Feuer são certamente constitutivas da especificidade narrativa da ficção televisual.

No que se refere ao regime espectral, Feuer ressalta que, na televisão, a diegese é frequentemente interrompida pelos comerciais publicitários. O engajamento do espectador com a televisão se dá pelo hábito (pautado pela fragmentação da grade de programação) de acompanhar um conteúdo serializado através de blocos, episódios e temporadas que são dispostos ao longo de dias, semanas e até anos. Além dessa interrupção natural ao conteúdo televisual, a autora distingue, ainda, o ambiente de recepção da televisão pouco propício à concentração da atenção e, portanto, bastante diverso das salas escuras de cinema, por exemplo.

Sarah Kozloff, por sua vez, em *Narrative Theory and Television* (1992), utiliza os avanços da narratologia literária para compreender a natureza da narrativa televisual. A autora reconhece a limitação do modelo estruturalista enquanto ferramenta de investigação restrita a uma análise imanentista, concentrada nas características intrínsecas do texto narrativo. Assim, no intuito de identificar as propriedades imanentes à narrativa televisual, Kozloff parte do modelo “história e discurso”, acrescentando-lhe, porém, um terceiro elemento que julga imprescindível para tratar da televisão – a grade de programação (*schedule*). Dessa maneira, a autora propõe o modelo triádico de análise narrativa – história, discurso e grade de programação –, reforçando o que acredita ser o traço definidor da narrativa televisual. Em suas palavras: “narrativas de televisão são únicas no fato de que todos os seus ‘textos’ estão inseridos no metadiscorso da grade de programação⁶” (KOZLOFF, 1992, p. 89, tradução nossa). Objetivando a especificidade da narrativa televisual, a autora busca compreender como a história e o discurso são submetidos e afetados pela grade de programação – esta, concebida como uma espécie de metadiscorso, e as emissoras, como supernarradores.

O modelo proposto por Kozloff parece se deixar contaminar pela noção, bastante disseminada nos anos 1980, de que a televisão é um fluxo intermitente de conteúdos, o que, portanto, minimiza a importância da análise de cada programa isoladamente. Sabemos que parte da responsabilidade por essa concepção vem dos estudos de Raymond Williams, para quem “o fenômeno do fluxo planejado é, portanto, a marca talvez mais definidora da radiodifusão, seja como tecnologia, seja como forma cultural⁷” (WILLIAMS, 1975, p. 86, tradução nossa).

Embora ainda presente no universo da televisão, o elemento grade de programação tem se modificado radicalmente nos últimos anos. Desde a chegada do videocassete, surgiram diversas outras maneiras de subverter a lógica da programação das emissoras de televisão.

6 “Television narratives are unique in the fact that all texts are embedded within the metadiscourse of the station’s schedule” (KOZLOFF, 1992, p. 89).

7 “This phenomenon, of planned flow, is perhaps the defining characteristic of broadcasting, simultaneously as a technology and as a cultural form” (WILLIAMS, 1975, p. 86).

Somam-se às gravações caseiras de programas televisuais, a comercialização de programas em DVDs, as exibições via internet, a chegada determinante do *YouTube*, do vídeo sob demanda e da *Netflix*, entre outros recursos que vieram a diminuir significativamente a importância da grade e do fluxo como elementos definidores dos conteúdos da televisão.

Ainda no contexto estadunidense, Kristin Thompson (2003) busca as especificidades narrativas da televisão comparando-a com o cinema. Nesse sentido, a autora identifica diversas restrições aos conteúdos televisuais: curta duração de cada episódio, longa duração dos programas (meses, anos), interrupção da narrativa pelos comerciais, o trabalho de uma equipe de escritores, entre outras. Certamente, as restrições apontadas pela pesquisadora são prefigurações que, inscritas no campo prático-cultural, antecedem e influenciam a produção da ficção na televisão.

Thompson também destaca a serialização como aspecto central da ficção televisual, argumentando que, embora se trate de uma prática narrativa presente em diversas formas expressivas (cinema, literatura, rádio, televisão), o uso da serialização tem declinado na maioria das mídias ao mesmo tempo em que se fortalece na televisão. A autora chega a declarar que “ao final da segunda metade do século XX, parece seguro afirmar que a TV é de longe a arte da serialização⁸” (THOMPSON, 2003, p. 104, tradução nossa).

Outra contribuição de Thompson é a adaptação de conceitos como cinema clássico (*classic cinema*) e cinema de arte (*art cinema*) para o campo da televisão. Vindo de uma abordagem neoforalista do cinema, a pesquisadora identifica na ficção televisual *mainstream* características semelhantes às normas da narrativa clássica hollywoodiana, como unicidade, coerência e enredos de fácil compreensão que objetivam principalmente o entretenimento do público.

A autora destaca os manuais de roteirização como sistematizadores de fórmulas da narrativa clássica aplicadas à televisão. Segundo Thompson, tais manuais, como aqueles escritos por Syd Field (1995), fundamentam-se nos métodos de estruturação narrativa próprios do cinema de Hollywood (encadeamento coerente de ações de causa e efeito), buscando adaptar suas técnicas à narrativa televisual por meio de recursos específicos, como a recapitulação, o gancho narrativo, o didatismo do episódio-piloto, entre outros.

Ao tratar do que considera televisão de arte (*art television*), Thompson aplica à ficção televisual os critérios formulados por Bordwell (1985) para distinguir o cinema de arte – perda da causalidade narrativa, violações espaço/temporais, ambiguidades, comentários autorais, autoconsciência estilística. Nesse sentido, a autora vislumbra a categoria de *art television* em séries como *Twin Peaks* (ABC, 1990-91), *The Simpsons* (Fox, 1989) e *The Singing Detective* (BBC, 1986).

8 “[...] in the latter half of the twentieth century, it seems safe to say that TV was far and away the art form of seriality” (THOMPSON, 2003, p. 104).

As contribuições de Newcomb, Feuer e Kozloff são fundadoras de discussões que ganham maior relevância na era pós-internet, principalmente entre os pesquisadores da televisão estadunidense. A serialização, por exemplo, identificada como aspecto central da narrativa televisual, ganha novos contornos na televisão contemporânea, visto que as séries passam a se prolongar não somente através de episódios, mas também de outros programas e outras mídias, levando-as ao campo da expansão narrativa e da transmidiação (JENKINS, 2009). Igualmente atraídos pela questão da estrutura narrativa da televisão, pesquisadores como Kristin Thompson (2003), Janson Mittel (2015) e Steven Johnson (2006) identificam na ficção televisual contemporânea um processo de complexificação estrutural, que se desenvolve por meio da hibridação de formatos seriados (*series*) e capitulares (*serial*). Os temas relativos a recepção e disponibilização dos programas televisuais também alcançam importância nos estudos atuais (FECHINE; CARLÓN, 2014), devido às grandes mudanças tecnológicas e culturais pelas quais a televisão tem passado nas últimas décadas.

4 Formatos matriciais

De acordo com Stéphane Benassi, a predominância da serialidade na televisão demonstra seu papel essencial no regime espectral, situando-a, portanto, “no coração da estética (ficcional) televisual” (2011, p. 105). Com efeito, o sistema narrativo próprio da televisão foi modulado pela lógica da serialização (a partir do processo de apropriação e transformação de elementos de outros sistemas), consolidando alguns formatos fundamentais. A serialidade é, pois, elemento primordial para compreensão dos formatos matriciais da narrativa televisual de ficção.

De acordo com Arlindo Machado, chamamos de serialidade “a apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (2000, p. 83). Vale ressaltar que, embora a fragmentação e a descontinuidade narrativa já existissem antes da televisão (no cinema, na literatura epistolar, nos folhetins publicados em jornais, nas radionovelas) e continuam ainda presentes em formatos pós-televisuais (webséries e *videogames*, por exemplo), é na televisão que a serialidade ganha expressão industrial e forma significativa, desenvolvendo técnicas arrojadas de exploração da fragmentação.

Para abordar as matrizes da narrativa televisual de ficção, buscamos classificações de autores que representam os estudos narratológicos da televisão na França, no Brasil e nos EUA. Tratam-se de pesquisadores que, embora utilizando termos distintos, desenvolvem reflexões convergentes sobre as matrizes narrativas, revelando, assim, padrões fundamentais dos quais emergem as inúmeras maneiras de se organizar a serialização da ficção na televisão.

9 “Cette prédominance de la sérialité pourrait nous conduire à penser qu’elle joue sans doute un rôle central, essentiel dans la relation sensible qui lie le téléspectateur à une fiction plurielle et donc, qu’elle se situe au coeur de l’esthétique (fictionnelle) télévisuelle” (BENASSI, 2011, p. 105).

A partir de uma perspectiva semiológica e narratológica de inspiração francesa, Stéphane Benassi (2000) busca identificar os elementos-chave da serialização na televisão, propondo uma tipologia da ficção televisual que consiste no que chama de três “formas naturais”: o telefilme, o folhetim e a série. O autor esclarece que se tratam de modelos teóricos, já que, na prática, a ficção televisual combina essas formas, sendo difícil encontrá-las em estado puro.

De acordo com Benassi, os telefilmes são ficções unitárias, fechadas em si mesmas e, por essa razão, frequentemente exibidas de uma só vez, em um único episódio. Uma das formas recorrentes de organização de telefilmes é a conhecida antologia, uma espécie de série que reúne episódios constituídos de histórias diegeticamente independentes. Para ilustrar esse formato, o autor cita a antologia francesa *Sueurs Froide* (Canal +, 1988), série policial de episódios autônomos que são apresentados e concluídos por Claude Chabrol. Já os folhetins, de acordo com Benassi, são ficções caracterizadas pela fragmentação da unidade diegética em diversos capítulos, que se mantêm em relação de causa e consequência e de evolução narrativa, temporal e semântica, como, por exemplo, as *soap operas*. Por fim, temos as séries, definidas pelo autor como ficções em que cada episódio encerra sua própria unidade narrativa. Nestas, um tipo de fórmula estrutural se repete por meio de um esquema narrativo, semântico e temporal fixo. As séries *Columbo* (NBC, 1968-2003) e *The Simpsons* (Fox, 1989-) ilustram esse formato.

De maneira análoga a Benassi e baseado em observações de Renata Pallotinni (1988), Arlindo Machado (2000) distingue os formatos unitário, capitular e seriado. Dessa maneira, para o pesquisador brasileiro, os episódios unitários são os segmentos de narrativas independentes, com histórias, personagens e atores diferentes a cada episódio, mas que preservam uma temática geral, como é o caso das séries norte-americanas *Twilight Zone* (CBS, 1959-1964) e *Alfred Hitchcock Presents* (CBS, 1955-1962). Os capítulos obedecem a uma ou várias narrativas teleológicas¹⁰ que se desenvolvem linearmente, como ocorre, por exemplo, nas telenovelas brasileiras. Já episódios seriados são aqueles que, apesar de conservarem o mesmo núcleo de personagens e universo narrativo, são autônomos e não mantêm, entre si, relação direta de causa e consequência, pelo que podem ser vistos fora da ordem sem qualquer prejuízo para o espectador, como é o caso da série mexicana *El Chavo Del Ocho* (Canal 8, 1971-1979). Machado ainda destaca que, no formato seriado, a repetição de uma fórmula narrativa não significa necessariamente redundância. Ao contrário, a repetição pode transformar-se num recurso bastante criativo, como comprovam a música, a poesia, as histórias em quadrinhos e, igualmente, os seriados televisuais.

Os estudos dos formatos seriado e capitular ganham maior destaque no contexto acadêmico norte-americano. Newcomb (1985) e Feuer (1986) foram precursores ao distinguir as matrizes seriada (*series*) e capitular (*serial*), inclusive apontando para a tendência da ficção

10 Segundo Arlindo Machado, a narrativa teleológica é aquela que “se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais” (MACHADO, 2000, p. 84).

televisual em combiná-las. Estudos mais recentes, como os de Jason Mittell (2015), têm se empenhado em associar a mistura dos formatos citados à noção de complexidade narrativa, identificando-a como uma poética da ficção televisual contemporânea.

5 Idade de ouro e televisão de qualidade

Outra vertente de estudos dedicados à ficção televisual relaciona-se ao exercício de sua periodização através de critérios qualitativos. Essa tendência – de identificar períodos em que a produção ficcional da televisão teria alcançado elevados níveis de excelência – manifestasse, principalmente, nos discursos de críticos e historiadores da televisão norte-americana e da britânica. Para abordar o assunto, trataremos de dois termos gerados por esses estudos. São eles: “idade de ouro da televisão” (*television golden age*) e “televisão de qualidade” (*quality TV*).

No contexto estadunidense, o uso da expressão “idade de ouro” é recorrente, referindo-se ao período em que os programas de televisão teriam alcançado altos níveis de sofisticação. De acordo com Robert J. Thompson (1997), trata-se, mais precisamente, do período localizado entre os anos 1947 e 1960. Diz o autor que, com o fim da segunda grande guerra e da crise econômica, o país investiu em entretenimento, principalmente pelas vias de Hollywood e da nascente televisão. Assim é que, durante os anos 1940 e 1950, a televisão conservou um *status* de nobreza, celebrada por uma audiência elitizada e concentrada nos grandes centros urbanos. Nessa época, o aparelho de televisão ainda não havia penetrado em todos os lares norte-americanos (em 1954, pouco mais de 50% da população tinha acesso a ele [THOMPSON, 1997, p. 23]). Nesse período que antecede a popularização da televisão, produtores, críticos e público viam nos programas televisuais um modelo sofisticado para a produção ficcional.

Com efeito, de acordo com R. J. Thompson, os anos 1940 e 1950 foram bastante inventivos para a televisão norte-americana, sendo certo que, nesse período, a televisão contava com poucos anos de atividade comercial e apresentava formatos ainda embrionários, assim como técnicas de produção e programação em processo de constituição. Dentre as primeiras experiências, um formato específico ganhou a simpatia do público – as antologias dramáticas, que reuniam episódios unitários de ficção. À época, esses programas eram acompanhados com interesse pelos telespectadores, em sua maioria pertencentes à elite social.

As antologias, que eram transmitidas ao vivo ou captadas em película, apresentavam ao público adaptações teatrais e literárias, além de sofisticados textos dramáticos escritos exclusivamente para televisão. Obras célebres, como Alice no País das Maravilhas (Lewis Carroll, 1865 – adaptada para TV em 1954) e O Coração das Trevas (Joseph Conrad, 1899 – adaptado para TV em 1958), foram encenadas ao vivo nos estúdios da NBC, para uma plateia de telespectadores que acompanhava com interesse os episódios unitários de aproximadamente uma hora de duração. As antologias eram patrocinadas por anunciantes que buscavam associar sua marca a ficções de prestígio, gerando programas como: *The Goodyear TV Playhouse* (NBC, 1951-57), *Philco TV Playhouse* (NBC, 1948-55), *Ford Theatre* (NBC, 1952-57), *General Electric*

Theater (CBS, 1953-1962), entre outros. Outras características que marcam as antologias da primeira “idade de ouro” da televisão são a divisão dos blocos em atos, como no teatro, e a presença de um apresentador que, por meio da imagem ou apenas da voz, abria e encerrava o episódio da semana.

R. J. Thompson observa que, no fim dos anos 1950, a televisão estadunidense foi atravessada por diversas transformações que marcaram o declínio de sua primeira idade dourada. O *videotape* passou a ser adotado como principal recurso de captação, em detrimento da película e das transmissões ao vivo. A televisão se popularizou, resultando na mudança da programação e da relação com os anunciantes. Os programas se desvincularam da dependência de patrocinadores únicos e os intervalos comerciais passaram a ser divididos em frações de 30 segundos, para serem vendidos a vários anunciantes. Thompson também associa o fim da primeira era de ouro à queda das antologias e à predominância de outros formatos televisuais, como o *quiz show*, o drama seriado e o *sitcom*. Seriado como *I Love Lucy* (CBS, 1951-57) e *Dragnet* (NBC, 1951-59), que atraíam grandes audiências, mostraram-se bastante interessantes para o negócio da televisão. De fato, se comparado com os sofisticados episódios unitários das antologias, o processo de produção do formato seriado (seja nos moldes da comédia de situação ou do drama) era mais econômico e prático, mesmo porque muitos elementos eram reutilizados, como cenografia, figurino e, principalmente, elenco e equipe técnica.

Embora “idade de ouro” seja uma expressão bastante usada por críticos e historiadores da televisão, não há consenso sobre as características que a definem, nem mesmo sobre o período exato a que se refere, tratando-se, portanto, de um termo impreciso e vulnerável a experiências e gostos pessoais. Alguns o relacionam a momentos mais restritos, como o período entre os anos 1954 e 1962, momento em que Walt Disney e Alfred Hitchcock entram para a produção televisual. Outros, como o historiador Erik Barnouw (1990), encerram a idade de ouro nos primórdios da televisão, isto é, entre os anos 1938 e 1954, antes de sua popularização e das grandes mudanças nos processos de produção dos programas.

A noção de uma “segunda idade dourada da televisão” aparece no discurso da crítica especializada nos anos 1980, vinculada a outro termo não menos nebuloso – a “televisão de qualidade” (*quality TV*). A expressão *quality TV* surge no contexto acadêmico britânico com a publicação do British Film Institute intitulada “M.T.M: Quality Television” (1984) – uma coletânea de artigos que analisam os programas produzidos pela produtora estadunidense M.T.M que, em parceria com as redes CBS e NBS, realizou importantes séries televisuais de inegável valor estético e narrativo, como *Mary Taylor Moore Show* (1970-1977) e *Hill Street Blues* (1981-87). O caso M.T.M é reflexo de mudanças na indústria televisual dos EUA, como, por exemplo, a separação entre os setores de produção e de distribuição. De fato, essa transformação industrial da televisão abriu espaço para a entrada de produtoras independentes, que trouxeram consigo maior ousadia criativa, sofisticação temática e estilística e a busca por um público mais segmentado (FEUER; KERR; VAHIMAGI, 1984). Além disso, os anos 1980 foram marcados pela entrada dos canais por assinatura. Assim, pressionadas pela nova

concorrência, as emissoras abertas começaram a arriscar novos programas de ficção, com narrativas mais ousadas e sofisticadas.

Das discussões sobre a *quality TV*, R. J. Thompson (1997, p. 13-16) extrai critérios definidores das características da “segunda idade de ouro da televisão” norte-americana que, para ele, teve início nos anos 1980. O autor elenca, assim, doze critérios que considera determinantes da televisão de qualidade. (1) De partida, Thompson afirma que a *quality TV* não é a TV convencional (*it is not ‘regular’ TV*). Nesse sentido, a televisão de qualidade quebra regras narrativas e estéticas já consolidadas pela televisão convencional. (2) Ela é, predominantemente, realizada por artistas já renomados em outras mídias – conhecidos escritores da literatura e do teatro, diretores e roteiristas do cinema. (3) São programas que atraem telespectadores de um seletor estrato social, qualificados pelo autor como de maior poder econômico e ampla formação educacional e cultural. (4) São programas que enfrentam o choque de tensões entre o objetivo comercial das emissoras e as aspirações artísticas de seus criadores. (5) Suas narrativas tendem a acomodar um grande número de personagens através do formato multitramas. (6) Os programas costumam conter memória diegética, isto é, eles tendem a recorrer informações apresentadas em episódios anteriores. (7) Há uma tendência em mesclar gêneros. (8) O texto dramático tende a ser mais complexo, resultando em programas com traços mais literários. (9) Há autoconsciência, ou seja, há programas que fazem muitas referências a eles mesmos e a outras obras, audiovisuais ou não. (10) A temática tende a ser mais controversa, abordando temas polêmicos e pouco discutidos na televisão. (11) São programas que aspiram ao realismo como paradigma estético. (12) Por fim, o autor aponta que são programas frequentemente premiados pela avaliação crítica.

6 Reflexões finais

As discussões de R. J. Thompson sobre as “idades de ouro da televisão” e seus critérios para identificar a “televisão de qualidade” tocam em algumas questões cruciais à ideia de legitimação da televisão como meio artístico. Se por um lado, encontramos nesses termos a intenção de atestar a capacidade da televisão de produzir obras artisticamente sofisticadas, por outro, os argumentos que os sustentam parecem causar efeito contrário.

Arlindo Machado, por exemplo, argumenta que *quality television* é um termo problemático, já que o acréscimo da expressão “de qualidade” “à palavra televisão produz uma discriminação que pode ser nociva à própria ideia que se quer defender” (2000, p. 13). De fato, a tentativa de legitimar a televisão como forma artística se dá, em muitos casos, pela rejeição do que pertence ao universo da televisão, como parece ocorrer na definição dada por R. J. Thompson (1997) à televisão de qualidade – *it’s not ‘regular’ TV* – e no *slogan* da canal pago HBO – *It’s not TV*. Além disso, ao investigar a qualidade das ficções produzidas durante a “segunda idade de ouro”, Thompson as associa a artistas (escritores e diretores) consagrados por suas atuações na literatura, no teatro e no cinema, sugerindo assim que a televisão não seria capaz, ela mesma,

de gerar seus próprios artistas ou, ainda, que ela dependeria da migração desses profissionais para desenvolver programas de qualidade. O autor parece ignorar a experiência de realizadores que construíram suas carreiras na televisão, como Jean Christophe Averty, na França, Ernie Kovacs, nos EUA, e Guel Arraes e Luiz Fernando Carvalho, no Brasil, erigindo um repertório de programas televisuais de alta qualidade artística, como avalia Arlindo Machado em seu livro seminal *A televisão levada a sério* (2000).

Ademais, a periodização por “idades de ouro” – primeira e segunda – é uma maneira reducionista de colocar em ordem cronológica as complexas transformações que atravessaram a produção ficcional da televisão. Ao contrário do que a noção de “idade de ouro” parece sugerir, os períodos entre as fases douradas também apresentam programas transformadores. Na realidade, a história da ficção televisual não é propriamente evolutiva, mas sim acumulativa, sendo possível, por exemplo, encontrar séries artisticamente interessantes dos anos 1950, bem como nos anos 1970 e no início do século XXI. Some-se a isso o fato de que o termo “idade de ouro” originou-se de estudos norte-americanos, que tiveram a televisão local como principal referência. Se levarmos em conta a produção das televisões de outras partes do mundo, o exercício de periodização da ficção televisual torna-se ainda mais intrincado.

Acreditamos que uma possível narratologia da televisão não pode ignorar os estudos já realizados nos campos da literatura e do cinema. De outro lado, reconhecemos que é preciso encontrar teorias e metodologias específicas que libertem a televisão da tutela dos estudos literários e filmicos. Tais proposições podem parecer contrárias, mas, com apoio em Gilles Delavaud, buscamos relacioná-las. O estudioso da história da televisão lembra-nos de que tratar da especificidade televisual não quer dizer buscar sua essência pura, livre de misturas. Ao contrário, como vimos nos itens anteriores, a especificidade da televisão “traduz seu poder de integração e transformação de outras práticas artísticas e sua recusa a uma submissão preguiçosa às formas convencionais¹¹” (DELAVAUD, 2005, p. 14, tradução nossa). Nesse sentido, compreendemos que as teorias e metodologias oriundas da narratologia literária e filmica são úteis e enriquecedoras para o estudo da narrativa televisual, desde que submetidas a modificações e complementações necessárias. Os estudos narrativos da televisão beneficiam-se tanto dos conceitos fundamentais inaugurados pela narratologia literária quanto das discussões específicas ao campo audiovisual trazidas pela narratologia filmica, sendo certo, no entanto, que colocam novas questões à narratologia, as quais, específicas, só podem ser percebidas mediante análise do conteúdo próprio da televisão: os programas.

A pesquisadora Marie-Laure Ryan (2005) ressalta que, ao ultrapassar os limites de uma única forma expressiva, a narratologia favorece a compreensão da narrativa como fenômeno intermediário. De fato, os estudos da intermedialidade têm oferecido produtivas reflexões

11 “La locution “spécificité télévisuelle” traduit plutôt, une fois reconnu au nouveau media son pouvoir d’intégration et de transformation d’autres pratiques artistiques, Le refus d’une soumission paresseuse à de formes convenues [...]” (DELAVAUD, 2005, p. 14).

sobre a ecologia das mídias, inclusive sobre as formas pelas quais distintos sistemas narrativos se relacionam, como comprovam os estudos de Gaudreault (1989, 2009) sobre o cinema dos primeiros tempos. Considerando que as mídias dispõem de distintas potencialidades narrativas, Ryan destaca, ainda, que o estudo comparado dessas habilidades contribui para a revisão crítica de termos, conceitos e modelos de análise, beneficiando ambas as disciplinas – a narratologia e o estudo das mídias (*media studies*). Os pesquisadores Jost e Gaudreault parecem concordar com essa ideia, ao afirmarem que “atualmente não é mais possível entrincheirar-se nos limites tranquilizadores de suas próprias disciplinas: a narratologia deve ser comparada, avançar levando em consideração as várias mídias, ou não tem razão de ser” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 190). Compartilhamos dessa posição e, assim, buscamos compreender a narrativa televisual tanto em suas propriedades intrínsecas quanto naquilo que compartilha com outros sistemas narrativos.

Referências

- BARNOUW, Erik. **Tube of Plenty: the evolution of american television**. Nova York: Oxford University, 1990, p. 167.
- BENASSI, Stéphane. **Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles**. Liège: Éditions du CEFAL, 2000.
- BENASSI, Stéphane.. Sérialité(s). In: SEPULCRE, Sarah (org.). **Décoder les series télévisées**. Bruxelles: De Boeck, 2011, p. 75-105.
- BOLTER, J. David; GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding new media**. Cambridge (MA): MIT Press, 2000.
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin, 1985.
- BUONANNO, Milly. **El drama televisivo: identidad y contenidos sociales**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- CAPANEMA, Letícia. **A televisão no ciberespaço: aspectos de uma nova mediação televisiva**. São Paulo: Verlag/Novas edições acadêmicas, 2015.
- CANNITO, Newton. **A televisão na era digital**. São Paulo: Summus, 2010.
- DELVAUD, Gilles. **L'art de la télévision: histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)**. Paris: De Boeck Supérieur, 2005.
- FECHINE, Yvana; CARLÓN, Mário. **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria dos Ventos, 2014.
- FEUER, Jane. Narrative Form in American Network Television. In: MACCABE, Colin. **High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film**. Manchester: Manchester

University, 1986.

FEUER, Jane; KERR, Paul; VAHIMAGI, Tise. **MTM: “quality television”**. Londres: British Film Inst., 1984.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GAUDREAU, André. **Du littéraire au filmique. Système du récit**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UnB, 2009.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, Steven. **Tudo o que é ruim é bom para você: como os games e a TV nos deixam mais inteligentes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Trad. Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro, Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2010.

KOZLOFF, Sarah. Narrative Theory and Television. In: ALLEN, Robert C. **Channels of Discourse**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, [1987] 1992, p. 67-100.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MITTELL, Jason. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. Nova York: NYU Press, 2015.

NEWCOMB, Horace. **The most popular art**. Nova York: Anchor, 1974.

NEWCOMB, Horace. Magnum, Champagne of Television? **Channels of Communications**, p. 23-26, 1985.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

RYAN, Marie-Laure (Ed.). **Narrative across media: the languages of storytelling**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and television**. Cambridge/Massachusetts/Londres: Harvard University Press, 2003.

THOMPSON, Robert J. **Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks, Moonlighting, Northern Exposure, LA Law, Picket Fences, with Brief Reflections on Homicide, NYPD Blue & Chicago Hope, and Other Quality Dramas**. Syracuse University Press, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Television:** technology and cultural form. Glasgow: Fontana/Collins, 1975.