

A importância do conceito de gênero para os estudos de narrativas midiáticas

Recebido: 26 set. 2014 Aprovado: 30 out. 2014

Vívian Cristina Rio Stella

Programa de Pós Graduação da Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP). São Paulo. SP. Brasil.
Contato com a autora: vivian.rio@gmail.com

Resumo: Na sociedade moderna, as narrativas foram incorporadas aos meios de comunicação e às novas tecnologias e deixaram de depender das interações face a face. Consequentemente, as narrativas assumiram formatos diversificados, para atender as lógicas da produção e da recepção, cuja mediação é feita pelos gêneros. O objetivo deste trabalho é apresentar o conceito de gênero nos estudos da linguagem e da comunicação, entendido como um quadro de orientação da prática, sujeito à inovação e à mudança inerentes ao desenvolvimento da sociedade. Este trabalho se pauta pela perspectiva dialógica de Bakhtin (1953); pela proposta de Hanks (2008) de articular a teoria bakhtiniana e bourdieusiana para a definição do conceito de gênero e pela conceituação de gênero nos estudos da comunicação e recepção. Pautados por esse arcabouço teórico, analisaremos, brevemente, a trajetória dos gêneros narrativos na teledramaturgia brasileira.

Palavras-chave: Gêneros. Linguística. Comunicação. Narrativa Midiática.

Abstract: **The importance of the concept Gender to the study of media narratives.** In modern society, the narratives were incorporated into the media and into the new technologies and no longer rely on face to face interactions. Therefore, the narratives have taken different formats to attend to logic of production and of reception, whose mediation is made by genres. The aim of this work is to present the concept of gender in studies of language and communication, which is conceived as a framework to guide practice, open to innovation and change inherent in the development of society. This work is based on dialogic perspective of Bakhtin (1953); on articulation of Bakhtin and Bourdieu's theory as proposed by Hanks (2008); and on genre's conception elaborated by communication and reception researches. Based on this theoretical framework, we analyse briefly the history of narrative genres in Brazilian soap opera.

Keywords: Genres. Linguistic. Communication. Mediatic narratives.

Introdução

A modernização da sociedade, na visão de Benjamin (1936, 1994) impactaria a arte de narrar, pois narradores como o homem do campo desapareceriam. Mas o que se tem percebido é que, com o desenvolvimento dos meios de comunicação, há uma inovação nos contextos e na forma com que a narrativa emerge.

Se, antes do advento dos meios de comunicação, ela dependia das interações face a face para acontecer e se propagar, com os meios de comunicação e as novas tecnologias, a narrativa (i) foi incorporada a quase interação mediada (receptores diante da TV – Thompson, 1998) e, mais recentemente, (ii) passou a ser transmidiática, por se desenrolarem múltiplos suportes midiáticos, prática central da cultura de convergência¹ (JENKINS, 2009).

São, portanto, os meios de comunicação e seus diferentes suportes midiáticos que assumem o papel do narrador da sociedade moderna.

Essas narrativas modernas e (trans)midiáticas são contadas em diferentes formatos, seguindo a lógica da produção da indústria cultural e os interesses e hábitos cada vez mais heterogêneos dos telespectadores. A mediação entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos é feita pelos gêneros, que articulam narrativamente as serialidades (MARTIN-BARBERO, 2003). Por esse motivo, a noção de gênero tem se tornado fundamental não apenas para os estudos de linguagem como também para os estudos da comunicação, afinal, os gêneros constituem o “*hard core*” das dimensões comunicativas da vida social (BAUMAN, 2001) e, enquanto o telespectador não encontra a chave do gênero, não se compreende o que está ocorrendo na narrativa (MARTIN-BARBERO, 2003).

A partir desse contexto, o objetivo deste trabalho é apresentar o conceito de gênero nos estudos da linguagem e da comunicação, entendido como um quadro de orientação da prática, sujeito à inovação e à mudança inerentes ao desenvolvimento da sociedade. Para isso, primeiro, discutiremos como a câmera assume esse papel de narrador na modernidade; em seguida, apresentaremos as postulações de Bakhtin (1953, 2003) e de Hanks (2008) (que articula os conceitos bakhtinianos e bourdieusiano) sobre os gêneros nos estudos da linguagem; abordaremos, na sequência, os gêneros segundo a conceituação nos estudos da

¹O termo cultura da convergência, segundo Jenkins (2009), inclui ideias como “o fluxo de conteúdos através de vários suportes midiáticos, a cooperação entre as múltiplas indústrias midiáticas, a busca de novas estruturas de financiamento das mídias que recaiam sobre os interstícios entre antigas e novas mídias, e o comportamento migratório da audiência, que vai a qualquer lugar em busca das experiências de entretenimento que deseja (JENKINS, 2009, p. 332-333)”.

comunicação e da recepção e, por fim, analisaremos, brevemente, a trajetória dos gêneros narrativos na TV aberta brasileira², com destaque para sua diversificação ao longo das décadas.

A câmera: o narrador da sociedade moderna

Benjamin (1936, 1994) postulou que a arte de narrar estaria em vias de extinção à medida que a sociedade se modernizasse, como consequência do (quase) desaparecimento de tipos de narradores como o homem do campo, que conhece cada pormenor do território e da cultura em que vive e que tem ensinamentos a contar (e recontar). Esse narrador, segundo Benjamin (1994), é o homem que tem como fonte para a narrativa suas próprias experiências e as alheias. Ele é, em razão disso, o homem que tem conselhos a dar. Na visão do autor, o homem moderno, que transita por diversos territórios e tem contato com inúmeras culturas ao mesmo tempo, não assumiria esse papel de narrador. Por fim, para Benjamin (1994), com a modernização da sociedade, haveria também o desaparecimento um estado psíquico de distensão, sendo esse estado condição necessária à assimilação da narrativa.

Essa visão de Benjamin sobre o declínio da narrativa é uma herança do pensamento social clássico, segundo o qual, com o desenvolvimento das sociedades modernas, a tradição perderia gradualmente sua importância até não desempenhar mais um papel significativo na vida cotidiana dos indivíduos.

A teoria sociológica atual fez uma releitura qualificada de teóricos da modernização, reservando à mídia um papel importante na transformação das formas tradicionais. Para Thompson (1998), o desenvolvimento das sociedades modernas implica, na verdade, um processo de “desenraizamento das tradições”. Antes do desenvolvimento da mídia, os modelos para interpretar o passado e o mundo para além do ambiente imediato baseavam-se no intercâmbio do conteúdo simbólico em interações face a face. A partir do desenvolvimento da mídia,

²Não estamos descreveremos os gêneros televisivos tal como são concebidos em suplementos especializados em TV ou nas revistas de programação das operadoras de canais por assinatura. Neles, os gêneros são classificados como categorias/ rótulos, com estruturas fixas e com base no conteúdo exibido. Como aponta Fachine (2001), os gêneros são abordados em uma perspectiva institucionalizada, de como a TV trata os gêneros e, portanto, inadequada e incompatível com os estudos de recepção focados nos gêneros.

os indivíduos puderam experimentar eventos, observar outros e, em geral, conhecer mundos – tanto reais quanto imaginários – situados muito além da esfera de seus encontros diários (THOMPSON, 1998, p. 159).

Portanto, na sociedade moderna, a narrativa não desaparece, mas se transforma e é incorporada aos contextos presentes nas práticas dos indivíduos. Em outras palavras, com o desenvolvimento dos meios de comunicação, há, na realidade, uma inovação nos contextos e na forma com que a narrativa emerge, pois, antes do advento dos meios de comunicação, ela dependia das interações face a face para acontecer e se propagar; com a modernização da sociedade, a narrativa foi incorporada ao que Thompson (1998) denomina quase interações mediadas (receptores diante da TV).

Cabe destacar que, atualmente, vivemos em uma cultura de convergência, em que a narrativa, mais uma vez, se reconfigura. A narrativa transmidiática, tal como Jenkins (2009) denomina, passa a ser disponibilizada em diferentes suportes midiáticos, associados por portais de acesso que representam a conexão entre as histórias de cada suporte e permitem ao espectador conhecer múltiplas camadas de significado em um universo narrativo.

Assim, apesar de o narrador, na concepção de Benjamin, ser cada vez mais raro, dada a urbanização e modernização das sociedades, as narrativas não deixam de existir: elas foram incorporadas à televisão, ao cinema e, mais recentemente, a diferentes suportes midiáticos, que se constituem os principais narradores da atualidade. Isso significa que, nos dias de hoje, “quem narra é a câmera”(CAMPEDELLI, 1987, p. 42-43) e os próprios receptores no uso de diferentes suportes midiáticos (JENKINS, 2009).

E, embora Benjamin tenha afirmado que o dom de ouvir e o estado de distensão se tornariam cada vez mais escassos, ainda são milhares os telespectadores que assistem rotineiramente a telenovelas, seriados e a programas especiais em formato narrativo. Os suportes midiáticos assumiram, então, a função do “homem que tem conselhos a dar” e as narrativas (trans)midiáticas representam o modo narrativo no universo de produtos da indústria cultural.

Os gêneros nos estudos da linguagem

Como, na indústria cultural de massa, as narrativas podem ser produzidas em formatos muito diversificados, um dos principais conceitos utilizados nos estudos da linguagem, em

diferentes áreas da linguística, é o de gêneros, os quais constituem o “*hard core*” das dimensões comunicativas da vida social (BAUMAN, 2001).

Ao tratar de gêneros, é inevitável trazer à discussão as postulações de Bakhtin, que pautam tantos estudos da linguística pela sua grande contribuição às teorias da linguagem.

Os gêneros, segundo a teoria de Bakhtin (1953/2003), apresentam três dimensões que são consideradas essenciais e indissociáveis: (i) *os temas*, conteúdos ideologicamente conformados que se tornam “dizíveis” pelo gênero; (ii) os elementos das estruturas comunicativas e semióticas compartilhadas pelos textos pertencentes ao gênero (*forma composicional*) e (iii) as configurações específicas das unidades de linguagem, traços da posição enunciativa do locutor e da forma composicional do gênero (marcas linguísticas ou *estilo*).

Essas dimensões não são consideradas apenas em termos de produção do gênero e sem uma contextualização. Como argumenta Rojo (2005), elas são determinadas tanto pelos parâmetros de produção dos enunciados quanto pela apreciação valorativa do locutor sobre o tema e do interlocutor sobre seu discurso. Por isso,

diferentemente de posições estruturais ou textuais, nessa abordagem, os gêneros e os textos/ enunciados a eles pertencentes não podem ser compreendidos, produzidos ou conhecidos sem referência aos elementos de sua situação de produção (ROJO, 2005, p. 192).

É preciso, portanto, considerar a condição real de produção dos gêneros ou, como nomeia Bakhtin, a “situação social imediata”.

Consequentemente, são essenciais (i) os parceiros da interlocução, suas relações sociais, institucionais e interpessoais e (ii) as formas de organização e de distribuição dos lugares sociais nas diferentes instituições e situações sociais de produção dos discursos, denominadas de esferas comunicativas por Bakhtin/Voloshinov (1929).

Nessas esferas comunicativas, os parceiros da enunciação podem ocupar determinados lugares sociais e estabelecer certas relações hierárquicas e interpessoais; selecionar e abordar certos temas; adotar finalidades ou intenções comunicativas específicas. O fluxo discursivo dessas esferas

crystaliza historicamente um conjunto de gêneros mais apropriados a estes lugares e relações, viabilizando regularidades nas práticas sociais de linguagem. Estes gêneros, por sua vez, refletirão este conjunto possível de temas e de relações nas formas e estilos de dizer e de enunciar. O que torna, entretanto, os textos e discursos irrepetíveis é o fato destes aspectos da situação, assim como seu tempo e lugar histórico-sociais, serem, eles próprios irrepetíveis, garantindo a cada enunciado seu caráter original (ROJO, 2005, p. 192).

Essa afirmação de Rojo baseia-se na afirmação de Bakhtin (2003, p.261) de que:

todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana [...]. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. [...] Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora *seus tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*.

São, portanto, as diferentes situações da vida social, marcadas sócio-historicamente, que possibilitam a emergência e a consolidação dos gêneros com características temáticas, composicionais e estilísticas próprias.

Como consequência da vasta gama de situações de uso da linguagem, existe uma grande variedade de gêneros.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2003, p. 262).

O repertório de gêneros, portanto, cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. Isso significa que os gêneros, segundo a concepção de Bakhtin (1953/2003), não são estáticos, pois a atividade humana é multiforme e, como qualquer outro produto social, os gêneros estão sujeitos a mudanças,

decorrentes não só das transformações sociais, como devidas ao surgimento de novos procedimentos de organização e acabamento da arquitetura verbal, em função de novas práticas sociais que os determinam (ver, por exemplo, os gêneros da mídia eletrônica) (KOCH, 2004, p. 161)

Os gêneros, então, são marcados pela capacidade de renovar-se a cada nova prática social, ou melhor, a cada nova etapa do desenvolvimento de uma sociedade.

É por essa sua natureza mutável, dada a inscrição dos gêneros nas mais diversas e fluidas esferas comunicativas (ou contextos), que não faz sentido assumir os gêneros como propriedades de um texto, como produtos acabados e imutáveis ou como se estivessem a serviço de uma classificação taxonômica.

Essa conceituação de Bakhtin já está articulada às esferas comunicativas dos falantes, mas Hanks (1987/2008) aprofunda essa articulação valendo-se da teoria da prática de Bourdieu³.

A articulação entre as teorias de Bakhtin e Bourdieu constitui, como Hanks (2008) afirma, uma abordagem coerente e reveladora para a análise da produção e da recepção discursivas. Cabe destacar o que, nessa abordagem proposta por Hanks (2008), advém de cada um desses autores.

A partir de Bakhtin, Hanks (2008) postula que o conceito de gênero deve ser analisado por meio da inter-relação entre os princípios construtivos do discurso, os valores sociais e os objetos descritos. Com base em Bourdieu, Hanks (2008) mobiliza o conceito de prática social, que emerge da interação entre os dispositivos estáveis para ação (o *habitus*) e a temporalidade, a improvisação, e as restrições inerentes a qualquer “mercado linguístico” (BOURDIEU, 1985, p. 656-662). Nesse sentido, o *habitus* compreende as capacidades dos atores tanto para produzir o discurso quanto para entendê-lo em formas relativamente sistemáticas, englobando, com isso, tanto as práticas linguísticas quanto as percepções inerentes ao próprio discurso (BOURDIEU, 1985, p. 170).

Dessa articulação, decorre a definição de que os gêneros são uma parte integrante do *habitus* linguístico, na medida em que apresentam uma relação tanto com a prática em si (a produção), como com as categorias que possibilitam a compreensão do discurso (a recepção). Além disso, os gêneros, como são produzidos no decorrer da prática linguística, estão sujeitos à inovação e à mudança.

Essa é uma articulação interessante, pois, a partir dela, Hanks (2008) propõe que gêneros convencionais são parte de um *habitus* linguístico que os falantes nativos revelam em seu discurso e que esses gêneros são também produzidos sob variadas circunstâncias locais. Isso significa, para o autor, que os gêneros são esquemas adaptáveis e sujeitos a alterações nas diferentes produções linguísticas: “como esquemas são sempre suscetíveis a aplicações

³ Para Hanks (2008), ambas são teorias poderosas e distintas (mas compatíveis) sobre a relação entre formas simbólicas e ação social. Só que, para a análise de produção discursiva, tanto a “poética sociológica” de Bakhtin quanto a “teoria da prática” de Bourdieu são insuficientes se tomadas individualmente.

futuras, os gêneros se mantêm um esquema aberto e apenas parcialmente especificados” (Hanks, 2008).

A relação entre os gêneros e a prática reside, segundo a proposta do autor, justamente nessa “dupla articulação” entre os elementos textuais do gênero e as inovações/ mudanças/ incorporações realizadas pelos falantes nas situações interativas. Afinal, como postula Bourdieu (1977), a prática, enquanto atividade inscrita no tempo, permanece incompleta e emergente, o que significa que a ideia de regras objetivas, de um padrão fechado, é substituída por esquemas e estratégias, levando-nos a conceber o gênero “como um conjunto de elementos focais ou prototípicos, usados de formas diferentes pelos atores sociais e que nunca se fixam numa estrutura unitária”.

Podemos afirmar, portanto, que, articulando as concepções teóricas de Bakhtin e Bourdieu, Hanks (2008) definiu gêneros como (i) elementos historicamente específicos da prática social, cujos traços definidores os vinculam a atos comunicativos situados e, mais especificamente, como (ii) elementos do *habitus* linguístico, constituídos por um esquema estilístico, temático e indexical, com base no qual os falantes improvisam.

Verificamos que tanto a abordagem de Bakhtin quanto a de Hanks (1987/2008) diferem-se de uma abordagem puramente formalista, segundo a qual os gêneros consistem em agrupamentos estáveis de elementos temáticos, estilísticos e composicionais.

Gêneros, então, na condição de tipos de discursos, derivam sua organização temática da inter-relação entre sistemas de valores sociais, convenções linguísticas e o mundo representado. Derivam sua realidade prática da sua relação com os atos linguísticos específicos, dos quais eles são tanto os produtos quando os recursos primários (HANKS, 2008, p. 71).

Assim, em vez de considerar *apenas* os traços ou as configurações por meio das quais são definidos, consideram-se também as condições históricas, a partir das quais os gêneros ganham existência, a sua relação com a prática comunicativa e os valores sociais a eles associados em um dado contexto. Os gêneros podem, então, ser definidos em termos de “convenções e ideais historicamente específicos de acordo com os quais os autores compõem o discurso e as audiências os recebem” (HANKS, 2008). Essa afirmação do autor evidencia que sua releitura considera não só o contexto de produção dos gêneros, tal como propõe Bakhtin, como também a sua recepção.

A partir do que foi exposto, podemos sintetizar os gêneros como quadros de orientação, procedimentos interpretativos e conjuntos de expectativas que não fazem parte da estrutura discursiva, mas da maneira como os atores sociais se relacionam com e usam a

linguagem. Além disso, entendidos como elementos constitutivos de um sistema de signos, os gêneros de discurso possuem carga valorativa, distribuição social e estilos de performance característicos de acordo com os quais eles são elaborados no decorrer do processo enunciativo (HANKS, 2008).

Os gêneros nos estudos da comunicação

Nos estudos atuais sobre a recepção midiática, muito pautados pelo dialogismo bakhtiniano e segundo os quais os receptores são constituintes ativos no processo de significação das mensagens midiáticas, é imprescindível falar sobre os gêneros, pois eles são um lugar-chave de relação entre matrizes culturais e formatos industriais e comerciais,

um lugar de osmose, de fusão e de continuidades históricas, mas também de grandes rupturas, de grandes descontinuidades entre essas matrizes culturais, narrativas, gestuais, estenográficas, dramáticas, poéticas em geral, e os formatos comerciais, os formatos de produção industrial” (MARTIN-BARBERO, 1995, p. 66).

Além disso, são os gêneros que fazem a mediação da lógica do sistema produtivo e a dos usos que fazem os receptores. Como afirma Martin-Barbero (2003, p. 303), “são suas regras que configuram basicamente os formatos, e nestes se ancora o reconhecimento cultural dos grupos”.

Nesses estudos de comunicação e recepção midiática, o gênero é definido como uma estratégia de comunicabilidade, o que significa, de acordo com Fachine (2001), compreendê-los considerando tanto uma dimensão mais semiótica (estratégias de organização interna da linguagem) e uma mais sociocultural e histórica.

Eles são, portanto, concebidos não apenas em termos de conteúdo, linguagem ou recursos, mas também como um fato cultural e um modelo dinâmico (MARTIN-BARBERO, 2003), congregando, como afirma Borelli (1995), os referenciais comuns aos produtores e ao público receptor em uma mesma matriz e permitindo o reconhecimento deste ou daquele gênero por todos, mesmo que não conheçam suas regras de produção. Assim, enquanto os telespectadores não encontram a chave do gênero, não há reconhecimento nem compreensão do que está se passando na história narrada em um gênero midiático.

Por serem considerados uma estratégia de comunicabilidade e, ao mesmo tempo, um fato cultural, os gêneros televisivos se definem por sua arquitetura interna, por seu lugar na programação e pela matriz cultural da sociedade em que os gêneros são produzidos e

recebidos. Por isso, segundo Martin-Barbero (2003), para abordar os gêneros televisivos é preciso compreender o sistema de comunicação midiática de cada país, já que os gêneros não são apenas constituídos pelos temas e por sua forma composicional e estilística (as três dimensões definidas por Bakhtin), mas também pela configuração cultural, pela estrutura jurídica de funcionamento da televisão, pelo grau de desenvolvimento da indústria televisiva e por alguns modos de articulação com a indústria televisiva.

Cabe destacar também que, com o desenvolvimento por que passa a sociedade, os gêneros televisivos vão sendo alterados gradativamente, ajustando-se, assim, às novas matrizes culturais, às novas tecnologias e às demandas dos telespectadores. E, considerando que o gênero, como apontado acima, não se define apenas por sua estrutura interna, quando se reconfigura o gênero, a programação televisiva também vai sendo modificada.

Notamos, então, que, nos estudos de recepção, o conceito de gênero é também entendido como um quadro de orientação da prática, sujeito à inovação e à mudança inerentes ao desenvolvimento da sociedade, assemelhando-se, assim, às definições de gênero no interior da teoria da prática, proposta por Hanks (2008).

Nesse sentido, não se pode desconsiderar nem as demandas dos receptores por inovações nem tampouco os saberes dos produtores, responsáveis por essas inovações e detentores de saberes que são cada dia mais especializados e mais profundos. Essa impossibilidade de desligamento entre o polo de produção e o de recepção é defendida por Wolf (1980), autor que pesquisa sobre os gêneros de TV levando em consideração os polos da produção e o da recepção. Para o pesquisador, apesar da recepção não ser programada, ela é organizada e orientada pela produção, “tanto em termos econômicos como em termos estéticos, narrativos, semióticos” (MARTIN-BARBERO, 1995, p. 56).

Para tratar da lógica, ou seja, da estrutura e da dinâmica da produção televisiva, é preciso, de acordo com Martin-Barbero (1995) ater-se ao que configura as condições específicas de produção, ao que a estrutura produtiva deixa de vestígios no formato, aos modos como a indústria televisiva semantiza e recicla as demandas dos públicos e seus diferentes usos. Isso significa que as condições específicas, os recursos tecnológicos e as formas de “traduzir” as demandas do público para se produzir os gêneros na indústria televisiva deixam suas marcas nos temas veiculados, nos formatos produzidos e no estilo usado. Assim, os gêneros televisivos são concebidos segundo uma matriz cultural (que inclui a tradição de gêneros existentes em uma cultura) e os recursos técnico-expressivos do meio (códigos próprios do audiovisual).

A partir da exposição feita nesta seção, observa-se que a teorização sobre o conceito de gênero do discurso com base em Bakhtin (1953, 2003), tem uma grande compatibilidade entre os desdobramentos da teoria bakhtiniana de gêneros nos estudos de comunicação e recepção midiáticas (MARTIN-BARBERO, 1995, 2003) e nos estudos da linguagem (HANKS, 1987, 2008).

Acreditamos que as principais postulações dessas teorizações podem ser resumidas nos seguintes termos: (i) o gênero não é uma estrutura fixa, mas suscetível a incorporações e modificações; (ii) não se deve considerar apenas as estruturas formais/ composicionais dos gêneros, mas também seu contexto histórico e o uso que os atores sociais fazem dele em suas práticas; (iii) é por meio da prática com e pelos gêneros que os atores sociais estabelecem parâmetros de produção, recepção e avaliação, os organizam e os incorporam a seus *habitus* de recepção.

Assim, a partir desse arcabouço teórico, podemos afirmar que os gêneros televisivos não são considerados produtos acabados, atualizam-se a cada recepção e vão sendo modificados (ainda que mantenham seu quadro de orientação para a recepção), de acordo com as demandas dos telespectadores e com as mudanças na matriz cultural, sendo assim, um recurso esquemático e incompleto, isto é, um quadro de orientação para a produção dos gêneros e para a sua recepção.

A cultura de gêneros na teledramaturgia brasileira

A produção, a apropriação e o reconhecimento de certo gênero é, antes de tudo, o resultado de uma cultura de gêneros (FECHINE, 2001). E a programação televisiva é constituída por uma matriz de gêneros, atrelada à cultura de seu país.

Por isso, nesta parte do trabalho, analisaremos brevemente o sistema dos gêneros ficcionais do Brasil. Para isso, é preciso, primeiramente, remeter ao processo de produção, ao significado social do melodrama e ao “abrasileiramento ou de transposição” (LOPES, 2000), que levou à conceituação do romance-folhetim, um dos mais tradicionais na literatura de massa, principalmente na América Latina.

O melodrama, segundo Martin-Barbero (2003, p. 316), é o gênero que mais agrada na América Latina, pois

é como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir de nossa gente. [...] Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou

reportagem policial, o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário.

Esse filão do imaginário coletivo, segundo o autor, refere-se àquilo que torna visível a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa. A história narrada no melodrama é, portanto, a história do povo latino-americano e de sua diversidade. É no melodrama que os indivíduos reconhecem sua identidade coletiva, uma vez que sua matriz cultural está ali trabalhada.

A televisão, principal meio de veiculação do melodrama, constitui-se, dessa forma, como um complexo sistema que fornece o código pelo qual as pessoas se reconhecem e, de acordo com Bucci (1997, p.11), “ela domina o espaço público (ou a esfera pública) de tal forma, que, sem ela, ou sem a representação que ela propõe do país, torna-se quase impraticável a comunicação – e quase impossível o entendimento nacional”. Como afirma Baccega (2002), é por meio dessa construção do espaço público que a televisão une um país e, assim, constrói seu imaginário e sua memória coletiva. O melodrama seria, portanto, o gênero mais eficaz nessa construção, devido à operação de reconhecimento por meio de sua mensagem, composta por matrizes culturais do campo popular.

Essa postulação nos remete à afirmação de Martin-Barbero (2003) de que só há reconhecimento e compreensão do que está se passando na história quando os telespectadores encontram a chave do gênero e, especialmente na América Latina, por sua representatividade, a chave do melodrama.

Na estética do melodrama, há um conteúdo sentimental, moralizante e otimista, veiculado por meio de uma narrativa linear, “que se propõe atingir *a um só tempo coração, olhos e ouvidos*” (LOPES, 2000 grifos da autora). Temas arquetípicos, como amor, ódio, dever, honestidade, segredos e mistérios, polarizados entre bem e mal/ herói e vilão/ justiça e injustiça/ ricos e pobre, sensibilizam o público até o esperado *happy-end*, restaurador da ordem moral. Como afirma Lopes (2000), a trama normalmente é conhecida pelo público, que torce pela vitória de seu herói e que, segundo Almeida Prado,

se torna confidente do autor, cabendo a investigação e a descoberta da verdade somente às personagens. A angústia do espectador é essa: saber tudo e nada poder sobre os acontecimentos (Almeida Prado, 1972 *apud* Lopes, 2000);

A partir da matriz do melodrama, consolida-se um padrão de telenovela no Brasil, que, como expõe Lopes (2000), já havia demonstrado sua eficácia na radionovela brasileira e latino-americana e na *soap opera* norte-americana.

Essa matriz impera até meados da década de 60, reordenando o antigo modelo de folhetim veiculado no jornal sob forma de folhetim eletrônico, marcadamente melodramático. Alguns exemplos de folhetins melodramáticos dessa época são as adaptações literárias de autores nacionais como José de Alencar (*Senhora*, 1952; *Diva*, 1952; *O Guarani*, 1959), ou as telenovelas, já em formato diário, *Ambição* (de Ivani Ribeiro, exibida em 1964), *A moça que veio de longe* (Ivani Ribeiro, 1964).

Ao final dos anos 60, começam a surgir, no espaço do melodrama, pequenas inovações nas temáticas e nos enredos: inserção, nas telenovelas, de temas da realidade brasileira, veiculação de mensagens e incorporação de um cotidiano mais próximo do espectador. Para Lopes (2000), isso revela o desejo de romper os padrões clássicos do folhetim melodramático, apontando para a “existência de uma maior sintonia entre produtores culturais de telenovelas e manifestações mais gerais, emergentes na cultura brasileira”. Telenovelas como *Beto Rockfeller* (de Braulio Pedroso, exibida em 1968/1969) e *Véu de noiva* (de Janete Clair, exibida em 1969) veiculam cenários urbanos, conflitos contemporâneos e personagens com postura do herói acessível, que tem crises existenciais e circula de ônibus pela metrópole, no ritmo de uma sociedade que se moderniza (deixando de lado as carruagens e espartilhos dos personagens das telenovelas do início da década).

Até os anos 70, foi a televisão que forneceu ao brasileiro a sua autoimagem, por meio do projeto de integração nacional pretendido pela ditadura militar. A importância da televisão nesse processo de formação de identidade coletiva ocorreu, segundo Kehl (1986, *apud* Bucci, 1997), pelas imagens únicas que percorriam simultaneamente o território, unificando sua população enquanto público e articulando uma mesma linguagem, segundo uma mesma sintaxe. Consequentemente, segundo Bucci (1997), a massa de telespectadores integra, por meio das mensagens da televisão, expectativas diversas e dispersas, os desejos e insatisfações difusas, conseguindo incorporar novidades que se apresentem originalmente fora do espaço que ela ocupa e constituindo a televisão não como uma impositora, mas como possuidora de instrumentos que permitem ordenar hábitos dispersos em códigos reconhecíveis e unificadores. Além disso, o autor caracteriza a televisão como uma assembleia permanente,

que lança faíscas sobre os guetos escuros [...], que também deixa que sua luz transcorra para as privacidades e ensina o telespectador a desfrutar de intimidades que ele mal sabe que existem (BUCCI, 1998, p. 13).

Portanto, a televisão e, principalmente, o fascínio pelo melodrama no Brasil (e na América Latina) revelam, segundo Martin-Barbero (2003), que a força da indústria cultural e o sentido de suas narrativas não se encontram apenas na ideologia, mas na cultura, na dinâmica profunda da memória e do imaginário. Foi no mundo imaginário que o Brasil construiu sua coesão nacional, de acordo com Bucci (1997).

A partir dos anos 70, ocorreu a plena diversificação dos gêneros ficcionais. Foi quando, de acordo com Lopes (2000), o leque de gêneros abriu-se em toda sua multiplicidade.

Nesse período, podem ser encontradas, recicladas e transformadas, as matrizes do romance policial e do romance de aventura, assim como as personagens do mocinho próximo ao *cowboy*, da *vamp* erótica, do bufão que faz rir e da fada bondosa, sempre pronta a ensinar o melhor caminho a seguir.

Os gêneros ficcionais, então, se diversificaram e se ampliou o mercado, consolidado pela indústria cultural brasileira e pela presença de um público cada vez mais assíduo diante da TV, ávido por novidades e segmentado em interesses masculinos, femininos, geracionais e por necessidades individuais, o que compõe um quadro social bastante heterogêneo. Houve, portanto, uma inovação, para não repetir sempre os mesmos modelos, e se ampliaram potencialidades de forma a atingir novos mercados.

Foi nessa década que a programação da Rede Globo foi padronizada, definindo-se horários e temas de suas telenovelas, bem como número de capítulos das tramas. A telenovela passou, então, a ser exibida em horários e com temas que atendessem seu público-alvo e, com isso, estabeleceu-se certo horário como destinado a um público.

Essa programação era definida da seguinte forma: novelas exibidas no horário das 18 horas eram baseadas em adaptações de obras literárias para a TV, como as feitas por Herval Rossano; no horário das 19 horas, as telenovelas eram baseadas nas comédias de costume, voltadas para o público jovem, com histórias leves e românticas; no horário das 20 horas, abordavam-se, nas telenovelas, os temas rurais e urbanos e discussões sobre acontecimentos do dia a dia; no horário das 22 horas, “já não tão vigiado pela censura” (ALENCAR, 2004, p.31), exibiam-se tramas adultas.

No decorrer dos anos e com a consolidação na programação e na vida dos telespectadores, a telenovela conseguiu atingir altos índices de audiência e, como afirmam Ortiz *et al.* (1991, p.63), se tornaram uma “programação obrigatória, elemento fundamental na distribuição dos horários.

Com suas telenovelas, a Rede Globo foi se consolidando no primeiro lugar entre as emissoras. Para isso, apostou nas melhorias tecnológicas, mudando a qualidade de imagem para o receptor, na formação de um grupo de profissionais competentes e reconhecidos, principalmente no Departamento de Telenovela e num eficiente trabalho de pesquisa para entender o seu público.

Um marco ainda na década de 70 foi o lançamento da primeira telenovela em cores, *O Bem Amado*, exibida às 22h, em 1973. Esta, inclusive, foi a primeira telenovela exportada, consolidando, assim, a Rede Globo como emissora referência na produção de telenovelas e abrindo as portas de um novo mercado para as produções brasileiras.

No fim da década de 70, mais precisamente entre 1978 e 1979, foi exibida a última novela do horário das 22 horas, *Sinal de Alerta*, de Dias Gomes. Nos anos 80 em diante, o horário passou a ser ocupado por outro tipo teledramaturgia, de menor duração. Segundo Alencar (2004), o público deste horário sinalizava um interesse por histórias com menos capítulos e com mais análise e críticas sociais. Foi a partir da identificação dessa demanda, que a Globo decidiu iniciar a produção de programas em formato de seriados e minisséries.

Nas décadas de 1980 e 1990, a alta tecnologia nas produções, com efeitos especiais, e o elenco de atores consagrados marcaram as telenovelas, minisséries e seriados (embora a grade de horários das telenovelas, definida na década de 1970, tenha permanecido praticamente a mesma).

A partir desse período até a atualidade, como observa Lopes (2000),

as televisões vivem um permanente processo de diversificação e inovação que pressupõe (re)organização e alteração no gerenciamento empresarial, reposição permanente no campo das tecnologias e variação na forma e nos conteúdos de suas produções.

É nesse contexto que as telenovelas das 20h, por exemplo, passam a utilizar e problematizar temas do cotidiano, considerados tabus (e, por isso, ignorados ou tratados de forma preconceituosa até então), para debate. A telenovela vai, então, se distanciando do modelo tradicional de telenovela do qual se originou e no qual se reafirmavam os estereótipos e esquemas maniqueístas (MOTTER, 1998). Telenovelas como “A próxima vítima”, de Silvio de Abreu, “Explode Coração”, de Glória Perez, “O Rei do Gado”, de Benedito Ruy Barbosa são exemplos citados por Motter (1998, p. 90) em que

a vida cotidiana vai sendo incorporada de modo mais abrangente e concreto na sua convivência com a prostituição, o homossexualismo, a droga, a pedofilia (preferências sexual por crianças), o crime, a violência urbana, com os bolsões de miséria que proliferam sob a forma de favelas dominadas por traficantes que submetem trabalhadores e induzem jovens e crianças ao vício e à criminalidade, num ambiente onde as instituições não funcionam e a sociedade não se sente responsável.

Para a autora, discutidas ao longo de seis meses de vida da personagem, essas questões implicam uma incorporação do problema, pela via ficcional, ao cotidiano real do telespectador. E, se não operam mudanças, ao menos fazem o público refletir sobre elas.

Houve, claro, casos de não aceitação do público. Como exemplifica Motter (1998), “Torre de Babel”, de Silvio de Abreu, mostrou em seu primeiro capítulo todos os conflitos da história e chocou os telespectadores. Assim como houve telenovelas que, mesmo mais próxima do melodrama não se reduziram a ele. Motter (1998) exemplifica isso com a novela *Por Amor*, em que o autor Manoel Carlos dispersa nos diálogos os temas do cotidiano como se os personagens assistissem os mesmos telejornais que os telespectadores.

Portanto, há, nas telenovelas brasileiras, o caráter polêmico, o que, como aponta Motter (1998), a inclui entre os discursos democráticos da sociedade brasileira e a caracteriza como um referente a partir do qual uma coleção de temas passa a circular no cotidiano das pessoas.

Nesse contexto de diversificação de gêneros ficcionais, tem havido forte investimento em seriados, exibidos a partir das 22h, horário em que há menos pressões mercadológicas e em que as experimentações são comumente realizadas. No década de 90, por exemplo, foram veiculados seriados como “A comédia da vida privada” (de 1995 a 1997), “Sai de baixo” (de 1996 a 2002), “A justiceira” (1998) e “Mulher (1998). Mas foi nos anos 2000 que o gênero seriado se consolidou na grade de programação, com inúmeras variações na sua estrutura composicional. Dentre os seriados desse período, destacam-se⁴: “Brava Gente” (2000 a 2002), “Os normais” (2000 a 2003), “Cidade dos Homens” (2002 a 2005), “A Grande Família (2001 a 2014), “A diarista” (2004 a 2007), “Sob nova direção” (2004 a 2007), “Toma lá da cá” (2007 a 2009), “Ó pai, ó” (2008), “As cariocas” (2010), “Divã” (2011), “Mulher invisível” (2011), “As brasileiras” (2012), “Louco por elas (2012), “Pé na cova” (2012), “A mulher do prefeito” (2013), “Tapas e Beijos” (2011 – em exibição).

⁴ Elencamos apenas os principais seriados veiculados na TV aberta, que ainda não consolidou o gênero seriado como sendo o principal de sua grade de programação (ocupar o horário nobre é um dos indicativos), algo que já ocorre na TV fechada, tanto em canais internacionais quanto em canais brasileiros.

Essa tendência pode estar relacionada à dinamicidade do gênero seriado, já que, por meio de vários episódios, narra-se uma história completa, cada um deles contendo uma unidade dramática, focando um certo ângulo da vida do protagonista ou de um certo personagem. Apesar dessa fragmentação da narrativa e de, muitas vezes, ter que aguardar uma semana ou o início da próxima temporada, o envolvimento dos telespectadores com a narrativa do seriado parece ser maior do que com a telenovela, até porque há menos núcleos, personagens e tramas, o que o torna menos dispersivo do que a telenovela.

Por meio desse breve mapeamento histórico da teledramaturgia brasileira, dominada pela telenovela (gênero que vem sendo modificado ao longo das décadas) e marcada, mais recentemente, pela diversificação dos gêneros (minisséries, seriados), é possível confirmar que “os gêneros configuram-se como espaços de permanente mobilidade e transformação e podem ser qualificados como dinâmicos, fluidos, capazes de incorporar mudanças, que historicamente se impõem” (Lopes, 2000). Portanto, os gêneros televisivos, nos estudos de recepção, como afirmamos anteriormente, são considerados modelos dinâmicos, articulados entre si e em permanente estado de fluxo e redefinição, a partir das mudanças e transformações por que passa uma sociedade, tal como a definição nos estudos sobre gênero da área da linguagem.

Considerações finais

A partir das teorizações apresentadas neste artigo, pode-se afirmar que (i) o gênero não é uma estrutura fixa, mas suscetível a incorporações e modificações; (ii) não se deve considerar apenas as estruturas formais/ composicionais dos gêneros, mas também seu contexto histórico e o uso que os atores sociais fazem dele em suas práticas; (iii) é por meio da prática com e pelos gêneros que os atores sociais estabelecem parâmetros de produção, recepção e avaliação, os organizam e os incorporam a seus *habitus* de recepção.

Assim, os gêneros televisivos não são considerados produtos acabados, pois atualizam e vão sendo modificados (ainda que mantenham seu quadro de orientação para a recepção), de acordo com as demandas dos telespectadores e com as mudanças na matriz cultural. Isso é claramente percebido quando se analisa a teledramaturgia brasileira historicamente (ainda que de forma sucinta, como fizemos neste trabalho), já que os gêneros ficcionais se diversificaram para atender os mais diferentes públicos e para não repetir sempre os mesmos modelos. São, portanto, as diferentes situações da vida social, marcadas sócio-historicamente, que

possibilitam a emergência e a consolidação dos gêneros com características temáticas, composicionais e estilísticas próprias.

Um dos principais desafios das pesquisas sobre gênero, especialmente na área da linguística, ainda é ater-se mais ao polo da recepção e menos ao da produção, com o intuito de apreender como os telespectadores reconhecem e falam a respeito dos elementos que compõem os gêneros que veiculam narrativas midiáticas. Dentre as pesquisas a esse respeito, destacamos as de Rio (2010) e de Bentes *et al* (2003), que analisaram as formas de recepção, respectivamente, do programa “Brava Gente” (TV Globo) e de telenovelas, com foco na competência metagenérica (Bentes et al., 2003; Koch, 2004; Koch e Elias, 2006). Essa competência se refere ao conhecimento sobre o gênero que, segundo Koch (2004, 2006), permitem aos falantes reconhecerem textos como exemplares de determinado gênero ou tipo; além de envolver conhecimentos sobre macrocategorias ou unidades globais que distinguem os tipos de textos, sobre sua ordenação ou sequenciação, sobre a conexão de entre objetivos, bases textuais e estruturas textuais globais.

É preciso, portanto, que as pesquisas sobre narrativas (trans)midiáticas deem mais voz aos telespectadores que, ao recontar ou comentar os gêneros narrativos a que assistem, também se tornam importantes narradores da cultura de convergência.

Referências

ALENCAR, Mauro. A. **Hollywood brasileira**. Panorama da telenovela no Brasil. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

BACCEGA, Maria. Aparecida. Comunicação: interação emissão/recepção. **Comunicação e Educação** (USP), São Paulo: Editora Salesiana, v. VIII, n. 23, p. 7-15, 2002.

BAKHTIN, Mikhail.; MÉDVEDEV, Pavel. N. **The formal method in literary scholarship**. A critical introduction to sociological poetics. Cambridge: H.U.P., 1985 [1928].

BAKHTIN, Mikhail. (Volochinov) **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Estética da Criação Verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Richard. **The ethnography of genre in a Mexican market**: form function, variation. In

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In: **Obras escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.** 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENTES, Anna Christina.; KOCH, IngerodeG.V.; NOGUEIRA, Cássia Michela A. Gênero, mídia e recepção: sobre a narrativa televisiva e seus espectadores. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, v. 44, p.265-282, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Outline of a Theory of Practice.** Cambridge and New York: Cambridge Univ Press, 1977.

_____. The genesis os the concepts of habitus and field.Sociocriticism, 2: 11-24, 1985.

_____. **Pierre Bourdieu avec Loïc Wacquant: responses.** Paris: Seuil, 1992.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV.** São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

CAMPEDELLI, SamiraY. **A Telenovela.** São Paulo: EditoraÁtica, 1987.

FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Ciências, Humanidades e Letras.** Ano 5, n. 1, p.14-26, jan-jun, 2001.

HANKS, WillianF. **Língua como prática social:** Das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin. São Paulo:Editora Cortez, 2008.

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

KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. InBUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV.** São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

LOPES, Maria ImaccolataVassalo. Mediações na recepção de telenovela, um estudo brasileiro dentro das tendências internacionais. In LOPES, M.I.V.; BUONANNO, M. (org.) **Comunicação no Plural:** estudos de comunicação no Brasil e na Itália. São Paulo: Intercom EDUC, 2000, p. 223-245

MARTIN-BARBERO, Jesus.**Dos meios às medições:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

MOTTER, Maria Lourdes. Telenovela: arte do cotidiano. **Comunicação e Educação.**São Paulo, n. 13, p. 41-66, set-dez, 1998.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz.**Telenovela:** história e produção. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ROJO, Roxane H. Gêneros do discurso e Gêneros textuais: Questões teóricas e aplicadas. In MEURER José L. (org) **Gêneros textuais sob perspectivas diversas.** São Paulo: Parábola, 2005.

RIO, VivianC. **As dimensões contextuais das práticas de linguagem e os processos de elaboração do conhecimento sobre gêneros midiáticos de jovens universitários**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2010.

THOMPSON, John. B. **Ideologia e Cultura Moderna**: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

WOLF, Mauro., CASETTI, Francesco;e LUMBELLI, Lucia. Indaginesualcuneregoledigenere televisivo. In **Richerchesullacomunicazione**, Milão, n. 2 e 3, 1980.