contemporanea|comunicação e cultura
WWW.CONTEMPORANEA.POSCOM.UFBA.BR

DOIS DOGMAS DA POÉTICA DO *STORYTELLING* TELEVISUAL: TRANSCENDÊNCIA CULTURALISTA E IMANÊNCIA MEDIÁTICA EM JASON MITTELL[1]

TWO DOGMAS OF THE POETICS OF TELEVISUAL STORYTELLING: CULTURALIST TRANSCENDENCE AND MEDIA IMANENCE IN JASON MITTELL

Benjamim Picado[1*]

RESUMO:

Avalio a perspectiva poética da análise da narrativa em formatos seriados de ficção televisiva, no modo como proposta por Jason Mittell: considerando o débito excessivo desse autor com matrizes culturalistas e imanentistas do pensamento sobre o meio televisivo, vislumbro as dificuldades implicadas em sua proposição acerca de uma estrita "poética do *storytelling* televisual" – especialmente quando este modelo necessita centrar-se no estudo das estruturas narrativas e de efeito estético desses produtos. Em contraposição aos argumentos de Mittell, procuro reconstruir o caminho de uma análise mais pregnante da narratividade televisiva, com ênfase nos formatos seriados, seguindo as pistas de autores que têm trabalhado sobre este problema (seja na pesquisa sobre a televisão ou na análise fílmica), partindo de uma maior atenção aos operadores narratológicos e poéticos da ficção seriada televisiva – em sua relativa independência com respeito a variáveis históricas e/ou materiais deste segmento da produção audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE:

storytelling televisivo, poética, Jason Mittell.

ABSTRACT:

I evaluate the poetic perspective of the analysis of the narrative in serial formats of television fiction, as proposed by Jason Mittell: considering the excessive debt of this author with culturalist and immanentist matrices of thinking about the television medium, I glimpse the difficulties involved in his proposition about a strict "poetics of televisual storytelling" – especially when this model needs to focus on the study of

1 * Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). jbpicado@hotmail.com

narrative structures and aesthetic response of these products. In contrast to Mittell's arguments, I try to reconstruct the path of a more pregnant analysis of television narrativity, with an emphasis on serial formats, following the clues of authors who have been working on this problem (either in television research or in film analysis), starting up from a greater attention to narratological and poetic operators of serial television fiction – in their relative independence with respect to historical and/or material variables of this segment of audiovisual production.

KEYWORDS:
television storytelling, poetics, Jason Mittell,.

INTRODUÇÃO

Na compreensão mais frequente e historicamente duradoura de sua utilização, o vocábulo "poética" designa um conjunto de saberes centrados sobre a arte da composição de "poemas dramáticos" ou, em termos mais descritivos, a produção de representações de ações, agentes e situações – organizados na correlação produtiva com o veículo narrativo que as articula – e com o propósito de gerar efeitos de toda ordem na audiência (notadamente aqueles de perfil cognitivo, sensorial e/ou emocional). Na longuíssima história desse campo disciplinar, diversas maneiras de avaliar os significados da *poiésis* dramática foram disputados por autores, escolas e tradições teóricas, em campos de conhecimento que se estenderam da filosofia da arte às teorias da narrativa, passando pelas teorias literárias e, mais recentemente, também pelos estudos cinematográficos.

Em todas essas variações, contudo, as diferentes abordagens do "poético" na história de sua circulação enquanto chave explicativa pareceram situar quase indistintamente o eixo mais importante de seus problemas no âmbito dos modos de funcionamento das obras expressivas (não entraremos aqui nas arcanas discussões sobre seus respectivos sedimentos de "artisticidade") – ou seja, na consideração que a teoria poética deve fazer sobre a necessária destinação que cada uma dessas "produções"[2] faz aos "efeitos" que seus procedimentos instauram na recepção ou na audiência. Em um de seus mais proeminentes herdeiros contemporâneos, situado na tradição dos estudos fílmicos, tal correlação entre o fazer e seus efeitos se enuncia precisamente dessa forma:

> Já que a *poiesis* significa o "fazer", a poética poderia se beneficiar de um trocadilho que lhe é próprio: ela se concentra sobre a obra – o filme como objeto, mas também o esforço regulado que o produz e dele faz uso. Realizadores pretendem construir certos tipos de objetos,

> os quais subseqüentemente produzem efeitos mais ou menos previsíveis quando usados de modos convencionais (BORDWELL, 1989, p. 268).

Contudo, estes não parecem ser os termos nos quais a menção ao "poético" emerge em determinadas de suas evocações, no âmbito dos estudos da ficção televisiva – e o caso de Jason Mittell explorando a complexidade do *storytelling* da ficção televisiva contemporânea pode nos situar bem sobre os problemas dessa transposição dos saberes poéticos em nosso campo de estudos. Muito embora se origine de uma correta compreensão histórica acerca de uma espécie de *turno de complexidade* assumido por uma fatia considerável da produção audiovisual de ficção televisiva, o tal horizonte "poético" empregado por esse autor na análise da ficção seriada televisiva se dissocia consideravelmente da história dos saberes nesse campo da análise – e dos potenciais ganhos heurísticos que seu emprego traria para a avaliação dos produtos audiovisuais da televisão.

Diria ainda que escapa a Mittell a compreensão mais elementar do significado da disciplina centrada sobre a *poiésis* dramática, por aquilo que se depreende sua própria definição de "poética", enquanto disciplina analítica acerca da criação de obras expressivas. Logo, a introdução de uma de suas obras mais recentes sobre o assunto, *Complex TV*, não por acaso anuncia em seu subtítulo o propósito de fixar uma "poética do *storytelling* televisivo":

> A Poética pode ser amplamente definida como focada nos modos específicos em que textos produzem significados, mais concernido com aspectos formais dos meios do que com assuntos de conteúdo ou de amplas forças culturais – em suma, a questão que orienta o olhar poético sobre textos culturais como os das séries televisivas é "como esse texto funciona" (MITTELL, 2015, p. 4-5).

Não entrarei por ora nas questões sobre as fontes de uma tal definição da Poética, tampouco naquilo que ela serve aos desígnios de delimitar parâmetros de sua análise a respeito da "complexidade narrativa" da ficção seriada televisiva contemporânea. Meu propósito em interrogar tais preceitos sobre os saberes poéticos em Mittell é apenas o de estipular a mais severa distância possível entre, de um lado, esta definição de uma *poiésis* especificamente televisual e, de outro, a finalidade que é própria aos poemas dramáticos televisivos, na medida em que são orientadas pelos mesmos efeitos para os quais se programam obras dessa natureza em outros meios – a saber, dar conhecimento

de algo, intensificar nossas percepções ordinárias, produzir emoções vicárias, dentre tantos outros.

A tais aspectos que definem um objeto poético, na sua relação com artefatos que são igualmente "produzidos" (mas cuja destinação é mais a "utilidade" do que o "efeito"), Mittell reduz os saberes da Poética a uma espécie de arte meramente decifratória – inclusive na medida em que define seus objetos como "textos" e não "obras", como seria o caso mais adequado – ao menos a seguir-se a tradição dessa disciplina. Qual seria, afinal de contas, o propósito de Mittell em definir a Poética de modo assim tão reducionista?

Na avaliação que faço sobre a oportunidade de uma abordagem poética da ficção seriada televisiva (uma que faça justiça à mais que milenar história dessa disciplina), identifico que o programa de pesquisas de Mittell aponta numa direção importante e promissora – ainda que derivada de enganos de sua formulação originária, em dois aspectos principais. O primeiro deles concerne ao percurso no qual esse autor alcança sua ideia da "poética do *storytelling* televisual", alinhando suas tarefas àquelas de uma "poética histórica", primeiramente moldada para o universo audiovisual por autores como David Bordwell – de um modo que a mim parece predominantemente equivocado, na relação com aquilo que a abordagem bordelliana confere enquanto modelo.[3]

O segundo problema deriva das crenças de Mittel em uma "imanência mediática" da poética televisual, resultando em uma diferenciação que se materializa em variáveis e características que não são finalmente exclusivas das obras televisuais e de seus efeitos alegadamente específicos – mas sim de seus processos industriais de produção e de modalidades de consumo cultural (decerto importantes para uma análise dos formatos televisivos, mas em absolutamente nada derivados de um horizonte "poético" de sua interrogação).

Na estrutura da exposição de meu argumento, principio por uma descrição do percurso das ideias de Mittell sobre universos seriados de ficção televisiva, identificando aí a rejeição que este autor faz de matrizes teóricas liminarmente importantes para uma abordagem poética (como aquelas derivadas da atenção às estruturas textuais dessas obras) – privilegiando então perfis derivados dos estudos culturais acerca da noção de "gênero" expressivo, que terminam por reduzir a efetividade dos produtos seriados a

operações de recepção que são predeterminadas nas dinâmicas sociais do consumo cultural, como meras rubricas do reconhecimento social. (MITTELL, 2004)

Em seguida, identificarei os diversos efeitos de uma tal subscrição do funcionamento das obras a dinâmicas genericamente sociais da produção, circulação e consumo culturais, no modo como danificam sua capacidade para delinear adequadamente fenômenos de natureza especificamente poética – como no caso dos diagnósticos acerca da "complexidade narrativa" da ficção televisiva contemporânea (MITTELL, 2006), uma vez descartada a possibilidade de abordar esse fenômeno a partir de outros princípios de compreensão.

Finalmente, ao nos acercarmos da questão mais atinente a uma "poética do *storytelling* televisual", em *Complex TV* (MITTELL, 2015), descobriremos como as opções culturalistas originárias do pensamento de Mittell continuam a comprometer negativamente uma adequada absorção de preceitos mais genuínos de uma "poética do audiovisual", na medida em que alguns dos principais problemas dessa perspectiva poética implicariam fortunas teóricas da análise textual por ele negligenciadas (como é o caso das teorias narratológicas da segunda metade do século XX); ademais, Mittel falha em compreender o que significa "historicizar" a abordagem poética, ao pretender seguir a linhagem na qual Bordwell desenvolveu uma "poética histórica" do cinema – em seu caso, feita com desenvoltura e em plena continuidade com os preceitos deste campo disciplinar.

A elisão dessas duas referências de uma abordagem poética (a atenção às engenharias textuais das obras e aos princípios pragmáticos da interação entre *poiésis* e "efeito estético") contamina negativamente o programa de análise poética da narratividade ficcional da televisão em Mittell – mesmo quando apontam para horizontes teoricamente promissores do olhar sobre a complexidade desses produtos. Por essa razão, diríamos que a *fé culturalista* desse autor danifica a rentabilidade de suas escolhas mais recentes, em favor de uma heurística poética da ficção seriada televisiva: razão pela qual, como afirmarei mais adiante, *ele se equivoca mesmo quando parece ter razão*.

Enfim, e para não deixar meu leitor órfão de uma "compensação dogmática" para as reservas que lanço contra os abusos de Mittell sobre uma poética televisiva, proponho algumas alternativas contemporâneas de abordagem poética mais alinhadas com a tradição desses saberes, uma vez aplicadas aos formatos televisivos – identificando então o caso paradigmático e sugestivo de certos escritos de Michael Z. Newman.

Neste particular, a eleição de uma perspectiva poética da análise das narrativas seriadas de ficção televisiva não necessita abstrair-se daquilo que uma sociologia e uma história dos meios televisivos pareceu condicionar para uma heurística da análise de materiais expressivos. Ainda assim, considerar os poemas dramáticos e narrativos produzidos em formato televisual requisita que deixemos em momentânea suspensão tais supostos de uma "especificidade televisual" (ao menos enquanto assunto de teoria poética), de modo a permitir um olhar analítico que perscrute as engenharias textuais das obras ficcionais seriadas, especialmente no aspecto dos "efeitos estéticos" que elas programam na audiência – e na medida em que esta última seja pensada em relativa autonomia com respeito àquilo que as abordagens culturalistas nos acostumaram a pertinentizar como fenômenos de recepção empírica (ou como mera "demografia" do consumo cultural).

A TRANSCENDÊNCIA CULTURALISTA DOS GÊNEROS TELEVISIVOS

Principio o percurso sobre a abordagem "poética" da narratividade televisiva em Mittell, fazendo um breve recuo de 11 anos aquém de *Complex TV* – para identificar alguns dos eixos em torno dos quais se articula esta atenção à narratividade dos formatos seriados. Logo no primeiro capítulo de *Genre and Television* (MITTELL, 2004), delineia-se um programa de pesquisas sobre os formatos televisivos, a partir de uma recapitulação histórica da discussão acerca do conceito mesmo de "gênero", no âmbito dos estudos literários e fílmicos – identificando criticamente nesses segmentos da análise cultural a valorização de sua alegada "imanência textual" (sinalizada pela importância atribuída nestas perspectivas a uma matriz explicativa centrada em noções como a do "código").

Na raiz dessas preocupações, Mittell situa essa herança nocional do problema dos "gêneros", na transposição de sua discussão para o âmbito dos ainda nascentes estudos sobre os meios televisivos: na medida em que esta ideia é empregada como intuição derivada dos modos de organização das grades de programação televisiva, sem maiores considerações sobre a lógica subjacente que preside tais organizações tipológicas das obras, o recurso mais frequente dos estudiosos nesse campo é o de empregar matrizes pré-existentes da conceituação sobre gêneros (na literatura e no cinema), de modo a situar a lógica mais precisa dessa organização dos materiais culturais da ficção televisiva.

Mittell designa este fenômeno de dependência conceitual como "assunção textualista" sobre o conceito do "gênero televisivo", identificando em seu uso programático

uma preocupação meramente taxonômica de distinção das modalidades expressivas na produção televisiva: reconhecendo a matriz "textualista" dessas concepções, ele identifica especialmente nos casos de determinadas vertentes da análise fílmica o propósito de restringir a interrogação dos gêneros às características puramente internas ou "formais" dos produtos de ficção seriada televisiva.

De modo a qualificar tais preceitos em limitação para alcançar as dinâmicas mais complexas da circulação cultural (e da função que os gêneros assumem nesse contexto), Mittell arrisca-se numa metáfora sobre tal "formalismo textual" como exprimindo um olhar puramente "mecânico" a respeito do funcionamento das obras expressivas: segundo o autor, ao abrirmos a tampa de um motor de automóvel, podemos descobrir como ele funciona, mas não necessariamente compreender porquê é tão agradável dirigi-lo numa estrada.

Ao aplicar tal imagem a certas vertentes da análise fílmica que delimitam os gêneros cinematográficos e tomando especialmente o caso de Noël Carroll discorrendo sobre a "poética do horror" no cinema (CARROLL, 1990), Mittell incorre num primeiro equívoco quanto ao escopo do conceito de recepção com o qual teorias poéticas pareceriam geralmente trabalhar: assim sendo, ao "olhar debaixo do capô" dos engenhos textuais do gênero de horror, aquilo que Carroll buscava não era tanto a "recepção" (ao menos no sentido demográfico e sociológico do termo), mas o fenômeno do "efeito" – que reclama dimensões da receptividade sensível inscritas à imanência textual das obras, sob a forma do "prazer" ou da "catarse" que elas potencializam (mesmo que sob o paradoxo de se originarem de obras de horror). A passagem a seguir de Mittell expõe ao claro as dificuldades desse autor em fazer esta distinção entre os dois fenômenos de recepção (e, em última instância, em apreender adequadamente as ideias de Carroll), parecendo supor então que uma abordagem poética devesse conceber o problema do "efeito" nos mesmos termos de uma sociologia dos processos culturais e de sua recepção empírica:

> A incompatibilidade entre o método textual de Carroll e sua questão sobre a recepção conduz a uma das mais insatisfatórias conclusões em seu livro – a de que audiências fruem o horror não obstante o medo que ele produz, como se pagassem voluntariamente o preço do horror para usufruir de prazeres narrativos […]. Para evitarmos asserções dúbias sobre audiências, devemos olhar para além do próprio texto – para compreender como os gêneros operam para além de uma mera mecânica textual, necessitamos olhar para o volante assim como para dentro do capô (MITTELL, 2004, p. 3).

De momento, não entrarei nos detalhes da avaliação prematura de Mittell sobre a inspiração supostamente imanentista da abordagem de Carroll acerca do horror – ao menos no contexto mais global do projeto de uma "poética do cinema". Pela mesma razão, sequer discorrerei aqui sobre uma segunda vertente do "textualismo" na critica de Mittell às abordagens tradicionais do gênero, aquela associada ao principio da "interpretabilidade" das obras expressivas – que igualmente requisita uma maior atenção a mecânicas e comportamentos textuais, que supostamente se manifestariam apenas "dentro do capô" dessas obras, como exemplificam obras de abordagens semióticas e estéticas da recepção de textos literários. (ECO, 1979; ISER, 1974) Tais aspectos serão delineados na conclusão deste artigo, de modo a indicar as linhagens mais adequadas de uma abordagem aos fenômenos e processos da ficção seriada televisiva – na medida precisa em que reclamem a perspectiva dos saberes poéticos.

O que importa agora é sobretudo identificar nesse diagnóstico de abordagens textuais dos "gêneros" aquilo que faz sala às matrizes teóricas nas quais Mittell formulará doravante suas ideias acerca dos produtos televisivos e de seus modos de classificação – conforme suas modalidades de circulação e valorização sociais: nesse contexto mais propositivo de sua abordagem sobre os gêneros televisivos, emergirá uma concepção das obras seriadas de ficção televisiva que submete suas matrizes de reconhecimento e apreciação sociais a variáveis genericamente "culturais" de sua produção e circulação – a um tal título que constituem uma subscrição de "transcendência culturalista" para as modalidades de análise sobre os modos de funcionamento dessas obras.

Ao identificar uma tal matriz "culturalista" de sua compreensão sobre as lógicas discursivas, históricas, e sociais do agrupamento desses produtos em rubricas como a dos "gênero", indico um primeiro dogma das ideias de Mittell sobre uma abordagem poética da narratividade ficcional dos seriados televisivos: na medida em que tal opção heurística sacrifica uma maior atenção às engenharias internas da obra poética (portanto, para aquilo que se passa "abaixo da capô" dos poemas dramáticos), o culturalismo de Mittell resulta na negligência sobre as implicações constitutivamente poéticas entre a "construção" textual das obras seriadas e os horizontes probabilísticos de seus "efeitos" – na medida em que, segundo o próprio Carroll, é nessa junção precisamente que se constitui o eixo de pertinência de uma abordagem poética do cinema de horror.

No âmbito de uma tal fuga à imanência textual na análise dos produtos televisivos, Mittell prefere recorrer à noção foucaultiana de "práticas discursivas", como fornecendo

a instância dos fenômenos sociais e históricos sob os quais a tipificação dos produtos televisivos – sob a rubrica dos "gêneros" – torna-se analiticamente sustentável: é certo que tais práticas não eliminam por completo a necessidade de que se considerem as operações textuais que constituem as obras discursivas, em geral (seja qual for o principio de sua classificação genérica), mas ainda assim deslocam consideravelmente o centro articulador de sua efetividade – até aqui situadas nas orientações mais semiológicas ou hermenêuticas.

> Ao invés de examinarmos textos como objetos estáveis e delimitados de análise, textos poderiam ser vistos como locais de práticas discursivas nas quais as categorias de gênero poderiam ser articuladas. Programas de televisão citam explicitamente categorias genéricas, assim como propagandas, promoções, paródias, e referencias intertextuais no interior de obras são todas locais vitais da prática genérica [...]. Ao descentrarmos o texto da análise de gênero, não podemos abandonar o texto como sítio de operações discursivas genéricas; ao invés, podemos reconhecer que um texto isolado não compreende um gênero por si só (MITTELL, 2004, p. 15).

Meu propósito aqui não é o de disputar contra Mittell as vindicações de uma abordagem culturalista dos gêneros televisivos (algo, de resto, muito frequente em um sem-número de abordagens sistemáticas da produção cultural televisiva)[4], mas sim apontar nessa perspectiva que favorece "práticas discursivas" um obstáculo decisivo para o projeto subsequente de uma "poética do *storytelling* televisual": se considerarmos todo esse processo de descentramento da atenção às mecânicas internas do endereçamento textual de obras a determinados efeitos (tarefa milenar dos discursos que reclamaram para si a rubrica do "poético", desde Aristóteles até Gérard Genette), em sua possível utilidade para abordagens sociológicas, econômicas e históricas da produção, circulação e consumo cultural dos produtos televisivos, nada disso delineia de maneira produtiva e minimamente compreensível uma heurística genuinamente "poética" da explanação sobre produtos da ficção seriada televisiva.

Na medida em que muitas dessas assunções históricas e sociológicas sobre processos fundamentais da construção e apreciação dos produtos televisivos encontram-se ainda fomentando as ideias tardias de Mittell sobre uma "poética da narratividade televisual" (e na medida em que pouco há de sinalização em seus escritos da auto-crítica ou reavaliação epistemológica de seus preceitos sobre a centralidade da noção de "gênero" na análise dos produtos televisivos), concluo assim que uma tal "transcendência

culturalista" ainda fornece as bases mais importantes de seu pensamento acerca de uma poética televisiva.

A IMANÊNCIA MEDIÁTICA DA NARRATIVIDADE TELEVISUAL

Em certa medida, alguém poderia qualificar as observações aqui feitas a determinados preceitos da poética da narratividade televisiva em Mittell como injustas ou indevidas – levando-se em conta que suas formulações iniciais sobre "gêneros" televisivos ainda não implicavam essa dimensão da *gênese poética* das obras seriadas – que caracteriza a fase mais recente de sua reflexão sobre a ficção seriada televisiva. Ainda assim, é surpreendente que, não mais do que dois anos após a publicação de *Genre and Television*, o próprio Mittell já se aventure em questões por demais comprometidas com a orientação "textualista" da análise dos formatos televisivos – sem, contudo, afastar-se suficientemente das matrizes culturalistas de suas formulações iniciais.

Assim sendo, quando formula o problema da "complexidade narrativa" nos formatos seriados da ficção televisiva norte-americana do início do nosso século (MITTELL, 2006), o autor ultrapassa uma importante fronteira de seus primeiros votos culturalistas, sem, contudo, retirar as devidas consequências críticas desses mesmos pressupostos: é nesse contexto que se prepara um importante deslocamento de sua reflexão sobre estruturas narrativas dos universos seriados televisivos – e que acarretará a influência de seus escritos para uma abordagem pretensamente "poética" desses fenômenos (para a qual, contudo, ele não parece exibir as devidas credenciais, naquilo que corresponde a atenção devida à história desses saberes sobre modos de composição de poemas dramáticos).

Dentre os muitos aspectos que definem o que há de problemático nesse deslocamento acrítico de Mittell sobre seus preceitos culturalistas, destaco aqui especialmente aquele que define a "imanência mediática" de uma poética televisual: associo a esta ideia de uma hipotética exclusividade dos procedimentos narrativos da televisão as dificuldades que decorrem do diagnóstico deste autor sobre a alegada "complexidade narrativa" desses produtos, na passagem dos dois últimos séculos – de tal modo que é a partir dessa vindicação sobre a complexidade dos seriados televisivos contemporâneos que desejo chegar ao segundo dogma mittelliano, aquele da "imanência mediática" (e que permanecerá instruindo sua reflexão mais extensa e posterior sobre uma "poética do *storytelling* televisual", programaticamente expressa em *Complex TV*).

A noção de "complexidade narrativa" adquiriu enorme valor heurístico nos estudos da mídia, sendo infelizmente absorvida nos circuitos de discussão sobre formatos televisivos de uma maneira predominantemente irrefletida: os usos e abusos de sua incorporação ao exame sobre a inflexão narrativa da serialidade televisiva decorrem de uma série de pressupostos francamente discutíveis sobre a alegada especificidade de seu emprego na televisão – a maior parte dos quais derivados de certos pontos de partida relativos à importância atribuída às estruturas textuais desses produtos e à natureza de seus possíveis efeitos na audiência (problemas que, veremos mais adiante, confeririam seu perfil decididamente "poético").

Dentre os muitos problemas de sua adoção, encontra-se a evidente duplicidade com a qual se joga o emprego da noção de "complexidade narrativa" na crítica cultural e na análise acadêmica da ficção seriada televisiva: os aspectos simultaneamente "heurísticos" e "valorativos" de sua admissão como chave de explicação sobre os fenômenos desse campo são um aspecto inclusive admitido por Mittel, mas devidamente relevados em seu uso heurístico na análise da ficção seriada televisiva.

Na base de uma atribuição equivocada da noção de "poética histórica", supostamente derivada do uso que dela faz David Bordwell, Mittell argumenta que tal complexidade narrativa é uma inflexão característica dos formatos televisivos de ficção seriada – e que demandaria estudo sistemático, em função desta singularidade de sua emergência no horizonte da experiência cultural da televisão contemporânea: mesmo procurando guardar distância quanto aos aspectos axiológicos dessa admissão de complexidade, ele não nega que esse conceito envolve uma significativa partícula de juízo de valor sobre aquilo que diferencia as formas seriadas contemporâneas daquelas versões convencionais do passado.

> Complexidade e valor não se garantem mutuamente – pessoalmente, prefiro muito mais assistir a programas convencionais de alta qualidade como *The Dick van Dyke Show* e *Everybody Loves Raymond* do que a *24 Horas*, que é narrativamente complexo mas confuso e logicamente enlouquecedor. No entanto, a complexidade narrativa oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno do publico que são únicas no meio televisivo, devendo assim ser estudada e entendida como um passo chave na história das formas narrativas televisivas. Podemos arrazoar que os prazeres potencialmente oferecidos por narrativas complexas são mais ricos e multifacetados do que aqueles da programação convencional, mas juízos de valor deveriam estar amarrados a programas individuais mais do que vindicando a superioridade de todo um modo ou gênero narrativo (MITTELL, 2006, p. 30).

Ora, de saída, o anúncio de que o valor heurístico da complexidade é dificilmente apartável da singular qualidade das obras em que tal aspecto se manifesta já contem uma lição importante para uma abordagem "poética" dos materiais seriados: esse ponto do final da citação de Mittell logo acima nos alerta sobre as dificuldades implicadas nesse percurso argumentativo, a partir do uso que o autor adota para o diagnóstico da complexidade narrativa – a saber, a infundada esperança de que tal qualificação possa se estender a uma "tipologia" dos produtos seriados, no mesmo padrão em que ele a exercitou para os "gêneros" televisivos.

Outro aspecto teoricamente delicado da ambiguidade argumentativa em torno da "complexidade narrativa" é aquele que decorre do suposto de "especificidade televisual" do fenômeno – naquilo que vindica a legitimidade estética dos formatos televisuais, com ganhos epistêmicos que parecem menos evidentes do que o da mera legitimação política dos estudos acadêmicos sobre a televisão. Uma tal estratégia – muito frequente em nosso campo de estudos – resulta na patente dificuldade de combinar, no mesmo registro de análise, as peculiaridades mediáticas, institucionais e políticas das estratégias textuais, poéticas e estéticas da serialização televisiva, de um lado, com os padrões sociais, culturais e históricos mais amplos desses mesmos procedimentos, não obstante os suportes ou formatos nos quais são consagrados, de outro.

> Muito embora o cinema influencie muitos aspectos da televisão, especialmente no tocante ao estilo visual, eu sou relutante em mapear um modelo narrativo conectado à auto-suficiência do filme de longa-metragem, transferindo-a à estrutura narrativa de longo formato das séries de televisão, assim crendo que podemos desenvolver mais produtivamente um vocabulário para a narrativa televisiva, nos termos de seu próprio meio (MITTELL, 2006, p. 29).

O dogma da "imanência mediática" em Mittell é apenas um sintoma mais recente dos costumes intelectuais de vários segmentos do campo dos estudos de mídia: na particularidade de sua manifestação nos estudos sobre a televisão, ele parece replicar as mesmas dificuldades e "dores de crescimento" de campos de estudos como aqueles da fotografia e do cinema, num passado recente. No primeiro caso, já discuti com vagar alguns de seus principais argumentos, em torno das implicações entre os "argumentos do dispositivo" e os "imperativos indexicais" de sua significação visual. (PICADO, 2011; 2017) Quanto ao cinema, tal "especificidade fílmica" refletiu diversas variantes da legitimação cultural, artística e institucional da arte cinematográfica, que pareceram exigir que sua reflexão devesse partir de alguma vindicação sobre tal "imanência mediática" de seus aparatos de produção e transmissão.

Um tal diagnóstico é extensamente explorado por ninguém menos que Noël Carroll (um dos principais antípodas de Mittell), com imediatas consequências para a discussão presente: assim sendo, ao acatarmos alguns desses pontos contra uma alegada especificidade do cinema, em nome de características mais extensamente próprias ao universo audiovisual (ou, como Carroll propõe, às "imagens moventes"), ficamos necessariamente impedidos de seguir nas alegações de Mittell sobre uma "complexidade narrativa" integralmente comprometida com aspectos intrínsecos ao meio televisivo.

Especialmente naquilo que toca aspectos de uma heurística dos formatos seriados de ficção televisiva, pautados sobre as estruturas discursivas e narrativas que efetivam as obras para horizontes sensíveis de compreensão (modo mais extenso de falar de um perfil genuinamente "poético" desses produtos), o recurso a dimensões puramente "materiais" ou "técnicas" fica sem lugar seguro, a partir do momento em que contemplamos a interação constitutiva entre *poiésis* e "efeito estético" nos produtos seriados de ficção televisiva.

> Proponentes do argumento da especificidade mediática procedem genericamente como se a identificação dos tipos de efeitos que uma forma de arte poderiam explorar é auto-evidente, assim que se examine a estrutura física do meio no qual a forma de arte é corporificada [...]. O assunto não será resolvido por afirmar-se que a direção apropriada do meio se derivará da identificação de sua essência, quando esta é compreendida como o caráter físico que define entidades como sendo instancias daquele meio. Pois, embora a base de celulóide flexível seja a característica física que define entidades como o filme, nada se deriva daí sobre o que é próprio representar no filme, ou então sobre quais efeitos são cinemáticos (CARROLL, 1996, p. 11-12).

Em tal contexto, não apenas a insistência em caracterizar as implicações entre a emergência das novas formas de circulação mediática de narrativas seriadas, assim como a valorização de regimes da atenção a aspectos puramente técnicos da realização das obras (como aquilo que Mittell chama de "estética operacional" dos formatos seriados, em *Complex TV*) são todos os elementos da "complexidade narrativa" que dificultam a apreensão da especificidade na qual estes podem ser empregados em contextos de uma experiência de universos ficcionais, na medida em que não se confundam com o perfil sociologicamente mais estrito do "consumo cultural" – como espécie de cifra culturalista do problema da "experiência estética", frequentemente empregada como *leitmotiv* de uma abordagem sobre a poética da televisão, em seus formatos e programações.

Em uma perspectiva menos sensível a tais imperativos de conferir "excepcionalidade" ou "especificidade" mediáticas à televisão, Michael Z. Newman discorre, em um texto não-publicado de uma conferência na Universidade da Califórnia, nos idos de 2008, sobre o processo no qual a complexificação das estratégias dramáticas e narrativas da ficção seriada televisiva teve considerável relação com a incorporação de procedimentos artísticos característicos do cinema clássico de ficção – tais como a atuação fracionada em tomadas e a filmagem em câmera única (contraposta à modalidade de atuação e encenação únicas para multicâmeras, própria dos *sitcoms* e de nossas telenovelas, por exemplo): em procedimentos como estes, Newman vislumbra as estratégias práticas pelas quais o campo da produção televisiva procurou legitimar-se culturalmente, na relação com formatos consagrados da ficção audiovisual, em termos de estilo visual e padrões de *storytelling*.

> Central para o aprimoramento da televisão, tanto textual quanto contextual, é uma associação entre certos tipos de TV e cinema, e também entre tipos de TV mais e menos legitimados. Por exemplo, críticos e profissionais da indústria de TV costumam dizer que *The Sopranos* era tão bom quanto qualquer coisa no *multiplex*. Ao fazer rotineiramente uma analogia cinematográfica, a cultura da televisão tem trabalhado para legitimar o meio e melhorar seu *status*. Dois desenvolvimentos da década passada foram especialmente importantes nesse aspecto: o movimento em direção a imagens de televisão *widescreen* e a moda para comédias de câmera única. Em ambos os casos, forças tecnológicas, econômicas e culturais contribuíram para a cinematização da televisão (NEWMAN, 2008, p. 2).

Em aspectos como tais, a caracterização histórica da complexidade narrativa que atravessaria um segmento da produção cultural dos formatos seriados transforma a matriz originária das questões que se poderiam fazer a tais fenômenos – naquilo que exprimem de uma experiência estética da narratividade (e de suas condicionantes devidamente poéticas). Mais do que isto, a perspectiva proposta por Mittell claramente *deforma* a matriz textualista da estruturação das obras poéticas (precisamente aquela que havia sido negligenciada por seus votos culturalistas em *Genre and Television*), na medida em que fazem considerável abstração da (sem, contudo, anular por completo a) hipotética determinabilidade dos efeitos estéticos das obras seriadas pela materialidade mediática dos produtos audiovisuais.

POR QUE JASON MITTEL SE EQUIVOCA SOBRE A "POÉTICA DO STORYTELLING TELEVISUAL", MESMO QUANDO PARECE TER RAZÃO?

Quando examinamos a formulação mais desenvolta de Mittell sobre um programa de pesquisas poéticas sobre da narratividade televisual, constata-se o quão esta encontra-se compromissada com os dois preceitos dogmáticos de sua concepção geral sobre a ficção televisiva – a saber, a "transcendência culturalista" e a "imanência mediática" de seus processos e produtos: ao designar, logo no início de *Complex TV*, o caráter "histórico" de sua proposição acerca da dimensão "poética" da ficção seriada televisiva, Mittell se esquiva retoricamente do real objeto de uma tal *historicização do poético*, ao menos na sua fonte originária, em David Bordwell – a saber, a noção da *poiésis* como *práxis*, portanto definida como modalidade da criação constitutivamente destinada a produzir efeitos sensíveis, cognitivos e emocionais (assim como as diferentes encarnações desse preceito, na história de estilos, autores, escolas e tradições da arte).

No caso do cinema e da televisão, o perfil "histórico" da abordagem poética de seus produtos se define menos pela descrição dos entornos sociais e históricos da produção, circulação e consumo culturais – menos por se negar a existência de tais instâncias, mas por identificá-las com uma outra heurística de base: em Mittell, ela é mais própria a uma sociologia e uma história da produção cultural do que a uma genuína abordagem poética da narratividade em universos audiovisuais. Segundo Bordwell, no âmbito estrito da "produção" das obras, uma aproximação poética não discrimina os processos meramente "práticos" ou "operacionais" de sua feitura, em contextos sociais, institucionais, empresariais e históricos de deliberação criativa, mas delimita (em perspectiva igualmente histórica) a emergência dos "estilos" – conceito que define os processos de consolidação das soluções criativas da encenação audiovisual que conferem identidade às obras (assim como também delimitam horizontes probabilísticos de sua apreensão estética, na recepção continuada destas).

> No modo como a concebo, uma poética do cinema pretende produzir conhecimento confiável, ao perseguir questões em duas áreas de investigação. A primeira é algo que poderíamos chamar de poética *analítica*. Quais são os princípios segundo os quais filmes são construídos e através dos quais alcançam efeitos particulares? Em segundo lugar, há a poética *histórica*, que interroga sobre como e por que tais princípios emergem e se modificam em circunstâncias empíricas particulares? Em minha visão, a poética se caracteriza pelo fenômeno que ela estuda (os princípios construtivos de filmes e seus efeitos) e as questões que ela

> faz sobre tais fenômenos – sua constituição, funções, propósitos e manifestações históricas (BORDWELL, 2007, p. 23).

Não é portanto casual que aspectos decisivos da interrogação poética ao *storytelling* televisual sejam traduzidos por Mittell como questões associadas estrita e irredutivelmente ao estatuto social e empírico da "autoria": sob este termo, que designa inclusive um capítulo inteiro de *Complex TV*, seu autor declina fenômenos mais afeitos às dinâmicas sociais da atribuição das obras, menos por referência a seu *comando estilístico* (na relação com o comportamento textual que assumem e com os efeitos que preparam ou potencializam), e mais por relatar os processos sociais e históricos da distribuição de responsabilidade das soluções criativas entre agentes que vão configurando as obras seriadas, em suas várias etapas de feitura. Como já abordamos estas questões em outras oportunidades, isto tem enorme importância em campos da sociologia e da história cultural, mas nem de longe se estatui como tarefa de uma abordagem "poética" da análise desses produtos. (SOUZA; PICADO, 2018)

Nesse contexto das proposições poéticas de Mittell, o próprio *status* da recepção é igualmente depurado de suas relações com os horizontes de efeitos sensoriais, cognitivos e afetivos (em última instância, manifestos como modalidades "estéticas" da resposta às obras), na maneira como são programados em obras singulares: no modo como esse autor o concebe, o problema da recepção fica completamente assimilado às dinâmicas demográficas da audiência, o que resulta na distorção daquilo que uma maior atenção à dimensão propriamente "poética" da construção desses produtos estatuiria como um conjunto de competências de compreensão, recepção e valoração, todas elas depreensíveis da economia textual interna das obras – como, aliás, nos ensinam os intérpretes de séries culturais outras, tais como nas várias encarnações do fenômeno literário e das artes plásticas, nas teorias literárias e na história da arte.

Ao identificar o problema da recepção e de seus regimes de apreensão à estrita noção de "audiência" (como encarnação empírica da recepção), Mittell assimila a unidade poética dos formatos seriados àquilo que os sociólogos da cultura definem como sendo o comportamento concretamente aferível de uma demografia social da recepção – uma vez mais, problemas de natureza completamente afastada daquilo que uma "poética do *storytelling*" deveria programar como objeto, mesmo em casos específicos, como o dos formatos seriados de ficção televisiva.

A "POÉTICA DO STORYTELLING" COMO HEURÍSTICA DO EXAME SOBRE OBRAS SERIADAS DE FICÇÃO TELEVISIVA

Ao concluir este artigo, desejo insinuar o reconhecimento da existência de uma amostragem contemporânea de pensamentos sobre a televisão que constitui versão mais promissora para uma abordagem poética da ficção seriada televisiva: ela encarna-se, entre outras possíveis amostragens, num artigo publicado no mesmo número do periódico no qual Mittell nos legou seu artigo sobre a "complexidade narrativa" na televisão contemporânea, em 2006; trata-se do texto de Michael Z. Newman sobre os elementos da estrutura episódica das obras seriadas de ficção televisiva, com especial foco nos formatos de *primetime* na televisão aberta estadunidense do último século. (NEWMAN, 2006)

De saída, uma das grandes virtudes desse texto é a de declinar logo de saída a perspectiva poética da análise dos materiais televisivos, a título mais justo, ou seja: partindo precisamente dessa interação pragmática entre instâncias da produção e da recepção, como problema que vincula as soluções artísticas e técnicas que as obras manifestam com os horizontes probabilísticos da resposta estética a elas – aspecto que inclusive consolida a questão dos "gêneros" televisivos, em matrizes mais próprias a este aspecto de sua gênese, na comparação com a definição destes em matrizes genericamente culturais. Ao identificar esse parâmetro da compreensão sobre o funcionamento e a eficácia cultural das obras televisivas, Newman reforça essa compreensão mais adequada de seu núcleo propriamente "poético", no preciso contraste que faz com as balizas que marcam a perspectiva de Mittell, ao enunciar sua própria compreensão da "poética histórica" de Bordwell, em uma nota de rodapé, no início de seu artigo:

> Outras abordagens, tais como os estudos etnográficos ou da recepção, também iluminam aspectos da experiência da audiência, mas a poética toma como seu objeto central de estudo o próprio texto, oferecendo intuições sobre suas origens e usos, na base de seus aspectos de concepção. Assim, a poética pode ser logicamente vista como um primeiro – mas certamente não último – passo na compreensão de como textos narrativos funcionam dentro do contexto de seus modos de produção e recepção. Outras abordagens podem explicar melhor a circulação cultural e os valores de uso políticos das narrativas; a poética busca iluminar as estratégias estéticas dos textos (NEWMAN, 2006, p. 26).

O que resulta dessa outra maneira – a meu ver bem mais acertada – de delinear os aspectos de uma poética da narratividade televisiva (em especial aquela da ficção seriada) é a explicitação quase involuntária desses pontos sob os quais a visão de Mittell

sobre o mesmo assunto acaba resultando em dogmatismo: em primeiro lugar, trata-se do fato de que esta maneira de olhar o fenômeno implicará necessariamente a consideração dos formatos seriados como sendo precisamente "textos", especialmente naquela chave em que certas correntes da semiótica textual declinaram esta categoria para se confrontarem com as estruturações de sentido das obras que assim se concebem – sem reduzi-las às matrizes literárias de manifestação, permitindo abordar a dimensão poética e narrativa da ficção fílmica (e finalmente consagradas, dentre tantos outros, pelas abordagens já pontuadas aqui, no caso da analise fílmica, em Carroll e Bordwell).

Supor, assim como faz Mittell, que uma abordagem textual se reduza à mera classificação dos "tipos" ou "códigos" de textos, abstraindo as obras das estratégias de endereçamento e de produção de efeitos que as constituem é simplesmente desconsiderar tudo aquilo que as teorias do texto consolidaram – em matrizes poéticas, semióticas e estéticas – como possibilidade de análise dos materiais narrativos vertidos em formas audiovisuais.

Em segundo lugar (como decorrência dessa mesma escolha heurística de uma poética textual dos formatos seriados de ficção televisiva), Newman desenvolve uma análise das estratégias que podemos encontrar nesses produtos para declinar as informações semânticas necessárias para a compreensão e fruição estética das histórias – partindo sempre da classificação de determinados elementos mais recorrentes em suas estruturas episódicas mais elementares: sem desconsiderar que um aspecto determinante dessas estratégias invoca as dinâmicas industriais e comerciais da produção, da circulação e da eficácia planejada desses produtos, Newman insiste, contudo, que a abordagem poética reclama outras variáveis de explicação, mas atinentes que são às dinâmicas que estruturam a correlação entre soluções artísticas encontradas na obra (sob a forma de sua dramaturgia e de seus padrões de encenação audiovisual, por exemplo) e o quadro das respostas estéticas que elas presumem – algo que decorre inclusive do fato de que estas obras se estruturam na economia textual própria a narrativas.

> Seguir uma narrativa é um processo de acumulação de informações. Roteiristas de televisão lutam para distribuir essa informação de modo tal a que as narrativas pareçam urgentes, surpreendentes e emocionalmente ressoantes. O modo no qual a história se desenrola passo a passo encoraja os espectadores a tomar interesse nela e, na medida em que esse desenrolar avança, os roteiristas buscam intensificar tal interesse. Assim sendo, os objetivos estéticos e econômicos se sobrepõem: engajar a atenção do espectador (NEWMAN, 2006, p. 17).

Em suma, aquilo que confere valor heurístico a uma abordagem poética dos produtos seriados tem muito menos a ver com uma prevalência arbitrária da noção vagamente semiótica de "código" do que com o modo como determinados procedimentos regulares das obras podem se explicitar como elementos de uma potencial interação com audiências – no plano em que as respostas destas sejam menos uma questão de efetividade e mais de probabilidade. O artigo de Newman procura dar conta destas questões, partindo da caracterização de certas modalidades organizadoras dos formatos seriados enquanto obras narrativas: quando delimita as estruturas episódicas dessas ficções (não obstante seus regimes de serialidade), ele identifica as "cenas", os "episódios" e os "arcos" naquela dimensão que é explanada a partir de sua funcionalidade mais propriamente "poética" – ou seja, na qual estes procedimentos instruem a probabilidade de determinados efeitos de recepção.

É precisamente nestes termos que Newman destaca, por exemplo, como o nível mediano dos "episódios" atualiza uma estrutura mais genérica da organização dos atos narrativos – sem que com isto suponha-se que sua análise nos formatos televisivos devesse fazer supor uma excepcionalidade ou especificidade do meio televisivo (ou então a particularidade das constrições industriais e econômicas de sua produção): neste plano, a abordagem poética da estruturação episódica de diferentes formatos televisivos de ficção seriada deve levar em conta as estratégias e regras específicas do drama narrativo, para além (ou aquém) das determinações ou constrições sociais e econômicas da produção cultural televisiva – posicionando em seu lugar, como questão genuinamente poética, as famosas "leis aristotélicas do drama".

É precisamente deste modo que o autor explicita, por exemplo, a função propriamente estética da "estrutura dos atos" que constitui a composição dos episódios da ficção televisiva – em certa medida, independentemente de seus modelos de serialização, sejam eles "episódicos" ou "seriados" (e mesmo abstraindo-se das variáveis econômicas e industriais de sua lógica de produção):

> Esta estrutura dos atos é outro exemplo de como a interação de funções estéticas e comerciais estrutura o *storytelling* televisual [...]. De uma perspectiva estética, a estrutura de quatro atos alcança um sentido de proporção e simetria, garantindo uma pronta crescida das ações, e organizando padrões da atenção e da expectativa, com os primeiros atos abrindo cadeias causais que são levadas adiante os segundo e terceiros atos e sendo resolvidas (ao menos parcialmente) no quarto (NEWMAN, 2006, p. 21).

Se a perspectiva indicada por Newman parece promissora, em um número considerável de aspectos centrais de uma abordagem poética da ficção seriada televisiva, não devemos nos fiar apenas pelo modo como ele a declara, do ponto de vista de uma heurística textual da narratividade audiovisual, ainda que o autor explore outros problemas dessa matriz do funcionamento das obras seriadas (como o da relação entre "arcos" narrativos e composição dos personagens). Pode-se ainda explorar outros aspectos e dimensões de uma visada poética da narratividade televisiva, a partir de categorias que situam o problema no âmbito das lógicas internas à produção de poemas dramáticos, como no caso de uma abordagem heurística do "estilo" televisivo (SOUZA; PICADO, 2018), adotada por um número considerável de outros autores. (BUTLER, 2013; PEACOCKE; JACOBS, 2013; ROCHA, 2016) Deixo este problema, contudo, no horizonte de explorações futuras de uma já necessária revisão literária desse importante e promissor campo de estudos.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David. **Making meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

BORDWELL, David. **The poetics of cinema**. London: Routledge, 2007.

BUTLER, Jeremy. **Television style**. London: Routledge, 2013.

CARROLL, Nöel. **Philosophy of horror, or paradoxes of the heart**. New York: Routledge, 1990.

CARROLL, Noel. **Theorizing the moving image**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. Milano: Bompiani, 1979.

GOMES, Itania Maria Mota. Gênero Televisivo como Categoria Cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martin-Barbero. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Vorträge und Ausätze**. Frankfurt an Mein: Vittorio Klostermann, 1954.

ISER, Wolfgang. **The implied reader**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. (org.). **Re-invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**. Porto Alegre: Sulina, 2016.

MITTELL, Jason. **Genre and television**: from cop shows to cartoons in American culture. London: Routledge, 2004.

MITTELL, Jason. Narrative complexity in contemporary American television. **The Velvet Light Trap**, Baltimore, v. 58, p. 29,40, 2006.

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

NEWMAN, Michael Z. From Beats to Arcs: toward a poetics of television narrative. **The Velvet Light Trap**, Baltimore, v. 58, 2006, p. 16-28.

NEWMAN, Michael Z. Upscaling Television Aesthetics and the Cinematic Analogy. In: CONSOLE-ING PASSIONS: INTERNATIONAL CONFERENCE ON TELEVISION, AUDIO, VIDEO, 11., 2008. Santa Bárbara. **Anais** [...]. Santa Barbara: University of California, 2008.

PEACOCKE, Steven; JACOBS, Jason. (eds.). **Television aesthetics and style**. London: Bloomsury, 2013.

PICADO, Benjamim. Sobre/pelo/contra o dispositivo: revisitando a *arché* da fotografia. **Matrizes**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 165-181, 2011.

PICADO, Benjamim. Fotografia: teoria, interrompida? **Galáxia**, São Paulo, v. 36, p. 59-71, 2017.

ROCHA, Simone. **O estilo televisivo e sua pertinência para a tv como prática cultural**. Florianópolis: Insular, 2016.

ROCHA, Simone. Matrizes culturais em diálogo na tv regional: o rural e o urbano na conformação visual da mineiridade. **Revista Comunicação Mediática**, São Paulo, v. 14, p. 25-37, 2019.

SOUZA, Maria C. J.; PICADO, Benjamim. Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. **Matrizes**, São Paulo, v. 12, p. 53-77, 2018.

NOTAS

1 Uma primeira versão desse artigo foi apresentada em forma de comunicação de pesquisa, sob o título "Por Uma Poética do *Sortytelling* Televisual (ou de como Jason Mittell se equivoca mesmo quando parece ter razão"), na programação do 2º Congresso Internacional "Televisões", realizado na Universidade Federal Fluminense, nos dias 16 e 17 de maio de 2019. Sou grato às colegas do PPGCOM/UFF Ariane Holzbach e Mayka Castellano, organizadoras do evento, e bem particularmente a Elizabeth Bastos Duarte e Gabriela Borges, pelo vivo debate que me auxiliou no processo de amadurecimento desse texto em sua forma final.

2 Sempre nos recordando da raiz grega do termo "poética", remontada ao modo infinitivo, "*ποιε□ν*" ("*poiein*"), significando "fazer" – ou, na chave platônica e heideggereana do termo, "pro-duzir" ou "levar-a-ser". (HEIDEGGER, 1953)

3 Na penúltima sessão deste artigo, declinaremos a real diferença entre a compreensão mittelliana de uma "poética histórica" e aquela que é efetivamente desenvolvida pela fonte à qual o próprio Mittell alegadamente se reporta – a saber, a da poética do cinema de David Bordwell.

4 Não é o caso de exaurirmos o conjunto de referências no âmbito dos estudos sobre a televisão que adotam diferentes versões de uma perspectiva culturalista de análise – a maior parte delas centrada sobre a categoria de "gênero" ou de "forma" culturais: esta tarefa inclusive escaparia ao ponto de minha arguição acerca do primado mitteliano da "transcendência culturalista", que é aquele que afeta uma abordagem "poética" da narratividade televisual. Ainda assim, e apenas para ilustrar uma tal dominância do culturalismo (e sem a menor pretensão de esgotar os exemplares dessa reflexão), reporto-me ao contexto específico da pesquisa sobre televisão no Brasil, no modo como estas abordagens privilegiam categorias como "gênero" e "forma

cultural" para caracterizar o fenômeno televisivo, em aspectos que poderiam levar em conta os operadores mais próprios de um olhar sobre a "poética" desses produtos. (GOMES, 2011; LOPES, 2016; ROCHA, 2019)

Artigo recebido em: 22 de julho de 2019.

Artigo aceito em: 20 de abril de 2020.