

TELEVISÃO: NOVAS MODALIDADES DE CONTAR AS NARRATIVAS

TELEVISION: NEW WAYS OF TELLING NARRATIVES

Elizabeth Bastos Duarte¹

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a examinar, à luz de uma semiótica discursiva, as transformações por que passam atualmente os textos televisuais, devido não só às lógicas e interesses que presidem esse tipo de produção discursiva, como às múltiplas funções que a televisão hoje arroga para si e ao avanço das novas tecnologias de produção, circulação e consumo dos produtos televisuais. Assim, embora as repercussões da incorporação dessas transformações mais recentes sejam extensivas à produção televisual como um todo, a reflexão aqui desenvolvida toma como referência principal para essa análise produtos ficcionais da RGT.

PALAVRAS-CHAVE

Televisão. Ficção. Estrutura narrativa.

RESUMO

This paper intends to examine, considering the discursive semiotics, nowadays transformations of the televisual texts, by - not only - logics and interests which preside this kind of discursive production, but also the multiply functions that nowadays television imputes to itself and the progress of new technologies in production, circulation and consumption of the televisual products. Thus, however the impact of the merge of these more recent changes would be extended to the televisual production, this discussion takes as main reference the fictional products of the RGT channel.

KEYWORDS

Television. Ficción. Narrativity structure.

1 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); Pesquisadora com bolsa de produtividade 1C pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq; Pós-doutora em Televisão pela Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle e pelo Centre de Hautes Études en Sciences Sociales. bebethb@terra.com.br. Santa Maria, BRASIL.

1. DAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A televisão brasileira, ao longo desses sessenta anos de atuação, foi estabelecendo as regras uma espécie de gramática de formas de expressão do televisual, que, embora em permanente construção, estrutura as narrativas, *em-forma* os textos televisuais, dotando-os de características próprias, que os distinguem de textos audiovisuais veiculados por outras mídias: esses traços são extensivos a toda a produção televisual. Mas, uma série de alterações atualmente em curso - advindas **tanto** da decisão estratégica das empresas de televisão brasileiras de ocuparem parte do espaço interno dos programas para responder a questões de interesse econômico, social, cultural, e, mesmo, político das emissoras, **como** do acelerado desenvolvimento tecnológico - vêm interferindo de maneira significativa na estruturação desses produtos. De um lado, sua estrutura narrativa se complexifica devido à inserção de múltiplos núcleos temáticos em um mesmo texto para dar conta de merchandisings de toda ordem - comercial, publicitário, autopromocional - e de diferentes tipos de marketing social; de outro, os limites dessas narrativas vêm sendo arrombados pelas possibilidades de interação com o telespectador/usuário; finalmente, entram em cena ainda as restrições advindas do fato de esses textos terem hoje a pretensão de ser exibidos e consumidos em diferentes plataformas.

Ora, essas diferentes plataformas de exibição e interação - internet, telefonia celular, bem como toda uma parafernália de dispositivos tecnológicos importados de outras mídias vêm alterando o rumo das narrativas televisuais, modificando as formas de organização de sua linguagem e estética, introduzindo novas estratégias de caráter interativo que fazem dos receptores, antes meros telespectadores, usuários e até mesmo produtores. Por outro lado, sites, blogs, twitters conferem vida às tramas televisuais dentro e fora da televisão, atuando tanto no interior dos produtos televisuais, inseridos na própria trama, como, externamente, para além dos limites do televisual, como expansão de suas narrativas.

O presente trabalho propõe-se, assim, a examinar, à luz de uma semiótica discursiva de inspiração europeia, essas transformações por que passa atualmente a produção televisual, devido não só às lógicas e interesses que presidem esse tipo de produção discursiva e às múltiplas funções que a televisão hoje arroga para si, como ao avanço das novas tecnologias de produção, circulação e consumo dos produtos televisuais. Embora as repercussões dessas alterações sejam extensivas à produção televisual como um todo, a reflexão aqui desenvolvida toma como principal referência os produtos ficcionais,

com vistas a dimensionar as interferências da incorporação dessas transformações mais recentes em sua organização narrativa, na definição dos procedimentos discursivos adotados, enfim, na gramática de formas de expressão do televisual.

2. DAS LÓGICAS QUE PRESIDEM A PRODUÇÃO TELEVISUAL

2.1 DA LÓGICA ECONÔMICA

As redes e emissoras de televisão no Brasil são empresas privadas de caráter comercial; visam, naturalmente, à maximização dos lucros e à exclusão das diversidades em prol de uma essência totalitária: sua lógica é mercantilista, seus produtos, mercadoria. Assim, o mercado televisual oferece aos telespectadores textos de caráter factual, ficcional, simulacional, integrados aos princípios que regem a produção de mercadorias em geral, buscando sempre oferecer novas séries de produtos que se apresentem como *novidades*. Embora esse tipo de produto se pautem pela repetição de tudo o que já foi testado e deu certo, leia-se, obteve altos índices de audiência, ele precisa revestir-se de novas roupagens. Esse é o caso das ficções brasileiras - telenovelas, seriados, minisséries -, em particular as produzidas pela Rede Globo de Televisão, que detêm alto valor comercial no mercado de produção televisual tanto em nível nacional, como internacional.

Mas, como o lucro está na mira, muitas das características que o texto televisual incorporou à sua gramática são decorrentes dessa lógica econômica, responsável, por exemplo, pela adoção da serialização, pela fragmentação dos capítulos, episódios, edições em blocos para abrir espaços para os comerciais e chamadas da emissora, e mais recentemente para o marketing social. Não se deve esquecer, entretanto, que a própria qualidade desses produtos é consequência dessa lógica que visa torná-los competitivos no mercado televisual, visto que toda a estruturação das redes e emissoras como *negócio* depende da audiência.

Dessa forma, essa busca incessante do novo - aliada à adoção de uma grade de programação pré-definida, que se constrói e repete via serialização tanto em seu eixo vertical como no horizontal, semana após semana, mês após mês; a um excesso de fragmentação decorrente da necessidade de reservar espaço às publicidades, ao marketing social e às chamadas e vinhetas da emissora; à rapidez com que a ciência se traduz no contexto tecnológico; e à velocidade com que esses produtos são produzidos - vem con-

ferindo a esse tipo de texto características bastante peculiares. Há uma superposição e embricamento de temáticas; um número excessivo de personagens; uma substituição da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada pela fragmentação; uma carência de delimitação precisa entre programas e textos intervalares. Essas características dificultam, muitas vezes, a percepção desses produtos como um todo de sentido. Aliadas à densidade das imagens, à sobrecarga de informações, à intertextualidade feita de referências, alusões, apropriações, ao desdobramento do tempo em uma série de presentes ou em sequências de duração desigual, acabam, muitas vezes, por comprometer a noção mais tradicional de texto como um todo estruturado de sentido, dificultando a percepção global e o entendimento dos conteúdos por parte do telespectador, que pode perder o foco central da narrativa. É, assim, nessa perspectiva, que se pode considerar a lógica econômica, subjacente à feitura dos produtos televisuais, como interferindo fortemente na estruturação de suas narrativas, nas regras da gramática televisual.

2.2 DA LÓGICA NARRATIVA

Os produtos que a mídia televisão oferta ao mercado caracterizam-se por seu caráter eminentemente discursivo: são narrativas, que se manifestam em textos, frutos da relação contraída entre expressão e conteúdo. Normalmente, o conteúdo dos textos televisuais expressa-se através da articulação de diferentes linguagens, utilizando-se de diversas substâncias de expressão para sua manifestação. De um lado, há os atores, apresentadores, os modos de interpretação, gestos, expressão facial e corporal; a plástica da imagem - estilos de cenário, vestuário, maquiagem, iluminação. De outro, enquadramentos, cortes em cenas, planos, justaposição de cenas em movimento, montagens, edição. Há ainda os elementos sonoros - o verbal, o musical, os variados ruídos, e as mixagens, decorrentes do processo de edição. Mais ainda, nesse contexto, os meios técnicos de produção, circulação e consumo acabam por funcionar como linguagens que sobredeterminam as sonoras e visuais. Ora, todos esses elementos estruturam-se em função do modo de contar a narrativa, respeitadas as lógicas, interesses, possibilidades e restrições do meio, a partir do que selecionam-se as estratégias discursivas e mecanismos expressivos a serem empregados.

Inúmeros semioticistas, que têm como objeto de estudo o texto e sua estruturação narrativa, vêm se interessando pela análise dos produtos televisuais, devido à sua rele-

vância social. Em um país como o Brasil, a televisão é a forma mais acessível de difusão de informação, entretenimento e educação à maior parte da população.

A semiótica greimasiana concebe a **narratividade** como instância geradora da significação, cuja existência virtual é pressuposta em qualquer manifestação discursiva. O conceito de narratividade tão bem estruturado e generalizado pela teoria greimasiana, na esteira de Propp, Lévi-Strauss, Dumezil, tem um caráter lógico-sintático-semântico, pressupondo de antemão a admissão da hipótese de existência de formas universais (estrutura fundamental) organizadoras da narrativa, extensivas a todo tipo de texto. Essas formas se encontrariam em nível profundo do sistema semiótico: assim, sob a aparência do narrado figurativo haveria a presença de uma organização imanente, mais abstrata e profunda, estruturada a partir desses universais, responsáveis pela significação e determinadoras da produção e leitura de textos.

Para Greimas, a estruturação narrativa, do ponto de vista sintático, organiza-se em três percursos que mantêm entre si relações de pressuposição e implicatura, tendo por base três instâncias, correspondentes às provas, que se repetiriam impreterivelmente em tudo o que é contado - **a qualificação do sujeito**, em que um destinador manipulador dota o sujeito de competência para a ação; **a realização do sujeito**, representada pela ação do herói em busca do objeto de valor pretendido; e **a sanção do sujeito**, em que o destinador julgador avalia essa ação realizada pelo herói tendo em vista sua prévia qualificação. Há uma coerência lógica entre qualificação, ação, sanção, da ordem de causa/consequência; de meio/fim; de antes/depois. Isso pressupõe, em primeiro lugar, **tempo**, história. Nesse contexto, a historicidade não é a representação do passado ou do futuro, mas a percepção do presente como história, como a operação de transformações espaço-temporais. Ao percurso de ação do sujeito, ficam subjacentes, dessa forma, duas instâncias transcendentais que, de um lado, o manipulam e, de outro, o sancionam. A relação de pressuposição entre esses percursos, não implica, em termos concretos, a necessidade de coexistência e manifestação deles em um único texto.

É interessante ainda sublinhar que, na perspectiva greimasiana, toda narrativa possui o seu esquema duplicado, posto que, às ações desempenhadas pelo herói, correspondem as realizadas por um anti-sujeito, o vilão. Há, portanto, um confronto entre os sujeitos, cujo resultado são as transferências de objetos de valor de um sujeito para outro, motivo pelo qual a narrativa é concebida como uma manifestação entre dois estados sucessivos. Tal compreensão da narrativa passa, portanto, por uma primeira apreensão dos

sentidos instrumentalizada pela cultura à qual se pertence: o uso coletivo dá origem a estereótipos culturais que passam a fazer parte de um reservatório, ficando disponíveis a cada nova convocação discursiva. Evidentemente, essa é apenas uma versão, entre outras, da forma como o imaginário humano concebe o *sentido da vida*, apresentada sob a forma de um esquema de ação; existem, não obstante, inúmeras variações sobre o tema, apontando todo um leque de ideologias e narratologias.

A última instância do percurso de geração de sentido, a discursiva, pertencente ao domínio da enunciação, é concebida como o **modo de contar a narrativa**. Assim, essa colocação em discurso das estruturas narrativas é definida do ponto de vista semiótico, pelos processos de tematização e figurativização, formas de conteúdo próprias do discurso, distintas de sua expressão textual.

Ao nível discursivo, correspondem a uma sintaxe e uma semântica, responsáveis pelas seleções e combinações realizadas. Dois procedimentos caracterizam a sintaxe discursiva: a **embreagem**, processo que produz o efeito de retorno à enunciação e busca de artifícios que permitam a sensação de identificação entre o sujeito, o tempo e o espaço do enunciado e os da enunciação; a **debreagem**, processo inverso que expulsa do enunciado a instância da enunciação, utilizando as mesmas categorias actancial, temporal e espacial para instaurar no enunciado o não-eu, o não-agora, o não-aqui. Tendo em vista esses dois procedimentos, a sintaxe discursiva comporta pelo menos três componentes: **actorialização**, **temporalização** e **espacialização**. Tais componentes visam à produção de um dispositivo de atores e de um quadro espaço-temporal, onde são inscritos os programas provenientes da instância superior.

A enunciação, subjacente à totalidade do discurso, contrai com o texto uma relação de ordem metonímica, na qual a enunciação representa o todo, o texto, a parte. No caso específico da enunciação televisual, embora a emissora, como responsável econômica e juridicamente pelo produto veiculado, seja a grande enunciadora, está-se frente a inúmeros enunciadores - diretores, roteiristas, atores, câmeras, montadores -, que imprimem uma superposição de óticas ao produto enunciado.

Ora, é essa lógica narrativa, que brevemente se tentou resumir, que vem sendo seguidamente colocada em causa pelos textos ficcionais produzidos nos últimos anos pela televisão, cuja conformação, bastante peculiar, suprepõe e embrica narrativas, privilegia o fragmento, enfatiza o pormenor, deixando à recepção a tarefa de preencher as lacu-

nas, de precisar intenções e sentidos. Embora esse tipo de texto não esgote o campo de produção televisual como um todo, convivendo com aqueles outros que preservam uma estrutura mais tradicional, ele, em todo caso, resume as tendências atuais, apontando rupturas em relação ao modo de dizer televisual, instaurando novas estratégias de discursivização e textualização, ou seja, recorrendo a todo um arsenal de procedimentos para dar conta de interesses, motivações e inovações na construção dos relatos.

É difícil ainda dimensionar em que nível de profundidade essas rupturas operam e até que ponto comprometem a validade dos modelos descritivos dos processos de produção de significação e sentidos até então utilizados na análise dos textos televisuais. Mas, mesmo que, diante de tanta complexidade e diversidade, se possa pensar no estilhaçamento de toda e qualquer estrutura lógica, é preciso ter presente que o declínio de certas formas de racionalidade não pode, sem dúvida, ter como consequência a morte da racionalidade; significa apenas a busca de formas de racionalidade diferentes, mais adequadas ao contemporâneo televisual.

3. DA FICÇÃO TELEVISUAL BRASILEIRA

O modo de *contar* as narrativas televisuais, como se vem assinalando, vem sofrendo modificações: se isso não altera o estatuto discursivo desta produção, vale, não obstante, questionar quais são as interferências dessas alterações em curso sobre o modelo tradicionalmente adotado pelas narrativas televisuais.

A ficção televisual brasileira e, em especial, as telenovelas começaram sua história na televisão brasileira empregando um modelo genérico de estruturação discursiva de suas narrativas fundado **na serialização**, importada do folhetim e do rádio, que obriga a uma fragmentação do relato em capítulos, episódios, edições, etc.; **na fragmentação dos capítulos e/ou episódios em blocos**, para comportar os espaços comerciais; e **na adequação das narrativas ao público disponível no horário de exibição**. Essa excessiva fragmentação da narrativa passou a exigir o emprego de estratégias que criassem miniclímax e suspenses a cada intervalo comercial, capítulo ou episódio.

A essas estratégias decorrentes da excessiva fragmentação da narrativa, próprias do modelo tradicionalmente adotado pela televisão brasileira, somavam-se ainda diferentes procedimentos de transposição de sentidos de uma mídia para outra decorrentes das apropriações de conteúdo que a televisão operava: na construção de seus programas,

a televisão desde o início recorreu a essas transposições de sentido, recuperando textos veiculados por outras mídias - impressa, cinematográfica, radiofônica -, principalmente através da adaptação de histórias, de *remakes* e/ou da referência e apropriação de outros discursos.

Uma outra estratégia que aos poucos foi-se agregando ao modo de estruturação das narrativas televisuais, em particular das telenovelas, foi a adoção do princípio da obra aberta, o que significa não iniciar o relato televisual com a história já definida e/ou concluída, possibilitando, com isso, correções e/ou alterações de percurso, ou seja, durante o desenrolar da narrativa. As pesquisas de audiência, aliadas à serialização, tornaram possível o desenvolvimento desse processo de permanente ajustamento, dependente das respostas do telespectador. Hoje esse processo vem ganhando maiores proporções, como se verá a seguir, devido ao avanço tecnológico que permite uma identificação mais precisa das expectativas e preferências do telespectador, através da interação da televisão com outras plataformas - internet, telefonia celular - e do seu relacionamento com sites, blogs, twitters. Evidentemente que dispor dessas informações interfere fortemente na estruturação dos produtos televisuais, nas escolhas dos procedimentos discursivos a serem adotados.

3.1 DAS ALTERAÇÕES NO MODO DE CONTAR AS NARRATIVAS FICCIONAIS

Inúmeras são as alterações pelas quais vem passando a produção ficcional brasileira atualmente. Embora essas alterações não sejam extensivas a todos os produtos ficcionais colocados no mercado, elas marcam sua presença em muitos deles, principalmente em aqueles cuja ação se passa no presente. Assim, para referir apenas produtos no ar nos últimos dois anos, citam-se exemplos como o sitcom **A grande família** (Rede Globo de Televisão, 2001-atual), e a telenovela **Cordel encantado** (Rede Globo de Televisão, 2011), dois grandes sucessos de audiência que preservam a estrutura tradicional, a par de outras telenovelas como **Viver a vida** (Rede Globo de Televisão, 2009-2010) ou **Fina estampa** (Rede Globo de Televisão, 2011-2012) ou de seriados do tipo sitcom, tais como **Fantasia de uma dona de casa** (RBS TV, 2008-2009) e **On line** (RBS TV, 2010-2011) que se configuram como exemplos típicos dessas transformações.

A primeira, e talvez a mais antiga dessas alterações, advém da determinação das cadeias, redes e emissoras de televisão de usufruírem do espaço interno dos produtos ficcionais para a obtenção de lucros extras, quer de caráter econômico, quer de caráter

simbólico, advindos da inserção de merchandisings publicitários ou autopromocionais, de marketings sociais, no interior dos programas.

Dessa decisão, aliás, decorre a inserção, na estrutura narrativa das telenovelas, de múltiplos e distintos núcleos temáticos, na tentativa de abordar de forma pedagógica questões relevantes para a sociedade brasileira - drogas, gravidez na adolescência, discriminação sexual, racial ou social, doenças transmissíveis, deficiências físicas, coma profundo, inseminação artificial, abandono materno, etc.; e a quebra da lógica narrativa, via suspensão do relato, para os personagens entrarem em uma loja de material de construção, ou em um banco, para fazerem a publicidade descarada de produtos ou serviços. A utilização dessas estratégias provoca um estilhaçamento da estrutura narrativa que, então, não só perde seu foco centralizador, como se torna confusa, devido ao número infindável de personagens que são agregados para dar forma a esse embaralhamento e sobreposição de tramas; fica difícil até mesmo gravar os nomes de tantos são os participantes das narrativas. São diferentes histórias que se superpõem e entrecruzam ao sabor dos interesses e metas da emissora, respondendo a diferentes tipos de expectativas do negócio.

Uma outra alteração corresponde à intensificação do princípio da obra aberta, possibilitado, como já se referiu, pelo desenvolvimento tecnológico, que permite, hoje, uma aferição mais precisa das expectativas e apreciação dos telespectadores. Disso decorre um permanente ajustamento da narrativa, a ponto de se desfazerem ou deslocarem pares amorosos que não caíram no gosto do público; de se alterarem a posição de personagens, que, de principais passam a secundários, ou vice-versa, por falta de empatia com o telespectador; de se eliminarem forçadamente personagens que não caíram na simpatia do público; de se reescreverem ou modificarem os finais desses relatos, moldando-os às preferências do telespectador.

Mas, sem dúvida, a alteração mais significativa advém da possibilidade atual mais efetiva de convergência da televisão com outras mídias e plataformas do ponto de vista da produção, da circulação, do consumo e da interação com o receptor, o que vem determinando inúmeras modificações na forma de construção desses relatos, e interferindo na escolha dos procedimentos discursivos de tal forma que eles possam dar conta das condensações e/ou expansões dessas narrativas ficcionais.

Com o desenvolvimento tecnológico, o que hoje se denomina, no âmbito da televisão, de **convergência midiática** implica a recorrência a diferentes **plataformas**, ou seja, a um conjunto de dispositivos e suportes tecnológicos advindos de outras mídias, mobilizados para a realização, veiculação e/ou consumo de programas televisuais.

Quando essa convergência tecnológica é capitaneada pela televisão, o meio se sobrepõe às demais mídias envolvidas, definindo as regras a partir das quais elas passam a interagir. A televisão articula então formatos, linguagens e estéticas passíveis de serem exibidas em diferentes telas, abrindo possibilidades para novos modos de interação com os telespectadores que, ao que tudo indica, pouco a pouco, devem deixar a condição de meros telespectadores para se tornarem usuários e produtores.

Como não poderia deixar de ser, os programas ficcionais - telenovelas, seriados, miniséries - passaram a lançar mão da possibilidade de convergência com outras mídias, então convocadas a atuarem no interior dos produtos televisuais, via inserção na própria trama narrativa, e/ou na interação com o telespectador. Assim, as narrativas ficcionais passam por um processo de expansão decorrente da apropriação dos textos televisuais por parte da recepção, substituindo em alguns casos a identificação e a projeção pela genuína produção de significação.

No estágio atual de desenvolvimento das novas tecnologias, como já se referiu em outros trabalhos (DUARTE, 2010; DUARTE; CASTRO, 2011), quando a convergência fica sob o comando do texto televisual, podem-se distinguir movimentos de condensação e/ou expansão das narrativas. Dessa forma, a interação que se estabelece entre o texto televisual e outras plataformas apresenta-se sob duas variantes: (1) a **inerência**, na qual está em jogo a condensação, isto é, a interiorização da articulação entre o produto e a(s) plataforma(s) apropriada(s), ficando dentro dos limites do texto televisual; (2) a **aderência**, na qual está em jogo a expansão, ou seja, a exteriorização da articulação entre o produto e a(s) plataforma(s) apropriada(s), ultrapassando os limites do texto televisual, em direção aos seus desdobramentos em outras mídias.

Distinguem-se as distintas formas de inerência, tais como: **(a)** a mera transposição de conteúdo de uma mídia para a outra, como, por exemplo, a da tira **Aventuras da família Brasil** para a narrativa televisual de mesmo nome; **(b)** a convocação de outras mídias para tomarem parte no relato, como, por exemplo, a da internet, na telenovela **Fina estampa** ou no seriado **On line**, nos quais ela desempenha função explícita no interior

da própria narrativa; (c) a inserção no relato de mídias que possibilitam a interferência do receptor no desenrolar da trama, como, por exemplo, a atuação do telespectador, via telefonia ou internet, no interior de programas como os reality-shows (**Big brother, Você decide**).

Já a aderência é uma expansão que ultrapassa os limites do texto televisual, em direção a outras plataformas - jornais e revistas, publicidade, quadrinhos, internet, com seus *blogs, twitters* e outros. Esse movimento expansivo dá conta de informações sobre o programa, sobre os personagens da ficção ou os atores que interpretam esses papéis; possibilita a interferência dos usuários sobre o desenrolar das tramas, sobre a configuração e ação dos personagens. Como já se referiu, há formas de expansão promovidas, mantidas e controladas institucionalmente, que permitem ao telespectador/internauta acompanhar, em páginas exclusivas, o desenrolar de capítulos e episódios dos programas, e que reservam ainda espaço para opiniões e críticas. Outros espaços são decorrentes do livre engajamento dos telespectadores/usuários.

Como a convergência é um processo evolutivo que não só integra diversas tecnologias, como está atento ao surgimento de novas opções, somente sua utilização pode fornecer o real conhecimento das potencialidades do meio e evidenciar as alterações em curso, bem como suas interferências nos contornos da gramática do televisual.

4. APONTAMENTOS FINAIS

Pode provocar estranheza o fato de se iniciarem estes apontamentos finais comentando o sucesso de crítica e público obtido por uma telenovela que foi apenas mencionada no decorrer deste trabalho. Mas, os altos índices de audiência da telenovela motivam a reflexão que segue.

Cordel encantado é uma telenovela produzida pela Rede Globo de Televisão para o horário das 18h, exibida no período entre 11.04 e 23.09.2011, em 143 capítulos, substituindo **Araguaia** e sendo sucedida por **A vida da gente**. Destinava-se a um público interessado em algo mais leve, sem a malícia da novela das 19h, nem a crueza da trama das 21h; mas, diga-se de passagem, ela poderia ter ocupado muito bem tanto um como outro horário.

Sua trama, uma mistura de literatura de cordel, misticismo religioso, cultura popular e tradição europeia recupera ecos, aqui e ali, do **Auto da compadecida**, mas consegue ir

além. Auxiliada pela utilização de tecnologia de ponta, é verdade, mas não só por ela, **Cordel encantado**, diferentemente de outras novelas que precederam ou sucedem na grade global, transmitia uma sensação de novidade e frescor, apresentando atributos de que carecem muitas das outras tramas da grade de programação.

Com uma vinheta de abertura feita por animação com imagens que remetem à literatura de cordel, bem adequada à temática sertaneja desenvolvida, e acompanhada pela bela canção *Minha princesa*, composta e cantada por Gilberto Gil e Roberta Sá; um elenco bastante inspirado, em que todos os atores levaram bem seus papéis; um figurino criativo e cuidadoso, no qual até mesmo os acessórios chamavam a atenção; e uma fotografia primorosa (primeira novela gravada em 24 quadros e com uso de lentes especiais), a telenovela contou também com um texto cuidadoso, mistura de elementos de canção e de contos de fadas que deu liga.

Assim, não é de surpreender que a crítica tenha reconhecido seus méritos. Senão, veja-se:

Mas este ano, pela primeira vez na vida, uma obra do horário das seis atçou a curiosidade de todos (...) roteiro, elenco, produção, era tudo primoroso. E a audiência em alta estava recompensando tanta qualidade.

O primeiro impacto é visual. **Cordel encantado** foi gravada com modernas câmeras digitais F35. A textura e a profundidade da imagem são impressionantes, ainda mais se vistas numa TV de alta definição; os cenários e figurinos combinam épocas diferentes mas formam um universo próprio e coerente, quase crível. Nada é muito realista: ninguém andava tão empetecado no sertão nordestino de quase um século atrás, mas quem se importa; os atores estão todos bem, sem exceção. Até mesmo aqueles que nunca foram associados a grandes interpretações deram conta do recado (GOES, Tony. *Cordel encantado*, um encanto de novela. <http://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/979742-cordel-encantado-um-encanto-de-novela.shtml>, UOL, 23.09.2011, acessado em 27.01.2012).

A rara unanimidade alcançada por **Cordel encantado** se explica, logicamente, por suas muitas qualidades, visíveis desde o primeiro capítulo, mas também como um sinal do cansaço do público com o modelo que tem dado a tônica da maioria das novelas nos últimos anos.

Em oposição ao realismo e ao naturalismo da maioria das produções, a novela das 18h apostou, como anunciou seu título, no mundo encantado. Salpicada de elementos da literatura de cordel e dos contos de fada, a história de Duca Rachid e Thelma Guedes seduziu públicos de todas as idades por seu apelo, de fato universal, à fantasia e aos instintos infantis.

Além de um elenco bem escalado, ótimo texto, direção de verdade e padrão de cinema (24 quadros por segundo), como aponte logo depois da estreia, acrescentaria às qualidades os figurinos impecáveis e a fotografia e iluminação realmente impressionantes da nove-

la (STYCER, Maurício. Apesar do conflito “ioiô”, Cordel encantado termina com merecido reconhecimento. <http://televisao.uol.com.br/critica/2011/09/23/apesar-do-conflito-repetitivo-cordel-encantado-termina-com-merecido-reconhecimento.jhtm>, UOL, 23.09.2011, acessado em 27.01.2012).

Sem dúvida, **Cordel encantado**, sem abdicar daquele tipo de avanço tecnológico, que confere maior qualidade ao produto, vide gravação com as modernas câmeras digitais F35, recusa frontalmente a sobreposição e o embricamento de narrativas, preservando sua unidade de sentido, seu foco narrativo; dispensa, até por questões referentes ao período histórico em que a trama se desenrola, a recorrência explícita à convergência com outras mídias, quer sob a forma da inerência, quer, da aderência, empregando apenas, aqui e ali, transposições de sentido de conteúdo do tipo tradicional. E o público parecia deliciado.

Ao que tudo indica, o movimento de convergência que vem sendo desencadeado pela televisão em direção às outras mídias e plataformas é irreversível, significando, de um lado, que, diante do inevitável avanço das novas tecnologias, as redes e emissoras decidiram tomar nas mãos as rédeas do processo, para não perder o controle do meio. Assim, usufruem da tecnologia, empregando diversos formatos de inerência e aderência: a par de inserirem, via inerência outras plataformas no interior de suas tramas, normalmente como recursos retóricos, ou estratégias discursivas de temporalização e/ou espacialização utilizadas como formas de *contar* os seus relatos, fazem uso da aderência, através da utilização de blogs, sites, twitters, portais da empresa ou por elas incentivados e/ou financiados para traçar um perfil mais exato dos consumidores de seus produtos e de suas preferências e assim promover ajustes e obter maior audiência. Além disso, as emissoras vêm obtendo maiores lucros com a veiculação de seus produtos e derivados em outras plataformas, pois, com isso, as formas de consumo dos produtos televisuais se ampliaram: já não é mais preciso estar em casa para assistir à televisão, telefonar, escutar música, enviar emails ou participar de um chat. Nessa interconexão entre a televisão e as novas tecnologias, há uma conversão dos espaços da internet em verdadeiras extensões dos programas. Hoje praticamente todos os produtos ficcionais experimentam o *online*, originando, com isso, todo o tipo de extensões, responsável pela produção de uma gama infinita de *paratextos* constituídos pelas modernas narrativas transmidiáticas. Mais ainda, a internet vem permitindo às emissoras de televisão construir uma oferta expandida - DVDs, CDs, e todo tipo de produto, dependendo das demandas e/ou preferências do telespectador.

Como não poderia deixar de ser, tanto a sobreposição e embricamento de tramas narrativas, bem como a incorporação dessas novas plataformas, ferramentas e suportes vêm interferindo diretamente na estruturação das narrativas televisuais, nas deliberações tomadas quanto ao modo de contar a narrativa, na busca de modalidades mais interativas. Ora, essas sobreposições e extensões dos relatos-matriz às novas plataformas figuram hoje como um dos principais recursos de renovação da ficção televisual, produzindo formas narrativas que, muitas vezes, ultrapassam o âmbito do próprio meio.

Não obstante, frente a essa dispersão sistemática por diversas plataformas, em que cada meio desempenha uma função, o público telespectador, curiosamente, avalia de modo positivo a aparente simplicidade de **Cordel encantado**, mostrando com os altos índices de audiência que prefere a unidade do relato à reunião de fragmentos e desdobramentos que comprometem o fluxo dos sentidos. Não é de se parar para refletir?

REFERÊNCIAS

- DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004. Col. Estudos sobre o audiovisual.
- DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs). **Comunicação audiovisual: gêneros e formatos**. Porto Alegre: Sulina, 2007. Col. Estudos sobre o audiovisual.
- DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs). **Núcleo de especiais RBS TV: ficção e documentário regional**. Porto Alegre: Sulina, 2009. Col. Estudos sobre o audiovisual.
- DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs). **Convergências midiáticas: produção ficcional - RBS TV**. Porto Alegre: Sulina, 2010. Col. Estudos sobre o audiovisual.
- DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. *Sur la convergence médiatique*. Trad. François Jost. *Télévision*, Paris, CNRS, n. 2, 2011.
- DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. Ficção seriada gaúcha: sobre os movimentos de convergência. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de, org. **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência comunidades virtuais - Livro Obitel 2011**. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 121-148.
- FONTANILLE, Jacques. **Significação e visualidade: exercícios práticos**. Porto Alegre: Sulina, 2005. Col. Estudos sobre o audiovisual.
- GOES, Tony. Cordel encantado, um encanto de novela. <http://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/979742-cordel-encantado-um-encanto-de-novela.shtml>, UOL, 23.09.2011, acessado em 27.01.2012.
- GREIMAS, A. J. *A propósito do jogo*. Trad. Elizabeth Bastos Duarte. **Verso e reverso**, São Leopoldo, Unisinos, 1999.
- GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- HJELMSLEV, Louis. **Ensayos lingüísticos**. Madrir, 1972.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOST, François. **La television du quotidien: entre réalité et fiction**. Bruxelles: De Boeck Université, 2001.
- LACALLE, Charo. *As novas narrativas de ficção televisiva e a internet*, **Revista Matrizes**, São Paulo, jan./jul. 2010, p. 79-102.

STYCER, Maurício. Apesar do conflito “ioiô”, Cordel encantado termina com merecido reconhecimento. <http://televisao.uol.com.br/critica/2011/09/23/apesar-do-conflito-repetitivo-cordel-encantado-termina-com-merecido-reconhecimento.jhtm>, UOL, 23.09.2011, acessado em 27.01.2012.

Artigo recebido: 21 de maio de 2012

Artigo aceito: 03 de julho de 2012