

CAMPO E ESTILO DAS SÉRIES FICCIONAIS TELEVISIVAS: NOTAS METODOLÓGICAS

SOCIAL FIELD AND STYLE OF FICTIONAL TELEVISION SERIES: METHODOLOGICAL NOTES

Maíra Bianchini 1

Resumo: No presente artigo, articulamos os apontamentos teóricos e metodológicos que têm guiado nossos esforços de compreensão e análise das ficções seriadas televisivas, especialmente o conceito de campo social de produção artística e cultural, de Bourdieu (1996). Em nossos trabalhos, temos defendido que a produção e a distribuição de séries constitui um campo que implica um espaço social de tomadas de posição (tanto criativas quanto gerenciais) pelos principais agentes envolvidos – particularmente, os executivos de desenvolvimento de programação original das empresas e os showrunners, roteiristas-chefes e produtores-executivos responsáveis pelas equipes criativas que trabalham nessas séries. Operacionalizada junto com a perspectiva de estilo e a abordagem histórica da intencionalidade dos agentes sociais de Baxandall (2006) e de Bordwell (2008), sintetizada na noção de paradigma problema/solução, o aporte teórico de Bourdieu inspira a análise relacional de duas instâncias – a da realização do produto cultural e a da gestão empresarial do processo produtivo – em um ponto de vista amplo e compreensivo das obras e dos agentes sociais envolvidos (empresas e criadores), de acordo com as lógicas específicas em disputa no cenário social, econômico e midiático em que elas estão inseridas.

Palavras-chave: Cinema e produção audiovisual; Cinema e televisão; Ficção seriada televisiva; História das séries de TV; Séries de televisão.

Abstract: In this essay, we articulate the theoretical and methodological notes that have guided our efforts to understand and analyze television fictional series, especially the theoretical repertoire regarding the social field of artistic and cultural production, by Bourdieu (1996). In our previous research, we have argued that television series production and distribution constitutes a field that implies a social space for position-taking (both creative and managerial) by the main agents involved - particularly, companies' original programming development executives and showrunners, chief-writers and executive-producers responsible for the creative teams that work in such television series. In association with Baxandall's (2006) and Bordwell's (2008) perspectives on style and the historical approach to social agents' intentionality, synthesized by the problem-solution model, Bourdieu's theoretical approach inspires the relational analysis of two instances – the cultural product's production and the production process' management – in a broad and comprehensive point of view of the works and the social agents involved (companies and creators), according to the specific logics in dispute in the social, economic and media context in which they are inserted.

Keywords: Film and audiovisual production; Film and television; History of television series; Television fiction; Television series.

Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora pelo Póscom/UFBA e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Membro do grupo de pesquisa a-Tevê – Laboratório de Análise de Teleficção e do Obitel Brasil – Observatório Íbero-Americano de Ficção Televisiva. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9121560227805932>. E-mail: mairabianchini@gmail.com

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar e discutir as premissas teórico-metodológicas que sustentam nossas pesquisas sobre o campo de empresas produtoras e distribuidoras de séries ficcionais televisivas originais, bem como as perspectivas que orientam a compreensão do estilo das obras concebidas e realizadas dentro dessa lógica. A abordagem aqui apresentada já foi utilizada por nós em trabalhos anteriores¹, especialmente naqueles dedicados a compreender a história do campo de produção de séries de TV, os investimentos do serviço de *streaming* Netflix na criação de obras seriadas originais e exclusivas e a experimentação narrativa da quarta temporada da série de comédia *Arrested Development* (Fox, 2003-2006; Netflix, 2013-presente). Esperamos contribuir com o aprimoramento dessa matriz metodológica que está em sintonia com as pesquisas de Souza sobre o campo da telenovela, a construção social da autoria e a relação entre autoria e estilo na ficção seriada televisiva (SOUZA, 2004, 2014; SOUZA; ARAÚJO, 2013; PICADO; SOUZA, 2018) e as investigações conduzidas no âmbito do Grupo de Pesquisa a-TeVê – Laboratório de Análise de Teleficção do Póscom/UFBA, alinhadas com os métodos de análise da poética do audiovisual.

O ponto de vista sociológico adotado em nossos estudos está sustentado nas contribuições de Pierre Bourdieu (1996) sobre os campos sociais de produção artística e cultural e envolve a observação atenta da história do campo das empresas produtoras e distribuidoras de ficção seriada televisiva no mercado estadunidense, de forma a compreender tanto as posições sucessivamente ocupadas pelos principais agentes sociais envolvidos na gestão dessas instituições e na feitura dos produtos seriados, quanto os interesses em jogo e as tomadas de posição ou escolhas operadas em um contexto regido por dinâmicas de cooperação e de competição por consagração e reconhecimento, as quais incitam a busca pelas potencialidades inovadoras que possam alçá-los a um maior grau de autonomia e de volume de capital simbólico.

O arcabouço teórico da sociologia das obras e da noção de campo de produção artística e cultural de Bourdieu (1996) é articulado com as contribuições de Gombrich (1984, 2005) e Baxandall (2006) sobre o estilo, em especial no que este historiador da arte contribui no entendimento de padrões de intencionalidade dos agentes, os quais podem ser observados nas obras a partir das noções de encargo, diretrizes e triângulo da reconstituição. Tais conceitos, em conjunto com a abordagem do paradigma problema/solução, empregado pelos demais autores e operacionalizado também por Bordwell (2008) para a análise do estilo no cinema e por Bourdieu (1996) para estudar o estilo dos romancistas, são recuperados para compreender as escolhas dos agentes criadores de ficção seriada e dos gestores das empresas que as produzem e distribuem. Por fim, com o intuito de contribuir para uma melhor recomposição desses contextos de escolhas dos agentes no campo por meio da análise dos seus discursos e da crítica especializada, trazemos à baila o conceito de espaço dos possíveis para entender quais opções, desafios e constrangimentos se apresentam para os autores criadores de séries ficcionais e para os gestores das empresas responsáveis pelo financiamento e pela distribuição de tais obras.

Premissas para o entendimento de um campo de produção de séries ficcionais televisivas no mercado estadunidense

A noção de campo social proporciona o embasamento para a compreensão das instâncias, das lógicas e dos agentes que conformam o cenário de criação, produção e distribuição de séries ficcionais televisivas estadunidenses atual. Em sua análise sobre a gênese do campo literário francês, Bourdieu (1996) defende o estudo das obras culturais e artísticas a partir do desvendamento da estrutura social em que tais produtos são concebidos como forma de ir além da “ideologia carismática” do “mito criador”, ou seja, da mística construída em torno de autores e artistas e de suas habilidades aparentemente “transcendentais” de elaborar artefatos considerados de valor artístico. Ao invés disso, o sociólogo propõe a análise científica dos sistemas de relações inteligíveis e das condições sociais de produção, de distribuição e de recepção das obras, conformadas em seus espaços sociais específicos, os campos, nos quais

10 texto aqui apresentado foi escrito a partir da tese de doutorado defendida pela autora deste artigo.

[...] o autor encontra-se englobado e “incluído como um ponto”. Conhecer como tal esse ponto do espaço literário, que é também um ponto a partir do qual se forma um ponto de vista singular sobre esse espaço, é estar em condição de compreender e de sentir, pela identificação mental com uma posição construída, a singularidade desta posição e daquele que a ocupa [...] (BOURDIEU, 1996, p. 15).

Assim, na concepção do autor, a compreensão da crença que sustenta o investimento dos agentes naquilo que está em jogo no campo é elemento essencial para o estudo das escolhas e das apostas que se materializam nas marcas constituintes das obras. Souza (2004, p. 53) atenta para o fato de que o caminho analítico traçado por Bourdieu “[...] propõe costurar a questão da lógica interna dos objetos culturais, sua estrutura de linguagem, com as relações objetivas entre os agentes ou instituições que as elaboram”.

De acordo com Hesmondhalgh (2006, p. 216-217), o título da obra fundamental de Bourdieu sobre os campos de produção cultural, *As regras da arte*, chama atenção justamente para a natureza estruturada da atividade de criação de obras culturais e artísticas e para a forma como o entendimento da construção social do campo e das ações operadas pelos agentes no interior dessa lógica ajudam o analista a fazer sentido de uma série de escolhas e de discursos, tanto conscientes quanto inconscientes.

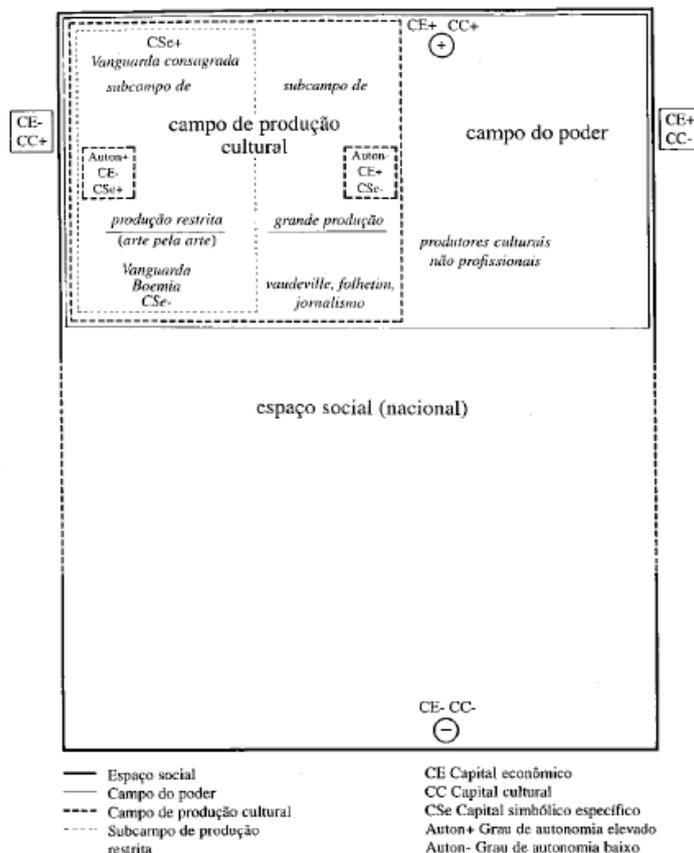
De uma perspectiva relacional, a concepção de campo, segundo Bourdieu, corresponde a um espaço de jogo, historicamente constituído, de relações objetivas entre posições ocupadas por atores sociais, aqui entendidos como agentes, interessados nos tipos de capitais específicos que estão em disputa na dinâmica concorrencial desse campo de forças. De acordo com o sociólogo,

um campo é um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em sua concorrência com os outros a força (relativa) que detém e que define sua posição no campo e, em consequência, suas estratégias (BOURDIEU, 1997, p. 57).

O fator que determina as posições de dominantes, de intermediários e de dominados neste espaço social é o acúmulo de diferentes atributos, aos quais Bourdieu chama de capitais. Os principais capitais podem ser da ordem econômica (lucros financeiros), social (relações sociais estabelecidas com outros agentes), cultural (conhecimentos, habilidades, formação etc.) e simbólica (consagração e reconhecimento). No que diz respeito aos campos de produção cultural e artística, como o campo literário examinado por Bourdieu (1996), o capital de maior relevância para os agentes em disputa é o capital simbólico, aquele que representa a distinção conquistada. A configuração dos campos é marcada pela distribuição desigual desses diferentes tipos de capital, os quais determinam as posições, as lutas e as inter-relações entre os agentes nesses espaços.

De acordo com Hesmondhalgh (2006), a forma mais clara e direta de explicar a concepção de Bourdieu sobre os campos de produção cultural é por meio da apresentação do diagrama formulado pelo sociólogo em seu estudo sobre o campo literário francês (1996), o qual pode ser visualizado na Figura 1. A figura é composta por um amplo espaço social nacional, dentro do qual estão incluídos o campo do poder e o campo de produção cultural. Conforme mostra a imagem, estão excluídos desses dois campos os agentes sociais que não acumulam nem capitais econômicos (CE), nem capitais culturais (CC) – ou seja, aqueles que ocupam as posições mais dominadas do espaço social.

Figura 1. O campo de produção cultural no campo do poder e no espaço social.



Fonte: Bourdieu (1996, p. 144).

Souza (2014) afirma que a noção de campo de poder é uma das mais instigantes, mas menos estruturadas, da teoria dos campos de Bourdieu. Na Figura 1, pode-se observar que o sociólogo o caracteriza como um espaço de alta concentração de capital econômico; a posição dos agentes do campo do poder em relação ao campo de produção cultural, por outro lado, varia de acordo com a concentração deste capital específico – quanto maiores os índices de acumulação de capital cultural, mais próximos os agentes estão deste campo. Dessa forma, entende-se que o campo do poder diz respeito ao espaço de relações de força entre aqueles que ocupam posições dominantes nos diferentes campos, cujas lutas “[...] têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de serem lançadas nessas lutas” (BOURDIEU, 1996, p. 244).

É pertinente a observação de Souza (2014) de que o campo do poder não deve ser confundido com o campo político, já que a proposta de Bourdieu é destacar os efeitos estruturais que se expressam nos campos particulares, tendo em vista que eles fazem parte de um espaço social mais amplo, onde posições de grande concentração de poder (principalmente de poder econômico) podem interferir nas práticas, nos posicionamentos e nas escolhas dos indivíduos localizados no interior do campo de produção cultural analisado.

Ainda de acordo com a Figura 1, é possível constatar que o campo de produção cultural é marcado pela alta concentração de capital cultural e por graus variáveis de capital econômico, constituindo, de forma geral, uma fração dominada da classe dominante (a qual é representada por aqueles que ocupam posições favoráveis no campo do poder). Essa fração, por sua vez, é constituída pela relação entre dois subcampos: o subcampo de produção restrita, mais interessado no *capital simbólico específico* do campo (CSe – o reconhecimento, o prestígio e a consagração) e menos investido no retorno econômico de suas obras, e o subcampo de grande produção, ou, como traduz Hesmondhalgh (2006), o subcampo de produção massiva, marcado pela concentração de capital econômico e por índices mais baixos de capital simbólico específi-

co. No estudo do campo de produção literária francesa do século XIX, Bourdieu (1996) localiza a vanguarda artística, investida na expressão da “arte pela arte”, na esfera da produção restrita, enquanto o folhetim e o teatro de variedades (*vaudeville*), mais populares, estão localizados no espaço de grande produção ou produção massiva cultural.

Nesse sentido, a distinção primordial entre os dois subcampos está no grau de autonomia que cada um tem em relação ao campo do poder e às demandas externas de sucesso econômico. O campo de produção restrita é considerado autônomo no sentido de que é menos constrangido pelas demandas do campo do poder (representado na Figura 1 como *Auton+*, quer dizer, grau de autonomia mais alto), enquanto o campo de grande produção é visto como heterônomo, ou seja, sujeito às regras ou ao princípio de hierarquização externa (*Auton-*).

O grau de autonomia de um campo de produção cultural revela-se no grau em que o princípio de hierarquização externa aí está subordinado ao princípio de hierarquização interna: quanto maior é a autonomia, mais a relação de forças simbólicas é favorável aos produtores mais independentes da demanda e mais o corte tende a acentuar-se entre os dois polos do campo, isto é, entre o *subcampo de produção restrita*, onde os produtores têm como clientes apenas os outros produtores, que são também seus concorrentes diretos, e o *subcampo da grande produção*, que se encontra simbolicamente excluído e desacreditado. [...] Segundo o *princípio de hierarquização externa*, que está em vigor nas regiões temporalmente dominantes no campo do poder (e também no campo econômico), ou seja, segundo o critério do êxito temporal medido por índices de sucesso comercial (tais como a tiragem de livros, o número de representações das peças de teatro etc.) ou de notoriedade social (como as condecorações, os cargos etc.), a primazia cabe aos artistas (etc.) conhecidos e reconhecidos pelo “grande público”. O *princípio de hierarquização interna*, isto é, o grau de consagração específica, favorece os artistas (etc.) conhecidos e reconhecidos pelos seus pares e unicamente por eles (pelo menos na fase inicial do seu trabalho) e que devem, pelo menos negativamente, seu prestígio ao fato de não concederem nada à demanda do “grande público” (BOURDIEU, 1996, p. 246-247, grifo do autor).

Bourdieu (1996) refere-se à produção autônoma como “produção para os produtores”, já que a circulação e a apreciação das obras temporalmente dominantes (em termos de capital simbólico específico) costumam estar concentradas nos pares. O subcampo de produção cultural restrita apresenta ainda uma subdivisão ocupada pela vanguarda consagrada (localizada no canto superior esquerdo da Figura 1), caracterizada por níveis especialmente altos de capital simbólico específico – geralmente onde estão demarcadas as tomadas de posição mais inovadoras e ousadas em um determinado momento histórico do campo de produção cultural.

Hesmondhalgh (2006) destaca a pouca atenção que Bourdieu dedicou, em seus estudos, ao funcionamento e à estrutura do subcampo de produção massiva, principalmente tendo em vista a centralidade que as indústrias de mídia e os grandes conglomerados assumiram na produção cultural ao longo do século XX. Segundo Garnham (1993), essa redefinição da importância das grandes empresas no campo de produção cultural representa um desafio para a teoria de Bourdieu, já que, nesse cenário,

[...] [a] fração dominante não pode seguramente deixar o campo cultural para ser definido pela [...] competição entre subconjuntos da fração dominada, já que a reprodução de seu capital econômico agora depende diretamente dos custos de produção e do tamanho dos mercados para os bens simbólicos (GARNHAM, 1993, p. 189, tradução nossa).

Dito de outra forma, a lógica industrial que se estabeleceu em segmentos do campo de produção cultural, especialmente naqueles referentes ao cinema e à televisão comercial, relativiza a oposição entre interesses econômicos e interesses simbólicos, matizando a feitura das obras e inspirando a adoção de diferentes estratégias e investimentos para os diversos produtos realizados.

Hesmondhalgh (2006) avança nessa argumentação ao demonstrar como a matriz analítica de Bourdieu pode contribuir para o estudo da ficção seriada televisiva dos Estados Unidos, evidenciando que o subcampo de grande produção é mais diferenciado e que as relações de heteronomia e autonomia são mais complexas do que o estudo do sociólogo faz parecer. O autor cita a pesquisa de Gitlin (1983) sobre as dinâmicas que regiam a produção de séries do horário-nobre das três grandes emissoras de acesso aberto estadunidense no início dos anos 1980 (ABC, CBS e NBC), bem como a participação dessas redes televisivas no processo criativo de tais obras.

A abordagem predominante para a criação de obras seriadas televisivas nos anos iniciais do meio de comunicação, e principalmente entre as emissoras de acesso aberto, direcionadas para o público massivo americano, era a de desenvolvimento de programas “seguros” e “inofensivos”, que não tivessem o potencial de perturbar a audiência (e os anunciantes, principais financiadores dessas empresas) – seguindo o princípio da “programação menos censurável” (LOTZ, 2014). No entanto, em um contexto de mudanças com a crescente competição pela atenção dos espectadores, representada pela emergência de tecnologias como o videocassete e o controle remoto e pela multiplicação no número de canais oferecidos pelos serviços de televisão a cabo, durante os anos 1970 e 1980, as três grandes redes tiveram quedas expressivas em seus índices de audiência.

Segundo Thompson (1997), a competitividade do meio foi um dos fatores essenciais para a emergência do que o autor chama de “segunda era de ouro da televisão”, período em que a noção de “televisão de qualidade” emergiu entre críticos e estudiosos de séries ficcionais estadunidenses para se referir a um conjunto de obras com apostas mais arriscadas em termos de inovação e de experimentação narrativa e estilística. Um dos expoentes da produção dramática desse período é a série *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), cuja análise realizada na obra de Gitlin (1983) mostra como as emissoras abertas precisaram negociar a autonomia criativa com os produtores e roteiristas de suas séries de forma a garantir que ao menos algumas de suas produções tivessem o potencial de conquistar prestígio e reconhecimento tanto entre os pares (profissionais dedicados à produção narrativa ficcional de televisão) quanto por parte dos segmentos mais desejados pelos anunciantes – os nichos localizados no campo do poder, ou seja, aqueles com maior concentração de capital econômico e cultural.

Dessa forma, Hesmondhalgh (2006) afirma ser possível extrapolar o estudo de Gitlin (1983) sobre *Hill Street Blues* para outras obras oriundas de mídias populares onde as noções de prestígio e de popularidade não são tão opostas como a formulação do conceito de campo de produção cultural de Bourdieu (1996) sugere. Para o autor, o exemplo das produções consideradas “televisão de qualidade” demonstra também que os meios de produção de grande escala são habilitados a disseminar obras da cultura consagrada, desde que a noção de “consagrada” seja ampliada para contemplar as instâncias de reconhecimento específicas de cada campo. As polarizações entre autonomia e heteronomia e produção restrita e produção de larga escala permanecem relevantes como princípios organizadores da produção de bens culturais e simbólicos, mas, em muitos campos, cada vez mais se encontram obras que estão no limiar entre os subcampos de produção massiva e de produção restrita – ou, como bem afirma Hesmondhalgh (2006), cada vez mais “[...] a produção restrita encontra-se introduzida no campo da produção de massa” (p. 222, grifo do autor, tradução nossa).

No mesmo sentido, Souza (2004) defende a aplicação da ciência das obras proposta por Bourdieu para outro produto elaborado segundo as lógicas do “mundo do dinheiro” e destinado ao consumo massivo televisivo: as telenovelas produzidas pelas emissoras abertas brasileiras. Para a autora, o conceito de campo social é profícuo para o entendimento das dimensões estilísticas e econômicas dessas obras e para a compreensão das “relações entre os tipos de telenovelas e as posições [dos] produtores envolvidos [...]”. Posições essas que demarcavam uma hierarquia entre eles, definindo graus de consagração e sistemas classificatórios de suas

práticas e obras” (SOUZA, 2004, p. 56).

Mesmo que as práticas que regulam a produção de telenovelas não sejam definidas a partir da recusa do caráter econômico, como acontece no campo de produção restrita delimitado por Bourdieu (1996), Souza (2004, 2014) destaca a busca dos agentes por definições próprias do fazer artístico nessas obras culturais e o papel dos dispositivos de produção e de distribuição dos produtos televisivos ao circunscrever as práticas possíveis e disponíveis aos agentes inseridos neste campo.

[...] observa-se no campo da telenovela uma forte preocupação dos agentes em definir e buscar a qualidade artística em função de um “projeto criador” que os anima, apesar de saberem da força limitadora do econômico na sua constituição. Os modos de expressão do “projeto criador” dos realizadores estariam relacionados à autonomia relativa do campo e às suas instâncias particulares de consagração. Sabe-se que as características comerciais contingenciam a dimensão criativa e artística dos realizadores de telenovelas sem, no entanto, eliminar a luta pela maior “autonomia de criação” e pela construção de critérios de consagração de obras e realizadores. Flagrar esses aspectos pressupõe o exame das posições, *habitus* e escolhas sucessivas dos realizadores ao longo da história do campo da telenovela (SOUZA, 2005, p. 6).

Em nossas pesquisas, utilizamos a noção de campo de produção de séries ficcionais televisivas para nos referir à gestão e às lógicas específicas que regem a produção, a distribuição e o consumo desses produtos, seguindo as indicações de Souza (2004, 2014), Souza e Weber (2009) e Souza e Araújo (2013) ao trabalhar com o campo de produção de telenovelas. Propomos também pensar o lugar das instituições responsáveis pela seleção, o financiamento e a circulação das séries televisivas – emissoras de acesso aberto, canais a cabo básicos e premium e portais de distribuição de televisão pela internet (Lotz, 2017) – e o papel dessas empresas (e dos agentes responsáveis pela gestão da produção criativa nesses espaços) para a negociação do grau de autonomia e das possibilidades de exercício autoral por parte dos agentes atribuídos com a responsabilidade criativa dessas obras.

Em adição ao conceito de campo, exploramos as contribuições de Baxandall (2006) e de Bordwell (2008) para a abordagem que compreende as obras artísticas e culturais a partir das noções de paradigma problema/solução, encargo, diretrizes e triângulo da reconstituição. As considerações desses autores nos ajudam a refletir sobre os aspectos da intencionalidade do fazer artístico (e também do ofício dos mediadores culturais, neste caso, os gestores), bem como sobre a pertinência de uma compreensão do autor como um agente social e histórico, situado em um contexto e em uma tradição, ou seja, em um conjunto estruturado de princípios, de métodos e de técnicas, em referência às quais ele estabelece relações de vinculação ou de separação.

Paradigma problema/solução e a reconstituição da intencionalidade

É para a reflexão sobre os modos de análise e de aproximação metodológica com os aspectos estilísticos das obras expressivas que este item é direcionado. Particularmente, nos interessa a discussão teórica acerca da perspectiva da intencionalidade como característica do processo de feitura dessas obras. A intenção do agente social responsável pela obra, argumentam os autores aqui trabalhados, pode ser reconstruída satisfatoriamente pelo analista levando em consideração aspectos como a reconstituição da situação de escolha enfrentada pelo artista, seu contexto social, cultural e histórico, o meio criativo em que estava localizado e os problemas e as questões com as quais se confrontou.

Para Baxandall, ao lidar com um objeto que foi produzido de modo intencional, tendemos “para uma forma de explicação que busca compreender o produto final de um compor-

tamento mediante a reconstrução do objetivo ou intenção nele contido” (2006, p. 47). Em sua obra, o autor se ocupa do aspecto da crítica incitado pela tendência de se criar “cadeias de inferências” (p. 28) nas reflexões sobre os objetos históricos, na tentativa de compreender as condições de surgimento das obras – mesmo que essa não seja a única maneira de se explorar a obra expressiva. Isso não significa dizer que o esforço é no sentido de narrar acontecimentos mentais do agente criador da obra, mas sim de descrever e de explicar a relação do objeto com o contexto em que foi produzido e de formular hipóteses para os diálogos possíveis entre o artista e a obra, o artista e o entorno em que estava inserido, entre a obra e os outros objetos expressivos de seu período e de períodos anteriores e entre a posição que o artista ocupava no campo e os espaços possíveis de serem ocupados a partir de suas tomadas de posição – tudo isso tendo em mente o pressuposto de que o criador agiu intencionalmente.

A perspectiva dos autores sobre os procedimentos metodológicos para a análise da intencionalidade aponta para a reconstituição do processo de escolha do agente e para a consideração das tomadas de posição dos artistas como possíveis soluções para problemas que surgiram na prática do seu ofício. Antes de nos aprofundarmos nessa discussão, porém, mostra-se necessário apontar algumas ressalvas sobre a inferência de intenções nos processos criativos.

Em primeiro lugar, é válido demarcar que toda explicação que se propuser a ser total vai incorrer em erro, pois as explicações, mesmo as mais simples, são sempre parciais frente à complexidade das ações humanas. Gombrich (2005, p. 18) lembra que as explicações “[...] podem oferecer-nos interessantes respostas parciais a questões particulares, mas sua pretensão de proporcionar-nos uma chave para tudo deve ser terminantemente combatida”. Para além da questão da parcialidade, Baxandall (2006) compara as explicações sobre a história dos objetos com a relação entre um mapa do sistema de transporte do metrô de Londres e a realidade complexa: a correspondência entre os elementos mostra-se insuficiente e distorcida. No caso do mapa de Londres, por exemplo, a metáfora ajuda-nos a pensar sobre as proporções da correlação entre a explicação e a realidade dos fatos:

- (1) o diagrama deixa muitas coisas de fora;
- (2) é uma representação em pequena escala de uma extensão maior e um registro estático de algo que se movimenta;
- (3) em virtude de sua própria forma, linhas simbólicas ou palavras simbólicas, o esquema deforma os elementos que ressalta;
- (4) o meio de representação é convencional e requer uma interpretação adequada;
- (5) destina-se a um uso específico;
- (6) para entender seu significado, é preciso relacioná-la a uma realidade muito mais complexa (BAXANDALL, 2006, p. 172).

Ainda assim, o autor defende que as inferências causais sobre a intencionalidade dos agentes históricos são relevantes para os propósitos analíticos com os quais os estudiosos se ocupam e que o importante é que, dentro dos seus próprios limites, o exercício seja realizado da forma correta.

Pensando em termos de produção artística, como podemos diferenciar a atividade de um pintor de paredes daquela de um pintor de obras de arte? Ou, em outras palavras, o que caracteriza uma pintura como arte? Em linhas gerais, podemos considerar que as obras consideradas artísticas contêm em si traços do fundamento de uma intencionalidade, um “impulso de ser” que se revela em ações como a tematização da superfície da tela, a exploração dos limites e dos materiais utilizados e o estabelecimento de relações do objeto com a tradição do ofício, seja essa relação de vinculação ou de separação². Essa noção de intencionalidade é explorada de forma fértil por Baxandall (2006): o autor compreende os artistas como seres sociais localizados em um sistema cultural e histórico particular e cujas obras são marcadas por sucessivas tomadas de decisão que estão em constante diálogo com uma problemática, nem sempre expressa completamente de forma consciente, para a qual o criador coloca a obra

² Anotações de aula da conferência ministrada pelo professor Dr. Benjamim Picado na disciplina Temas Especiais em Metodologias de Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, no dia 07 de julho de 2016.

como solução.

Segundo Baxandall (2006), a teoria da explicação histórica é dividida, de modo geral, em dois campos: o nomológico, ou nomotético, e o teleológico, ou idiográfico. Para os defensores da perspectiva nomológica, é possível se apresentar explicações para as ações históricas do mesmo modo que um físico, por exemplo, explicaria a queda de uma maçã; ou seja, para essa linha de pensamento, existem leis gerais que se manifestam em situações particulares de modo estritamente causal (p. 45). Já na abordagem dos defensores da linha idiográfica, argumenta-se a necessidade de se considerar os propósitos dos atores: faz-se uma espécie de engenharia reversa, reconstruindo os objetivos que levaram a uma ação tendo como base os fatos individuais (e não os gerais), mesmo que para isso tenha-se que recorrer a um certo grau de generalização (p. 45).

O método adotado por Baxandall (2006) segue, em linhas gerais, a abordagem teleológica, já que tende para a consideração da singularidade de cada caso particular. Nessa perspectiva, a busca pelos indícios que permitem ao pesquisador realizar inferências sobre a feitura da obra encontra-se na materialidade do objeto, ou seja, nos vestígios das ações e das escolhas operadas pelos autores e evidenciadas pela obra. De acordo com Baxandall (2006, p. 44), o trabalho de crítica dos historiadores de arte é realizado por meio da descrição e da explicação como atos de demonstração, na relação ostensiva com a obra de arte – ou seja, a indicação de aspectos que consideramos interessantes no objeto é realizada por meio de um “jogo de referência recíproca”, em que a descrição enriquece o olhar sobre a obra, e a obra potencializa a consistência da descrição e da explicação.

Ao analisar o estilo em obras cinematográficas, Bordwell (2008) também destaca a importância da relação ostensiva entre descrição e objeto, posicionamento que representa uma crítica às correntes de estudo de cinema focadas na atribuição de sentidos às obras a partir de grandes teorias culturalistas. A análise, defende Bordwell, deve se deter na obra e o que ela convoca a pensar, tendo em mente o cineasta, autor do filme, como agente social responsável pelas escolhas intencionais que fizeram o resultado ser como ele é, e não de outra forma.

Para Baxandall, o historiador da arte (e, podemos dizer também, o estudioso de produtos midiáticos) lida “com o resultado pronto de uma atividade cujo processo não temos condições de recontar” (2006, p. 47). Não sendo possível detalhar o processo mental, etapa por etapa, do agente criativo, nem tendo a ambição de se criar uma narrativa detalhada sobre os acontecimentos que culminaram em uma obra, como seria possível, então, desenvolver reflexões sobre as condições que resultaram no surgimento de um objeto? Tanto Baxandall (2006) quanto seu mentor, Gombrich (1984, 2005), buscam no filósofo da ciência Karl Popper as bases para a fundamentação do princípio da lógica das situações, ou seja, da “análise das circunstâncias que conduzem o artista a alcançar determinadas metas e o público a adotar certas atitudes” (GOMBRICH, 2005, p. 23). Na análise das escolhas racionais proposta por Popper, há um esforço de reconstrução do pensamento do agente social estudado.

Para Popper, nós reconstituímos, sim, o pensamento do ator, mas se trata de “uma reconstrução idealizada e racionalizada” de um problema objetivo e de uma situação objetiva em um nível distinto de sua lógica original; o papel da empatia não é outro senão o “de uma espécie de verificação intuitiva do sucesso da análise situacional” (BAXANDALL, 2006, p. 48).

Entendemos aqui, seguindo Baxandall (2006), Gombrich (2005) e Bordwell (2008), a reconstrução da situação de escolha como um método profícuo para lidar com os sentidos agenciados pela obra, pensando a intenção enquanto uma relação entre o objeto de análise e as circunstâncias sociais e históricas em que ele foi criado. Ao pensar uma intenção, elaboramos uma análise sobre os fins e os meios dessa intenção, a partir das inferências evidenciadas pela relação entre a obra e certos aspectos identificáveis do contexto em que ela foi produzida. Nesse sentido, a referência que o analista deve ter sempre em mente é aquilo que é convocado pelas marcas deixadas pelo autor que deteve o poder das escolhas estilísticas na obra, a qual concentra os vestígios da intenção desse artista.

Sendo assim, o que os agentes sociais dizem sobre suas produções e seu estado de espí-

rito tem menos validade para uma explicação histórica do objeto do que as marcas expressadas na obra. Baxandall (2006, p. 81), inclusive, usa o termo “intenção” para se referir até mesmo à lógica interna de certas tradições ou instituições, ou mesmo da prática internalizada do ofício do artista, que Gombrich (1990) chama de “segunda natureza”, as quais podem contribuir para uma predisposição de intencionalidades que se expressam inconscientemente no fazer do indivíduo. Tais práticas internalizadas podem ser compreendidas como parte de uma tradição artística estabelecida ou como esquemas, segundo Gombrich (1984) – ou seja, um conjunto de soluções recorrentes que se cristalizaram como alternativas bem resolvidas e como formas de lidar com desafios presentes com certa regularidade no campo de atuação artística e cultural.

Pode não ser exagerado afirmar que, em qualquer arte, a tradição é constituída pelo conjunto de soluções bem-sucedidas para problemas recorrentes, uma gama de escolhas preferidas guiadas por tarefas com objetivos específicos. É claro que não se pode captar cada suspiro do processo de decisão de um artista. Com nossas questões em mente, porém, podemos produzir um relato plausível, num nível de generalidade apropriado, de como as repetições estilísticas particulares a cada filme funcionam e como podem ter surgido como solução a um problema (BORDWELL, 2008, p. 323).

A perspectiva da obra como solução a um problema aparece como uma abordagem metodológica adequada indicada pelos autores para a compreensão dos padrões de intenção conscientes e inconscientes dos artistas. Tal abordagem é designada aqui como paradigma problema/solução, seguindo o pensamento de Bordwell (2008): o autor propõe o estudo do estilo das obras cinematográficas a partir de pressupostos fundamentados no ofício do diretor. Tais pressupostos levantam questões sobre a concepção do poder de decisão conferido ao cineasta (o autor dos filmes reconhecido em seu campo de atuação), das tarefas desses agentes e das modalidades estilísticas como uma série de problemas e soluções: segundo o autor, os diretores com os quais trabalha em seu estudo “formularam um problema como um desafio para encontrar soluções provocativas e promissoras” para seus filmes (BORDWELL, 2008, p. 330).

Bordwell considera o paradigma problema/solução como a maneira mais eficaz de atribuir funções e causas na observação crítica de uma obra e o considera como “uma maneira forte e confiável de explicar a ação humana consequente” (2008, p. 323). A dinâmica do problema/solução apresenta-se para o analista como um “exercício de inferência e de idealização” (2008, p. 320), o qual depende, entre outras coisas, do conhecimento de pressupostos teóricos e práticos do ofício do agente examinado, no caso de Bordwell, do autor. Tendo em mente a compreensão da função desse agente criador e do seu ofício para a confecção da obra examinada, o analista pode empreender uma espécie de engenharia reversa para reconstruir intenções e padrões de ação desse criador responsável pelas escolhas estilísticas que a compõe.

Baxandall (2006) afirma que a reconstrução de problemas é um exercício cujas hipóteses resultantes podem nem mesmo ser conscientes ou explicitamente claras da perspectiva daquele que está tentando os resolver. Para o “observador”, seja ele um colaborador, como um mecenas ou um produtor, ou alguém que ocupa a posição de analista, por exemplo, a possibilidade de se identificar questões com as quais o autor se defrontou é maior, dado o interesse de compreender o comportamento e a atividade intencional do artista. “Ao procurar por ‘problemas’, o observador na realidade apenas reproduz um hábito analítico de pensar em termos de meios e fins. O que ele faz é aplicar um esquema formal ao objeto do seu estudo” (BAXANDALL, 2006, p. 115).

Segundo Bordwell (2008), no exercício de inferências causais e da reconstrução de problemas para as respostas apresentadas na obra, torna-se evidente também a compreensão do ofício do artista como uma prática social, compartilhada por uma comunidade de criadores e de obras com os quais o objeto analisado dialoga e estabelece relações estéticas, sejam elas de aproximação ou de afastamento.

O paradigma problema/solução implica agentes sociais: um ou mais indivíduos que enfrentam um problema e tentam superá-lo. [...] Já que os agentes sociais existem em estado de liberdade, pode-se sempre escolher fazer isso ou aquilo ou outra coisa, ou escolher fazer uma coisa de um jeito ou de outro: o problema e a solução encontram-se dentro de um conjunto de possibilidades do qual os agentes tiram suas escolhas (BORDWELL, 2008, p. 326).

Baxandall (2006), ao lidar com a concepção das questões que se apresentaram para o agente social e as inferências que podem levar ao entendimento do porquê certo objeto recebeu uma forma singular, explora as noções de Encargo e de Diretrizes, sendo o Encargo o problema objetivo ao qual o artista se dedicou a resolver. Inicialmente, o autor realiza a análise de um objeto histórico da engenharia, a ponte do rio Forth, criada por Benjamin Baker na Escócia do século XIX, com o objetivo de explicitar sua abordagem para um estudo de caso a partir da listagem e da classificação de um conjunto de acontecimentos como possíveis causas e determinações para que a ponte tenha ganhado a forma que tem, relacionando os fatos com o contexto cultural, social e histórico de sua produção. Nesse caso, é possível compreender o Encargo que guiou os atos de Baker como uma determinação razoavelmente clara e objetiva, a qual pode ser resumida de forma geral pela frase “fazer uma ponte”.

De uma perspectiva analítica, podemos fragmentar o Encargo geral em uma série de Diretrizes específicas, as quais são compostas pelas condições locais relacionadas a um caso particular. O Encargo “fazer uma ponte”, por exemplo, contém implícitas mensagens como “atravessar”, “dar acesso” e “sustentar-se sem cair”. Aqui, Baxandall (2006) chama a atenção para a necessidade de se diferenciar os termos que dizem respeito à tarefa imediata do agente, ou seja, sua Diretriz, e os termos relativos às circunstâncias desta atividade.

O esquema parece ser de um homem que tem de resolver um problema objetivo levando em conta certas circunstâncias que lhe são impostas por outros fatos, os quais afetam sua percepção tanto do problema – acentuando a importância de um ou outro termo específico de sua Diretriz – quanto da solução. Esses fatos parecem ser de natureza cultural (BAXANDALL, 2006, p. 67).

No caso da ponte, a seleção de termos circunstanciais, de natureza cultural, elencada por Baxandall pode ser segmentada em três grupos, referentes ao tipo de material usado na construção da ponte, à história das técnicas de construção desses objetos e às questões de ordem estética. Cada um desses grupos contém uma variedade de opções que, no mínimo, se apresentaram como possibilidades para a decisão final de Baker – já que ele era o agente social responsável pelas escolhas que fizeram da ponte o que ela é.

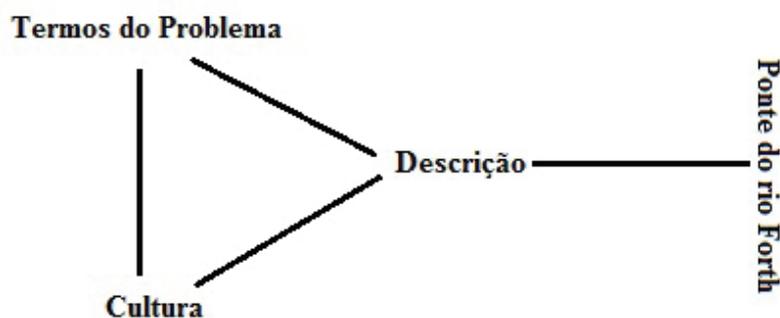
Para entender o conjunto de decisões realizadas por Baker ao longo do processo de resolução de seu Encargo, Baxandall (2006) sugere que o analista observe não só a solução final do problema (nesse caso, a ponte), mas também a relação triangular entre o objeto, a tarefa ou problema objetivo colocado para o agente e o conjunto de possibilidades culturalmente condicionantes ao trabalho dele. A esse constructo, o autor dá o nome de triângulo da reconstituição, uma ferramenta metodológica que oferece ao analista a possibilidade de tentar aproximar-se, em certo grau, do pensamento do agente.

Baker nem agregou nem reuniu esses elementos [os fatores circunstanciais], ele os fundiu na forma da ponte, e não temos como seguir conceitualmente seus passos na concepção da forma final da ponte. O que podemos fazer é tão-só avaliá-la, no sentido de recobrir a forma com uma camada de conceitos que tenham pelo menos algo em comum com a reflexão autocrítica de Baker para torná-la até certo ponto suscetível à análise (BAXANDALL, 2006, p. 71).

O triângulo da reconstituição funciona como uma espécie de jogo conceitual, no qual o esquema analítico que nos permite pensar a ponte como solução para um problema só é possível porque temos a solução diante de nós. Vale ressaltar mais uma vez que não se trata de construir uma narrativa que recontar o processo mental do agente, mas sim de explorar uma representação da atividade intencional, na qual o pesquisador concentra seus esforços na tentativa de reconstruir as situações de decisão do artista, bem como as possibilidades e opções que se colocavam para ele.

O triângulo da reconstituição ajuda-nos, de modo simplificado, a reconstruir a problemática que levou à feitura do objeto histórico, trazendo à frente aspectos da reflexão do autor e das intenções que o levaram àquela solução. As vértices do triângulo podem ser identificadas na Figura 2 e são formadas pelos Termos do Problema, onde podemos situar o Encargo geral e as Diretrizes da tarefa, pela Cultura, na qual estão localizados os “conceitos pertinentes aos recursos que ele usou ou deixou de usar” (BAXANDALL, 2006, p. 71), e pela Descrição³, que representa a forma de aproximação possível do analista com seu objeto de estudo – no caso do exemplo analisado por Baxandall, a ponte do rio Forth.

Figura 2. O triângulo da reconstituição.



Fonte: Baxandall (2006, p. 71).

Nota-se que o triângulo está adjacente ao objeto histórico e somente o toca no ponto da Descrição, onde se expressa o efeito ostensivo da linguagem crítica, ou seja, onde “conceitos e objetos se reforçam mutuamente” (BAXANDALL, 2006, p. 72). O diagrama do triângulo da reconstituição ajuda a remontar questões de alto nível cognitivo de uma forma acessível e representa uma série de ações relacionais de racionalidade intencional por parte do agente. Segundo o autor, se existe uma explicação para a forma do objeto, “só é possível entendê-la mostrando que ela é um modo racional de atingir um fim inferido” (p. 74).

Na reconstituição facilitada pelo triângulo, a compreensão do autor da obra e de suas escolhas evidencia-se pela relação entre o objeto apresentado como solução e o contexto em que o agente estava localizado. Essa também é a indicação metodológica apontada por Bordwell (2008) na análise do estilo cinematográfico. Segundo o autor, podemos encontrar respostas mais concretas no processo de análise quando “reconstruímos uma situação de escolha historicamente compatível” (p. 309). Nesse caso, o analista trabalha por meio de um método comparativo e indutivo ao explorar a variedade de possibilidades artísticas no período e no entorno criativo específicos onde o agente estava situado.

Para fazer isso, precisamos estudar outros filmes, dentro e fora da tradição; buscar evidências dos objetivos dos cineastas; examinar a tecnologia disponível; e reconstituir parâmetros institucionais pertinentes. [...] Tal é a atmosfera na qual os cineastas têm de sobreviver, e eles estão sempre alertas

³ Baxandall (2006, p. 44), ao discutir as ordens de problemas explicativos que parecem se colocar aos críticos e historiadores de arte, lembra que a descrição, como um ato de linguagem, é formada por palavras e conceitos; sendo assim, a descrição é menos uma representação do quadro e mais uma representação do que pensamos ter visto no quadro, ou seja, trata-se de uma relação entre a obra e um conjunto de conceitos.

para as maneiras pelas quais tais forças tangíveis podem ampliar sua gama de escolhas, solucionar questões antigas ou levantar novas para que sejam inventivamente ultrapassadas (BORDWELL, 2008, p. 72).

Bourdieu (1996), ao abordar a trajetória social percorrida pelos agentes no campo, destaca que as tomadas de posição (ou seja, as escolhas estéticas que demarcam os movimentos dos agentes no campo social de disputas por capital simbólico) demonstram uma maneira singular de posicionamento no espaço social. Longe também de trabalhar com um “biografismo”, Bourdieu entende a biografia construída dos agentes como uma forma de reconstituir a sequência das escolhas, das decisões e das posições ocupadas pelo agente no campo.

O significado das tomadas de posição é discernível tendo em vista as soluções que o agente encontrou no interior de seu contexto social e cultural e, principalmente, nas possibilidades ofertadas pela tradição de seu ofício. É dentro dessa tradição que se encontra o que Bourdieu (1996, p. 266) chama de espaço dos possíveis, um espaço de potencialidades objetivas, espécie de “lacunas” estruturais disponíveis em função da “herança acumulada pelo trabalho coletivo”, a qual se apresenta “como um conjunto de sujeições prováveis que são a condição e a contrapartida de um conjunto circunscrito de usos possíveis”. Segundo o autor, o agente “participa da mesma problemática que o conjunto de seus contemporâneos” (BOURDIEU, 1996, p. 267) e divide com eles as oportunidades e as limitações do momento histórico do campo em que se encontra.

Para Bourdieu, o domínio da tradição do ofício é a moeda de troca para garantir a entrada do agente no campo de produção cultural. Esse domínio representa a “aquisição de um código específico de conduta e de expressão” (BOURDIEU, 1996, p. 266). Gombrich (1984) trabalha com a noção de esquemas para falar de soluções bem-sucedidas que se estabeleceram no campo e que se mostram disponíveis para os agentes enquanto possibilidades viáveis. Para Bordwell (2008), os esquemas representam as normas de estilo a partir das quais os artistas podem se posicionar, seja esse posicionamento de vinculação, de modificação ou de rejeição. O paradigma problema/solução implica que cada questão pode ser solucionada de maneiras diferentes, a maioria delas presente no interior da tradição e estabelecida como padrões estilísticos.

Baxandall (2006) reforça essa linha de argumentação ao afirmar que a marca individual de cada artista depende, em parte, de sua capacidade de perceber as circunstâncias em que se encontra e de fazer escolhas nesse cenário. Tendo em vista a singularidade de objetos pictóricos como os quadros, Baxandall retoma a noção de Encargo como um objetivo muitas vezes autoimposto pelo artista, o qual define as especificações de sua Diretriz principalmente pela análise de seu ambiente, ou seja, “como um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais” (2006, p. 87).

O autor sugere que a relação de trocas entre o artista e a cultura em que está inserido pode ser compreendida por meio da noção de *troc*, uma espécie de modelo de trocas ou de permuta em que a moeda é mais diversificada que o dinheiro, podendo representar, para o agente social, uma experiência lucrativa cujos ganhos incluem não só o retorno financeiro, mas principalmente a afirmação histórica, a aceitação pelos pares, a criação de laços sociais, o aumento da autoconfiança e a sistematização de novas ideias e propostas artísticas. Na noção de *troc*, as escolhas dos artistas repercutem no universo de possibilidades de permuta, ou seja, no espaço dos possíveis disponível aos agentes. Essa perspectiva vai ao encontro do conceito de campo formulado por Bourdieu (1996, p. 270), para quem “toda mudança ocorrida em um espaço de posições objetivamente definidos pela distância que os separa determina uma mudança generalizada”.

As abordagens do paradigma problema/solução e do triângulo da reconstituição são profícuas não só para o entendimento das possibilidades estilísticas e narrativas disponíveis no campo em um dado momento, mas também para o estudo dos agentes sociais que têm a disposição adequada para percebê-las enquanto oportunidade de realização por meio das tomadas de posição expressadas nas obras.

O apelo que [os espaços dos possíveis] encerram jamais é escutado a não ser por aqueles que, em razão de sua posição no campo, de seu *habitus* e da relação (frequentemente de discordância) entre os dois, são bastante livres em relação às sujeições inscritas na estrutura para ser capazes de apreender como sendo seu problema próprio uma virtualidade que, em certo sentido, existe apenas para eles (BOURDIEU, 1996, p. 270).

Vem daí o esforço, do ponto de vista do analista de obras culturais e artísticas, de tentar reconstituir tanto o problema que o artista se propôs a resolver quanto as situações de escolha com as quais ele se confrontou (tendo em vista a configuração do campo de produção em que ele está inserido). Segundo Bourdieu (1996), não seria adequado, ao estudioso, negar a tarefa de reconstituição da configuração do campo e da situação de escolha do agente baseando-se na justificativa de que ela é difícil demais de ser realizada. O autor argumenta a favor de um olhar atento, aprofundado e, ao mesmo tempo, abrangente, dos testemunhos do momento histórico vivenciado pelo agente, expresso em documentos como cartas, entrevistas, prefácios, programas e manifestos, para se “tentar redescobrir a configuração objetiva do espaço e das formas e das figuras possíveis ou impossíveis tal como se apresentava diante de cada um dos grandes inovadores e a representação que cada um deles fazia de sua missão revolucionária” (BOURDIEU, 1996, p. 272). Essa reconstituição, é importante lembrar, deve ser realizada na confrontação ostensiva com o objeto histórico, aquele ao qual nós, enquanto pesquisadores, nos dedicamos a compreender.

A reconstituição das situações e decisões dos agentes requer, como salienta Baxandall (2006), que o analista faça um esforço para reformular o problema com o qual o agente se confrontou enquanto uma hipótese geral, a qual orienta a análise da intenção como motivador do objeto. Para isso, é necessário conceber o artista como um agente social e histórico, localizado em uma tradição artística e para o qual se apresentaram possibilidades de ação enquanto espaços dos possíveis a serem realizados no campo – tudo isso na relação ostensiva com a obra, pois é para ela que nossa análise é voltada. A perspectiva explorada pelos autores aqui reunidos busca compreender a história da produção de obras artísticas e culturais como o resultado da ação de agentes inseridos em tradições do ofício contextualmente localizadas, cada qual com seus esquemas estilísticos e suas potencialidades e limitações. Afinal, as obras, como nos lembra Gombrich (1999), não são artefatos misteriosos, mas sim objetos feitos por seres humanos para seres humanos.

Considerações Finais

Em nossas pesquisas, utilizamos o conceito de campo de produção de ficções seriadas televisivas para mostrar que as séries são elaboradas segundo leis específicas, princípios lógicos que compõem um sistema de relações de parceria e de disputas entre os agentes (de gestores de empresas a profissionais que atuam nos setores criativos) envolvidos nos processos de produção, distribuição, consumo e apreciação dessas obras. Os princípios que encorajam as ações dos agentes são fruto de um processo histórico de autonomização do campo, no qual se conformou um mercado de trocas econômicas e simbólicas regido por dimensões estruturais comuns, posições homólogas a outros campos (como as posições dominantes/dominados e as posições intermediárias a esses polos presentes no campo econômico e político), ao mesmo tempo em que se formaram dimensões particulares e autônomas (que estruturam, por exemplo, as posições conflituosas em torno da definição sobre o que é uma série de qualidade e uma série original e inovadora).

O estudo do campo das empresas produtoras e distribuidoras de séries leva em consideração o lugar ocupado pelos gestores executivos de conteúdo, os quais negociam a tensão entre ambições criativas e retorno simbólico e econômico no campo. Tais empresas são gerenciadas por especialistas que reúnem “disposições econômicas que, em certos setores do campo, são totalmente estranhas aos produtores, e disposições intelectuais próximas das dos produtores, dos quais podem explorar o trabalho apenas na medida em que sabem apreciá-lo

e valorizá-lo” (BOURDIEU, 1996, p. 245).

As condições ofertadas pelos gestores das empresas estão articuladas e, em certa medida, tornam possível a experiência de confecção coletiva das séries gerenciada pelos *showrunners* (profissionais com maior grau de autonomia para gerir o processo ao articular as áreas-chave de roteiro, produção e direção) (ESQUENAZI, 2011; MITTELL, 2015). Tais agentes são capazes de aumentar seu grau de autonomia e de controle sobre o complexo processo de produção e de criação de séries ficcionais televisivas na medida em que acumulam capital simbólico e encontram posicionamentos homólogos entre os gestores de emissoras, canais a cabo básico e premium e, mais recentemente, portais de televisão distribuída pela internet. Nesse contexto, os *showrunners* sabem que quanto maior o poder de negociar e de interferir sobre o processo, melhores as condições de escolha dos recursos e das estratégias empregadas que poderão estabelecer o reconhecimento de suas marcas autorais, as quais tenderão, por sua vez, a estar associadas às marcas das empresas produtoras (SOUZA, 2014). Os gestores, por sua vez, utilizam-se de estratégias para estabelecer a identidade de marca de suas empresas, com destaque para o investimento em programação original, com a seleção de programas que, preferencialmente, equilibrem qualidade estética e apelo junto ao público (CURTIN; SHATTUC, 2012).

A trajetória social de um *showrunner* que se consagrou em determinada rede ou canal de televisão, no campo de produção de séries, associada à trajetória dos gestores das empresas que o legitimam, representa um *locus* privilegiado para observar esses esforços de associação empregados a fim de construir marcas distintivas as quais, por sua vez, tendem a se destacar tanto no âmbito da produção da obra seriada quanto na esfera das práticas das empresas envolvidas. A análise da trajetória social de consagração dos idealizadores das estratégias de inovação empregadas por essas empresas aprimora, pois, a compreensão dos esforços empreendidos para favorecer a posição delas nos mercados onde atuam, assim como a análise da trajetória social do *showrunner* lança luzes sobre as renovações estilísticas e inovadoras que ocorrem nas séries produzidas por essas empresas (BIANCHINI; SOUZA, 2017).

Na atividade de análise e de pensamento crítico para a qual nos orientamos enquanto pesquisadores, é o lugar que ocupamos enquanto apreciadores que nos convoca a tentar entender os efeitos programados na obra e os sentidos agenciados pelo criador dela, evidentes nos vestígios deixados pelas escolhas e pelas intenções do agente no objeto. A síntese teórico-metodológica aqui apresentada coloca-se como um esforço para buscar colaborar nesse processo investigativo.

Referências

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006.

BIANCHINI, M. S. **‘Não é TV’**: estratégias comunicacionais da HBO no contexto das redes digitais. 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Midiática) – Departamento de Ciências da Comunicação, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2011.

BIANCHINI, M. S. **A Netflix no campo de produção de séries televisivas e a construção narrativa de *Arrested Development***. 2018. 219 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2018.

BIANCHINI, M. S. **Mercado audiovisual global em tempos de *streaming*: produção e distribuição de séries ficcionais televisivas** – Parte I. Volume 4 – Para tirar do papel. Salvador: Benditas, 2020a. (Coleção narrAtiVas).

BIANCHINI, M. S. **Mercado audiovisual global em tempos de *streaming*: produção e distribuição de séries ficcionais televisivas** – Parte II. Volume 6 – Para tirar do papel. Salvador: Benditas, 2020b [no prelo]. (Coleção narrAtiVas).

BIANCHINI, M. S.; SOUZA, M. C. J. Netflix and innovation in *Arrested Development's* narrative construction. In: BARKER, C.; WIATROWSKI, M. (ed.). **The age of Netflix: critical essays on streaming media, digital delivery and instant access.** Jefferson: McFarland & Company, 2017. p. 98-119.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema.** Campinas: Papyrus, 2008.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. **Sobre a televisão.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CURTIN, M.; SHATTUC, J. **The American television industry.** Londres: British Film Institute, 2012.

ESQUENAZI, J. P. **As séries televisivas.** Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2011.

GARNHAM, N. Bourdieu, the cultural arbitrary and television. In: CALHOUN, C.; LIPUMA, E.; POSTONE, M. (ed.). **Bourdieu: critical perspectives.** Cambridge: Polite Press, 1993. p. 178-192.

GITLIN, T. **Inside prime time.** Nova York: Pantheon Books, 1983.

GOMBRICH, E. H. **Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation.** Londres: Phaidon Press, 1984.

GOMBRICH, E. H. **The story of art.** Londres: Phaidon Press, 1999.

GOMBRICH, E. H. Sobre a interpretação da obra de arte: o quê, o porquê e o como. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo.** Belo Horizonte, vol. 12, n. 13, p. 11-26, dez., 2005.

HESMONDHALGH, D. Bourdieu, the media and cultural production. **Media, Culture and Society,** vol. 28, n. 2, p. 211-231, 2006.

LOTZ, A. **The television will be revolutionized.** Nova York: New York University Press, 2014.

LOTZ, A. **Portals: a treatise on internet-distributed television.** Ann Arbor, Michigan: Maize Books, 2017.

MITTELL, J. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling.** Nova York: New York University Press, 2015.

PICADO, B.; SOUZA, M. C. J. Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. **MATRIZES,** vol. 12, n. 2, p. 53-77, maio/ago. 2018.

SOUZA, M. C. J. **Telenovela e representação social: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela *Renascença*.** Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

SOUZA, M. C. J. Campo da telenovela e autoria: notas sobre a construção social do poder do escritor nas telenovelas brasileiras. In: ENCONTRO LATINO DE ECONOMIA POLÍTICA DA INFORMAÇÃO, COMUNICAÇÃO E CULTURA (ENLEPICC), 5., Salvador. **Anais [...].** Salvador, 2005. Disponível em: <http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/MariaCarmemJacobDeSouza.pdf>. Acesso em: 31 out. 2020.

SOUZA, M. C. J. O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas brasileiras: notas metodológicas. *In*: SOUZA, M. C. J.; BARRETO, R. R. (org.). **Bourdieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria**. Salvador: Edufba, 2014. p. 35-60.

SOUZA, M. C. J.; ARAÚJO, J. **Gestão de autoria de telenovelas**: questões preliminares sobre o papel das emissoras. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (COMPÓS), XXII, Salvador. Anais [...]. Salvador, 2013. Disponível em: http://compos.org.br/data/biblioteca_2077.pdf. Acesso em: 31 out. 2020.

SOUZA, M. C. J.; WEBER, M H. Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em *Duas Caras* e em *A Favorita*. *In*: SERAFIM, J. F. (org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 79-119.

THOMPSON, R. J. **Television's second golden age**: from *Hill Street Blues* to *ER*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1997.

Recebido em 7 de agosto

Aceito em 27 de agosto