

# O GÊNERO: DO LITERÁRIO AO AUDIOVISUAL

## THE GENRE: FROM LITERARY TO AUDIOVISUAL

Kyldes Batista Vicente **1**

**Resumo:** Neste texto, apresentamos uma reflexão acerca dos gêneros literários e dos gêneros televisivos. O estudo tem início na Poética de Aristóteles e retoma alguns pontos importantes sobre a construção do conceito de gênero literário até o século XX. Depois, a discussão prende-se ao conceito de gênero audiovisual para que sejam definidos os elementos composicionais de um produto da televisão brasileira: a minissérie.

**Palavras-chave:** Gênero. Literatura. Televisão. Teledramaturgia.

**Abstract:** This text presents considerations about the literary genre and the audiovisual one. The study starts in Aristotle Poetics and resume some nuclear points about the construction of the concept of literary genre up to the 20th century. Subsequently, the discussion focus on the concept of audiovisual genre in order to define the elements that form a Brazilian television product: the series.

**Keywords:** Genre. Literature. Television. Television drama.

## Introdução

Um primeiro contato com a literatura é suficiente para que se perceba que suas obras são diferentes. Essa diferença não se vincula apenas à existência de estilos de época, mas, decorre, também, de outra questão: a do conteúdo e forma. As obras são diferentes no conteúdo e na forma. Esses elementos, se de um lado as distinguem, de outro, não impedem que se assemelhem e constituam um grupo com afinidades. Os gêneros, as espécies e suas respectivas classificações nascem desse fato.

No campo do audiovisual, especialmente no universo da televisão, os gêneros são, muitas vezes, encarados como categorias classificatórias indicadas pela emissora para o reconhecimento do produto por quem o consome. Isso pode ser observado a partir dos materiais de divulgação televisiva encontrados em revistas, sítios na internet e propriamente na televisão.

Uma questão, todavia, merece apreço: o que é um gênero, quando nos propomos à análise de produtos audiovisuais constantemente presentes no cotidiano da televisão? Como pode ser definido um produto como a minissérie brasileira?

Para buscar compreender os elementos que compõem um gênero televisivo, partimos de uma discussão que surge com Aristóteles na Poética. A partir daí, percorreremos as indicações da Teoria da Literatura para chegarmos às recomendações dos teóricos ligados à pesquisa sobre a televisão. Por isso, além da teoria do Estagirita, recorreremos às teorias de Croce, Frye, Staiger, Bakhtin e outros da Teoria da Literatura e Machado, Gomes, Duarte, Tesche, Jost e outros das pesquisas em televisão.

## Gêneros literários

Os gregos, os latinos e os clássicos modernos viram nos gêneros literários – o poema épico, o poema lírico, a tragédia e a comédia – perfeitas categorias artísticas, inconfundíveis entre si. Com base em obras que expressavam de forma exemplar essas categorias, criaram uma teoria dos gêneros literários: os gêneros deveriam ser puros, nunca híbridos. Uma comédia tinha que ser exclusivamente cômica; uma tragédia, trágica; a cada gênero devia corresponder uma forma (metro) e um conteúdo (tom); era lícito falar em gêneros de primeira grandeza e de segunda grandeza: epopeia, tragédia e ode eram consideradas de primeira grandeza, pois tratavam de assuntos nobres; a poesia lírica, a comédia e a sátira, por tratarem de assuntos menos nobres, eram gêneros de segunda grandeza.

Durante essa discussão clássica acerca dos gêneros, aquilatava-se o valor de uma obra pelo respeito à pureza do gênero a que ela pertencia e às regras, definidas pelos teóricos, para obtenção dessa pureza. Acrescia-se a isso o fato de ela ser maior ou menor, tendo em vista o assunto de que tratava, se nobre ou menos nobre. As teorias de Aristóteles e de Horácio tornaram-se cânones literários durante os séculos clássicos antigos<sup>1</sup> e modernos<sup>2</sup>. Algumas vezes, essas teorias foram negadas e contrariadas, sobretudo no século XVII, época do Barroco, quando, por imposição da literatura espanhola, gêneros de tradição medieval, como a farsa, a tragicomédia, a novela e a cantiga foram cultivados.

Os românticos, no início do século XIX, representam radical oposição aos clássicos. Por essa razão, combateram teorizações clássicas sobre os gêneros literários. Para os românticos, não era lícito falar em gênero maior e gênero menor, gênero puro e gênero impuro: o que importava era a novidade de uma obra, sua atualidade, seu interesse e o que ela expressava da vida, elementos que não deveriam ser classificados em categorias.

1 Segundo Moisés (1995, p. 116), “Ao longo dos séculos medievais, a Arte Poética [ou Epístola aos Pisões] de Horácio, foi mais ou menos conhecida, ao contrário da Poética, de Aristóteles, enquanto o Institutio Oratoriae, de Quintiliano, foi divulgada em fragmentos”. Por volta do século XVI, crítica literária era fiel aos preceitos desses teóricos da Antiguidade especialmente no que se referia a mimese. No século XVII, a crítica neoclássica é difundida na Europa, especialmente em Portugal, Espanha e Alemanha. Na França, no entanto, encontra obstáculo de ordem conceitual.

2 Segundo Aguiar e Silva (1992, p. 353), “Na prática e na teoria literárias do Renascimento tardio, sobretudo após a difusão da Poética de Aristóteles e a sua combinação, ou fusão, com a Epístola aos Pisões de Horácio, a doutrina dos gêneros literários alcançou um desenvolvimento, uma sistematicidade e uma minúcia que a transformaram, até o advento do romantismo, num dos factores mais relevantes da metalinguagem do sistema literário”. [sic]

Os teóricos dos meados aos fins do século XIX (naturalistas), notadamente Ferdinand Brunetière<sup>3</sup>, imprimiram ao estudo dos gêneros literários orientação nova e sedutora: superaram, definitivamente, as discussões em torno das “regras” e dos “valores” dos gêneros, colocando, assim, o fato literário como objeto de pesquisas históricas imparciais e de análises sistemáticas: atitude científica perante o problema. Esses teóricos, no entanto, não conseguiram impor, por muito tempo, essa atitude em face dos problemas, nem suas descobertas definitivas<sup>4</sup>.

No início do século XX, Benedetto Croce<sup>5</sup> revisitou toda história da estética e da teoria literária. Neste estudo, demonstrou que, desde a Antiguidade, as discussões sobre gêneros literários foram um acúmulo de equívocos. Os gêneros, para ele, não passavam de classificações arbitrarias dos velhos tratadistas. Para Croce, falar de gêneros literários não é falar de obras. Ao contrário, de categorias mentais criadas por abstração e existentes apenas no plano teórico. Pode-se, ainda de acordo com ele, falar de gêneros, e até classificá-los, mas essas ações necessitam de uma significação mais profunda, uma vez que só tem valor para tratamentos práticos da literatura.

O pensamento de Croce influenciou a crítica nas primeiras décadas do século XX, imprimindo um forte descrédito em relação ao conceito de gênero. No entanto, no que se refere a alguns autores, o estudo do conceito de gênero ocupa lugar fundamental. Segundo o crítico português Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1992), em seu livro *Teoria da Literatura*, Mikhail Bakhtin<sup>6</sup> defende que o gênero constitui-se em

[...] princípio de determinação efectiva da obra literária, podendo ser definido como a ‘forma arquetípica da totalidade de um acto de fala, da totalidade de uma obra. Uma obra existe na realidade só na forma de um género particular. O valor estrutural de cada elemento de uma obra pode ser compreendido apenas em conexão com o género.’ (BAKHTIN apud AGUIAR E SILVA, 1992, p. 371)

Para os formalistas russos, o gênero literário é entendido como uma “entidade evolutiva”, de acordo com a correlação entre a produção literária e a sociedade. Com isso, os formalistas optaram por dar aos gêneros uma classificação histórica descritiva<sup>7</sup>.

A partir de meados do século XX, a herança dos teóricos russos foi retomada no Ocidente pelo Estruturalismo e pela Semiótica Literária. O primeiro surge na França, é liderado por Roland Barthes e preocupava-se em situar a Literatura no contexto geral da Língua e, por conseguinte, da Semiologia, ou ciência dos signos. Na segunda, preocupada com a produção do texto literário como objeto estético e comunicativo, estão Tzvetan Todorov, Claudio Guillén, Robert Scholes, Jonathan Culler, Maria Corti e Gérard Genette. Além de tais nomes, é impor-

3 A teoria de Brunetière encontra-se publicado, segundo Aguiar e Silva (1992, p. 365), em *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Hachette, 1890.

4 Os teóricos do positivismo e do naturalismo, influenciados por doutrinas acerca dos fenômenos biológicos - como o evolucionismo de Charles Robert Darwin (1809-1882) - e dos fenômenos sociais - como a filosofia positivista de Auguste Comte (1798-1857) ou o socialismo de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1882) - viram os gêneros literários como fenômenos de natureza estética, mas também social. Isso porque a tragédia grega ou drama romântico, por exemplo, eram produto de determinado ambiente físico e social e de determinado momento histórico.

5 Bergson e Croce foram considerados pensadores muito representativos e influentes na larga renovação da filosofia e da cultura européias. No entanto, o problema relacionado ao estudo dos gêneros recebeu mais atenção do filósofo italiano Benedetto Croce.

6 A crítica de Bakhtin incide sobre os formalistas, mas não sobre o âmbito da estética romântica de que são oriundos. O Formalismo surgiu na Rússia nos anos de 1914-15 no Círculo Linguístico de Moscou. Os textos de B. Eikhenbaum, V. Chklovski, O. Brik, Vladimir Propp em *Théorie de la littérature*, em 1965, preocupavam-se exclusivamente com a obra literária, observando a arquetura do texto em termos técnicos, segundo um modo imantente. Roman Jakobson foi o membro mais ilustre do grupo.

7 Em um dos capítulos de *Teoria da Literatura*, Tomasevski apresenta a concepção dinâmica, histórica e sociológica dos gêneros literários. Segundo esse autor, os gêneros, vivem, desenvolvem-se, modificam-se, desagregam-se. Isso faz surgir novos gêneros ou faz desaparecer alguns. Roman Jakobson apresenta a caracterização dos gêneros literários baseada na função da linguagem, cujo papel é exercido pela função poética (concepção jakobsoniana de literariedade): o gênero épico relaciona-se à função referencial; o gênero lírico à função emotiva; o gênero dramático à função conativa.

tante citar os estudiosos conhecidos como “neo-aristotélicos” ou “críticos de Chicago”: R. S. Crane, Richard McKeon, Elder Olson, Bernard Weinbert e Wayne Booth. Para os neo-realistas, os gêneros literários são importantes para definir e caracterizar as espécies identificáveis na multiplicidade dos poemas existentes efetivamente.

*Anatomia da Crítica*, de Northrop Frye, publicada em 1957, é considerada, na contemporaneidade, a melhor síntese acerca do estudo dos gêneros literários (AGUIAR E SILVA, 1992). Frye parte da *Poética* de Aristóteles, considerando o modelo metodológico e epistemológico que pode ser aplicado na compreensão da literatura. Para Frye (1973, p. 96), a literatura é uma “complexa e coerente organização de **modos**, de **categorias** e de **gêneros**”.

A teoria dos **modos ficcionais**, inspirada na caracterização aristotélica dos caracteres das ficções poéticas, os quais podem ser melhores, iguais ou piores do que nós somos, apresenta-se assim discriminada: o modo mítico (o herói é um ser divino); o modo fantástico ou lendário (manifesto em lendas, contos populares, etc.); o modo mimético superior (próprio do poema épico e da tragédia); o modo mimético inferior (está presente na maior parte das comédias e das ficções realistas); e o modo irônico<sup>8</sup>. Além dos modos ficcionais, Frye (1973) estabelece a existência de quatro **categorias narrativas** (denominadas *mythoi*), fundamentadas na oposição e na interação do ideal com o real, do mundo da inocência com o mundo da experiência: o romance é o *mythos* do mundo da inocência e do desejo; a ironia ou sátira do mundo do real e da experiência; a tragédia representa o mundo da inocência (até a catástrofe); a comédia representa o mundo da experiência: “A tragédia e a comédia, o ‘romance’ e a ironia opõem-se, mas a comédia mescla-se, num extremo, com a ironia e a sátira, e, noutro extremo, com o ‘romance’, ao passo que a tragédia transcorre do ‘romance’ elevado até à ironia mais amarga.” (AGUIAR E SILVA, 1992, p. 378).

Conforme foi apresentado até aqui, a poética contemporânea, no que se refere aos gêneros, é descritiva e analítica e não sistemática e sintética. Reconhece que o problema não comporta uma resposta simples e única, mas que se deve, antes, analisar e não codificar e, sobretudo, não oferecer regras aos autores: os gêneros não são limitados em número e, além disso, sofrem transformações. Por isso, alguns podem desaparecer e outros, novos, surgir. Também pode ocorrer a mistura de vários gêneros numa mesma obra.

Além dessas constatações, outras também são relevantes: alguns gêneros podem corresponder mais que outros às exigências ou necessidades de determinadas épocas estilísticas ou de autores; há dificuldade de classificação de certas obras; há escritores que se subordinam, apenas parcialmente, aos arquétipos dos gêneros, modificando-os ou renovando-os; muitos gêneros se renovam ou renascem pelo contato com etapas primitivas ou populares da literatura.

A organização dos gêneros literários é de fundamental importância para a transformação do sistema literário, uma vez que em cada período histórico há o estabelecimento de um cânone literário – conjunto de obras consideradas relevantes e modelares, a partir de sua conexão com os diversos gêneros. O estabelecimento desse cânone advém da relação entre o texto e seu leitor, de normas internas e externas ao texto literário (endógenas e exógenas). No entanto, há que se observar o código regulador de determinado gênero literário, constituído a partir da relação entre forma da expressão e forma do conteúdo (ou estrutura e tema).

Um gênero literário se caracterizará, portanto, por utilizar determinados padrões métricos (ou esquemas), um léxico peculiar, certo socioleto<sup>9</sup> ou pode priorizar determinado registro linguístico, dependendo do contexto de produção, do estatuto sociocultural dos interlocutores e da função desempenhada pela interação linguística.

<sup>8</sup> O modo mítico caracteriza-se pela superioridade qualitativa do herói em relação aos outros humanos e ao meio (o herói é um ser divino); o modo fantástico (conceito mais amplo do que o introduzido por Todorov. Neste caso, fantástico está ligado a extraordinário) ou lendário define-se pela superioridade em grau do herói em relação aos outros seres humanos, ou seja, as ações do herói são fabulosas e desenrolam-se num mundo em que as leis naturais não existem; o modo mimético superior ocorre quando o herói é superior aos outros seres humanos, mas não em relação ao meio; o modo mimético inferior ocorre quando o herói não apresenta superioridade em relação aos outros seres humanos e ao seu meio; e o modo irônico, em que o herói caracteriza-se por sua inferioridade em relação aos outros seres humanos, seja inferioridade intelectual ou de poder.

<sup>9</sup> Subcódigo linguístico de um estrato social ou de um grupo profissional.

Esse gênero, por sua vez, poderá, como já mencionado anteriormente, dividir-se em subgêneros, dependendo de fatores semântico-pragmáticos e estilístico-formais. Os modos (narrativo, lírico e dramático), os gêneros (conto, novela, romance, etc.) e os subgêneros (romance pastoril, romance exemplar, romance histórico, etc.) podem sustentar nítidas diferenciações ou podem mesclar-se, em simbiose. No entanto, a diferenciação de modos, gêneros ou subgêneros não deve ser considerada indissociável do contexto literário de sua produção: os estilos de época também determinam as formas.

Neste caso, o que se pensa hoje acerca dos gêneros literários é que: um **gênero**, seja um romance, um poema lírico ou um drama, é a combinação de um tipo de **forma** (prosa ou verso), com um tipo de **composição** (expositiva, representativa ou mista) e um tipo de **conteúdo** (psicológico, físico ou misto); uma **espécie** é uma variação dentro de um gênero: a poesia lírica é um gênero, tem um tipo de forma (verso) e um tipo de composição (expositiva) e um tipo de conteúdo (a psicologia do poeta); dentro do gênero lírico há várias espécies: o soneto, a ode, a lira etc., caracterizadas por determinada estrutura poemática (verso, estrofe, rima), determinado sentimento (amor, religiosidade, patriotismo) e determinada estrutura de pensamento (no soneto o silogismo e a repetição de uma ideia na lira); os gêneros e suas espécies vêm surgindo ao longo da história da literatura. São resultados do poder inventivo de escritores, influenciados pelo ambiente cultural em que são produzidos; os gêneros literários e suas espécies não são produto de leis genéricas e evolutivas, mas são classificáveis; para isso, devem ser levados em conta os elementos essenciais de sua formação (MOISÉS, 2000).

Neste artigo, portanto, será priorizado o estudo do **modo ficcional** (retomando a ideia de modo, em Frye). Isso se deve ao fato de que nos propomos a apresentar uma espécie ligada a gênero que surge deste modo. Antes, porém, de prosseguirmos com nossa reflexão, é importante finalizarmos a discussão acerca do gênero retomando, em Mikhail Bakhtin,<sup>10</sup> a ideia de que as manifestações orientadas pelo gênero são reflexos de uma cultura. Essas manifestações advêm do uso da linguagem em determinado meio. Mas Bakhtin não aponta para a noção conservadora de gênero. Tal orientação se reverte a partir das relações culturais de cada tempo e espaço, flexível a renascimentos e renovações em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada produção, em cada obra dentro de um gênero. É uma força que aglutina e estabiliza dentro de determinada linguagem, partindo do modo de organizar ideias, recursos e meios expressivos. Tudo isso para garantir a comunicabilidade e a continuidade de determinada forma (verso ou prosa).

Autores que se dedicam ao estudo da televisão como Arlindo Machado (2001), Itania Gomes (2002; 2006), Elizabeth Bastos Duarte (2006), Adayr Tesche (2006) e François Jost (2004) entendem o conceito de gênero na televisão como forma de reconhecer os produtos televisivos como articuladores de uma força modeladora e estruturante das competências midiáticas, por meio da qual se pode compreender e analisar os jogos de repetições, imitações e empréstimos das configurações dos produtos. Para Tesche (2006, p. 76), a proposta é enxergar as convenções nos produtos televisivos, muitas vezes advindas de outros campos culturais, promovendo a reelaboração de produtos a partir de seu contexto. O objetivo, então, ainda segundo Tesche (2006, p. 77), não estaria na análise das “descrições essenciais de natureza intrínseca dos produtos”. Com isso, aponta para a relação entre o gênero e a prática de produção televisiva, observando as condições dessa produção na medida em que definem uma “forma de fazer”, uma lógica de concepção e de ação que projeta as naturezas classificatórias. Interessa, no gênero, a sua capacidade de servir como um “ponto de ancoragem do acordo comunicativo como objeto de estudo semiótico e cultural” (TESCHE, 2006, p. 83). A partir daí, os desdobramentos do gênero e possíveis desenraizamentos serão possíveis a partir da negociação feita com seus elementos estruturantes.

Machado (2005) retomará Bakhtin para a compreensão de gênero televisivo. Para ele, o gênero é uma força que aglutina e estabiliza cercada por determinada linguagem. O objetivo disso é organizar os meios de expressão de certa cultura para garantir a comunicabilidade dos produtos televisivos. Em seu texto *A televisão levada a sério* agrupa os gêneros televisuais em formas fundadas no diálogo, narrativas seriadas, telejornal, transmissão ao vivo, poesia visual

10 Em Problemas da poética de Dostoiévski Bakhtin apresenta discussões acerca do gênero.

e videoclipe. Machado menciona que tratar de todos os gêneros da televisão seria impossível, por isso propõe um recorte. Essa classificação de Machado está referendada, segundo ele, na qualidade dos produtos escolhidos (2005, p. 71)

Ao operar com o conceito de gênero na televisão, Jost (2004) refere-se ao fato de que a imposição advinda da publicidade, delinea as estratégias de produção de sentido. O produto televisivo, hoje, se faz acompanhar de inúmeros discursos que articulam o prazer simbólico do telespectador. Neste contexto, o gênero funciona como uma “moeda de troca”, que regula a circulação dos produtos audiovisuais no mundo midiático, que se materializa em duas perspectivas no ato promissivo: uma que forja o horizonte de expectativas do qual o gênero é portador e outra que opera com uma ambiguidade pragmática, identificável através dos engajamentos dos espectadores ou dos atributos exemplificados nas ferramentas de autopromoção das mídias (JOST, 2004, pp. 29-30). Nesse caso, os gêneros promoveriam o confronto entre os produtores (que favorecem seus produtos de uma identidade genérica), os emissores (que produzem significados desejáveis em seus produtos) e os telespectadores (para quem a categorização é necessária para a interpretação).

Ao partir dos Estudos Culturais e dos Estudos da Linguagem, Gomes (2002) elenca questões sobre a concepção de gênero televisivo para abarcar as estratégias presentes nos produtos televisivos:

[...] o gênero televisivo é um modo de situar a audiência em relação a um programa, em relação ao assunto nele tratado e em relação ao modo como o programa se destina ao seu público. Neste sentido, colocar a atenção nos gêneros implica em reconhecer que o receptor orienta a sua interação com o programa e com o meio de comunicação de acordo com as expectativas geradas pelo próprio reconhecimento do gênero. (GOMES, 2002, p. 9)

Ao analisar os produtos televisivos, entende-se a dinâmica de organização empreendida pelos projetos midiáticos da televisão frente à oferta do mercado para a conquista da audiência. De acordo com Gomes, os elementos pertencentes ao contexto de produção (sociais, políticos, econômicos) direcionam as formas de reconhecimento dos gêneros. Essa concepção, advinda dos Estudos Culturais, norteia as estratégias de leitura dos produtos: a construção do sentido está relacionada com seu contexto de produção e guia as análises e/ou leituras dos produtos televisivos.

Partindo da noção de virtualidade, Duarte (2006) percebe o gênero televisivo como uma abstração. Para ela, “o gênero funcionaria, em cada caso, como substância de uma forma que sobre ele se projeta, decorrente da articulação entre subgêneros e formatos, e não teria outra existência possível além dessa de ser substância ‘em-formada’” (2006, p. 22).

A noção de gênero na televisão, para Duarte, seria uma espécie de “feixe de traços de conteúdo da comunicação” que só se atualiza quando, sobre ele, se projeta uma forma de conteúdo e de expressão. Esta forma a que a autora se refere é representada pela articulação entre subgêneros e formatos, “esses sim, procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de seleção e combinação”. (Idem). Ao articular as noções de gênero, subgênero e formato, aponta o gênero como este conceito suposto, o subgênero com a atualização e o formato na ordem da realização, Duarte nos fornece maneiras de conceber aspectos relacionais e de ingerência do terreno da música popular massiva no universo dos gêneros televisuais.

## Ficção seriada

A história da literatura universal nos mostra que a serialidade é um recurso recorrente na narrativa: as narrativas míticas no Oriente (Sherazade utiliza-se da serialidade para manter-se viva por [As] *Mil e uma noites*); os romancistas folhetinescos ocidentais fizeram da narrativa seriada um meio de conquistar o seu público a partir do século XIX (divulgada nos jornais im-

pressos); depois, o rádio (com a radionovela) e o cinema<sup>11</sup> também viram na serialização uma artimanha para a conquista do público.

A televisão, a partir dos impulsos advindos do cinema, introduz a serialidade como um recurso principal para contar histórias, como uma estratégia comunicativa. E assim são estruturadas as teleficções como modo de prolongar a cadeia de sucessivos atos narrativos. Marlyse Meyer, pesquisadora do folhetim, nos diz:

Não seria a telenovela a “tradução” atualizada de um velho gênero que jornais, revistas (a Fon-Fon), fascículos prolongaram pelo século XX, recontado através de novos veículos? Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urdidura aliciante”, aberta às mudanças segundo o gosto do “freguês”, tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino de seu personagem. (MEYER, 2005, p. 387)

A serialização, a fragmentação, o suspense e os núcleos narrativos que se ligam a um só núcleo parecem mesmo vir do folhetim. É uma característica da literatura, a metamorfose. Durante muitos séculos, a forma de contar histórias foi sendo moldada, atentando-se para a adição de recursos narrativos que prendem a atenção do leitor. Elementos que não foram desperdiçados pela ficção seriada.

Balzac e Zola, na produção romanesca do século XIX, também se utilizaram de um conjunto sucessivo de romances ligados entre si por laços de diversa natureza, como personagens, espaços, tempo histórico, reforçados por um título. *A Comédia Humana* é um título sugestivo a um projeto de trabalho que o escritor expôs no prefácio e desenvolvido pelos romances. Esse tipo de serialização requeria uma relação entre o tema, a ideologia e as estratégias narrativas: caracterização das personagens, tempo, espaço, ação, intriga, foco narrativo. Escritores contemporâneos também apostam na serialidade: assim surgem trilogias e tetralogias motivadas à apresentação das peripécias de personagens, tempo ou espaço.

A pesquisadora Anna Tous Rovirosa, ao analisar os seriados *Lost*, *Desperate Housewives*, *West Wing*, *CSI-Las Vegas* e *House*, apresenta uma reflexão acerca da narrativa seriada. Para tal, buscará em Omar Calabrese elementos para estabelecer diferenças entre o texto televisivo e o texto seriado. Ela aponta para a necessidade de deixar claro esse aspecto:

[...] Encara cal diferenciar entre text televisiu i text serial: sèries i serials, com a formes narratives dominants de la televisió, són, per definició, textos oberts i incomplets, com succeïa amb els fulletons i a diferència de la resta de narrativa. Els productes televisius serials són objecte de crítica respecte la manca d'originalitat i l'excés d'utilització de clixés. És precisament per aquest motiu, la inestabilitat (o obertura) del text serial, que s'emfasitzen les recurrències, les invariants de la serialitat (CALABRESE, 1987 apud ROVIROSA, 2008, p. 29).

Apresentando relações com a série romanesca, a série televisiva implica um tratamento próprio às categorias narrativas. O herói, elemento que, normalmente, estabelecerá a ligação entre os episódios da série, firma sua força a partir de sua caracterização; o espaço também

11 Por volta de 1913, “a maioria das salas de cinema era os antigos nickelodeons, que só passavam filmes curtos, inclusive porque o público ficava em pé ou sentado em incômodos bancos de madeira sem encosto. Os longas-metragens, que começavam a surgir nessa época, só podiam ser exibidos nos salões de cinema, mas confortáveis e mais caros, embora numericamente ainda pouco expressivos. O filme em série permitia atender às duas demandas simultaneamente. Eram filmes de duração mais longa, que podiam ser exibidos nos salões de cinema destinados à classe média, mas podiam também ser exibidos em partes nos nickelodeons, que concentravam o público mais pobre da periferia”. (MACHADO, 2005, p. 86)

recebe atenção especial, marcando a movimentação das personagens e produzindo o reconhecimento que confirma as características das personagens (pois trabalha com um número restrito de espaços). Ao ser exibida com esmerada periodicidade, a série televisiva solicita recursos de recapitulação, apresentando coordenadas do problema central que a motiva. Outra característica desse tipo de narrativa está no ritmo veloz de apresentação do conflito de cada episódio. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 380) acrescentam que

[...] importa assinalar uma certa diversificação das séries, susceptíveis de corresponderem a duas fórmulas de repetição dos elementos que as integram: a repetição por acumulação, consubstanciada naquelas cujos episódios não articulam uma acção global; a repetição por continuação, entendida de tal modo que a redundância de certos componentes não impede a orientação das acções para um momento final.

No entanto, devemos estar atentos para o fato de que a estrutura de cada programa de televisão está relacionada com as aspirações da emissora e do público receptor. Com relação a esse ponto, Machado (2005, p. 70) defende que

A televisão abrange um conjunto bastante amplo de eventos audiovisuais que têm em comum apenas o fato de a imagem e o som serem constituídos eletronicamente e transmitidos de um loca (emissor) a outro (receptor) também por via eletrônica. Cada um desses eventos singulares, cada programa, cada capítulo de programa, cada bloco de um capítulo de programa, cada entrada de reportagem ao vivo, cada vinheta, cada *spot* publicitário, constituem aquilo que os semioticistas chamam de um *enunciado*. Os enunciados televisuais são apresentados aos telespectadores numa variabilidade praticamente infinita.

A elaboração desse enunciado é feita a partir da utilização de recursos expressivos da televisão. Isso se configura a partir do emprego de conteúdos verbais, figurativos, narrativos e temáticos, além dos elementos dos códigos televisuais. Códigos esses que advém da esfera da literatura, do cinema, do teatro ou do jornalismo e que são codificados e decodificados pelo grupo de produtores e espectadores.

Ancorado em Bakhtin, Machado chamará gêneros esses modos de trabalhar a matéria visual. Esses gêneros, segundo Machado, são incontáveis, surgem e desaparecem conforme o tempo, alguns têm maior prestígio em determinada região e, o que é mais importante, subdividem-se em gêneros menores: “Os gêneros são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas (não apenas no sentido de que são diferentes entre si, mas também no sentido de que cada enunciado pode estar ‘replicando’ muitos gêneros ao mesmo tempo)” (2005, p. 71).

Para a compreensão desses inumeráveis gêneros, retomamos, inicialmente, a ideia de Wellek e Warren (citada anteriormente) sobre a concepção do gênero a partir de elementos internos e externos. Edward Buscombe (2005, pp. 307-8) concorda com esse raciocínio quando afirma que:

Uma vez que estamos lidando com o meio visual, temos que buscar nossos critérios de definição no que efetivamente vemos na tela. É imediatamente evidente que, ante os nossos olhos, está um vasto espectro de ‘formas externas’. Em primeiro lugar, há o cenário, principal glória de muitos filmes. Diversas vezes são externos, nas mais diversas localidades: desertos, montanhas, planícies, florestas. Ou podem ser em localidades internas [...]. E também temos as roupas [...]. Existem também alguns trajes para certas profissões. [...] existem as várias ferramentas de trabalho [...] existe um grande grupo de objetos variados que, sendo recorrentes, acabam por assumir funções formais. Todas essas coisas funcionam como elementos formais. [...] As convenções visuais fornecem a moldura dentro da qual a história pode ser contada.



Mas então, como definir a narrativa no meio audiovisual, especificamente na televisão? Para isso, buscamos em Jost (2008, p. 193) caminho para um discernimento:

Os objectos, as acções, todos os signos fazem então referência a um universo imaginário, mental, e exigimos que sejam dispostos de tal maneira que a coerência do universo criado, com os postulados e as propriedades que o fundam, seja respeitada. Ao mundo da ficção pertencem tanto os filmes como os telefilmes, as telenovelas, as séries e as *sitcoms*; a diferença entre estes programas tem a ver com a distância maior ou menor que lhes reconhecemos relativamente ao nosso mundo. Com efeito, não é que o mundo da ficção não faça referência a nenhum elemento real: muitos filmes, telefilmes ou séries têm como cenário o nosso mundo e, ao segui-los, costumamos identificar um bairro, uma rua ou um edifício que conhecemos. [sic]

Identificar os agentes capazes de alterar a classificação de um gênero é fundamental para o analista. Ao analisar os três aspectos de referência para a decodificação do gênero (seja no aspecto lúdico, no real ou no ficcional), Jost (idem, p. 200) afirma que:

Os gêneros são muito mais numerosos do que os três mundos que servem de referência à sua interpretação [o lúdico, o real e o ficcional], mas seria erróneo acreditar ser possível estabelecer uma classificação única e estável dos gêneros. [...] gêneros são categorias que variam consideravelmente em função do modo como são usadas.

Isso acontece porque

Ainda que a referência básica para se pensar os gêneros ficcionais passe por assumi-los como “matrizes culturais” e não como elementos de constituição do debate no interior do campo literário, é importante esclarecer que os “territórios de ficcionalidade” migram de um campo cultural para outro e dialogam nas fronteiras entre literatura, cultural oral, cultura popular de massa, produção audiovisual – aqui, mais especificamente, televisão e telenovelas – e cotidiano vivido pelos receptores. (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 244)

Assim, os gêneros, na comunicação, podem ser entendidos como estratégias de comunicabilidade, fatos culturais e modelos dinâmicos, articulados com as dimensões históricas de seu espaço de produção e apropriação (MARTÍN-BARBERO, 2001). Essas estratégias são reconhecidas, conforme já falamos, por emissores e espectadores. Isso se torna possível a partir do momento em que os mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivos de grupos sociais são acionados.

Para Mauro Wolf (1984), a ideia de gênero está relacionada a elementos textuais e intertextuais que possibilitam a configuração de um sistema de relações entre conteúdos, formas, papéis discursivos e atos linguísticos:

Falamos de gêneros para indicar formas de comunicação culturalmente estabelecidas, reconhecíveis dentro de determinadas comunidades sociais. Os gêneros apresentam-se como sistemas de regras às quais se faz referência [implícita ou explícita] para realizar processos comunicativos, seja do ponto de vista da produção ou da recepção [...] gêneros podem funcionar como sistemas de expectativas para os destinatários e como modelos de produção textual para os emissores. (p. 189)

É ainda importante apontar que, em se tratando de produção audiovisual, para alguns pesquisadores, o termo gênero vem acompanhado dos termos categoria e formato, uma vez que gênero se associa diretamente a formato. Na televisão, “vários formatos constituem um gênero de programa, e os gêneros agrupados formam uma categoria”, como afirma José Carlos Aronchi de Souza (2004, p. 45).

Esse pesquisador, tomando por base o boletim de programação das emissoras, as publicações em jornais e revistas brasileiras e a teoria dos gêneros na televisão, classificou os programas da televisão brasileira em cinco **categorias**: entretenimento, informação, educação, publicidade e outros. Identificou, a partir das categorias, trinta e um **formatos** aplicados a trinta e sete **gêneros televisivos**. Por exemplo, para a categoria entretenimento, Souza aponta a novela, a série e a série brasileira (minissérie) como gêneros televisivos e explica que “O formato utilizado pelo gênero novela é praticamente o mesmo em todas as redes: capítulos diários, sequenciados, com duração média de 30 a 40 minutos” (Idem, p. 124). Com relação à série, aponta que

[...] têm duração limitada e são formatadas em capítulos. Já o formato da minissérie (ou série brasileira, como é denominada) [...] segue a fórmula de produção em capítulos. As minisséries têm continuidade no dia seguinte, como as novelas, mas têm, em média, de cinco a vinte capítulos sequenciados, número que podem ser ampliado de acordo com a audiência. Elas obrigam o telespectador a acompanhar os capítulos para entender a trama, porém sem ter uma complexidade que afaste a audiência rotativa. [...] Os capítulos duram de trinta minutos a uma hora. (Idem, p. 135).

Segundo ele, a principal questão da pesquisa está em reconhecer que o formato (linguagem desenvolvida pela televisão para dar forma a um gênero de programa e transmiti-lo) é o elemento fundamental para a classificação do gênero. O formato é, para ele, a linguagem desenvolvida pela televisão para dar forma a um gênero de programa e transmiti-lo. É por esse motivo que Souza ainda distingue os seguintes formatos na televisão brasileira: ao vivo, auditório, câmera oculta, capítulo (usado na teledramaturgia), debate, depoimento, documentário, dublado, entrevista, episódio, esquete, game show, instrucional, interativo, legendado, mesa-redonda, musical, narração em *off*, noticiário, reportagem, revista, seriado (diferente do capítulo e do episódio), *talk show*, teleaula, telejornal, teletexto, testemunhal, videoclipe, vinheta, *voice-over*.

Para a pesquisadora Yvana Fachine (2001, p. 15), “O gênero é um conceito chave para a compreensão dos textos nos meios de comunicação de massa, nos quais um determinado texto dificilmente pode ser analisado de modo isolado. Mas não exatamente nos termos em que dele se apropriou a indústria do audiovisual”. É preciso ter cuidado, segundo Fachine, com o discurso institucional da televisão e o campo conceitual que aborda o gênero numa perspectiva teórica de organização de linguagens. Mesmo assim, afirma que o modo como as instituições se organizam e organizam seus produtos pressupõe a presença de um “gênero de base”, cujo entendimento permitirá a compreensão do modo como os demais gêneros são organizados e são constituídos, observando-se as particularidades estético-culturais. E chamará esse “gênero de base” de **formato**. O formato abarcaria a dinâmica de produção e de recepção dos produtos televisuais.

A partir dessas reflexões, Fachine classificará doze formatos ou gêneros televisuais conhecidos na televisão brasileira: formato fundado no diálogo, formato fundado no folhetim, formato fundado no filme, formato fundado na performance, formato fundado no jogo, formato fundado no apelo pedagógico, formato fundado na propaganda/publicidade, formato fundado na paródia, formato fundado no jornalismo, formato fundado na transmissão direta, formato fundado nas histórias em quadrinhos e formato fundado no *voyeurismo*.

Por sua vez, Tesche (2006, p. 73) se preocupa com os formatos da narrativa ficcional: “[...] os formatos são configurações muito peculiares que os produtos midiáticos adotam dentro de uma categorização mais abrangente de plasmação estética e de comunicação formada

pelo gênero”. Para esse autor (2006, p. 75), o gênero incide sobre a construção da minissérie ou da telenovela de forma decisiva para alcançar o efeito estético: “[...] a narrativa seriada televisual comporta uma estrutura estruturada predisposta para funcionar como estrutura estruturadora. Percebe-se nela um princípio que gera e organiza práticas de representação que podem ser objetivamente adaptadas aos seus resultados”.

E é desta forma que Meyer (2005, p. 417) tornará explícita a noção de um gênero: “O folhetim haveria de se metamorfosear noutros gêneros, em função de novos veículos, com espantoso alargamento de público. Entre eles, o gênero que parece tipicamente latino-americano, a grande narrativa de nossos dias, a telenovela”. No entanto, não se deve perder de vista que Jost (2008, p. 200-201) chamará de obra audiovisual:

Legalmente, constituem obras audiovisuais os programas que não fazem parte dos seguintes gêneros: obras cinematográficas de longa duração; telejornais e programas de informação; variedades; jogos; programas que de não de ficção, maioritariamente realizados em estúdio; transmissões desportivas; mensagens publicitárias; televidas; autopromoção; serviços de teletexto. Esta definição geral exclui os programas maioritariamente realizados em estúdio (telejornais, variedades, jogos), bem como as transmissões desportivas, os anúncios publicitários, a televida ou a autopromoção, e leva a considerar, pelo contrário, como obras todas as ficções televisivas, desenhos animados, os documentários, bem como os magazines e os programas de entretenimento minoritariamente realizados em estúdio. [sic]

Jost pretende nos chamar atenção para o fato de que, também, devem ser foco de nossa atenção, ao analisar um gênero televisivo, as classificações propostas pelas emissoras de televisão para seus programas. Isso é importante devido ao fato de entendermos o gênero em contínuo estado de reconfiguração, especialmente quando tratamos dos gêneros ficcionais no campo audiovisual. Não pode ser deixado de mencionar é que, para alguns pesquisadores, a noção de gênero também está ligada ao conceito de ideologia<sup>12</sup>.

## Considerações

O ponto de partida para a compreensão dos gêneros e formatos televisivos é a tipologia clássica, de origem literária. No entanto, é pertinente considerar que, relacionada ao produto televisivo, essa tipologia requer reflexões. Isso advém do fato de que, conforme discutimos no decorrer deste texto, os gêneros, subgêneros e formatos da televisão sofrem, sempre, mutações, adequações, supressões e inovações. Esse constante processo de alteração dos produtos televisivos obedece aos agenciamentos das condições de produção, do desenvolvimento dos meios técnicos, dos princípios, lógicas, possibilidades e restrições que regem o funcionamento do meio televisivo.

[...] os gêneros ficcionais estão presentes desde os gregos, reencontram-se – reciclados e transmutados – no campo literário e transforma-se, fundamentalmente, em base de sustentação para a produção da ficcionalidade nos meios audiovisuais. (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 245)

<sup>12</sup> Segundo Lopes; Borelli; Resende (2002, p. 249), “Em abordagens como a de Rick Altman (1984) [A semantic/syntactic approach to film genres. In Cinema Journal 23, n. 3], conceituam-se gêneros como ‘construções ideológicas’, possíveis introdutoras de ‘pré-leitura’ e, conseqüentemente, limitadoras no processo de livre atribuição de significados por parte da ‘comunidade interpretante’. Similarmente a esta visão, os gêneros manifestam-se, também, como instrumentos de regulamentação das instituições culturais e têm função ideológica. Na perspectiva de Steve Neale (1980) [Genre. Londres: British Film Institute], são considerados ‘sistemas’, que orientam expectativas do público receptor e respondem pela função de articular as relações entre produção cultural industrializada, texto e sujeitos receptores. No limite, gênero, nesta perspectiva, apresenta-se como mais um mecanismo da indústria cultural no processo de reprodução da ideologia dominante”

É interessante lembrar que essa base de sustentação faz produzir gêneros híbridos, já que os novos gêneros vão surgindo a partir da transformação de um ou de vários gêneros antigos. Essa transformação é possível por inversão, por deslocamento ou por combinação. Isso nos leva a crer que cada novo texto hoje possui raízes na *Poética*, no romance do século XIX, na tradição erudita e na popular. Para caminharmos para uma reflexão final acerca do que se propõe neste texto, retomemos a discussão de Duarte:

O gênero funcionaria, então, [...] como uma substância de uma forma que sobre ele se projeta, decorrente da articulação entre subgênero(s) e formato(s), e não teria outra existência possível além dessa de ser substância “em-formada”. [...] a noção de gênero em televisão deve ser compreendida [...] como um feixe de traços de conteúdo da comunicação televisiva que só se utiliza e realiza quando sobre ele se projeta uma forma de conteúdo e de expressão – representada pela articulação entre subgêneros e formatos, esses sim procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de seleção e combinação. [...] responsáveis pelas diversas e distintas configurações genéricas dos produtos televisuais: o subgênero seria da ordem da atualização, o formato da realização. [...] se a noção de subgênero subsume uma pluralidade de programas, o formato, em contrapartida, os diferencia enquanto produto serializado: dimensão, fragmentação, cenários, atores, funções e papéis, estratégias e configurações. (2006, pp. 22-3)

Na esteira de entendimento acerca do gênero, do subgênero e do formato, conceitos discutidos por teóricos da Literatura, da Comunicação, da Filosofia, enfim, dos mais variados campos do conhecimento, entendemos que essa questão se constitui campo para, ainda, muitas discussões. E isso ocorre porque são inúmeros os fatores que devem ser considerados em tal análise.

Como vimos, alguns teóricos optam pela classificação formal do produto, observando-se sua gramática de funcionamento. Outros, por sua vez, entendem que, além dos aspectos formais, os aspectos conteudísticos são imprescindíveis para a compreensão dos produtos. E ainda há os que consideram os fatores de produção e recepção do produto como aspecto fundamental para o entendimento deste tema.

A partir do caminho exposto neste texto, que partiu da teoria aristotélica para perceber o percurso das teorias que somaram, discordaram e promoviam a elaboração de novas teorias para novos produtos, somos levados a apontar alguns elementos que se mostraram pertinentes para o entendimento da minissérie televisiva produzida no Brasil. A referida reflexão que agora propomos parte, também, do que é proposto pelos estudos da Teoria da Literatura. No entanto, não estamos aqui ignorando teóricos relativos a outras teorias. Essas, terão lugar em nossa reflexão por entendermos que contribuem de forma fundamental para a elaboração de quaisquer pontos de vista elaborado na atualidade.

Ao discutirmos as feições se apresentam em um texto ou produto audiovisual, de expressão artística, observamos que poderá ter uma forma em prosa ou uma forma em verso; poderá ser composta por exposição, representação ou poderá ser, ao mesmo tempo, representativa e expositiva; poderá ter um conteúdo psicológico, físico ou poderá aglutinar os dois aspectos: físico e psicológico. E, em se tratando de um texto literário, poderá pertencer ao gênero dramático, ao lírico ou ao narrativo. Ainda para a identificação de um gênero, contamos com a atualização contínua da memória cultural.

[...] um artefato cultural que possui um conjunto de regras para a produção de sentido; regras determinantes de combinações de signos em configurações específicas que regulam o modo como os autores produzem os textos e a maneira como a audiência os lê. As apropriações dependem dessa

competência do leitor que pressupõe entendimentos por parte da audiência do gênero e de suas regras ou convenções. (ANDRADE, 2003, p. 45)

Ao pensamento de Roberta Manuela B. de Andrade vincula-se o nosso. Entendemos que, os produtos exibidos na televisão submetem-se a determinados preceitos. Diversos teóricos apontam a presença de formatos, gêneros e subgêneros que povoam a nossa televisão. No caso da minissérie, cremos, assim como outros (Tesche, Souza, Machado, etc.), que pertence à categoria de entretenimento. Mesmo em casos em que a temática abordada pela minissérie seja de vertente histórica ou social, entendemos que seja uma obra de ficção, uma obra narrativa de ficção. E, como o romance, objetiva entreter o telespectador.

O gênero a que pertence a minissérie é o gênero teledramaturgia. O discurso da teledramaturgia revela importantes conexões homológicas com a narrativa literária: o tempo do discurso é isócrono<sup>13</sup> devido a propensão à cena dialogada, há usos recorrentes de analepses<sup>14</sup> que auxiliam na recapitulação de eventos pretéritos importantes para a compreensão da cena e ainda há a utilização da elipse para avançar a narrativa. Além disso, o produto televisivo inclina-se à presença constante de diálogos coloquiais, cujo objetivo é a espontaneidade. Enfim, as estratégias narrativas acionadas pelo sujeito da enunciação (o narrador) estão presentes na teledramaturgia: o cuidado com o efeito que irá provocar no telespectador é, também, uma estratégia textual.

Aristóteles chama de drama o processo de imitação da ação. A imitação da ação (arte dramática) ou dramaturgia passa, hoje, a ter outro palco: a televisão. Daí, teledramaturgia. Nesse caso, consideramos a teledramaturgia um gênero da televisão.

Examinando a recorrência de características gerais da teledramaturgia (serialização, episódios entrelaçados, construção de personagens, definição de tempo e espaço, ponto de vista, etc.), observamos que as telenovelas, as séries e minisséries pertencem ao gênero teledramaturgia. No entanto, esses gêneros possuem algumas particularidades que lhes são pertinentes. Essas particularidades é que vão estabelecer a presença de subgêneros ou espécies. No caso nosso específico, a minissérie é tida como um subgênero ou espécie do gênero teledramaturgia. Esse subgênero segue o formato do seriado: os capítulos procuram prender a audiência com histórias que pressupõe a continuidade.

Como procuramos expor do decorrer do texto, a literatura é uma porta para variados mundos. Esses mundos nascem das várias leituras que dela se fazem. Os mundos que a literatura cria não se desfazem na última página do livro, nem na última frase da canção ou na última fala da apresentação, muito menos na última tela do hipertexto: incorporados como vivências, eles permanecem nos leitores, constituindo-se marcos da história de leitura de cada um. Esses marcos são provocados cada vez que uma nova narrativa possibilita sua atualização.

A televisão, por sua vez, instiga o telespectador à retomada das inúmeras narrativas que constituem a experiência de leitura de cada ser humano. Com isso, permanecem em constantemente no imaginário de um povo. É bom lembrar que essa recapitulação não pertence apenas ao contexto dos assuntos que são emitidos, mas também a estrutura possui uma função importante. E, quando falamos dessa estrutura, falamos desses gêneros, subgêneros e formatos que consumimos diariamente. No entanto, essa estrutura deve ser encarada como um palco de possibilidades, que elementos e características de diferentes estruturas podem perpassar a composição de outras estruturas.

A noção de gênero, subgênero e formato deverá, portanto, obedecer a certas estratégias enunciativas, certos modos de enunciação, de determinados contratos e competências

13 A isocronia está diretamente relacionada com o domínio da velocidade narrativa e é constituída por todo procedimento que procure incutir ao discurso narrativo uma duração idêntica à da história narrada. Está presente na modalidade dramatizada da narrativa. Está relacionada à técnica do showing em detrimento do telling. A primeira inspira a adoção de um ponto de vista inserido na ação. A segunda técnica está relacionada ao distanciamento do narrador, para ver de fora. (REIS; LOPES, 2002).

14 Genericamente entendida como flash-back, a analepse é todo movimento temporal retrospectivo com o objetivo de relatar eventos anteriores ao presente da ação. Esse recurso está ligado a outros domínios da construção discursiva: a velocidade imprimida à analepse, com perspectivas narrativas que comandam a focalização, são orientadas pela narração. A voz narrativa e o foco narrativo podem comandar a analepse.

textuais (pertencentes ao campo da Semiótica) e também ao modo como a linguagem desses tipos se apropriam de certas matrizes formais (pertencentes ao campo histórico-cultural).

## Referências

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1992.
- ANDRADE, Roberta Manuela de Barros de. **O Fim do Mundo**: imaginário e teledramaturgia. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Governo do Estado do Ceará, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O fascínio de Scherazade**: os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BALOGH, Anna Maria. Minisséries: temos novidades no front. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Conjunções, Disjunções, Transmutações**: da Literatura ao Cinema e à TV. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Conjunções, Disjunções, Transmutações**: da Literatura ao Cinema e à TV. 2. edição revista e aumentada. São Paulo: Annablume, 2005.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Problemas a poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e Estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Forni Bernardini et. al. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998.
- BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas Brasileiras: Balanços e Perspectivas. In: **INTERCOM** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande/MS – setembro 2001.
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2005.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: 70, 1988.

CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

CONVERSANI, Ângela Aparecida Batista; BOTOSO, Altamir. **Teledramaturgia Brasileira: as minisséries**. Disponível em < www.bocc.ubi.pt >

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

D'ONÓFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

\_\_\_\_\_. **Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

DOLEŽEL, Lubomír. **A poética ocidental: tradição e inovação**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

EAGLETON, Terry. **A teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. In: **Revista Symposium**. Universidade Católica de Pernambuco, n.1, janeiro-junho de 2001.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Cultrix, 1973.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

GOMES, Itania Maria da Motta. A Noção de Gênero Televisivo como Estratégia de Integração: o Diálogo entre os *Cultural Studies* e os Estudos de Linguagem. In: **Revista Famecos**. v. IV, n. 2, dez. 2002.

\_\_\_\_\_. Das Utilidades do Conceito de Modos de Endereçamento para a Análise do Telejornalismo. In: CASTRO, Maria Lília Dias; DUARTE, Elizabeth Bastos (orgs.). **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. São Paulo: Imaginário, 1995.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004

\_\_\_\_\_. Analisar a televisão. In: GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: leitores & leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Sílvia Helena Simões ; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a Telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MINISSÉRIE. Disponível em <www.campo-ofi.it>. Acesso em 3 de outubro de 2009.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa I. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

\_\_\_\_\_. **A criação literária**: prosa II. São Paulo: Cultrix, 1998.

\_\_\_\_\_. **A análise literária**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, Suely Fadul Villibor (org.). **Narrativas ficcionais**: da literatura às mídias audiovisuais. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

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

\_\_\_\_\_. Minissérie ou Telenovela. In: **Comunicação & Educação**. São Paulo, set./dez. 1996, pp.71-4.

REIS, Carlos. **Técnicas de análise textual**. Coimbra: Almedina, 1976.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão**: correlações. São Paulo: Ateliê, 2004.

RONDINI, Luiz Carlos. As minisséries da Globo e a grade de programação. In: **INTERCOM** – Sociedade Brasileira de estudos Interdisciplinares de Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007, pp. 1-15. Disponível em <<http://www.adtevento.com.br/2007>>.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**. São Paulo: Difel, 2002.

RIXA. **Almanaque da TV**: 50 anos de memória e informação. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

ROVIROSA, Anna Tous. **El text audiovisual**: anàlisi des d'una perspectiva mediològica. Tesi doctoral (Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació) Facultat de Ciències de la Comunicació – Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad, 2009

SILVA, Carlos Augusto Viana da. **Mrs. Dalloway e a reescritura de Virgínia Woolf na literatura e no cinema**. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal da Bahia, 2006.

SOARES, Thiago. O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical. In: **INTERCOM**



– Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, Salvador-BA

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Telenovela e Representação Social**: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

SOUZA, Roberto Acizelo de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 2007.

TÁVOLA, Arthur. Televisão e sociedade. In: MACEDO, Cláudia; FALCÃO, Angela; ALMEIDA, José Mendes de (orgs.). **TV ao vivo**: depoimentos. São Paulo: Brasiliense, 1988.

TESCHE, Adayr. Gênero e regime escópico na ficção seriada televisual. In. DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

VICENTE, Kyldes Batista. **História e revisão crítica na ficção de Almeida Faria**: duas perspectivas teóricas. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística). Universidade Federal de Goiás, 2002.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WENNER, Lawrence A.; BERG, Vande R. Leah. **Television criticism**: approaches and applications. Nova York: Longman, 1991.

WOLF, Mauro. **Gêneros y television**: Anàlisi 9. Barcelona: Universidade de Barcelona, 1984.

Recebido em 7 de agosto  
Aceito em 27 de agosto