

O lugar cultural das Séries Brasileiras no fluxo televisivo: consumo e produção na definição de um sub-gênero¹



Simone Maria Rocha

*Doutora em Comunicação pela UFMG
Professora do PPGCOM/UFMG
E-mail: smarocha@ig.com.br*

Vanessa R. de Lacerda e Silva

*Mestre em Comunicação Social pela UFMG
Professora da Faculdade Estácio de Sá-BH
E-mail: vanessarls@gmail.com*

Carolina Abreu Albuquerque

*Graduada em Comunicação Social pela UFMG
E-mail: carolalb@gmail.com*

Resumo: Nosso objetivo é o de tratar da produção televisiva com ênfase num aspecto central na construção de suas narrativas, o gênero televisivo. De modo específico, abordaremos o que consideramos o sub-gênero televisivo “Séries Brasileiras”, desde os anos 70 até os dias atuais, a fim de avaliar se este sub-gênero, ao ocupar um espaço determinado do fluxo televisivo, oferece oportunidades para que se problematizem temas contemporâneos à sociedade de sua época.

Palavras-chave: análise cultural, gênero televisivo, séries brasileiras, cultura brasileira.

El espacio culturale de las “Series Brasileiras” en el flujo de la televisión: consumo y producción en la definición de un sub-genero

Resumen: Nuestro objetivo es tratar de la producción de televisión, con énfasis en un aspecto central en la construcción de sus narrativas, el género de la televisión. En concreto, se discute lo que consideramos de sub-genero de la TV “Séries Brasileiras”, desde los años 70 hasta nuestros días con el fin de evaluar se este sub-género, al ocupar un determinado espacio de flujo de la televisión, ofrece oportunidades para que se discutan sobre temas contemporâneos a la sociedad de su época.

Palabras clave: análisis cultural, género televisivo, “Séries Brasileiras”, la cultura brasileña.

The cultural space of “Séries Brasileiras” in television flow: consumption and production in the definition of a sub-genre

Abstract: Our aim is to deal with televisual production focusing in a central aspect in the construction of its narratives, the television genre. More specifically, we will discuss what we consider the televisual sub-genre “Séries Brasileiras”, since the 70’s until these days, in order to evaluate if this sub-genre, as it occupies a certain space of television flow, provides opportunities to problematize contemporary issues of the time.

Keywords: cultural analysis, television genre, “Séries Brasileiras”, Brazilian culture.

Televisão e cultura²

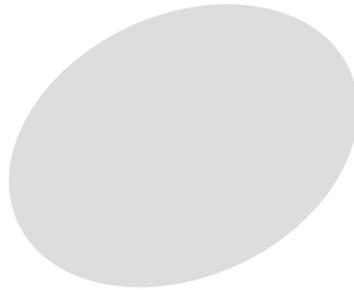
A partir do pressuposto da mútua afetação entre a televisão e a cultura este artigo tem como objetivo abordar um aspecto crucial na construção das narrativas televisivas, o gênero televisivo – entendido aqui como categoria cultural cujas marcas pretendem alcançar um reconhecimento social da narrativa. Analisaremos o que consideramos um sub-gênero televisivo, as “Séries Brasileiras”, e suas particularidades desde o seu início, nos anos 70, até os dias de hoje traçando um histórico no qual discursos de definição (Mittell, 2004) serão convocados na conformação deste sub-gênero. Nossa hipótese é a de que

¹ Agradecemos ao CNPq o auxílio concedido.

² Agradecemos à Luíze Valu Schneider Bicalho pelas contribuições.

estas Séries, ao ocuparem um espaço definido no fluxo televisivo e ao conterem características próprias, se transformam num lugar onde se problematizam temas contemporâneos à sociedade de sua época.

Textos não interagem por conta própria. Eles o fazem através de práticas culturais como a produção e a recepção



Estética da televisão

A televisão desenvolveu formas estéticas distintas para se adequar às circunstâncias de assistência. Vários autores (Fiske, 1987; Ellis, 1992; Mittell, 2004) sinalizam como as especificidades técnicas do aparelho conformam um regime de representação na produção para TV. A sua domesticidade advém do fato de ela estar dentro de casa, o que traz implicações para a sua audiência presumida: famílias nucleares isoladas em seus ambientes domésticos (Ellis, 1992; Fiske; Hartley, 1978).³

Dado este ambiente e suas múltiplas distrações, a transmissão televisiva tem desenvolvido formas específicas de narração e de organização. Ela se apresenta em segmentos que seriam um conjunto coerente de sons e imagens, de duração relativamente curta. O modo de narrar da ficção é estruturado na

³ Esta concepção é vista em comerciais, na interpretação de estatísticas feitas nos noticiários (para a “média” das famílias isso quer dizer...), nas “famílias” selecionadas para programas de jogos e brincadeiras, nas ‘famílias’ mostradas em representações ficcionais variadas. Contudo, para Ellis apenas uma minoria da população da Grã-Bretanha, por exemplo, vive de acordo com tal concepção. Já em 1992 a unidade familiar nuclear clássica, do pai trabalhador, mãe dona de casa e crianças dependentes e em idade escolar respondiam por menos de 5% da população, cf. Ellis, 1992.

forma das séries ou dos seriados que, a partir de uma problemática de fundo, criam tramas e enredos em torno da mesma, sempre adiando sua resolução final. As imagens transmitidas estabelecem uma forte relação de dependência com o som. Ademais, ao se apresentar como um acontecimento que ocorre no instante mesmo em que está sendo assistido, esta imediatividade tende a codificar os eventos como representações de um mundo cotidiano cuja percepção é dada a partir do olhar que o telespectador delega à TV.

Séries e seriados são organizados dentro de uma programação estruturada sobre o que seria a rotina diária de uma família. A exibição dos programas é feita de modo a criar certas expectativas de reconhecimento e identificação daquilo que passa em horários determinados.⁴ Uma característica central que contribui na identificação das diversas narrativas televisivas seria sua definição genérica como uma categoria cultural definida de acordo com práticas discursivas e contextos sócio-históricos específicos.

A história no gênero e o gênero na história: uma categoria cultural

Gêneros costumam ser definidos a partir da estrutura dos textos, que são usados para delimitar os mecanismos formais de determinada categoria genérica. Vários autores (Fiske, 1995; Martín-Barbero, 2001; Feuer, 1992; Mittell, 2004), entretanto, propõem pensar o gênero como um processo de categorização que não se encontra no interior dos textos, mas que opera através de práticas culturais que envolvem mercado, audiência, contexto histórico, crítica especializada. Exa-

⁴ Esta definição da produção da TV como uma série de segmentos programados para um contexto doméstico relaciona-se muito com a definição de Raymond Williams de TV como “fluxo” (1974). Para este autor a TV é constituída por segmentos, um material fragmentado que mescla ficção, anúncios institucionais, comerciais, noticiários e documentários. Williams chama atenção para o contínuo simbólico que se caracteriza pelo imbricamento de fragmentos oriundos de diferentes formatos televisivos, isto é, pelo “fluxo” – uma reunião planejada e contínua de unidades de programas que estão sempre acessíveis.

minar os mecanismos textuais é insuficiente para explicar como estes operam em grandes contextos culturais, e por isso os estudiosos compreendem os gêneros como modos-chave de classificar nossa experiência midiática e organizá-la em categorias ligadas a conceitos, valores culturais e funções sociais: uma das maneiras de formatação da realidade social em diferentes categorias e hierarquias. Jason Mittel foca sua análise nas relações sócio-culturais que se estabelecem a partir da miríade de discursos e enunciados que as compõem. Este autor critica categorizações tidas como naturais e busca uma compreensão do gênero constituído por práticas midiáticas, aberto a mudanças e redefinições.

Martín-Barbero pensa o gênero como estratégia de comunicabilidade que medeia as lógicas do sistema produtivo e as lógicas dos usos. É essa transação que criará as regras para a configuração do formato e permitirá o reconhecimento dele pelas partes. Ele afirma que o gênero se dá “não no texto, mas sim pelo texto”. Nele os atores se entrecruzam e, conseqüentemente, deixam sinais representativos dessa relação: “[...] é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto” (2001:303).

Sendo assim, gêneros emergem de relações intertextuais entre múltiplos textos, resultando numa categoria comum. Mas como fazer com que esses textos se inter-relacionem para formar um gênero? Textos não interagem por conta própria. Eles o fazem através de práticas culturais como a produção e a recepção. O gênero, nessa perspectiva, possui um impacto verdadeiro na sociedade e emerge de uma teia de decisões políticas, transformações econômicas e mudança de valores. Segundo Mittel, devem-se olhar os significados que as pessoas produzem em suas interações para compreender o sentido do gênero. A abordagem cultural-histórica tem a vantagem de considerar como as circunstâncias das mudanças culturais, motivações da indústria e práticas da audiência

trabalham em conjunto para transformações genéricas. O olhar para o processo histórico permite perceber que há uma transformação de categorização que só pode ser explicada pela emergência de determinada categoria a partir do relacionamento entre os diferentes elementos que operam no contexto cultural.

Mas como os gêneros podem ser analisados? Mittel propõe analisá-los como práticas discursivas, ou seja, como propriedade e função do discurso. Desse modo, podem-se examinar as maneiras como várias formas de comunicação trabalham para constituir e definir significados e valores dentro de contextos históricos particulares.

Partindo da concepção de formações discursivas de Foucault,⁵ Mittel concebe o gênero como uma categoria conceitual formada por práticas culturais. As enunciações discursivas que ligam os textos dentro de uma categoria tornam-se locais privilegiados para a análise. Ao considerar gênero como propriedade e função do discurso, podemos examinar os modos nos quais vários enunciados funcionam para constituir definições, sentidos e valores genéricos dentro de contextos históricos particulares.

Para compreender a história cultural de um gênero devemos estar atentos aos modos pelos quais os discursos operam na cultura, sem isolá-los de seus contextos; e mapear o máximo possível de articulações situando-os dentro de contextos culturais mais amplos e dentro das relações de poder. Ao explorar a variedade de fronteiras discursivas em torno de alguma instância, podemos com-

⁵A concepção de formações discursivas de Foucault parece apta à análise genérica. Foucault analisa amplas formações discursivas como sexualidade, insanidade e criminalidade, argumentando que elas são sistemas de pensamento historicamente específicos, categorias conceituais que funcionam para definir experiências da cultura dentro de um amplo sistema de poder. Essas formações discursivas são construídas da base para micro instâncias. Embora as formações discursivas sejam sempre marcadas pelas descontinuidades, elas seguem regularidades gerais, se adequando aos amplos ‘regimes de verdade’ de uma sociedade. Finalmente, formações discursivas frequentemente parecem ser naturais ou propriedades internas dos seres, como se fossem humanas, mas são de fato culturalmente constituídas e variáveis.

prender o elaborado trabalho de formação dos gêneros. Somente dessa maneira, podemos entender como um gênero se forma e transforma através dos tempos. A análise dos textos das produções midiáticas deve, então, ser feita em conjunto com outras instâncias, como audiência e indústria. Os textos devem ser observados como parte de práticas discursivas em que as categorias de gênero se articulam.

Apesar de estar em constante fluxo e negociação, o gênero pode parecer estável, graças à sua definição coletivamente compartilhada por determinadas definições, interpretações e avaliações. Entretanto, essas definições são contingentes e transitórias, apresentando diferentes valores em contextos diferentes. Ao contrário de perguntar o que o gênero significa, devemos perguntar o que ele significa para um grupo específico em uma instância cultural particular.

A partir dessa argumentação, propomos pensar no contexto nacional, buscando compreender o que chamamos de sub-gênero “Séries Brasileiras” para traçar sua composição histórica e cultural e avaliar nossa hipótese de trabalho.

As séries como um lugar cultural: identificando um gênero televisivo

A maioria dos segmentos do fluxo televisivo implica numa repetição específica que se constitui na série ou no seriado e vem se aperfeiçoando ao longo dos anos.

No geral, os seriados se constituem a partir de certa progressão narrativa que se encaminha para uma conclusão. Eles multiplicam os incidentes no decorrer de sua exibição, mergulham seus personagens em diversas tramas e lidam com uma gama complexa de relações e situações. Sua amplitude pode abarcar diferentes gerações e seu acompanhamento requer um conhecimento prévio acumulado, embora as instituições televisivas levem em conta que grande parte da audiência pode perder um ou outro capítulo,

inclusive o primeiro, que tem caráter expositivo.⁶ A construção seriada apresenta problemas para a televisão como, por exemplo, assegurar uma audiência constante para os exigentes patamares de índices de audiência que a televisão requer. Com isso, é possível pensar que a série tem ganhado crescente espaço no fluxo televisivo levando-se em conta suas características específicas.⁷

A série não é feita tendo em vista uma finalização e se estrutura em torno de uma situação particular e de um conjunto fixo de personagens, ainda que possa contar com participações especiais. Em cada episódio há a recorrência a uma temática inicialmente estabelecida (a vida em família, a vida na favela, uma crise conjugal, a rotina de um hospital) em torno da qual os incidentes vão acontecendo de forma a serem solucionados garantindo uma certa independência em relação aos demais. A cada semana os personagens se encontram em uma nova situação, embora seja possível identificar uma sequência lógica na exibição dos episódios.⁸

Outro modo de reconhecimento das séries é seu horário no fluxo de cada canal. No corpus que compõe a pesquisa e no caso específico da Rede Globo⁹ as séries têm sua exibição de terça à sexta, com exceção das quartas (dia em que se passam as partidas de futebol), após a telenovela que vai ao ar às 21h. Este trabalho procura englobar um conjunto de produções que tiveram seu início no final dos anos 70 e ficou conhecido como

⁶ Para minimizar este aspecto várias técnicas são empregadas tais como a sequência do título que introduz personagens, a repetição de um fragmento final do capítulo anterior antes do início do próximo e referências precisas sobre eventos que são objeto da conversação dos personagens.

⁷ Cabe ressaltar que grande parte da pesquisa sobre ficção televisiva seriada no Brasil dedica-se ao estudo das telenovelas e das minisséries. Destacamos o trabalho da Rede de Pesquisa Obitel Brasil.

⁸ De todo modo, não há uma necessidade de que se assista a todos para que cada um seja compreendido em sua individualidade. Contudo, é inegável que o telespectador possa ter um ganho a mais quando lhe é possível acompanhar todos os episódios desde o início.

⁹ Fazemos referência especificamente às séries produzidas pela Rede Globo de Televisão por se tratar de ser o espaço de construção e consolidação do gênero no Brasil.

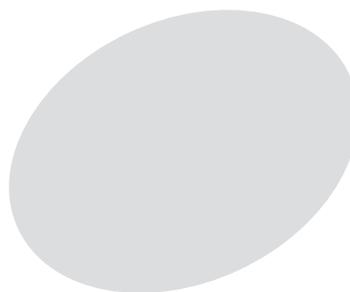
“Séries Brasileiras”. Interessa-nos averiguar em que medida este gênero constitui-se num catalisador cultural que abre espaço no fluxo televisivo para discutir questões candentes na sociedade no momento histórico de sua produção.

“Séries Brasileiras” foi o nome dado a um projeto de 1979 da TV Globo, proposto por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho com a finalidade de explorar o universo do Brasil contemporâneo. Daniel Filho (2001), responsável pela produção do projeto, explica que até então as séries de TV produzidas no Brasil eram enlatados dos similares estadunidenses¹⁰ e que era o momento de construir uma alternativa de programação, tendo como propósito a criação de um produto nacional que concorresse ou dividisse um mercado já ocupado pelo produto similar estrangeiro. Para o diretor:

As séries propõem uma diversificação da programação. Elas não pretendem substituir qualquer outro gênero. Simplesmente surgem como coisa nova para a televisão brasileira, pois já existem em termos americanos. Então é o abraqueiramento do gênero. (...) O que defendemos é a troca de informações. Mas, para isso, temos de fazer seriados, como já fizemos novelas, musicais (...). As novelas de uns dez anos para cá, ficaram, praticamente, como donas da televisão. Agora surge a possibilidade de ampliar isso.¹¹

O objetivo do projeto era produzir séries que tivessem a cara do país: “A gente não podia fazer uma simples cópia ou uma simples tradução dos americanos, queríamos

cair na realidade brasileira. E daí nasceram *Plantão de Polícia*, *Carga Pesada* e *Malu Mulher*” (FILHO, 2001:59). *Plantão de Polícia* e *Carga Pesada* tematizavam as problemáticas dos “brasis”, urbano e rural, respectivamente. Já em *Malu Mulher*, a personagem principal da série vai além da previsibilidade do familiar “*happy-end*”, para lidar com uma variada gama de questões, dúvidas e demandas do gênero feminino, que começaram a fervilhar em muitos lugares desde os anos sessenta.



A análise dos textos das produções midiáticas deve ser feita em conjunto com outras instâncias, como audiência e indústria

O final dos anos 70 e as mudanças conjunturais que aí se iniciavam, além dos novos universos simbólicos que se formavam, viabilizaram esses novos projetos ficcionais televisivos, como observa Daniel Filho: “... acho que o seriado é, também, um produto da abertura proposta pelo país, na medida em que teremos chance de mergulhar mais fundo na nossa realidade”.¹²

As séries quase sempre nascem de duas formas básicas: a primeira é a que se anuncia como “primeira temporada” e pode durar alguns dias ou semanas ou se estender pela programação anual do canal. A segunda é aquela na qual a série é derivada do chamado programa unitário ou piloto, como um especial de fim de ano e, a partir da boa aceitação do público, é transformado na primeira temporada (Balogh, 2002).

¹⁰ A primeira série de TV produzida no Brasil foi “Vigilante rodoviário”, exibida pela TV Tupi a partir de 1961 (SOBRINHO, 2001). Até então, as séries eram transmitidas ao vivo, como foi o caso de “Sítio do Picapau Amarelo”, de 1952, e “Alô Doçura”, de 1953 (TV Tupi), e de “Capitão 7”, de 1954, produzida pela TV Record. Na TV Globo, o primeiro seriado produzido foi “Rua da Matriz”, de 1965, baseado no programa inglês “Coronation Street”. Até o projeto das “Séries Brasileiras”, a Globo esteve mais voltada para as telenovelas.

¹¹ Material de divulgação das séries da Globo citado por: PEIREIRA, Carlos Alberto Messeder e MIRANDA, Ricardo. Televisão, o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.60-65.

¹² Note-se que, em geral, não se identifica a preocupação de uma distinção mais precisa entre seriado e série como a que estamos tentando imprimir neste trabalho.

Se, por um lado, a proposta dessas produções tinha objetivos fundamentalmente mercadológicos, por outro, gostaríamos de propor que, por se anunciarem como primeira temporada ou se tratarem de um programa piloto, seja possível pensar que a catalisação de temas candentes na sociedade contemporânea à sua veiculação seja o mote desses programas.¹³ As possibilidades deste novo gênero são feitas notar pelo próprio Daniel Filho ao afirmar que “... no seriado cada episódio é fechado em si mesmo, nasce a oportunidade de se dar um tratamento não romântico, o que a novela não permite devido a seu gênero e forma”.

● Apresentando o corpus e os procedimentos metodológicos

O corpus desta pesquisa inclui todas as produções posteriores ao “Séries Brasileiras” e que guardam aproximações com este projeto a partir de três aspectos: i) a força que a temática desempenha no programa, ii) o horário de exibição no fluxo televisivo e iii) a contemporaneidade do tema em relação ao seu período de produção. Para a observação desses aspectos, utilizamo-nos da categorização de Mittel (2004) acerca dos discursos de definição, avaliação e interpretação em torno dos gêneros televisivos. Consideramos discursos de definição as enunciações provenientes do grupo de realizadores (atores, diretores, emissora) envolvidos na produção de uma série com

o objetivo de categorizá-la. Ou seja, preferimentos que buscassem responder a pergunta “De que se trata essa série?”. Como discursos de interpretação, consideramos enunciações que trouxessem categorizações por parte da audiência (telespectadores, críticos, jornalistas), mapeando sentidos atribuídos à série. Finalmente, como discursos de avaliação, consideramos quaisquer enunciações que buscassem atribuir valor cultural à série, classificando-a em parâmetros de qualidade. Juntos, discursos de interpretação e avaliação, compõem o que chamamos de repercussão social.¹⁴

Neste estudo, serão trabalhados preferencialmente os discursos de definição, por entendermos que esse é um lugar privilegiado e primeiro para se investigar, tendo em vista a problemática de estudo constituída. O que não exclui, de modo algum, a necessidade de considerar também os discursos de interpretação e avaliação, pois, como observa Mittel (2004), é da inter-relação entre essas três formas de enunciação que se faz possível compreender mais precisamente a conformação cultural dos gêneros televisivos. Esses discursos de definição foram coletados nas enunciações proferidas por equipes de realizadores, publicadas em sites e materiais institucionais da Rede Globo; matérias, críticas e entrevistas veiculadas nos media; e, eventualmente, artigos acadêmicos.

Para a devida inclusão de cada série no corpus, estruturamos um mapa de identificação baseado nos aspectos já citados (posição no fluxo, força temática, contemporaneidade), conforme apresentado abaixo:

¹³ Isso difere de outros gêneros televisivos como a telenovela. Com um longo histórico de exibição na televisão aberta a matriz melodramática é característica definidora deste gênero. Há um reconhecimento social desta estrutura narrativa. Muitas das vezes em que se procurou inovar a tentativa mostrou-se frustrada. Um exemplo recente é o da novela das 19 horas da Rede Globo, *Tempos Modernos*. Em entrevista ao site IG em 26 de abril de 2010, a atriz Grazi Massafera falou sobre a baixa audiência em *Tempos Modernos*: “A novela está mudando muito. No início a proposta era diferente, não tinha conflito, mas o público não aceitou...”. Aguinaldo Silva, supervisor de texto, se pronunciou a respeito em um evento no Rio de Janeiro: “Não me sinto responsável pelo sucesso ou insucesso da novela. Foi uma tentativa de inovação, mas novela tem que ser novela, não dá para mexer na linguagem de folhetim”. Disponível em <http://extra.globo.com/blogs/telinha>. Acesso em 27/04/2010.

¹⁴ Embora na proposta analítica de Mittel todos os atores sociais colaborem na construção cultural de um gênero e por isso proferem discursos de definição, interpretação e avaliação, metodologicamente tal proposta se mostra de difícil execução. Primeiro devido ao caráter aleatório e desordenado da aparição desses discursos e da dificuldade de organizar diferentes enunciações no interior de uma mesma categoria discursiva. No caso específico do corpus dessa pesquisa houve, também, dificuldades de ordem material, ou seja, a escassez de discursos específicos sobre as séries. Na ampla pesquisa realizada os discursos de definição eram preferencialmente proferidos por parte dos realizadores. Discursos da audiência ou da crítica eram, na maior parte das vezes, de interpretação e avaliação.

Mapa de identificação das séries	
Dados técnicos	
Título da série	
Período de exibição	
Equipe de direção	
Posição no fluxo	
Problematização (temática)	
Horizonte social (contemporaneidade)	
Enunciações	
Proposta do realizador (discursos de definição)	
Repercussão social (discursos de avaliação e interpretação)	

Com base nas informações obtidas pelo mapeamento, procedemos ao levantamento de todas as séries incluídas no universo temporal acima mencionado. Partimos de 31 séries iniciais. Desse conjunto excluímos as séries que têm o humor como fio condutor por

entendermos que elas, de forma geral, não se dedicam à problematização de um tema. Além de, nestas séries, a contemporaneidade não ser um aspecto central. Tendo em vista os aspectos que orientaram nossa seleção, o corpus ficou assim constituído:

Plantão de polícia (1979 - 1981)	Carga Pesada (1979 - 1981)	Malu Mulher (1979 - 1980)
Amizade colorida (1981)	Obrigado, doutor (1981)	Delegacia de mulheres (1990)
Mulher (1998 - 1999)	Cidade dos homens (2002 / 2005)	Carandiru (2005)
Antônia (2006 / 2007)	Tudo novo de novo (2009)	Força tarefa (2009 / 2010)

Como se pode perceber nosso *corpus* não inclui todas as produções comumente englobadas no gênero série. Nossa intenção não é a de descaracterizá-las como tal, mas sim, perceber como as características comuns ao conjunto das séries, conjunto este criado a partir do projeto “Séries Brasileiras”, permitem-nos identificá-lo como sub-gênero, em virtude de suas particu-

laridades. Do ponto de vista da caracterização geral, este conjunto guarda similaridades com as demais séries. Mas, ao analisarmos as enunciações referentes ao corpus, percebemos a composição de um conjunto específico em virtude de suas particularidades. Adotaremos aqui o nome de “Séries Brasileiras” para esse sub-gênero em função da matriz que o identifica.

● O lugar cultural da série

1. Problematização de diversas dimensões do mesmo tema

O mapeamento revelou que a problematização de diversas dimensões do mesmo tema nas “Séries Brasileiras” desempenha um papel crucial na sua identificação. Nota-se, nas enunciações acerca de todas as séries do corpus, a constante referência a uma temática central e diversos desdobramentos dos aspectos que a envolvem, de acordo com o período histórico específico. Argumentamos que esta é uma característica relevante na configuração deste sub-gênero: na aceleração que caracteriza o fluxo televisivo, as “Séries Brasileiras” permitem que temas como universo feminino, corrupção policial, a vida na favela e nos presídios ou novos arranjos familiares não sejam vistos como questões unidimensionais, mas como temas complexos que podem ser compreendidos através de diferentes dimensões e aspectos. A forma como a narrativa se estrutura – um episódio semanal com princípio, meio e fim – possibilita que a cada semana um viés diferente da mesma temática seja abordado.

Vejamus essa questão em alguns exemplos. *Malu Mulher*, que estreou em 1979, é considerada um marco na teledramaturgia nacional justamente por abordar o universo feminino em sua complexidade e seus conflitos. A definição do *Dicionário da TV Globo* (2003) afirma que:

O seriado ousava nos temas, abordando de forma direta questões consideradas tabu na época, como virgindade, aborto, orgasmo, métodos anticoncepcionais e outros. Isso era inédito na televisão brasileira de então, o que levou o seriado a ter problemas com a censura.

No ano de seu lançamento, a edição de 18 de julho da revista *Veja* trouxe a matéria “A mulher descasada”, em uma reflexão sobre *Malu Mulher* e sua temática. Segundo a revista,

(...) Em todos os sentidos, dentro e fora de um estúdio de televisão, esses episódios de

toda quinta-feira marcaram encontro com alguns dos temas mais caros (e apesar disso esquecidos) que estabelecem os limites entre puro divertimento e realidade pura: a solidão, o medo de envelhecer, os tabus de família, os planos de sepultar a vida antiga e começar de novo (Retirado de matéria publicada na revista *Veja* de 18/07/19 e replicada na TV Baú).¹⁵

Uma década depois, em 1990, foi exibida *Delegacia de Mulheres*. Revisitando o universo feminino, mas colocando em foco outro aspecto, a Série tratava do cotidiano de uma delegacia especializada no atendimento à mulher, enfatizando a violência e as consequências daí advindas para a vida das personagens:

O seriado inspirava-se no dia-a-dia de uma delegacia feminina, com base em pesquisas realizadas por Schuma Shumaker, uma das fundadoras do SOS Mulher. Apesar da seriedade dos assuntos tratados, envolvendo casos de violências cometidas contra a mulher, o seriado tinha uma linguagem bem-humorada e descontraída e um tom de suspense (Memória Globo, 2003:400).

No início dos anos 2000 é lançada *Cidade dos Homens* na esteira do movimento de midiaticização que morros e favelas cariocas estavam adquirindo a partir do sucesso do longa *Cidade de Deus*. Na Série, o morador de favela foi mostrado de um modo mais complexo, escapando a associações mecânicas que ligam violência e criminalidade à favela, sem levar em conta quaisquer outros elementos. Ao narrar os percalços, medos e táticas de sobrevivência de duas crianças, num dos morros do Rio de Janeiro, ao mostrar o dia-a-dia na vida de uma comunidade, a Série descortina o cotidiano daqueles que, só por viverem na favela, parecem não existir. Na definição feita por um dos diretores, Jorge Furtado, essa questão surge de modo claro:

(...) a série, a gente já concebeu, já pensou nela ser uma série infantil, quer dizer, ela

¹⁵ Disponível em <http://tvbau.blogspot.com/2010/04/1979-malu-mulher.html>.

não é para criança. É com crianças, sobre crianças, para passar na semana da criança. Mas, ela aborda o cotidiano dessas comunidades, as agruras e dificuldades da vida, a avó fazendo pastel para vender, a mãe que é empregada doméstica. E é por isso que é legal, pois ajuda a reverter e acabar com o preconceito.¹⁶

No site oficial da Série, também é possível perceber o destaque que é conferido à sua temática:

As novas histórias tratam da realidade nua e crua de quem vive nas comunidades carentes, em cinco episódios independentes. (...) Na telinha, temas delicados como a relação do morro com o asfalto, os conflitos armados, as dificuldades para conseguir emprego, as alternativas para subsistência e a insegurança em relação ao futuro (Site oficial).¹⁷

No caso de *Força Tarefa* (2009), a corrupção policial é a temática central. De acordo com as enunciações encontradas, a Série sugere ao espectador que a questão é bem mais ampla do que possa parecer. Diferentemente do modo como noticiada nos jornais televisivos, nos quais poucas conexões são estabelecidas para que se veja o problema de um modo mais complexo, a corrupção policial é um tema destrinchado na Série. O que torna possível, por exemplo, a percepção da penetração do problema em várias instituições, como a polícia rodoviária federal, polícia militar, polícia civil etc. Para os realizadores,

Seria difícil falar de violência no Brasil sem falar da parte ruim que a polícia representa nesse assunto. As pessoas reconhecem que tratar do tema sem abordar o papel negativo da polícia não traz, digamos, completude à discussão. Há um desejo de verdade por parte do público. Ele reconhece que a PM tem de fato um papel no problema e quer ver isso retratado. Essa questão apa-

receu textualmente em uma das pesquisas feitas pela Globo. As pessoas disseram que gostavam da série porque os crimes dos policiais estavam lá”. (Retirado de matéria publicada na *Época Online*: Marçal Aquino e Fernando Bonassi: “O telespectador é subestimado”).¹⁸



As “Séries Brasileiras” permitem que temas não sejam vistos como questões unidimensionais, mas como temas complexos

Obviamente poderíamos citar outros exemplos que fazem parte do corpus. Mas consideramos que seja possível, a partir do que apresentamos nesta seção, indicar que um dos lugares culturais que as “Séries Brasileiras” ocupam no fluxo televisivo seja o de problematização de temas em suas diversas dimensões. Levando em conta sobretudo discursos de definição, é possível perceber que esse sub-gênero abre possibilidades para que os telespectadores tenham contato com determinados temas de maneira ampliada, e possam percebê-los como algo mais complexo, com mais tramas e fios entrelaçados do que grande parte das narrativas os permite ver.

2. Porta de entrada para discussões de temas contemporâneos à sua exibição

Outra questão relativa ao lugar cultural das “Séries Brasileiras” que emergiu do mapeamento diz da relação de contemporaneidade que os temas abordados têm com a sociedade à época de sua exibição. Em nosso corpus podemos notar que não existem séries históricas, produções “de época”. Todas as séries mapeadas dialogam de forma bas-

¹⁶ Depoimento retirado do DVD da primeira temporada exibida entre 15 e 18 de outubro de 2002. Uma produção da O2 Filmes, realização Central Globo de Produção, direção de Cesar Charlone, Fernando Meirelles, Kátia Lund, Paulo Lins e Regina Casé.

¹⁷ Disponível em <http://cidadedoshomens.globo.com/Cidade-doshomens/0,19125,5243,00.html>. Acesso em 27/09/2010.

¹⁸ Disponível em <http://colunas.epoca.globo.com/60anosdetv/2010/09/22/entrevista-marcal-aquino-e-fernando-bonassi/>. Acesso em 29/09/2010.

tante sensível com seu tempo, com aquilo que ganha importância na sociedade de então e que já vem sendo discutido e vivenciado pelos sujeitos. Por isso, muitas vezes, o modo ou os temas escolhidos para as Séries são considerados “ousados”. Para perceber essa relação, foi importante a constituição do horizonte social no mapa de análise: só assim pudemos averiguar a inserção do tema abordado no pano de fundo sócio-político e cultural dentro do qual cada série foi exibida.

A década de 70, por exemplo, foi marcada por diversas conquistas relacionadas aos direitos femininos. O ano de 1975 foi considerado pela ONU o “Ano Internacional da Mulher”. Como resultado dos movimentos organizados no Brasil, foi criado o Centro da Mulher Brasileira, órgão responsável pela articulação das demandas feministas. Em 1976, o país acompanhou o caso do assassinato de Ângela Diniz. A absolvição de seu assassino, três anos mais tarde, gerou protestos em nível nacional, em um movimento que desembocou na criação do SOS Mulher. Em 1977, a lei do divórcio foi promulgada. Em 1980, foi criado o programa *TV Mulher*, na Rede Globo, para discutir questões femininas – a princípio reduzidas a temas como decoração e cozinha e, depois, abrangendo a relação com o corpo, a sexualidade e a liberdade. Era um novo horizonte que se descortinava para a mulher daquela época, que trazia consigo muitos desafios e medos que essa nova experiência poderia trazer.

É notória a relação dialógica que a série *Malu Mulher* propõe com a sociedade de seu tempo. Obviamente não estamos aqui a advogar por uma “televisão reflexo” ou “espelho” da sociedade. Sabemos bem que se trata de uma representação cultural e dos aspectos que isso envolve e que dizem respeito ao próprio fazer televisivo. Mas não é por isso que somos impedidos de ver que esta Série abriu espaço na TV para o protagonismo dessa mulher que surgia no período, que já vinha lutando e conquistando seu espaço social. Malu era uma socióloga que,

ao viver num casamento frustrado, decide pelo divórcio, em uma época de muito preconceito contra as mulheres com este status. A Série mostra a vida de uma mulher recém-separada e suas dificuldades materiais e emocionais, tristezas e alegrias, enfrentando um mundo preconceituoso e machista, na virada dos anos 70 para os 80. Na capa do DVD comercializado pela Globo Marcas há a seguinte descrição:

Brasil, fim dos anos 70. A sociedade vê surgir uma nova mulher. A mulher independente, a mulher separada, que trabalha, que namora e que luta para ser feliz. Não demorou muito e essa nova mulher chegou à TV. Malu Mulher trazia a história de Malu, uma mulher recém-separada que batalhava para sustentar a filha. O programa surpreendeu tocando em questões polêmicas para a época como aborto, pílula anticoncepcional e virgindade. A ousadia se transformou em sucesso. Malu Mulher ganhou importantes prêmios nacionais e internacionais e foi exibida em mais de 55 países. Foi a vitória de um programa inovador e de uma nova mulher que conquistava seu espaço na TV e na sociedade.¹⁹

A década de 90 assistiu ao crescimento intenso das favelas brasileiras, sobretudo no Rio de Janeiro. De acordo com dados do Instituto Pereira Passos, em 1960, o total de pessoas residentes em favelas no Rio de Janeiro era de 335.063. Em 2000, o número subiu para 1.092.476. Foi um aumento de 226%. Nesse mesmo período, a população da cidade cresceu 149,5%.

De 1991 a 2000, acontecimentos importantes levaram as favelas cariocas a uma ampla projeção midiática, nacional e internacionalmente. Em 1992, um arrastão na praia de Ipanema, no Rio de Janeiro, mobilizou a opinião pública e influenciou de modo massivo a campanha para as eleições municipais desse mesmo ano. No ano seguinte, oito jo-

¹⁹ Trecho retirado da capa DVD da Série Malu Mulher. DVD Malu Mulher. Uma produção da TV Globo, realização Central Globo de Produção, direção de Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e Dennis Carvalho. Direção Geral Paulo Afonso Grisolli.

vens moradores de rua que dormiam nas proximidades da Igreja da Candelária foram mortos por um grupo de extermínio – episódio que ficou conhecido como Chacina da Candelária. Em 1994, um grupo de policiais militares é responsável pela Chacina de Vigário Geral, um dos maiores massacres ocorridos no Rio de Janeiro. No ano 2000, Sandro Barbosa do Nascimento, sobrevivente da Candelária, protagoniza o seqüestro do ônibus 174.

A partir dos anos 90 muitas produções elegeram esses locais como ambiente de suas tramas.²⁰ Séries como *Cidade dos Homens* e *Antônia* foram lançadas na TV procurando enfatizar os aspectos pouco explorados acerca desse universo. Enquanto víamos predominar nos noticiários uma representação das favelas e periferias dominadas pelo crime e pelo medo, nestas Séries é o cotidiano, a vida em família e em comunidade – com seus riscos, desafios e dificuldades – a amizade, a preocupação com o futuro dos filhos que ganham centralidade:

Essa Globo da periferia começou em 2000 com “Palace 2”, especial dirigido e produzido por Meirelles para integrar a série “Brava Gente Brasileira”, de Guel Arraes. Foi então que a TV brasileira mostrou a favela carioca, seus “vilões e heróis”, com um realismo inédito (Retirado de matéria da Folha de Online: “Antônia” leva periferia de São Paulo à televisão).²¹

Poderíamos citar ainda outros exemplos. Contudo, não seria possível, no espaço deste artigo, analisar de modo satisfatório esta interação entre todas as séries de nosso corpus e a sociedade de seu tempo.

²⁰ Muitas produções cinematográficas investiram nesse universo trazendo à tona dilemas e situações que parecem levar em conta todas as mudanças ocorridas no cenário sócio-político e econômico, destacando, sobretudo, a encenação da violência urbana e criminal e a brutalidade. Filmes como *Como nascem os anjos* (1996), *Notícias de uma guerra particular* (1997), *Cidade de Deus* (2001) lidam com o modo como os personagens estabeleceram sua ligação com o mundo do crime e nele adquiriram proeminência.

²¹ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1609200719.htm>. Acesso em 23/09/2010.

Considerações finais

Por meio do levantamento dos discursos de definição em torno das séries que compõem o corpus, foi possível observar a construção de uma categorização comum, que atribui ao subgênero a potencialidade narrativa de problematizar as diversas dimensões de um mesmo tema. Ademais, o mapeamento revelou, através dos elementos relativos ao horizonte social, uma relação bastante forte de aproximação temática das séries com relação ao período sócio-histórico em que foram produzidas – o que as singulariza diante de outros subgêneros ficcionais televisivos, como minisséries e telenovelas. Da questão inicial que motivou a redação deste artigo, portanto, concluímos que, dentro do gênero televisivo “Série”, o sub-gênero “Séries Brasileiras” ocupa um lugar cultural que problematiza, tensiona e representa, de maneira ampliada e diversificada, temas contemporâneos à sua época de exibição, de forma recorrente desde os anos 1970.

Os achados aqui expostos atualizam a perspectiva conceitual em que este artigo se situa, no que diz respeito tanto à porosidade da produção televisiva contemporânea em relação aos modos de produção da vida social, como também à necessária compreensão dos gêneros, subgêneros e formatos televisivos como categorias culturais – para além de suas características textuais. Tomado dessa forma, o gênero nos parece uma interessante e profícuca ferramenta para a análise cultural da produção televisiva contemporânea, seja em sua dimensão ficcional ou jornalística.

Destacamos ainda o potencial analítico de ampliar o estudo que foi brevemente apresentado neste artigo, de modo a compreender uma maior diversidade de enunciações discursivas. Ao abranger também os discursos de interpretação e avaliação, tais como propostos por Mittel (2004), será possível melhor compreender de que modo diferentes instâncias de enunciação atuam no processo de conformação cultural do gênero televisivo.

(artigo recebido ago.2011/ aprovado nov.2012)

Referências

- BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.
- ELLIS, J. **Visible fictions : cinema, television, video**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1992.
- LOPES, M. I. V. **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009.
- FILHO, D. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FISKE, J. **Television culture**. London: Routledge, 1987.
- FISKE, J.; HARTLEY, J. **Reading television**. Londres: Methuen, 1978.
- MAIOR, M. S. **Almanaque da TV Globo**. São Paulo: Globo, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MEMÓRIA GLOBO. **Dicionário da TV Globo. Volume 1**. Programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003
- MITTEL, J. **Genre and television**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2004.
- SOBRINHO, J. B. O. **50 Anos de TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- WILLIAMS, R. **Television: technology and cultural form**. Londres: Routledge, 1974.