



A continuidade do tempo relatado: a serialidade enquanto articuladora entre o jornalismo e a vida cotidiana¹

Valéria Maria S. Vilas Bôas Araújo²

Resumo

O objetivo do trabalho é o de definir o conceito de serialidade para o telejornalismo pensando o duplo sentido que ele tem nas pesquisas sobre televisão: há um modo de pensar a serialidade que se refere, sobretudo, a um modo de construção ficcional da linguagem televisiva através de modos de narrativa específicos e um outro modo que pensa mais propriamente as estratégias de construção de ganchos na programação e no interior de cada produto televisivo. Encontramos em Jesús Martin-Barbero um modo de pensar a temporalidade social que se tornou central para pensar o conceito em questão. Para Barbero, a temporalidade social é uma das mediações culturais fundamentais da relação entre os meios e seu público: a tevê se apropria, na organização do seu tempo, da matriz cultural da repetição e do seriado. A serialidade nos permitiria, portanto, uma relação com a tevê que se faz a partir de outras linguagens como o conto popular, a canção com refrão, a narrativa aventuresca. Pensar essa matriz cultural da construção temporal na relação com linguagens narrativas seriais, como aponta Barbero, nos parece um bom caminho para costurar as duas pontas existentes nas definições de serialidade que encontramos em outros autores. Para pensar especificamente o telejornalismo, propomos uma articulação entre Barbero e Carlos Eduardo Franciscato, que pensa o jornalismo como uma instituição que atua de forma privilegiada no reforço dessa temporalidade social e enquanto produtora de formas específicas de sociabilidade.

Palavras-chave

Telejornalismo; serialidade; temporalidade social.

Introdução

E assim, já não resulta tão desconcertante descobrir que a constituição histórica do massivo, mais que a degradação da cultura pelos meios, acha-se ligada ao longo e lento processo de gestação do mercado, do Estado e das

-
- 1 Artigo apresentado ao Seminário Internacional Análise de Telejornalismo:Desafios Teórico-Metodológicos.
 - 2 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

culturas nacionais, e aos dispositivos que nesse processo fizeram a memória popular tornar-se cúmplice com o imaginário de massa.
(Martín-Barbero, 132)

A questão da serialidade e da repetição não é nova para os estudos de comunicação. Pelo menos desde os textos sociológicos dos teóricos da escola de Frankfurt³, hoje textos seminais das teorias da comunicação, o problema da reprodutibilidade técnica através da produção seriada e massiva da indústria cultural aparece como uma chave para entender a relação entre o público de massa, seus modos de vida e os produtos consumidos por ele. Nesse sentido, falar em produção em série significa, sobretudo, falar na produção em larga escala que otimiza a relação entre produção e lucro numa formatação da indústria cultural a partir do modelo de mercado surgido com a revolução industrial.

A televisão, que desde o seu surgimento foi marcada com o selo do comercialismo e da rentabilidade da indústria de massa, é comumente apresentada como um meio cuja natureza é serial, fragmentada, despedaçada. Para Arlindo Machado (2000), apesar de uma ligação histórica com as formas de narrativa seriada do cinema e do rádio, a produção seriada ganha expressão industrial e forma significativa com a televisão por razões que são também da sua natureza intrínseca.

A recepção da televisão em geral se dá em espaços domésticos iluminados, em que o ambiente circundante concorre diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, desviando a atenção do espectador e solicitando-o com muita frequência. [...] A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua produção for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos como na técnica do *collage*. (MACHADO, 87)

Para Machado, o programa de televisão é concebido como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores. O fato mesmo da programação televisual como um todo constituir um fluxo ininterrupto de material audiovisual, transmitido todas as horas do dia e todos os dias da semana aliado ainda ao fato de que boa parte da programação é constituída de material ao vivo, que não pode ser editado posteriormente, exigem velocidade e racionalização da produção (MACHADO, 2000, p.86) Essa racionalização é traduzida em formatos de

3 Explicar brevemente a referencia a esses textos.

programas e programações (grades).

Em um recente texto que reflete sobre o seu “*TV: The most popular art*”, Horace Newcomb (2008) assume que, para os padrões de hoje, o livro é muito simples e até mesmo ingênuo. Para atacar o que chama de problema da serialidade na televisão, o livro caracteriza o meio com a marca do comercialismo crasso, da superficialidade, da previsibilidade na tentativa de analisar duas questões que continuam centrais nos estudos de tevê – como a televisão conta suas histórias e qual a relação das histórias televisivas com as estratégias narrativas da sociedade e cultura, no caso, americana (NEWCOMB, 2008, p. 25). Para Newcomb, o fato de que hoje quase todos os gêneros televisivos exibam algum grau de serialidade e que alguns sejam prioritariamente construídos a partir desse dispositivo sugere que esse continua sendo um fator majoritário na narrativa de televisão e se tornaram, em parte, uma função do suporte comercial:

Claramente, a estratégia narrativa é, em parte, uma função do suporte comercial, do sistema direcionado ao anunciante das comunicações eletrônicas, desenvolvido no rádio e carregado para a televisão como um meio de atrair audiências de maneira regular e rotineira (NEWCOMB, 2008, p. 31).⁴

Mas embora a serialidade seja assumida por um grande número de especialistas no estudo da televisão como uma característica marcante da sua forma cultural, como a forma de organização das suas narrativas e da sua programação através de ganchos e reiteraões, a literatura sobre serialidade – ou serialização como colocam alguns autores – como estratégia de construção das narrativas televisivas se refere, sobretudo, às narrativas seriadas ficcionais. Isso acontece tanto porque esses textos se referem à característica de criação de narrativas, de tessitura da intriga, própria da ficção, como um lugar em que há mais possibilidade de utilização e manejo das técnicas de criação de suspense e continuidade, quanto ao fenômeno de emergência e consolidação das séries e dos seriados televisivos, sobretudo na televisão americana. Como aponta Thaianne Machado,

Esta tendência de criar estratégias para uma continuidade do produto, especialmente as narrativas ficcionais televisivas, tem sido cada vez mais comum nas narrativas seriadas ou séries televisivas, principalmente as produzidas nos EUA. Com um sistema de produção considerado uma referência industrial, os EUA conseguiram criar modos de organização interna em que salvaguardasse maior

4 No original: Clearly, the narrative strategy is in part a function of a commercially supported, advertiser-driven system of electronic communications, developed in radio and carried over the television as a means of attracting audiences in a regularized, routinized manner.

longevidade aos produtos, pensando tanto nos seus aspectos narrativos, quanto no contexto mercadológico em que estas séries estão inseridas. Uma espécie de padrão foi sendo estabelecido, principalmente no que diz respeito às estratégias de serialização, que envolvem elementos do âmbito da produção, narrativa e consumo destas séries. Entender essa dinâmica nos remete a uma questão que tem caracterizado as séries da atualidade, que é maior em número de episódios, que se estendem durante anos e anos, que possuem grande serialização.

Para Thaianne Machado, a serialidade é uma estratégia usada para garantir a continuidade de um produto televisivo através da própria história contada:

Trabalha-se agora com a memória, com um modo de contar a narrativa em que o público é solicitado a acompanhar, semana a semana, a depender da temporalidade da série, ou alugar/comprar as temporadas, em formato DVD, e fidelizar a sua companhia àqueles personagens. [...] Desta forma, essa serialização baseia-se em utilização de certas estratégias que estão relacionadas com essa organização narrativa e o modo como os dramas são apresentados neste emaranhado de possibilidades que, cada vez mais, dá um tom de complexidade às séries.

O aspecto comercial, que tem destaque nos dois trechos citados, coloca a serialidade enquanto uma estratégia de economia produtiva. Quanto maior a possibilidade de exploração de tramas dentro de uma mesma série de sucesso, maior a possibilidade de que ela esteja no ar durante muito tempo e menores os custos de produção. Como coloca Paul Keer:

Serialização é talvez a principal característica da televisão como ela é atualmente organizada. Há espaços na programação a serem preenchidos, audiências regulares para conquistar, equipes regularizadas e disposições contratuais, orçamentos, alocações de estúdios etc a ser cumpridas; séries e em especial seriados, podem economizar em custos fixos como cenários e figurinos muito mais facilmente e eficientemente que peças únicas.⁵

O interesse do autor, contudo, é restrito a produtos de ficção, mais especificamente as séries clássicas inglesas. Como Paul Keer, o autor Michael Newman (2006), também olha a serialidade a partir dos produtos de ficção, no seu caso as séries do prime-time americano. O autor se propõe a iniciar um relato das estratégias dos contadores de histórias na elaboração de narrativas que irão solicitar certos efeitos nos espectadores,

5 Serialisation is perhaps the primary characteristic of television as it is presently organized. There are regular slots in schedules to be filled, regular audiences to be won, regularised crewing and contractual arrangements, budgeting, studio allocations etc to be complied with; series and especially serials can economize on fixed costs like sets and costumes far more easily and efficiently than can single plays.

como suspense e surpresa, esperança e medo, e apreciação estética. O seu objetivo é explicar o porque de as pessoas terem tanto prazer nas histórias televisivas. O autor apresenta os modos de construção dessas narrativas das séries de prime-time a partir de três níveis que fazem diferentes usos de estratégias como redundância, unidade formal e clareza temática, construção de personagens; esses níveis seriam as cenas (*beats*), os episódios (*episodes*) e os arcos (*arcs*). Newman conclui, então, que são os truques, ou as estratégias, dos escritores dessas histórias que garantem a atenção e o interesse do público.

Embora seja um dos autores que coloca a fragmentação e a serialidade como uma característica de organização da televisão, Arlindo Machado define essa característica também a partir de produtos ficcionais. Ele assume que existem três tipos básicos de narrativas seriadas na televisão:

No primeiro caso temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries e minisséries. [...] No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. [...] Finalmente, temos um terceiro tipo de serialização, em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias ou a temática; porém, em cada unidade, não apenas a história é completa e diferente das outras como também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até roteiristas e diretores.

Mas se a serialidade é mesmo um modo de expressão da cultura popular, formado na cultura popular pela história de convivência entre a imposição das formas narrativas disponíveis no mercado e as novas formas surgidas a partir da necessidade de ampliação de público, se ela está na base do que entendemos como nosso modo de contar histórias e se tornou-se a forma majoritária de organização da programação televisiva, está presente também no jornalismo e no telejornalismo. A forma de organização da indústria jornalística também toma o tempo fragmentado do nosso cotidiano como forma de organização das suas rotinas produtivas. Assim, o valor de atualidade, por exemplo, tem a ver com esse modo como entendemos o tempo.

Das literatura de cordel e *colportage* às formas seriadas televisivas

Para Jesús Martín-Barbero (2008), a indústria das narrativas ocupa um lugar primordial na história da incorporação das classes populares à cultura hegemônica (p. 175). Em sua análise do processo histórico através do qual as classes populares foram sendo incorporadas à sociedade burguesa, Martín-Barbero apresenta a literatura de *cordel* espanhola e de *colportage* francesa como um modo de escritura que é também “um dispositivo de normalização e formação, meio e tecnologia, racionalidade produtiva e técnica de produção” (Martín-Barbero , p.149). Essas literaturas tornaram possível para as classes populares a passagem do oral ao escrito e traduzem a passagem do folclórico ao popular.

Já desde o século XVII vemos pôr-se em marcha uma produção de cultura cujos destinatários são as classes populares. Através de uma indústria das narrativas e imagens, vai-se configurando uma produção cultural que ao mesmo tempo medeia e separa as classes. Pois a construção da hegemonia implicava que o povo fosse tendo acesso às linguagens em que ela se articula. (Martín-Barbero , p. 148)

Mas é o surgimento do folhetim que revela uma outra relação com a literatura a partir do seu próprio campo. Mais do que propor um novo modo de leitura e escritura dos romances, o folhetim, que Martín-Barbero propõe pensarmos como um fato cultural, faz emergir um novo estatuto social para seus escritores, agora profissionais assalariados. Isso significa também, uma possibilidade de situar o literário no espaço dos processos e práticas da comunicação:

A perspectiva do trabalho poderia ser sintetizada da seguinte maneira: busca-se analisar o processo de escritura enquanto processo de *enunciação no âmbito de um meio de comunicação*, que não tem uma estrutura fechada do livro, e sim a estrutura aberta do jornal ou dos fascículos de entrega semanal, que por sua vez implica um *modo de escrever* marcado pela dupla exterioridade da periodicidade e da pressão salarial, e que remete (responde) a um *modo de leitura* que impõe o isolamento e a distância do escritor e o situa no espaço de uma interpelação permanente por parte dos leitores. (179)

O autor destaca, sobretudo, que embora essa nova relação entre literatura e mercado se coloque definitivamente com o folhetim, “o que é realmente novo e decisivo é que a relação assalariada penetra o ritmo [...]” (p. 180) A meio caminho entre a ficção e a informação e rearticulador de ambas “o folhetim é uma narração que já não é um conto, mas que tampouco chega a ser um romance. É uma escritura que já não é literária nem jornalística e sim a 'confusão' das duas: a da atualidade com a ficção.” (p. 188)

A concepção de leitura que emerge junto com essas novas relações sociais se refere a textos pelos quais perpassam diversas trajetórias de sentido incluindo as leituras populares com seu prazer pela repetição e pelo reconhecimento. Martín-Barbero fala da “obstinação do gosto popular por uma narrativa que é ao mesmo tempo matéria-prima de formatos comerciais e dispositivo ativador de uma competência cultural, terreno no qual a lógica mercantil e a demanda popular às vezes lutam, às vezes negociam”. (Martín-Barbero, p. 293)

Esse prazer na repetição se refere à própria constituição da cotidianidade que “é um tempo repetitivo, que começa e acaba para recomeçar, um tempo feito não de unidades contáveis, mas sim de fragmentos. E a matriz cultural da televisão não seria justamente esta, a da repetição e do fragmento?” O fragmento e a série articulam e unificam a diversidade do social.

Assim, o *tempo do seriado* fala a língua do sistema produtivo – a da estandarização - , mas por trás dele também se podem ouvir outras linguagens: a do conto popular, a canção com refrão, a narrativa aventuresca, aquela serialidade 'própria de uma estética em que o reconhecimento embasa uma parte importante do prazer e é, em consequência, norma de valores dos bens simbólicos'⁶. E mais, aquela em que, segundo Benjamin, torna possível a reprodutibilidade técnica, aquele *sensorium* ou experiência cultural do novo público, que nasce com as massas. (Martín-Barbero, p. 298).

A serialidade jornalística: primeiras considerações

Acompanhamos a perspectiva dos estudos culturais ingleses, que consideram o jornalismo como uma forma cultural e uma instituição social, para observar a formação do telejornalismo a partir do encontro entre os modos de narrar televisivo – fragmentado, seriado – e jornalístico – periódico, em diálogo com os valores que constituem o campo. É no encontro destas duas tradições que os programas de notícias televisivos definem as suas formas, buscam concepções de gênero, aqui entendido como “formas reconhecidas socialmente a partir das quais se classifica um produto midiático” (GOMES, 2007, p.19).

6 B. Sarlo. Lo popular como dimensión, p.5.

Quase sempre associada a formas ficcionais, a serialidade no telejornalismo pode se traduzir na apresentação diária, semanal ou mensal (periódica) dos programas, na construção de formatos de enunciação da notícia em segmentos (como as séries de reportagem, por exemplo) ou mesmo em estratégias de manutenção da audiência entre blocos (como através da chamada de matérias dos blocos seguintes). Aliadas à noção de periodicidade – própria da tradição e da rotina jornalística –, essas formas de narrativa seriada – que é forte característica da linguagem televisiva – constroem modos específicos com que cada telejornal relata os fatos e conta suas histórias – isso em relação com as características de sua emissora de origem, a posição do programa na grade de programação, o fluxo televisivo que o perpassa.

Como tentamos argumentar ao longo do artigo, sendo a serialidade uma característica importante da televisão enquanto forma cultural e, além disso, sendo ela própria, a serialidade, uma forte matriz cultural das narrativas populares da cultura de massa, acreditamos que, embora a maioria dos trabalhos relacionados a essa estratégia de construção de narrativas se refira, sobretudo, às narrativas de ficção, a serialidade é uma característica também do telejornalismo.

Também produto da sociedade de massa e dos processos históricos que a constituíram, o jornalismo, enquanto instituição social e forma cultural, apresenta também, na sua forma de organização, a marca da serialidade que ordena uma economia produtiva e gera rotinas de trabalho. Para Carlos Eduardo Franciscato (2005), “com a introdução de um padrão industrial e uma administração racionalizada característica das empresas jornalísticas modernas [...], a periodicidade tornou-se um fator orientador para a aplicação de um controle preciso do tempo e das etapas de produção” (p. 143). Assim como na tevê a serialidade é um modo de organização do meio a partir das necessidades materiais de seu desenvolvimento, que é também pontuado por fatores históricos, sociais, etc., no jornalismo, a periodicidade se delinea a partir da relação entre texto e contexto, jornal, leitores, sociedade e história:

A periodicidade tornou-se um modo de ordenar o meio social com capacidade não apenas de controle e normatização, mas de criação de formas, práticas e processos sociais materiais ou simbólicos – parte de um processo mais amplo de experiência social do tempo (a atualidade jornalística) constituído na lógica interna que estrutura o jornalismo e nas suas relações, vínculos e articulações externas. (FRANCISCATO, 2005, p. 142)

Produzir notícias em períodos regulares de tempo demanda organização da forma jornalística. Ainda segundo Franciscato (2005), “fragmentar eventos em cortes temporais conforme a periodicidade da publicação tornou-se parte do ato de construir o fato jornalístico” (p.144).

REFERÊNCIAS

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A Fabricação do presente:** como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais. São Cristóvam: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005;

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**, São Paulo, Editora SENAC, 2000;

MACHADO, Thaianne dos Santos. **Narrativas sem fim? Serialização em Desperate Housewives.** Dissertação de mestrado. UFBA, 2011;

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** Comunicação, cultura e hegemonia. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008;

NEWCOMB, Horace. "Reflections on: TV the most popular art" in EDGERTON, Gary R. & ROSE, Brian G. (Eds.) **Thinking outside the box:** A Contemporary Television Genre Reader, The University Press of Kentucky, 2008, p. 17-36;

NEWMAN, Michael Z. From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative. **The Velvet Light Trap**, Number 58, Fall 2006.