

LITERATURA E TELEFICÇÃO: ALGUNS APONTAMENTOS CRÍTICOS A PARTIR DOS ESTUDOS CULTURAIS

Rondinele Aparecido Ribeiro¹
Francisco Cláudio Alves Marques²

Resumo: A relação entre o audiovisual e o literário se notabiliza por um laço profícuo. Dessa forma, enfatizamos o diagnóstico proposto por Ivete Walty (2011) de que a contemporaneidade exige novos parâmetros e o alijamento de preconceitos arraigados na forma de conceber as relações travadas entre a expressão literária e outros meios. Diante do exposto, destacamos o vínculo entre literatura e teledramaturgia como produto e expressão típicos da era da mobilidade. Para tanto, recorremos aos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais. O texto confere ao vínculo existente entre teledramaturgia e literatura uma fértil expressão de análise e se depara com a finalidade precípua de tecer considerações acerca da origem dessa linha bem como dos desdobramentos mais relevantes para a compreensão do fenômeno cultural em seu diálogo com a cultura híbrida contemporânea.

Palavras-chave: Literatura. Teleficção. Mobilidade. Estudos Culturais.

LITERATURE AND TELEFICTION: SOME CRITICAL POINTS FROM CULTURAL STUDIES

Abstract: The relationship between audiovisual and literary is notable for a fruitful bond. Thus, we emphasize the diagnosis proposed by Ivete Walty (2011) that contemporaneity requires new parameters and the elimination of prejudices rooted in the way of conceiving the relations between literary expression and other means. Given the above, we highlight the link between literature and television drama as a typical product and expression of the era of mobility. To do so, we resort to the theoretical assumptions of Cultural Studies. The text gives the link between television drama and literature a fertile expression of analysis and is faced with the primary purpose of making considerations about the origin of this line as well as the most relevant developments for understanding the cultural phenomenon in its dialogue with contemporary hybrid culture.

Keywords: Literature. Teleffection. Mobility. Cultural Studies.

¹Mestre em Letras pela UNESP-ASSIS (linha Literatura e Estudos Culturais). Contato: rondinele-ribeiro@gmail.com

²Doutor pela Universidade de São Paulo. Professor no Departamento de Letras Modernas da UNESP – Assis. E-mail: fransclau@gmail.com

Introdução

A crítica literária Ivete Walty (2011), ao analisar as configurações do cenário cultural contemporâneo, assinala a mobilidade como característica principal da sociedade moderna pensada sob uma perspectiva cultural complexa, multifacetada e, sobretudo, marcada pela convergência devido às conexões constantes mantidas com outros artefatos culturais. As considerações de Walty (2011) embasam o presente texto porque fornecem subsídios importantes para tratar acerca da relação imanente entre literatura e teledramaturgia, aqui analisada ao largo de determinadas posturas acadêmicas excludentes.

Superada a fase em que esse vínculo era concebido a partir de uma perspectiva empobrecedora, assentada em critérios hierárquicos responsáveis por atribuir à obra adaptada um artefato que beirava a desqualificação, dadas as configurações descontínuas do cenário contemporâneo, emerge a necessidade de se manter uma postura mais flexível, aberta e desprovida de ideias pré-concebidas para se analisar a produção cultural do período atual.

Assim, é preciso salientar que a relação entre o audiovisual e o literário se notabiliza por um laço profícuo, que recentemente adentrou o meio acadêmico sob novas perspectivas teóricas, as quais concernem esse vínculo como uma relação complexa e eliminam o arraigado binarismo constitutivo das hierarquizações comumente empregadas para se referir a tais relações.

Nesse sentido, as hierarquizações tradicionais entre as expressões empregadas para se enquadrar as manifestações como alta cultura e baixa cultura, cultura de massa e cultura erudita foram redesenhadas comprovando o diagnóstico proposto por Walty (2011) de que a contemporaneidade exige novos parâmetros e o alijamento de preconceitos

arraigados na forma de conceber as relações travadas entre a expressão literária e outros meios.

Ao mapear as relações estabelecidas pela literatura nesse século, a estudiosa Beatriz Resende (2008) aponta a multiplicidade como marca constitutiva dessa produção artística. Para a estudiosa, esse traço pode ser visto sob o signo da heterogeneidade em convívio, que se notabiliza pelo caráter não excludente, fato que se revela na linguagem, nos formatos bem como na relação mantida com o leitor e, ainda, uma novidade: o suporte, que se expande para outros domínios alterando, inclusive, a ordem de lançamento da obra literária e da obra adaptada, provando que se assiste a um período de superação de dogmas e de quebra de paradigmas.

Para exemplificar essa peculiaridade, pode-se recorrer à produção do romance *Decadência*, de Dias Gomes (1995), surgido a partir da adaptação do roteiro da minissérie. Também integra esse grupo o romance *O Invasor*, de Marçal Aquino (2002), que revela uma forma composicional capaz de atestar a particularidade de um cenário marcado pela grande amplitude de fluxos no que tange à circulação das narrativas. No caso da obra *O Invasor*, o romancista e roteirista interrompeu a elaboração do romance para elaborar o roteiro do filme e depois concluiu a obra literária. A partir dos exemplos citados, percebe-se que o cenário atual exige uma reconfiguração do leitor, que não mais esteja ligado apenas ao suporte físico dependente do código escrito.

Na apresentação da obra *Literatura, Cinema e Televisão*, Luís Camargo (2003) traz à baila a ideia de que a literatura corresponde a um sistema cultural amplo notabilizando-se pela capacidade de se estabelecer relações com outras expressões artísticas e midiáticas. Nas palavras de Camargo (2003, p. 09): “A diversidade de meios e a hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes

pelos quais a literatura circula, bem como às suas combinações com outras artes”.

Diante do exposto, destacamos o vínculo entre literatura e teledramaturgia como produto e expressão típicos da era da mobilidade. Para tanto, recorreremos aos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais como aparato profícuo para se analisar as relações culturais devido ao interesse que tais estudos apresentam relativamente à ficção midiática. Constituída como uma linha de pesquisa fértil, os EC foram responsáveis pela ruptura dos limites tradicionais existentes entre Teoria Literária e Ciências Sociais. Assim, o texto, inicialmente, confere ao vínculo existente entre teledramaturgia e literatura uma fértil expressão de análise e se depara com a finalidade precípua de tecer considerações acerca da origem dessa linha bem como dos desdobramentos mais relevantes para a compreensão do fenômeno cultural em seu diálogo com a cultura híbrida contemporânea.

Teledramaturgia e Literatura: uma relação no cenário da multiplicidade

A presença da teledramaturgia na sociedade brasileira, além da expressão da mobilidade caracterizadora do cenário atual, pode ser concebida como uma atualização do papel desempenhado pelos contadores de história na antiguidade: entreter e emocionar o público. Dessa forma, a narrativa teleficcional se constitui pelo caráter híbrido devido sua configuração estar ancorada em uma série de formatos importantes na história da ficção, tais como o folhetim, o melodrama, as soap operas e as radionovelas.

Dadas as características herdadas do folhetim do século XIX, a teledramaturgia nacional apresenta-se sob o signo da mobilidade e da convergência em que gêneros se extinguiram ou se reinventaram, adquirindo novas roupagens e novos significados. Vista como uma legítima expressão

cultural do Brasil, a teledramaturgia apresenta uma trajetória que se confunde com a de seu suporte: a televisão. Conforme salientam Ana Paula Goulart Ribeiro, Igor Sacramento e Marco Roxo (2010), esse veículo de comunicação se tornou a mídia de maior impacto social no Brasil, correspondendo à principal opção de entretenimento de boa parte dos brasileiros. Suas imagens pontuam e mobilizam em muitas formas a vida e as ações de milhares de pessoas. Trata-se, na visão dos autores, de um meio onipresente na vida nacional capaz de estruturar a política, a economia e a cultura brasileira.

A relação entre literatura e teledramaturgia reside no fato de ambas partirem de um processo imaginário de fabulação que, como produto da criação humana, encontra terreno de operação ou alicerce em vários suportes. Ademais, essa relação pode ser explicada como uma rica forma de recontar a literatura e veiculá-la para um público maior, uma vez que na era da mobilidade os indivíduos passaram a depender das mídias para ter acesso ao entretenimento, à informação e à ficção. Assim, em nosso cotidiano, estamos envoltos em uma série de textos que circulam em diferentes suportes, tais como espetáculos teatrais, filmes oriundos de adaptações, histórias em quadrinhos, canções, telenovelas, minisséries e séries.

Essa miscelânea de gêneros, típica do cenário da mobilidade, revela uma simbiose entre letras, imagens e sons, não raro recepcionada pela crítica de forma a conceber o audiovisual como uma expressão menor calcada na herança teórica frankfurtiana. Como o cenário atual é marcado pela multiplicidade, no que tange à produção artística, o hibridismo é um traço caracterizador da expressão contemporânea.

Sobre as dificuldades de se estudar o gênero, é importante também nos atermos ao ponto de vista de Maria de Lourdes Motter (2003) sobre o assunto. Para a autora, uma das dificuldades de o gênero se legitimar enquanto uma manifestação cultural deve-

se ao fato de a teledramaturgia ser vista, pensada e analisada dentro do campo do entretenimento e no contexto de programação oferecida sob essa rubrica. Para a autora, o pesquisador se manteve distante desse gênero por zelo acadêmico e prudência dentro da universidade, concebida como um espaço para se estudar a cultura clássica:

Disposta a abrigar estudos da cultura popular a uma distância segura e a exercer uma crítica tendente a não fazer concessões aos produtos de massa, a academia tenta resistir mesmo quando a indústria cultural se consolida e os produtos ficcionais televisivos assumem o lugar de honra na grade de programação das emissoras (MOTTER, 2003, p. 19).

Com base nas considerações de Motter (2003), é perfeitamente possível notar uma grande defasagem existente entre a consolidação do formato na sociedade brasileira e o surgimento de pesquisas acadêmicas, sobretudo na área de Letras. Ainda com relação ao ponto de vista de Motter, a autora assevera ter prevalecido na academia a despreocupação em preservar a memória da teledramaturgia antes da criação do núcleo de pesquisa da USP. Essa afirmação ganha respaldo quando se constata o perecimento dos arquivos das primeiras produções audiovisuais, seja por motivos técnicos ou pelo desprestígio com que o meio acadêmico tratou essa rica expressão da cultura brasileira.

A telenovela: um gênero de sucesso no país

A telenovela é um dos gêneros de ficção seriada mais importantes da cultura midiática. Esse sucesso pode ser explicado pelo fato de sua trajetória se desenvolver de forma paralela à da televisão e por ter se constituído em uma verdadeira narrativa acerca do país responsável por incutir no telespectador uma forte identificação

com as narrativas exibidas devido a uma série de estratégias herdadas de suas matrizes.

A teleficção, aqui representada pelo gênero telenovela, apresenta a particularidade de ter passado por várias mudanças em seus aspectos temáticos e estruturais até chegar à atual etapa em que é perceptível a adoção de temas de cunho social e político diluídos em sua estrutura melodramática, revelando que o gênero é capaz de fundir sua vocação de entretenimento com estratégias educativas, como defende a pesquisadora Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009).

Uma explicação plausível para o sucesso que a teleficção exerce no Brasil deriva da dependência que o homem mantém com a ficção além da preponderância de uma forte cultura oral. Como explica Roberta Manuela Barros de Andrade (2014), o Brasil ingressou no cenário da modernidade conjugando em sua cultura o ideário veiculado pela televisão, o que significa que o brasileiro não deixou de usufruir completamente os artefatos oriundos das culturas orais. Para a autora, o hábito de assistir à televisão e acompanhar o desenrolar das histórias seriadas seria uma espécie de oralidade secundária fundada nos dispositivos midiáticos responsáveis pela reatualização de um universo oral.

Sobre as características da telenovela, José Roberto Sadek (2008) ressalta o caráter seriado e aberto dessa narrativa:

É uma história [...] dividida em capítulos, mas nesse caso, o segundo é a continuação do anterior, o sentido geral do conjunto é previsto inicialmente, mas seu desenrolar e desenlace não são previamente decididos, durante seu desenvolvimento, pode receber novas personagens e dar novos direcionamentos para as várias tramas que compõem o todo” (SADEK, 2008, p. 33).

O formato dominante no início das transmissões televisivas era pautado pela forte improvisação bem como pela ausência de uma linguagem técnica e pelo caráter evasivo das produções, que não traziam referências espaciais

para o telespectador se reconhecer na narrativa, tanto é que a estudiosa Maria Aparecida Baccega (2013) explica que as primeiras produções contavam com um viés fortemente maniqueísta. Por esse motivo, os personagens eram muito bem definidos em bons e maus, os diálogos eram pobres e as situações se baseavam em estereótipos já consagrados de uma sociedade ainda patriarcal.

Vale acrescentar que esse modelo estrutural predominou na primeira fase da televisão brasileira. O ano de 1951 é considerado um marco para a teledramaturgia nacional, uma vez que nesse ano ocorreu a primeira experiência no formato televisivo com a exibição de *Sua Vida me Pertence*. Exibida pela Rede Tupi em capítulos curtos, os quais eram exibidos duas vezes por semana, essa produção inaugurou a experiência com o gênero que se tornou o principal produto da televisão nacional. Somente a partir da introdução do videoteipe na teledramaturgia nacional é que se revolucionaram as produções, uma vez que a introdução desse recurso possibilitou gravar as telenovelas e editá-las antes de serem exibidas. Pode-se dizer também que a introdução do videoteipe representou um dos fatores responsáveis pela telenovela se distanciar da linguagem melodramática herdada dos dramalhões radiofônicos, além de conferir ao gênero contornos mais industriais e competitivos do ponto de vista da consolidação da indústria cultural no país.

Para Sadek (2008), a partir da adoção do videoteipe, nos anos 1960, ocorreu a operacionalização do gênero e as telenovelas passaram a ser mais viáveis economicamente. Analisando a aclimatação da narrativa televisual no país, é permitido afirmar que essa “vitrine cultural” superou o lugar de produto menor na grade de programação televisiva e de conteúdo evasivo quando passou a tratar de temáticas inerentes ao cotidiano do país, o que muito serviu para promover uma verdadeira identificação do público com enredos cada vez mais próximos da realidade

experimentada. Pode-se dizer, então, que enquanto suporte narrativo por excelência, a televisão e seu gênero telenovela diluíram as fronteiras entre a realidade e a ficção.

Lopes (2009) propõe uma divisão para a história da telenovela brasileira, que passa por 03 fases muito bem definidas: a fase sentimental (1950-1967), a fase realista (1968-1990) e, por fim, a fase naturalista, datada a partir dos anos de 1990. Como salienta a pesquisadora, a primeira fase revela um conjunto de telenovelas estruturadas em torno do viés fortemente melodramático e evasivo calcado numa visão maniqueísta e que não mantinha nenhuma relação com o cenário externo. Vale acrescentar que, nesse estágio, as telenovelas contavam com uma estrutura bastante diferente, se comparadas com as exibidas na atualidade. Primeiramente, é importante esclarecer que as mudanças se deram por vários fatores, como a incorporação de aparato tecnológico, a constituição de uma linguagem própria e as reconfigurações comportamentais pelas quais a sociedade passou e foram captadas pelo gênero. Assim, associada a um produto desqualificado, do ponto de vista acadêmico, tido como um produto menor na grade da programação televisiva, pouco atrativo, exibido duas vezes por semana e com forte carga melodramática, a telenovela percorreu uma trajetória ligada a um forte preconceito acadêmico até se legitimar como gênero cultural expressivo capaz de narrar o cotidiano do país, evidentemente observados os limites do gênero.

Ainda sobre a fase incipiente da telenovela, devido os traços herdados do melodrama, nota-se a presença de diálogos evasivos e artificiais; do ponto de vista técnico, a telenovela era concebida como um produto bastante amador, uma vez que ainda não contava com uma linguagem adequada. Como aponta Sadek (2008), os profissionais da televisão foram importados do rádio. Em 1963 ocorreram inovações na estrutura do gênero, que passou

a ser exibido diariamente. A telenovela *2-5499 Dá Ocupado* (1963), exibida pela TV Excelsior e protagonizada por Tarcísio Meira e Glória Menezes, inaugurou o formato diário tal qual o conhecemos hoje, todavia ainda preponderava o aspecto melodramático e o conteúdo evasivo.

Para Lopes (2009), a segunda fase iniciou-se em 1968, ano em que foi exibida a telenovela *Beto Rockfeller*, considerada um “divisor de águas” na teledramaturgia nacional justamente por abandonar a visão essencialmente maniqueísta de mundo e incorporar situações notoriamente cotidianas, com adoção de uma linguagem mais leve e coloquial:

Este paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das cidades grandes brasileiras, o uso de gravações externas, introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, uma certa ambiguidade dos personagens e, principalmente, referências compartilhadas pelos brasileiros. Sintonizou as ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino como feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração nos polos de modernização. As convenções que passaram a ser adotadas daí em diante baseiam-se de que cada novela deveria trazer uma “novidade”, um assunto que a diferenciasse de suas antecessoras e fosse capaz de “provocar” o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e de outras mídias, o consumo de produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas etc (LOPES, 2009, p. 09-10).

As narrativas desse período diluíram o aspecto melodramático, constitutivo do gênero, e associaram temáticas fortemente calcadas no cotidiano do brasileiro. Dessa forma, o conjunto de telenovelas do período, ao travar um diálogo com a realidade, captou e forneceu referências sobre a construção da percepção de significados do que é ser brasileiro num contexto de uma nação que se modernizava e experimentava uma verdadeira revolução de costumes, como explica Esther Hamburger (2005). Ao se posicionar sobre as produções dessa fase, Lopes (2009) explica que [“a telenovela”] se estruturou em torno de representações que compunham uma matriz

imaginária capaz de sintetizar a sociedade brasileira em seu movimento modernizador” (LOPES, 2009, p. 23-24).

Por fim, a terceira fase estudada por Lopes (2009) é denominada de naturalista, assim denominada em virtude da associação de elementos realistas da fase anterior com a incorporação de temáticas ambientadas na contemporaneidade e adoção de campanhas socioeducativas responsáveis, de certa forma, por criar ainda mais a identificação do público com o gênero, uma vez que o enredo da maioria das produções desse período centra-se nos dilemas da sociedade brasileira.

Nesse sentido, o gênero acaba servindo como uma verdadeira “vitrine cultural” por dar visibilidade a temas circundantes na sociedade, mas restrito a determinados nichos. A incorporação de temáticas atuais propicia à telenovela ser vista, como assinala Lopes (2009), como uma narrativa que foi alçada ao carro chefe da indústria televisiva, o que lhe permitiu se constituir num verdadeiro espaço de problematização do Brasil, retratando aspectos ligados à intimidade bem como aos problemas sociais brasileiros.

Pela profundidade dos temas retratados e pelo serviço formativo que presta à nação, é indiscutível que a telenovela deixou de ocupar o posto de mero entretenimento para se consolidar numa narrativa acerca da nação:

Alçada à posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, indo da intimidade privada aos problemas sociais. Essa capacidade sui generis de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino, está inscrita na narrativa das novelas que combina convenções formais do documentário e do melodrama televisivo (LOPES, 2009, p. 06).

A partir das teorizações de Lopes (2009), podemos inferir que a telenovela se apresenta como um gênero de forte aceitação e circulação na

sociedade, tornando-se uma verdadeira narrativa acerca do país. Além disso, o gênero propicia um modo peculiar de participação nessa comunidade imaginada, sobretudo pelo fato de promover amplamente um processo de identificação dos telespectadores com enredos capazes de mobilizar o cotidiano vivido, mostrando que essa narrativa complexa, na contemporaneidade, diluiu os laços entre ficção e realidade, tornando-os cada vez mais intrínsecos.

Como uma característica dessa fase, Lopes (2009) defende que a telenovela deve ser vista como um recurso comunicativo, ou seja, “[...] identificá-la como narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país” (LOPES, 2009, p. 32).

Os Estudos Culturais: uma abordagem profícua para o gênero telenovela

O surgimento da linha de pesquisa denominada de Estudos Culturais remonta à reformulação e à reconfiguração do conceito de cultura, que foi sendo moldado ao longo dos séculos, mais precisamente pela Antropologia e pelas Ciências Sociais. Um dos grandes méritos dessa vertente reside na concepção de cultura de uma forma mais ampla, superando a dicotomia reinante em classificá-la em cultura erudita e popular. A estudiosa Maria da Glória Bordini (2006), ao tratar acerca da ascensão dos Estudos Culturais na pós-modernidade, explica que o conceito de cultura, até a década de 1960, era um conceito monolítico, haja vista se referir apenas às expressões mais altas de realização do espírito humano, “assim como literatura só se aplicava às obras de linguagem consagradas pelo tempo e incluídas nos cânones pelos críticos e historiadores literários” (BORDINI, 2006, p. 11).

Ao adotar uma concepção ampla entendedora de que a cultura não se trata de entidade homogênea e se manifesta de maneira diversa em qualquer formação social ou época histórica, tampouco significa apenas sabedoria recebida ou experiência passiva, tal concepção se alarga, uma vez que envolve um amplo número de intervenções ativas que se expressam notavelmente por meio do discurso e da representação. Sobre esse aspecto, Bordini (2006) salienta que a antiga concepção de unidade cultural, estruturada em torno da nação e das línguas pátrias, que conferiam o sentido de pertencimento e laço social com uma comunidade que se fragmentou, é de grande relevância, posto que a existência de múltiplas culturas determinou a alteração radical na forma de se conceber os estudos e de analisar as manifestações sem o viés hierárquico herdado dos estudos clássicos. Dessa forma, pode-se afirmar que o conceito de cultura imbrica “propostas pelas grandes mudanças históricas que as modificações na indústria, na democracia e nas classes sociais representam de maneira própria e às quais a arte responde também, de forma semelhante” (HALL, 2003, p. 125).

A partir do ponto de vista do estudioso, sobressai a concepção de que essa área de estudos centra suas investigações nas produções culturais e nas especificidades com que interrelaciona valores, ideologias, bem como representações da ordem de gênero, sexo e classe na sociedade. Vale ressaltar ainda que os Estudos Culturais não constituem uma disciplina, mas sim uma área em que várias disciplinas se complementam objetivando estudar os aspectos culturais da sociedade, o que acaba por constituir um trabalho historicamente determinado.

De maneira assertiva, a estudiosa Ana Carolina Escosteguy (1998) salienta que a origem dos Estudos Culturais é britânica, mas tornaram-se um verdadeiro fenômeno internacional, alastrando-se para todas as áreas do conhecimento:

Os estudos culturais não se confinaram na Inglaterra nem nos Estados Unidos, espalhando-se para a Austrália, Canadá, África, América Latina, entre outros territórios. Isto não significa, no entanto, que exista um corpo fixo de conceitos que pode ser transportado de um lugar para o outro e que opere de forma similar em contextos nacionais ou regionais diversos (ESCOSTEGUY, 1998, p. 87).

Em termos gerais, pode-se falar que a linha denominada de Estudos Culturais surgiu por meio do Center for Contemporary Cultural Studies (CCS) num contexto de alteração acerca da revigoração de conceitos e valores tradicionais da classe operária no contexto do pós-guerra. Fundado em 1964 por Richard Hoggart, sua criação foi possível graças à pesquisa intitulada *The Uses of Literacy*. Ligado ao English Department da Universidade de Birmingham, consagrou-se como um centro de pesquisa e de pós-graduação da instituição.

Escosteguy (2003) destaca que os postulados de Richard Hoggart, Raymond Williams e Thompson são as três fontes dos Estudos Culturais. O primeiro escreveu *The Uses Of Literacy*, em 1957. A obra constitui-se como um ensaio autobiográfico e como história cultural do meio do século XX. Já o segundo escreveu *Culture and Society*, em 1958. Nessa obra, o autor “constrói um histórico do conceito de cultura, culminando com a ideia de que cultura comum ou ordinária pode ser vista como um modo de vida em condições de igualdade de existência com o mundo das Artes, Literatura e Música” (ESCOSTEGUY, 2003). Por sua vez, Thompson, autor de *The Making of English Working-class*, obra datada de 1963, tem o mérito de reconstruir boa parte da história social inglesa, influenciando o desenvolvimento da história social inglesa de dentro de uma tradição totalmente ligada ao marxismo. Assim, o autor “reconstrói uma parte da história da sociedade inglesa de um ponto de vista particular – a história ‘dos de baixo’” (ESCOSTEGUY, 2003).

Com efeito, o ponto de vista de Beatriz Resende (2002) também é esclarecedor. Ao teorizar sobre os EC, a estudiosa aponta o caráter indisciplinar desse campo de investigação devido à sua capacidade constante de atualização, construção e revisão de ordem metodológica. Assim, para a autora, o fato de se constituir como uma área de investigação aberta e democrática legitima seu caráter dinâmico e liberto para novos experimentos e absorção de objetos antes negligenciados por outras áreas de estudo:

A primeira coisa que me agrada nos Estudos Culturais é apresentarem-se como estudos. Instala-se, imediatamente, uma provisoriade, uma abertura, que me parece indispensável em um momento de questionamentos, de necessariamente assumirmos as dúvidas que estamos diante de um século que se inicia (RESENDE, 2002, p. 11).

Sobressai no ponto de vista de Resende (2002) o caráter provisório das estratégias investigadoras empregadas pelos analistas ao recorrerem aos EC. Assim, para Resende (2002), esse aspecto se apresenta como um traço estruturador desse campo de estudos marcado pela interdisciplinaridade e pela abordagem transdisciplinar responsável pelo rompimento com categorias e métodos de análises estruturados em abordagens centradas em uma única disciplina. Dadas as características complexas do cenário contemporâneo, essa abordagem calcada em uma única perspectiva não consegue explicar os fenômenos sociais envolvendo as práticas culturais, por isso essa linha de estudo emerge sob o rótulo de um campo que estabelece um profícuo debate com outros campos do conhecimento.

Como explica Luís Mauro Sá Martino (2016), o desenvolvimento dos EC ocorreu de forma paralela à consolidação da televisão na sociedade. Assim, pode-se compreender que o centro acompanhou o desenvolvimento desse meio de comunicação de modo bastante particular, haja vista ter lhe atribuído um caráter informativo

e transmissão cultural de bastante influência. “Em busca de ser um campo de convergência de ideias e práticas, não uma disciplina acadêmica, os Estudos Culturais elegeram como objeto temas negligenciados pelas práticas acadêmicas de sua época, da cultura popular à cultura de massa” (MARTINO, 2016, p. 245).

Com a criação do centro, em 1964, como já explicitado, foram acolhidos estudos que até então eram desprezados pela tradição britânica. O grande enfoque do grupo era empregar instrumentos e métodos oriundos da crítica literária e textual e alocá-los aos produtos de cultura de massa bem como do universo das práticas culturais populares. Dessa forma, os EC subverteram a hierarquia entre cultura superior e cultura inferior, abarcando em suas análises as expressões culturais relacionadas à mídia, mas alijadas, tais como o cinema, a televisão e a música popular. Dessa forma, a telenovela, gênero da ficção seriada passou a compor o rol de expressões culturais estudadas.

Martino (2016) aponta o mérito de se estudar as produções da culturais antes desprezadas pela academia:

A “cultura da televisão” passou a ser compreendida de uma maneira crítica. Não faz sentido condenar a televisão ao esquecimento de milhões de pessoas que acompanham diariamente novelas, programas de auditório e telejornais. A literatura popular, a música pop, os vídeos musicais e o cinema de Hollywood não eram mais um terreno fora das preocupações dos estudiosos por se tratar de “cultura de massa” ou serem “populares”. Afinal, era justamente o “popular” o espaço de apropriação dessa cultura (MARTINO, 2016, p. 242).

A partir da justificativa do autor, é possível compreender o motivo pelo qual surge uma gama de teóricos com foco de pesquisa para as funções políticas da cultura e pelas manifestações de cultura de massa. Assim, “as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim

como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais, vão compor o eixo principal de observação do CCS” (ESCOSTEGUY, 2003).

Para a constituição desse campo de investigação, os Estudos Culturais, conforme explica Martino (2016), apropriaram de conceitos de Marx, aliando-os ao Estruturalismo, aqui representada pela crítica de Roland Barthes, a partir da leitura realizada por Gramsci, Althusser e Lukács. Além de terem se apropriado também das bases filosóficas de autores como Michael Foucault e Jacques Derrida, além de pressupostos de semiólogos como Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce. Dessa forma, os EC são movidos a um forte viés marxista. Na sua constituição, para exemplificar, alguns conceitos e teóricos são fundamentais pela contribuição dada à linha. Para se dar um exemplo, o conceito de hegemonia, fortemente associado a Gramsci, será de fundamental importância para tratar acerca das relações de dominação, muitas vezes, escamoteadas pela sociedade. Outro termo trazido à baila é o vocábulo subalterno, também gramsciano, acaba por sintetizar um dos principais interesses dos Estudos Culturais.

Além de ter absorvido pressupostos de diversas áreas e teóricos, formando um campo interdisciplinar de investigação, não se pode deixar de comentar também acerca da influência da Escola de Frankfurt, uma vez que os estudiosos dessa corrente teórica foram os primeiros a se voltarem para os estudos de mídia, campo em que os Estudos Culturais vão adotar como objeto de estudo. Dessa forma, conforme explicita Martino (2016), o posicionamento teórico e político dos Estudos Culturais foi responsável pela abertura de investigação das meios de comunicação em diversas vertentes. Os EC, ao contrário dos teóricos alinhados a Frankfurt, não conceberam o estudo da televisão como um meio de comunicativo estruturado a serviço de uma elite.

Tratando de modo mais claro sobre os estudos envolvendo o gênero telenovela, é importante acrescentar que as análises empreendidas acerca desse gênero são de extrema importância para se compreender a cultura contemporânea, bem como para se balizar questões referentes à construção da identidade nacional. Douglas Kellner (2001), teórico da área de mídia salienta que “os produtos da mídia, portanto, não são entretenimento inocente, mas têm cunho perfeitamente ideológico e vinculam-se à retórica, a lutas, a programas e ações políticas” (KELLNER, 2001, p.123).

Na América Latina, é importante ressaltar o surgimento dos Estudos de Recepção como um forte viés metodológico para se estudar os gêneros da ficção seriada. Criada pelo estudioso da comunicação Jesús Martín-Barbero (2001), essa linha dos EC tem se revelado com grandes potencialidades no que se refere ao fornecimento de estudos acerca da narrativa teleficcional. Assentada a partir da concepção de que o folhetim e o melodrama são elementos de construção identitária na América Latina, o estudioso adota um conceito de comunicação perpassado pela cultura. Como resultado dessa postura, surge um conceito fundamental para os Estudos de Recepção: a mediação.

Martín-Barbero (2001) enfatiza que a produção de sentido ocorre a partir da postura do receptor embasada em usos sociais. O estudioso salienta que “o eixo dos debates deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para as pluralidades das matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 258). As linhas fornecidas pelo crítico sugerem três lugares fundamentais de mediação: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural. O autor explica que a família consiste numa situação primordial de conhecimento devido à peculiaridade de se

apresentar como um espaço responsável por possibilitar ao indivíduo o reconhecimento da constituição de identidades. Nas palavras de Martín-Barbero (2001, p. 56), “boa parte da recepção está de alguma forma, não programada, mas condicionada, organizada, tocada, orientada pela produção, tanto em termos econômicos como em termos estéticos, narrativos, semióticos”.

Considerações Finais

No cenário da mobilidade, a narrativa, em seus múltiplos suportes, converte-se num espaço amplo de promoção à ficção, revelando a existência de uma pluralidade artística fundamentada na dependência humana da efabulação. Dessa forma, salientamos que a literatura e a teleficção mantêm um rico diálogo, que ultrapassa evidentemente o fundamento de ambas, que é nutrir o imaginário social. Ademais, essa relação que também se estende para o fenômeno da mobilidade, que encontra na adaptação uma forma singular de diálogo, pode ser explicada como uma rica forma de recontar a literatura e veiculá-la para um público maior, uma vez que na contemporaneidade o homem depende das mídias para a finalidade de entretenimento, de informação e de ficção. Assim, em nosso cotidiano, estamos envoltos a uma série de textos que circulam em diferentes mídias, tais como espetáculos teatrais, filmes considerados adaptações, histórias em quadrinhos, canções, telenovelas, minisséries e séries.

Longe de esgotar as teorizações acerca da ficção na mídia, o presente artigo propôs-se a destacar as potencialidades da linha de pesquisa denominada de Estudos Culturais. Para tanto, enfatizamos sua vinculação a um certo pioneirismo em conceber formas de expressão cultural, antes desprezadas pela academia, como ricas expressões culturais. Nesse sentido, insere-se a telenovela, gênero de grande aceitação no Brasil, que pode ser

concebida como uma narrativa acerca da nação. De sua matriz melodramática à incorporação de elementos do universo cotidiano, a trajetória do gênero no país pode ser explicada por assimilações e resistências.

No âmbito acadêmico, sua incorporação ao rol de objetos de estudo encontrou nos Estudos Culturais um profícuo campo de análise. Ademais, esse ramo de estudo ganhou visibilidade e cada vez mais observa-se sua influência na academia, sobretudo pela adoção de uma perspectiva não excludente, que, evidentemente, passa pela não hierarquização de gêneros, uma das premissas da linha e sua rica metodologia baseada na interdisciplinaridade, peculiaridade que torna a linha de pesquisa uma rica experiência analítica.

Com efeito, é preciso destacar que essa inclinação interdisciplinar dos EC traduz-se numa abertura e se notabiliza pela noção de que o cenário contemporâneo é perpassado por uma série de questões complexas. Assim, para se conseguir explicar os contornos desse momento, é preciso mobilizar uma metodologia que seja capaz de encarar a complexidade do cenário atual, peculiaridade, aliás, muito bem assimilada pelos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais.

Enquanto campo de investigação profícuo para se analisar as complexas teias das relações sociais tecidas e representadas pela telenovela, destacamos que são amplas as possibilidades de análise dessa narrativa audiovisual. Assim, por meio de processos culturais calcados num amplo jogo de representações e estereótipos, a telenovela veicula aspectos importantes para uma reflexão da constituição da sociedade, bem como de suas relações estabelecidas pelos mais diversos aspectos, que dão visibilidade às lutas de classe, às relações de poder, passando também pelas questões identitárias, pelas questões de gênero e desigualdade social, aspectos que têm rendido muitos trabalhos

no meio acadêmico, garantindo a perenidade da linha de pesquisa.

Referências

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **Telenovela e memória social. Cadernos do CEOM - Ano 16**, n. 17, 2014. p.223- 240.

BACCEGA, Maria Aparecida; OROFINO, Maria Isabel Rodrigues (Orgs.). **Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos**. São Paulo: Intermeios, 2013.

BORDINI, Maria da Glória. **Estudos culturais e estudos literários. Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 11-22, setembro, 2006.

CAMARGO, Luís. Apresentação. In: PELLEGRINI, Tânia et all. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Os Estudos Culturais**. Revista Cartografias. Disponível em <http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/estudos_culturais_ana.pdf>. Acesso em 25/02/19.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Uma introdução aos Estudos Culturais**. Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 9, p. 87-97, dezembro 1998.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Ed. FMG, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Memória e identidade na telenovela brasileira**. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., Belém, 2014, p. 1-16.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela como recurso comunicativo**. Revista Matrizes. São Paulo, v. 3, n.1, dez./ago. 2009. p. 21-47. Disponível em: <<https://bdpi.usp.br>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às**

mediações: comunicação, cultura e hegemonia.
Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria da Comunicação: ideias, conceitos e métodos.** 5. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela.** São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

RESENDE, Beatriz. **Apontamentos de Crítica Cultural.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI.** Rio de Janeiro: Casa da palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco. **Televisão e História.** In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco. (orgs). *História da Televisão no Brasil.* Contexto. 2010. p. 15 – 35.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: Um olhar do cinema.** São Paulo: Summus, 2008.

WALTY, Ivete. **Percursos de Leitura. In: Livros & Telas.** MARTINS, Aracy Alves et al. (Orgs.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

Submissão: agosto de 2019.

Aceite: janeiro de 2020.