

# As rupturas de sentido na teledramaturgia brasileira contemporânea

## Ruptures of meaning in contemporary Brazilian fiction stories in television

Adriana Pierre Coca<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo se propõe a pensar as rupturas de sentido na teledramaturgia brasileira contemporânea. O aporte teórico-metodológico basilar é a semiótica da cultura. A reflexão está ancorada no conceito de explosão de Lotman (1999), para refletir como os aspectos estéticos e narrativos observados na teleficção podem provocar tensionamentos que conduzem a novos sentidos e nos fazem perceber determinados sistemas culturais que compõem a semiosfera pensada por Lotman (1999). Acreditamos que, de maneira recorrente, vêm sendo exibidas produções, sobretudo na emissora aberta hegemônica na área, que é a TV Globo, que oferecem algo imprevisível ao telespectador em relação à estética televisual e também aos percursos narrativos e, assim, propõem novos modos de contar histórias de ficção seriada na televisão.

**Palavras-chave:** teledramaturgia brasileira, rupturas de sentido, semiótica da cultura.

### ABSTRACT

The goal of this paper is to reflect upon the ruptures of meaning in Brazilian contemporary series. The theoretical-methodological framework is based on semiotics of culture. The reflection will be based on Lotman's explosion concept (1999) in order to reflect upon how the aesthetic and narrative aspects observed in telefiction may provoke tension that leads to new meanings and makes us realize certain cultural systems which compose the semiosphere thought by Lotman (1999). We believe that, recurrently, productions have been shown, especially by the main open channel, TV Globo, which offer something unpredictable to the viewer in relation to visual aesthetics and also to narrative pathways and, thus, propose new ways of telling fiction stories on television.

**Keywords:** fiction stories in television, ruptures of meaning, semiotics of culture.

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rua Ramiro Barcelos, 2705, 2º andar, Santana, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil.  
E-mail: pierrecoca@hotmail.com

## Introdução: contextualizando o objeto

Sabemos que a televisão tem uma função social de destaque. Na América Latina, é o meio de comunicação de maior acessibilidade em muitos países, presente em 96% dos lares brasileiros – 97% no Chile e 99% no Peru, como exemplo, segundo as informações do Ibope Media de 2013 (IBOPE, 2013). Nesse contexto, a ficção seriada ocupa 19% da grade de programação das principais emissoras abertas no Brasil<sup>2</sup>, ou seja, as narrativas ficcionais televisuais são um meio de expressão e significação importante na cultura brasileira, mesmo diante da velocidade com que as mídias digitais remodelam os modos de se comunicar.

Lembramos que as histórias de ficção seriada escritas para televisão fazem parte da teledramaturgia e, como indicam os dados apresentados, a teledramaturgia atinge um público vasto. Os pesquisadores Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (2001, p. 114) justificam o poder de tanta repercussão e apontam os riscos:

*No que diz respeito à televisão, é certo que, do México à Patagônia argentina, essa mídia convoca hoje as pessoas, como nenhuma outra, mas o rosto de nossos países que aparece na televisão é um rosto contrafeito e deformado pela trama dos interesses econômicos e políticos, que sustentam e amoldam essa mídia. Ainda assim, a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento socio-cultural, do desfazer-se e do refazer-se das identidades coletivas, tanto as do povo como as de grupos.*

A citação apresentada suscita muitos questionamentos. É preciso ater-se à afirmação de que a televisão possibilita o reconhecimento sociocultural dos povos. Assim sendo, a teledramaturgia se constitui como o “drama do reconhecimento” (Martín-Barbero, 2009, p. 306), um drama que tem como base para sua construção o gênero melodramático. Martín-Barbero, em seu texto referencial *Dos meios às mediações* (2009, p. 305), ratifica: nenhum outro gênero agrada tanto como o melodrama na América Latina, “É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir da nossa gente”. Essa afirmação remete a outro estudioso

do assunto, Peter Brooks, que, na obra *The melodramatic imagination* (1995), afirma que, mais do que um gênero dramático, o melodrama se configura como um modo de vida, o modo melodramático, uma espécie de consciência fundamental na contemporaneidade.

Para Martín-Barbero, o gênero, no caso o gênero melodramático, não está vinculado à noção literária de propriedade de determinado texto e sequer é definido pelas características estruturantes de um texto; o gênero se define a partir da sua competência em relação às mediações, “isto é, dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (2009, p. 294).

Tal noção de gênero está em sintonia com os estudos do filósofo russo Mikhail M. Bakhtin (1981). O gênero, segundo o autor, orienta o uso da linguagem, propõe a organização das ideias, dos recursos expressivos de determinada cultura. Os gêneros do discurso são divididos por Bakhtin em primários e secundários e determinam as diferentes enunciações possíveis e as várias culturas neles colocadas em diálogo. Para Bakhtin, “o gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero” (Bakhtin, 1981, p. 91). Logo, estão inseridos na dinâmica cultural, ou seja, em constante transformação. Os gêneros primários são exemplificados pelas situações do dia a dia, pela oralidade, são fruto de uma comunicação verbal espontânea; já os gêneros secundários são as obras textuais mais complexas, como a literatura, os textos de documentos oficiais, o teatro, o discurso científico ou a obra audiovisual. Arlindo Machado (2010a), citando Bakhtin (1981), simplifica a definição de gêneros como sendo os “modos de trabalhar a matéria televisual” (Machado, 2010a, p. 70).

É com base nessas inquietações que entendemos que é preciso atenção às mudanças ocorridas na teledramaturgia e às possibilidades provocadas pelas reconfigurações de sentido, que suspeitamos ser recorrentes. Partimos do pressuposto que, na última década, a desconstrução à matriz tradicional de narrar na televisão vem sendo progressiva, sobretudo no que tange a formatos mais bem acabados do ponto de vista da produção, e esses trabalhos se apresentam, de alguma maneira, como crítica à forma canônica de contar histórias de ficção seriada. O que vem sendo observado é que novas experiências vêm surgindo no seio da emissora de televisão hegemônica na área, que

<sup>2</sup> No Brasil, são seis redes nacionais de televisão aberta (Globo, Record, SBT, Bandeirantes e Rede TV, privadas, e a TV Brasil, pública). Com exceção da Rede TV, todas as outras produziram e exibiram programas de ficção em 2012, segundo dados do Anuário Obitel – Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva de 2013.

é a TV Globo, o que surpreende, já que, historicamente, a TV Globo serve como um modelo de representação, inspirando inclusive a teledramaturgia das outras emisoras produtoras, situação que reflete uma reação à fuga da audiência provocada pelo avanço das mídias digitais, que, conseqüentemente, também tornam mais acessíveis produções audiovisuais diversas, inclusive aquelas produzidas com sucesso em outros países, como as séries norte-americanas. Tal contexto proporcionou mudanças mais acentuadas e urgentes na dramaturgia de televisão.

Para refletir sobre isso, adotamos como aporte teórico-metodológico a semiótica da cultura, alicerçando a discussão no conceito de explosão proposto pelo russo Iuri M. Lotman (1999), possibilitando pensar se os aspectos observados se concretizam como rupturas bruscas na produção de sentidos ou não. E, para tanto, organizamos este texto em quatro momentos: o contexto do objeto, que é esta parte, a articulação das premissas teóricas que introduzem o conceito de explosão, as análises pontuais sobre as narrativas ficcionais na televisão à luz do conceito de explosão e as considerações finais.

Nessa busca, o questionamento que se impôs acerca do objeto e seus desdobramentos é o de como as opções estéticas e narrativas na teledramaturgia contemporânea rompem (ou não) com o modelo de representação canônico da TV Globo, a ponto de se constituírem como rupturas de sentido e explosões. Resumidamente, quando falamos na linguagem clássica/convenção das narrativas ficcionais na televisão, referimo-nos ao modelo de representação da TV Globo que privilegia, entre outros aspectos, a linearidade narrativa, o uso convencional dos planos de câmera (decupagem clássica), a serialização, as histórias padronizadas, geralmente com dois ou mais eixos dramáticos e com ganchos causais, muitas vezes previsíveis (Machado, 2009, 2011).

## Articulando as premissas teóricas

Um dos conceitos caros a Lotman (2003) é o de texto cultural, visto como um gerador de significados, que

assume uma função comunicativa ao dar uma informação ao receptor. Essa primeira leitura segue os preceitos da linguística de Ferdinand de Saussure, em que o texto é tido como manifestação da língua. Para Lotman, esse mesmo texto pode ter também outra função, além dessa, que é a função criativa. O autor reitera que “En esta función, el texto ya no aparece más, como un mero envoltorio pasivo de un significado determinado de antemano, sino como *generador de significados*.” (Lotman, 2003, p. 2, grifo do autor). O texto apresenta, ainda, uma terceira função, que está vinculada à memória da cultura e reflete um passado cultural, portanto, está enraizada pela memória de outros textos que formam a história da cultura humana. Desse modo, uma obra de arte pode se apresentar como um sistema sócio complexo, e um espetáculo de dança, um filme, uma catedral ou um poema também são textos que podem ser “lidos”. Tal concepção de texto apresenta aproximações com a reflexão sobre os gêneros do discurso de Bakhtin, como já vimos. Ambos os conceitos, o gênero do discurso de Bakhtin (1981) e o texto de Lotman (1999), restauram a memória e assumem a geração de sentidos e, ainda, resgatam a noção de texto em sua etimologia: tecer, enredar e dar vida a uma rede textual.

Nessa perspectiva, podemos entender de maneira simplificada que o texto televisual, por sua natureza intrínseca, já é um texto comunicativo e que pode ser criativo também. O texto televisual se constitui como uma amálgama de vários outros textos que abarca o sonoro, o verbal, o corporal e, conforme reflete Lotman (2003), também vem impregnado de memórias, um conjunto de signos em relação que produzem significados. No entanto, reforçamos que todo texto tem suas especificidades, que geram novos sentidos de maneira distinta para cada receptor.

Isso posto, é possível compreender como Lotman (1999) pensa a cultura. Segundo o autor, a cultura é um texto complexo, uma trama intrincada, um dispositivo pensante, que detém a memória coletiva e tem dinamicidade, uma vez que está em contínuo processo de transformação, desencadeado por tensionamentos. Nós nos reconstruímos porque estamos vinculados a essa imensa rede de significação, que contempla textos dentro de textos. Desse modo, evidencia-se que o interesse da semiótica da cultura são as relações entre os textos, que se desencadeiam em um espaço semiótico, ao qual Lotman (1999) denominou semiosfera<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> No texto de introdução do livro *Cultura y explosión* (1999), Jorge Lozano explica que o conceito de semiosfera tem inspiração no termo biosfera proposto pelo biogeoquímico russo Vernadski. Segundo o autor, tal reflexão pode ter inspirado Lotman: “se substitui a noção de adaptação pela de construção, o que permite colocar em evidência como os organismos conduzem a sua própria organização interna elegendo as peças e fragmentos do mundo externo relevantes para sua existência, alteram a cena em que vivem, alterando a estrutura física” Lozano in Lotman (1999, p. III, prefácio).

Nesse espaço em que ocorrem as semioses, estão em relação diversos textos, códigos e também sistemas delimitados por fronteiras, linhas imaginárias, sujeitas a “contaminações”, ou seja, interferência de outros sistemas, já que a fronteira é móvel e maleável. Por isso, nessa rede textual complexa, a fronteira tem um aspecto fundamental (Rosário e Aguiar, 2014).

Lembramos que, segundo a semiótica da cultura, um sistema de signos é algo organizado a partir de um conjunto de normas próprias, com regras e códigos específicos. Lotman exemplifica:

*Uma linguagem é um sistema semiótico ordenado de comunicação (que serve para transmitir a informação). Desta definição de linguagem como sistema de comunicação decorre a propriedade da sua função social: a linguagem assegura a troca, a conversação e a acumulação da informação na colectividade que a utiliza. O que define a linguagem como sistema semiótico é a circunstância de ela ser constituída de signos. [...] Uma linguagem não é, contudo, um conjunto de signos isolados, formado mecanicamente: o conteúdo e a expressão de cada linguagem constituem um sistema organizado de relações estruturais (Lotman, 1978, p. 10 e 12).*

A cultura só se realiza na linguagem, na tessitura de linguagens, capaz de gerar significação, e o que faz parte da cultura está em constante relação com o que é extralinguístico, que está fora da linguagem a qual dominamos. É nesse imbricamento que se desdobram os tensionamentos entre textos, códigos e sistemas diversos. Alguns vão ocupar o centro da semiosfera, que são aqueles dominantes, mais rígidos de serem interpenetrados, e outros se concentram na periferia da semiosfera, podendo mudar de lugar dependendo das relações estabelecidas. Esses sistemas podem ir integrando-se e fundindo-se, diluindo-se uns nos outros, e podem sofrer mudanças imprevisíveis, assumindo novas configurações; quando a mudança é brusca, há a explosão (Lotman, 1999).

Metaforicamente, podemos pensar em esferas de linguagens (sistemas de signos) que se intersectam e, ao se chocarem, surge uma zona de tensão; nessa relação, estabelece-se a comunicação, mas há também momentos de intradutibilidade. É com os tensionamentos e os ruídos que novos sentidos podem ser gerados, momentos em que

a linguagem assume a função criativa. Nessa via, o ruído se torna de grande valia na produção criadora. Estamos produzindo semiose ao vivenciar esses processos de tradutibilidade e intradutibilidade. E quando o grau de tensão atinge níveis elevados é que se configura o processo de explosão – nesse ponto, os códigos se desterritorializam e surge o novo (Lotman, 1999).

## Tecendo as rupturas de sentidos

Com base nessas considerações, a partir deste ponto, vamos nos ater à articulação do conceito de explosão e às possíveis relações de rupturas que observamos no texto televisual na contemporaneidade, em especial, a ficção seriada exibida na última década na TV Globo, emissora que, nos parece, vem assumindo mudanças acentuadas de maneira recorrente.

Sabemos que, segundo Lotman (1999), a comunicação acontece porque nela há elementos constantes, que mantêm uma regularidade, mas é na irregularidade que se dão as transformações, e toda linguagem é atravessada por essa invariância. O autor reforça que “*Tanto los procesos explosivos como los graduales asumen importantes funciones en una estructura en funcionamiento sincrónico: unos aseguran la innovación, otros, la continuidad*” (Lotman, 1999, p. 27). E a explosão, afirma Lotman, “*indica el inicio de una nueva fase*” (1999, p. 32).

Levando em conta também que a explosão pode se realizar a partir de uma cadeia de explosões, que seguem uma após outra e se sobrepõem na dinâmica da imprevisibilidade, passamos a observar dois núcleos de teledramaturgia na TV Globo, que acreditamos produzir teleficção que, pontualmente, oferece ao telespectador elementos imprevisíveis e que podem ser associados ao processo de explosões encadeadas. Um deles é o núcleo liderado pelo autor e diretor Luiz Fernando Carvalho<sup>4</sup>; o outro é o núcleo de produção que se diferencia pela produção realizada por um trio de profissionais, que são: o roteirista George Moura, o diretor de fotografia Walter Carvalho e o diretor geral José Luiz Villamarim.

O autor e diretor Luiz Fernando Carvalho dirigiu trabalhos elogiados, sobretudo, pela qualidade estética,

<sup>4</sup> Nota-se que, neste artigo, fizemos apenas um recorte dos trabalhos de Carvalho. Nesse ínterim, outras produções foram realizadas por esse diretor; elegemos essas para referência empírica, por entender que são flagrantes para se pensar as rupturas de sentidos.

como a telenovela *Renascer* (1993) e a minissérie *Os Maias* (2001), e, este ano, o *remake* da telenovela *Meu pedacinho de chão* (2014), mas optamos, nesta reflexão, por direcionar nosso olhar para os trabalhos em que ele assinou o texto final e também fez a direção e que ocuparam a mesma faixa horária na grade de programação da TV Globo, por volta das 23 horas, período mais suscetível a experimentações. A microssérie *Hoje é dia de Maria* (2005)<sup>5</sup> foi a primeira produção que Carvalho assinou como roteirista o texto final e também fez a direção. Com esse trabalho, expõe um texto televisual que de fato “incomoda” o telespectador, ao explorar elementos pouco comuns na teledramaturgia, o principal deles a fuga à representação fiel da realidade. *Hoje é dia de Maria* surpreendeu com um universo lúdico representando o nordeste brasileiro, inspiração teatral e marionetes assumindo papéis de animais. Uma experiência que fez uso do cenário em forma de ciclorama, um *domus*, com 360 graus, todo pintado à mão e com uma cenografia montada a partir de material reciclável, que deu vida, inclusive, ao figurino das personagens. Algo imprevisível para a TV aberta brasileira, que, por muito tempo, privilegiou minisséries de representação realista, muitas delas baseadas em fatos históricos e que se confundiam com relatos verídicos, com rigor na construção da *mise-èn-scene*, e a inserção, inclusive, de materiais de arquivo da época retratada. Dois anos depois, nas mesmas circunstâncias, Carvalho produziu a microssérie *A pedra do reino* (2007)<sup>6</sup> e, dessa vez, repetiu algumas experiências visuais, como os animais que lembram o teatro de bonecos. O ciclorama foi substituído por uma cidade-cenário em locação e entrou em cena a desconstrução narrativa, personagens de tempos narrativos distintos (passado e futuro) contracenando. Talvez possamos dizer que essas microsséries provocaram momentos de intradutibilidade na relação com o público, ao proporcionarem uma experiência estética e narrativa com nova roupagem na televisão. *A pedra do reino* foi o primeiro trabalho do Projeto Quadrante, que tem como proposta adaptar obras da literatura brasileira para a televisão, e, por isso, no ano seguinte, foi ao ar a microssérie *Capitu*<sup>7</sup>. Consideramos que, com essa produção, houve um momento de explosão, que já vinha sendo sinalizado nos trabalhos anteriores de maneira gradual. *Capitu* pode ter provocado rupturas de sentidos significativas. Isso porque

a narrativa, que é toda contada em *flashback*, articulou de maneira intensa a atuação entre personagens de tempos narrativos diferentes e, não obstante, uniu na mesma cena o protagonista Bentinho adolescente e o adulto e objetos dos séculos XIX e XXI, provocando uma subversão do cronotopo (Coca, 2012); Para Irene Machado (2010b, p. 2016), “o cronotopo diz respeito à análise das transformações de semiose em que informações passam por elaborações de modo a traduzir sistemas de signos”. Esses signos estão arraigados na narrativa e “configuram modos de vida em contextos particulares de temporalidades” (Machado, 2010b, p. 215). No entanto, nessas produções, há uma subversão desse espaço-tempo narrativo com a fusão de temporalidades. Por tudo isso, a microssérie *Capitu* traz uma proposta estética improvável, se considerarmos as tratativas canônicas para se contar uma história que se passa no início do século XIX. A fidelidade histórica não foi preservada, e os cenários realistas deram lugar a cenários “inacabados”, a maior parte da produção foi rodada em um galpão imenso, um antigo prédio abandonado no centro da cidade do Rio de Janeiro, que serviu como locação para a maioria das cenas, o tom operístico foi o conceito-chave para a criação da microssérie. Em poucos momentos a decupagem clássica, que visa reproduzir o movimento natural do nosso olhar, foi respeitada. Com um elenco enxuto, em várias cenas a figuração foi substituída por desenhos feitos em papelão. Uma mestiçagem de textos diversos que, a nosso ver, tira *Capitu* do centro hegemônico, no qual circulam a maioria das narrativas ficcionais na televisão, e a aproxima da periferia da semiosfera.

Outra trajetória que merece atenção e desafia os preceitos do modelo dominante são as produções do trio de profissionais já mencionado, o roteirista George Moura, o diretor de fotografia Walter Carvalho e o diretor geral José Luiz Villamarim. Dessa equipe, três trabalhos recentes destoam do que está sendo feito, sendo, inclusive, muito diferentes das produções já citadas nesta reflexão. Juntos, o grupo produziu a microssérie *O Canto da Sereia* (2013), a minissérie *Amores Roubados* e a telenovela *O Rebu*, ambas exibidas em 2014, trabalhos guiados por uma única premissa: buscar a impressão de realidade com crueza, veracidade. Com essa missão em mãos, planos-sequência longos foram privilegiados, como na abertura

<sup>5</sup> *Hoje é dia de Maria* foi ao ar pela TV Globo de 11 a 21 de janeiro de 2005, e a segunda temporada, de 11 a 15 de outubro de 2005. A microssérie foi inspirada na obra do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini.

<sup>6</sup> *A pedra do reino* é baseada no livro *O Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, do escritor Ariano Suassuna, e foi ao ar de 12 a 16 de junho de 2007. É uma coprodução da TV Globo com a produtora independente Academia de Filmes e foi rodada em 16 mm, só depois finalizada em alta definição. As filmagens aconteceram na cidade de Taperoá, no interior da Paraíba.

<sup>7</sup> *Capitu* foi baseada no romance *Dom Casmurro*, do escritor Machado de Assis, e foi ao ar de 08 a 13 de dezembro de 2008.

de *O Rebu*, com 1 minuto e 45 segundos de duração, e o plano sequência que encerra o capítulo de estreia de *Amores Roubados*, que leva 3 minutos e 35 segundos, a câmera acompanha o protagonista Leandro (Cauã Reymond) de costas, enquadramento nada comum para a TV. Outra opção foram os extensos silêncios em cena, garantidos por uma opção de direção de rodar muitas cenas em um único plano, desaparecendo com a decupagem clássica, além da exploração de imagens desfocadas, subjetivas e planos *plongee* e *contra-plongee*, característicos do cinema, e não da televisão. As três narrativas ainda têm em comum histórias contadas em tempos narrativos alternados e, por isso, apresentam um percurso chamado de horizontal, se o telespectador perder algum capítulo, terá mais dificuldade em acompanhar a história, característica de narrativas complexas, habituais nas séries norte-americanas.

À luz dessas leituras, entendemos que essas propostas são transgressões ao modelo de visibilidade canônico e que, com exceção da microssérie *Capitu*, não se configuram (ainda) como explosões, mas provocam rupturas de sentidos significativas no caminho da reconfiguração da teledramaturgia brasileira, o que é muito salutar, em se tratando da TV aberta. Cumpre desvelar que a explosão acontece a partir de um processo de causa e efeito, portanto, tem como princípio fundante a causalidade, capaz de desconcertar o indivíduo e desviá-lo do caminho da ordem vigente, essa é a lógica da explosão. Rosário e Damasceno (2013, p. 83) endossam que “o conceito de explosão é potente para pensarmos a comunicação audiovisual, pois nos direciona à compreensão da evolução da linguagem a partir de um processo de estabilização e desestabilização criativa”. E, seguindo nessa mesma sintonia, entendemos, ainda, que alguns textos televisuais na contemporaneidade podem provocar o terceiro sentido proposto por Barthes (2009). O terceiro sentido, ou o sentido obtuso, segundo o autor, é aquele capaz de perturbar, “subverte não o conteúdo, mas toda a prática de sentido. Nova prática, rara, afirmada contra uma prática maioritária (a da significação)” (Barthes, 2009, p. 60).

## Considerações finais: direcionando as perspectivas

Ao fazer essa retrospectiva dos trabalhos dos dois núcleos de teledramaturgia da TV Globo questionamos se

os textos televisuais analisados não se constituem apenas como “falsas explosões”, com receio de parecermos ingênuos em nossos prognósticos. No entanto, no decorrer da reflexão, pudemos perceber, assim como reflete Lotman (1999), que a sequência dos trabalhos produzidos indicam a evolução de um processo gradual de rupturas de sentidos, que, aos poucos, apresentou pontos de deslocamentos em relação aos preceitos convencionais de se narrar na televisão, funcionando como ruídos e tensões ao sistema imposto pela própria emissora e que foram se acentuando nos trabalhos vindouros, a ponto de acreditarmos que *Capitu* carrega características de um texto explosivo, por sua capacidade de unir, em uma única produção de teleficção, desvios narrativos e estéticos que rompem em vários aspectos com o modelo canônico. Já nos textos televisuais do trio de profissionais supracitado, as experimentações são intensas, se colocam como rupturas ao modelo de representação, mas ainda não as consideramos explosões, só que estão seguindo essa trajetória. Nesse caso, também as três produções observadas apresentam uma progressão transgressora, as experimentações foram se acentuando, como se fosse aumentando a quantidade de pontos de rupturas nas tramas exibidas.

A ressalva que ainda se faz necessária é que a explosão não é sempre crítica ou questionadora e, mesmo que garanta a imprevisibilidade e pressuponha momentos de criatividade, a explosão na televisão também pode ser controlada, planejada e, assim, pode impedir que o telespectador de fato ressignifique algo (Rosário e Aguiar, 2014).

Mesmo diante dessas contingências, tais momentos de rupturas de sentidos propõem novas tessituras visuais, proporcionam uma experiência estética importante na televisão aberta e apontam reconfigurações significativas nos percursos narrativos. A chave de leitura desenvolvida nessa reflexão quer acreditar que a teledramaturgia vive um momento de transformações intensas diante das questões impostas pela multiplicidade de formatos no audiovisual e das mudanças nos modos de ver e produzir imagens na contemporaneidade.

Talvez estejamos distantes de considerar essa fase uma terceira idade de ouro na ficção seriada brasileira, como os norte-americanos acreditam que estão vivendo, diante do sucesso das séries que produzem, até porque há diferenças entre a ficção seriada na televisão norte-americana e a nossa. Nos Estados Unidos, o formato privilegiado é a série, e, no Brasil, o formato reconhecidamente mais popular é a telenovela, distinção que, como discutido na primeira parte deste texto, reverbera inclusive na maneira

como essas produções são inseridas na grade de programação das emissoras. Mas vivemos um momento que gera, em vários aspectos, propostas para um novo regime de visibilidade na televisão aberta brasileira.

## Referências

- BAKHTIN, M. 1981. *The dialogic imagination*. Austin, University of Texas Press, 477 p.
- BARTHES, R. 2009. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70, 312 p.
- BROOKS, P. 1995. *The melodramatic imagination*. United States, Yale University Press, 251 p.
- COCA, A.P. 2012. As subversões cronotópicas na microssérie Capitu. *COCA, A. P.2012 Temática*, 1:1-19. Disponível em: [http://www.insite.pro.br/2013/Janeiro/subversoes\\_cronotopicas\\_capitu.pdf](http://www.insite.pro.br/2013/Janeiro/subversoes_cronotopicas_capitu.pdf). Acesso em: 02/08/2014.
- IBOPE. 2013. TV aberta segue como o meio de maior penetração na América Latina. Disponível em: <http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/TV-aberta-segue-como-o-meio-de-maior-penetracao-na-America-Latina.aspx>. Acesso em: 31/07/2014.
- LOTMAN, Y.M. 1999. *Cultura y explosión*. Barcelona, Gedisa, 238 p.
- LOTMAN, Y.M. 2003. Sobre el concepto contemporâneo de texto. *Entretextos*, (2):1-4. Disponível em: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf>. Acesso em: 01/08/2014.
- LOTMAN, Y.M. 1978. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa, Estampa, 181 p.
- MACHADO, A. 2009. *A televisão levada a sério*. 5ª ed., São Paulo, Senac, 244 p.
- MACHADO, A. 2010. *Arte e mídia*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 84 p.
- MACHADO, A. 2011. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6ª ed., Campinas, Papirus, 303 p.
- MACHADO, I. 2010. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: L. PAULA; G. STAFUZZA (orgs.), *Círculo de Bakhtin: Diálogos in possíveis*. Campinas, Mercado de Letras, vol. 1, p. 203-234. (Série Bakhtin: Inclassificável).
- MARTÍN-BARBERO, J. 2009. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura, hegemonia*. 6ª ed., Rio de Janeiro, UFRJ, 360 p.
- MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. 2001. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo, Senac, 182 p.
- ROSÁRIO, N.M.; AGUIAR, L.M. 2014. Implosão midiática: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem. In: Encontro Anual da Compós, 23º, Pará, 2014. *Anais...* Universidade Federal do Pará, 1:1-16.
- ROSÁRIO, N.M.; DAMASCENO, A.F. 2013. Contribuições de Iuri Lotman à teoria da comunicação: cultura, informação e explosão. In: N.M. ROSÁRIO; L.D. OLIVEIRA; F.P. PARODE, *Entre semióticas*. São Paulo, Kuzuá, p. 67-84.

Submetido: 16/05/2015

Aceito: 15/07/2015