

Narrativa televisiva: o ritmo na ficção audiovisual das séries de televisão

Narrativa televisiva: el ritmo en la ficción audiovisual de las series de televisión

Television narrative: rhythm in audiovisual fiction of television series

*Francisco García a García*¹

*Pedro Javier Gómez Martínez*²

Resumo

A construção das histórias de ficção tem pautas comuns na TV. Segundo o material investigado, pode-se dizer que se instauraram modelos estáveis de fabricação da ficção. A aceitação desses modelos parece um primeiro passo no encontro com o público. Renunciar a eles é um risco que quase sempre se traduz em baixos índices de audiência.

Procuram-se algumas das chaves que poderiam servir para explicar as características morfológicas comuns a tais textos, chegando-se à descrição final de um novo constructo, o “ritmo dramático”, como elemento angular de tal explicação.

Paralelamente, tenta-se estabelecer uma relação entre os matizes que diferenciam a estrutura rítmica de uns textos sobre outros e a relação desses com formatos concretos, o que necessariamente leva a admitir a existência de pautas rítmicas específicas no modo como cada formato apresenta a informação.

Nesta investigação, analisou-se um corpus de 30 textos selecionados ao acaso, entre a transmissão de todos os conteúdos ficcionais de estreia e de produção nacional, programados pelas cadeias de âmbito estatal (TVE, A3 e T5) na Espanha, no período 1999-2000.

Palavras-chave: *Imagem narrativa. Relatos audiovisuais. Narração com imagens. Narração icônica.*

1 Catedrático de Comunicação Audiovisual na Universidad Complutense (Madri). E-mail: fghenche@gmail.com.

2 Professor de Comunicação Audiovisual na Universidad Francisco de Vitoria (Madri).

Resumen

La construcción de las historias de ficción posee pautas comunes en TV. Según el material investigado, puede decirse que se han instaurado modelos estables de fabricar la ficción. La aceptación de estos modelos parece un primer paso en el encuentro con el público. La renuncia a los mismos, un riesgo que casi siempre se traduce en bajos índices de audiencia.

Se buscan algunas de las claves que podrían servir para explicar las características morfológicas comunes a dichos textos, llegándose a la descripción final de un constructo novedoso, el “ritmo dramático”, como elemento angular de dicha explicación.

Colateralmente se intenta establecer una relación entre los matices que diferencian la estructura rítmica de unos textos sobre otros y la pertenencia de dichos textos a formatos concretos, lo que necesariamente conduce a admitir la existencia de pautas rítmicas específicas en el modo en el que cada formato presenta la información.

En esta investigación se ha analizado un corpus de 30 textos seleccionados al azar, entre la emisión de todos los contenidos ficcionales de estreno y de producción nacional, programados por las cadenas de ámbito estatal (TVE, A3 y T5) en España, en el periodo 1999-2000.

Palabras-clave: *Imagen narrativa. Relatos audiovisuales. Narración con imágenes. Narración icónica.*

Abstract

The construction of fictional stories to be used in television has common lineups. Based on the investigated material, we can say that stable models of fiction fabrication have been established. The acceptance of these models seems to be the first step towards empathy with the public. Letting go of such models almost certainly leads to low audience levels. In this study we look for keys that might explain morphologic characteristics which are common to those texts, reaching the description of a new construct, the “dramatic rhythm” as the corner stone of this explanation. At the same time, we try to establish a relation among the many nuances that differentiate the rhythmic structure of a given text from those of others and their relations with concrete formats. The study leads us to admit the existence of specific rhythm lineups for presenting information on each format. In this investigation, we analyzed a corpus of 30 texts which were randomly selected among national premiere fictional contents, programmed by public television networks (TVE, A3 e T5) in Spain, between 1999 and 2000.

Keywords: *Narrative images. Iconic narration. Rhythm in television narrative. Audio-visual reports.*

Introdução

A globalização dos discursos audiovisuais de caráter ficcional convida a um maior conhecimento de suas estruturas profundas. Dentre todas elas, o **ritmo dramático** é o elemento estrutural que se refere à fluência com que são expostos os acontecimentos da história. Seu estudo requer uma designação muito precisa das unidades de análise. A sequência dramática ou bloco televisivo representa para nós essa unidade, que aqui definimos como:

Um segmento de texto no qual se reconhece certa autonomia pelo conteúdo de seu enunciado e que se caracteriza porque, quando respeita a unidade de tempo, transgredir a unidade de lugar e vice-versa.

O ritmo dramático seria a fórmula métrica na qual se concretiza a combinação e a sucessão de qualquer elemento de natureza periódica que afeta o desenvolvimento da ação.

As sequências nos serviram para comprovar o tamanho e a presença de outras unidades menores, os núcleos, responsáveis pela “velocidade” com que transcorre a história e que se articulam dentro de cada sequência.

O núcleo é um segmento de texto no qual se alude em um tom homogêneo a um segmento de ação concreto, através, fundamentalmente, da palavra, mas em algumas ocasiões também por meio de ações, supondo alguma mudança ou avanço na direção da trama ou uma reiteração que dota de novo valor o já dito.

Por sua vez, entendemos por trama, os agrupamentos lineares de núcleos. Tramas e núcleos tornaram-se classificáveis pela sua função dentro do texto, em um repertório suscetível de um agrupamento final em famílias.

Objeto e objetivos da investigação

Considerando seu conteúdo (considerando-o pela sua pertinência ou não pertinência a uma trama), cada sequência divide-se em **núcleos**. As oportunas provas de contraste efetuadas com doze observadores reve-

laram que a presença desses núcleos pode ser reconhecida e vai muito além da mera impressão. Para que um segmento de informação dentro da sequência pudesse se constituir em núcleo, deveria cumprir os seguintes requisitos:

- a) Gerar progressão no avanço de uma trama.
- b) Garantir a subordinação na cadeia de sintagmas.
- c) Provocar ou favorecer algum tipo de mudança no/s personagem/ns.

Nossa investigação se propunha a:

1. Analisar o conteúdo das séries de ficção espanholas (do período 1999-2000) delimitando as chaves argumentativas que permitem classificar sua temática e comprovando o grau de repetição, semelhança e diferença dos argumentos em função da presença/ausência de seus componentes constitutivos (rítmicos) essenciais.

2. Decompor os argumentos em partes, delimitando unidades de conteúdo mínimas que permitam uma medida objetiva do espaço textual e, por meio dela, encontrar um quociente que relacione o tamanho dessa unidade, a que denominaremos núcleo, com uma unidade maior, a sequência, definida pela mudança de espaço e pelo ritmo visual primário anterior à fragmentação desse espaço pela mudança de plano. Do mesmo modo, pretendemos também definir a função de cada núcleo por sua vinculação ao argumento ou trama e estabelecer o grau de repetição de cada uma dessas funções.

3. Uma vez estabelecidos os níveis de análise, o da trama e o dos núcleos, definir categorias classificatórias que permitissem diferenciar distintos modos de escrita para cada categoria, considerando o tamanho e a posição das informações mais relevantes dentro do texto.

4. Relacionar os elementos dimensionais com o tempo, explicando as características rítmicas que, associadas ao conteúdo, oferecem as atuais séries televisivas.

O objetivo último, portanto, é propor a necessidade de um tipo de escrita específico para a televisão, que varia segundo a classe de conteúdo que tentamos oferecer.

Hipótese

Nossa hipótese considerava que existem elementos estruturais comuns nos discursos ficcionais televisivos que alcançam a aceitação do público; além disso, que a inexistência de certos elementos estruturais em alguns discursos ficcionais televisivos poderia explicar em parte o pouco interesse do público por esses textos.

Essa hipótese se concretiza e pode ser reconhecida em:

1. As séries estudadas compartilham, na sua maioria, configurações rítmicas semelhantes (no que se refere ao conteúdo), baseadas em quocientes parecidos de duração de seus núcleos ou segmentos de informação essencial.³

2. Apesar de possuírem configurações rítmicas similares, há diferenças que estão relacionadas ao gênero (temática) e/ou ao formato (estrutura, periodicidade...)⁴

2.1. Podem existir quocientes ótimos em função do gênero ou do formato, os quais marcam preferências claras da audiência.

2.1.1. Nas *sitcom*, a porcentagem de sequências unitárias (com um único núcleo) tende a ser menor que nos outros formatos; na dramédia, tendem a predominar as sequências múltiplas unitárias (vários núcleos de uma mesma trama), sendo esse predomínio absoluto nas séries diárias.

2.1.2. A posição (distribuição) dos núcleos também tende a variar dependendo do gênero e/ou do formato.

2.1.3. As sequências nas quais se investe mais tempo para desenvolver informação essencial se relacionam às de maior importância na história.

3. Ocorrem “estilemas rítmicos” relacionados à retórica dos supranarradores.

³ Esses quocientes foram obtidos dividindo-se a dimensão do núcleo em segundos pela dimensão de sua sequência igualmente medida em segundos; tratava-se, portanto, em todos os casos, de um fator inferior à unidade e que podia tender a ela em maior ou menor grau.

⁴ Foram trabalhadas séries que respondiam principalmente aos três formatos predominantes: *sitcom*, dramédia ou série diária.

4. O espaço incide no ritmo dramático; há uma relação entre as características do conteúdo e o tipo de espaço que nos mostra a imagem. Há ainda uma conexão entre o argumento e o tipo de discurso (formato). Portanto, existe uma relação entre a frequência de aparição de certos espaços e o tipo de discurso (formato).

4.1. Há uma associação entre o formato e a frequência no uso do espaço interior ou exterior.

4.2. Os argumentos utilizados mais habitualmente fazem parte de um repertório escasso e reduzido; alguns desses argumentos são mais prováveis em determinados formatos e/ou séries que em outros.

5. A ficção televisiva, assim como o relato jornalístico,⁵ tende à não conclusão. Os pontos de informação essencial que marcam o **ritmo** tendem a não fechar a história, ao contrário, são portas que abrem as futuras possibilidades na evolução do argumento.

Metodologias

Estabelecemos dois períodos de coleta de dados:

Primeiro período	Segundo período
1999/2000	2000
25 novembro/25 janeiro	25 março/25 maio

Foi elaborada uma ficha para cada um dos programas de ficção de produção nacional que seria transmitido nessas datas, caracterizados como estreias⁶ em nível nacional.

Em cada ficha constavam os seguintes dados:

- Título da série.
- Título do capítulo ou número de série.
- Data prevista de transmissão.

⁵ Do modo como é explicado por Griitti (apud BARTHES et al. 1974).

⁶ Deveria ser dito “estrela em canal aberto”, pois em alguns casos os programas já tinham sido transmitidos via plataforma digital para os assinantes.

O segundo dado não aparecia em muitas das fichas e foi completado só nas selecionadas, apenas como confirmação. Não era um dado importante durante a fase de coleta aleatória. O terceiro dado, no caso das séries diárias, indicava uma semana completa.

Preparou-se um recipiente para cada série, para acomodar as fichas de cada uma na urna correspondente. Foram misturadas e escolhidas uma ou duas fichas segundo a categoria a que pertencia cada série (uma para as séries diárias, duas para as de periodicidade semanal).

Seguindo esse procedimento obtivemos o *corpus* que aparece detalhado nas Tabelas 1 e 2. Com esse processo aleatório, quisemos atribuir ao acaso o máximo peso possível sem que, por isso, tenhamos deixado de levar em conta:

- a) Uma quantidade significativa de séries.
- b) Mais de um capítulo/episódio em cada série, para a maioria dos casos.

Observou-se, durante a coleta de dados, que os núcleos apresentavam uma tendência variável quanto ao número e ao modo em que apareciam distribuídos dentro da sequência, mas que tal tendência respondia a padrões estáveis. Comparando os resultados das diferentes séries, começamos a pensar que poderia ocorrer algum tipo de relação entre a distribuição dos núcleos e o formato. Aqui, vimos que a **proporção** (tamanho do núcleo em relação ao tamanho da sequência) voltava a ter um papel de destaque segundo o tipo de série.

Entendemos por **distribuição dos núcleos** sua posição no interior da sequência. Proporção e distribuição, medidas em conjunto ou separadamente, geram ritmos dramáticos diferentes quando introduzimos na equação o fator *tempo*. O ritmo dramático é diferente conforme a sequência oferece muitos ou poucos núcleos. A globalidade do texto mostra uma configuração rítmica muito diferente, dependendo de esses núcleos se situarem ou não de maneira uniforme.

Observamos que a *sitcom*, a dramédia ou a série diária utilizam recursos claramente diferentes na hora de “tramitar” a informação essencial que dá vida às tramas. Tentaremos mostrar, em seguida, quais foram os

resultados mais frequentes quanto à disposição e ao tamanho dos núcleos nos diferentes capítulos e episódios analisados.

■ Regras para a localização dos núcleos

Com o objetivo de entrar em acordo a respeito de como medir, estabelecemos algumas normas que se aplicarão à totalidade dos casos e garantirão a confiabilidade do processo, reduzindo os efeitos de variabilidade entre os observadores.

Após assistir uma primeira vez a cada episódio, foram determinadas as tramas que o constituíam. Utilizaram-se etiquetas como A, B, C, D..., sem que essa denominação se relacionasse à importância da trama (se é principal ou secundária). A denominação alude à ordem de aparição, de modo que a trama C aparece depois da B, a A antes da B e assim por diante. Isoladas todas as tramas, procedeu-se a uma decomposição sintagmática do texto por sequências.

Estabelecemos que a aparição de uma nova sequência vem determinada por:

- a) Uma **mudança de espaço**, desde que não exista continuidade por meio de um personagem que circula entre lugares próximos e é acompanhado pelo ponto de vista da câmara.⁷
- b) Uma mudança de tempo, inclusive não havendo mudanças de espaço, seja de elipse, analepse seja de prolepse.

A simples mudança do ponto de vista não provoca mudança de sequência, salvo se existir uma *transição marcada* entre dois planos contíguos ou se perceber uma mudança no *ponto de vista figurado*. Explicaremos com mais detalhes ambas as possibilidades.

Denomina-se transição o nexos visual entre dois planos contíguos quando não vão ligados por *raccord* direto, isto é, por corte. As transições (muitas vezes simples fusões encadeadas) são frequentes nas mudanças de sequência e servem para indicá-las, mas, para alcançar agilidade visual

⁷ Não se considera mudança de espaço a mera transição entre espaços conjuntos por meio de um plano de acompanhamento.

no texto, padronizou-se a fórmula de não empregá-las sistematicamente; isso significa que habitualmente elas são omitidas; por isso os indicadores mais confiáveis da mudança de sequência são as mudanças de espaço e/ou tempo, e não tanto a presença/ausência de uma transição. Apesar disso, a transição é utilizada amiúde para denotar eclipse (supressão de um tempo da história no discurso). Já advertimos que esse recurso deve ser interpretado como uma sucessão de duas sequências diferentes e não como uma só, em razão da definição de sequência que adotamos.

Mas nem sempre a transição marca um ponto de união entre sequências. Os sintagmas descritivos e frequentativos,⁸ constituídos de sucessões de planos ligados por meio de transições, compõem, para nós, uma única sequência ou sintagma de análise, já que o sentido do que mostra o relato tende a compor um enunciado autônomo.⁹

Com respeito ao ponto de vista figurado, é preciso dizer que sua mudança no transcurso de uma sequência poderia nos induzir a considerar uma mudança de sequência. Entende-se por ponto de vista figurado a mudança de perspectiva não literal, graças à qual vemos a realidade textual peneirada pela versão que dela nos dá um personagem concreto (o ponto de vista literal significa ver com os olhos do personagem, ou seja, o que ele vê e sempre se dá integrado na sequência). Não aprofundaremos esse aspecto porque, na prática, não ocorreu nenhum caso com essas características e o esclarecimento é dado apenas por rigor metodológico. Basta acrescentar que a mudança de ponto de vista figurado pode ser entendida como segmentação, isto é, mudança de sequência, nos casos em que se percebe com clareza uma contraposição de intenções (do sentido), por exemplo, quando um personagem mostra ou conta sua versão de um fato e imediatamente se mostra a versão de outro personagem ou do narrador.

Quando um personagem circula entre diversos espaços e há um acompanhamento (em algumas ocasiões, uma focalização visual externa

⁸ Seguindo a terminologia de Mertz.

⁹ De fato, costumam ocorrer ligados a um mesmo corte musical, o que facilita sua unidade sintagmática.

de caráter primário),¹⁰ considerou-se a totalidade do segmento como uma mesma sequência. Também nos casos em que se passava a um espaço imediato, ainda que fosse por corte (por exemplo, em um sintagma alternante), e sempre que a duração posterior a esse corte não excedesse 15 segundos. A escolha desse lapso de tempo, mesmo sendo arbitrária, nos parece apropriada, já que notamos que, com certa frequência, ocorrem emendas finais nas sequências em que se acrescenta alguma informação. São segmentos de duração geralmente inferior aos 15 segundos e que, pelo seu conteúdo, consideramos insuficientes para constituir por si sós uma sequência. Considerá-los como tal influiria na medição final, afastando-nos do espírito do trabalho que tenta descobrir estruturas estáveis.

■ Processo

No processo de coleta de dados consta a numeração correlativa das sequências para facilitar sua contagem e a localização exata dos pontos de maior interesse, em qualquer momento da investigação. Em seguida, determinam-se, na primeira projeção, o número e a temática de cada núcleo. Uma vez estabelecidos quais conteúdos informativos se consideravam parte de um núcleo e quais não, realizava-se a medição, numa segunda projeção, utilizando-se o segundo como unidade.

O primeiro obstáculo surge na hora de determinar quando uma informação é nuclear e quando não. Nesse sentido, se adota um critério, também unificador, que deduzido, em parte, das considerações feitas até agora. Se, como assinalamos, o segmento analisado faz avançar as tramas, abre portas, sugere novos caminhos ou simplesmente impulsos no desenvolvimento de qualquer das histórias ou reiteração sobre elas, pode ser considerado um núcleo. Mais precisamente, só se aceitariam como núcleos os segmentos nos quais houvesse alusões a:

- a) uma das tramas do capítulo/episódio;
- b) sinopse (*storyline*).

¹⁰ Vemos com os olhos de um personagem participante e identificamos essa intenção a partir das marcas contidas na própria imagem, sem que essa denotação tenha implícito nenhum efeito de montagem, com o qual não podemos ver o personagem que olha (JIMÉNEZ, 1994, p. 57).

Portanto, qualquer outra informação colateral ou suplementar, de natureza visual ou sonora e dentro dessas, as dialogadas e as que não o eram, seria considerada secundária ou satélite, por não cumprir, ao menos, uma das condições mencionadas.

O “ritmo dramático”

Considerando nossa hipótese, se observarmos a tabela abaixo, veremos que a relação de quocientes obtida permite tratar de categorias médias que oscilam entre 0,08 (*Siete vidas*, 06 abr. 2000) e 0,32 (*Compañeros*, 08 dez. 1999).

Tabela 1. Junto de cada capítulo/episódio, mostra-se a data de transmissão e a média do quociente N obtido ao comparar a duração do núcleo com a duração de sua sequência (núcleos “densos”, de quociente próximo à unidade, indicam espaços amplos dentro da sequência)

Capítulo	Data de transmissão	Quociente N
1. <i>Antivicio</i>	26 bar. 2000	0,19
2. <i>Policías</i>	04 abr. 2000	0,19
3. <i>Policías</i>	11 jan. 2000	0,19
4. <i>Raquel busca su sitio</i>	17 jan. 2000	0,14
5. <i>Ala Dina</i>	18 jan. 2000	0,1
6. <i>Ala Dina</i>	27 mar. 2000	0,17
7. <i>Siete vidas</i>	16 abr. 2000	0,08
8. <i>Compañeros</i>	01 dez. 1999	0,16
9. <i>Compañeros</i>	08 dez. 1999	0,32
10. <i>Periodistas</i>	29 nov. 1999	0,23
11. <i>Periodistas</i>	13 dez. 1999	0,2
12. <i>Médico de familia</i>	31 nov. 1999	0,26
13. <i>Médico de familia</i>	07 dez. 1999	0,18
14. <i>Petra Delicado</i>	02 dez. 1999	0,28
15. <i>El comisario</i>	10 jan. 2000	0,26
16. <i>El comisario</i>	17 abr. 2000	0,27

Capítulo	Data de transmissão	Quociente N
17. <i>Hospital Central</i>	30 abr. 2000	0,28
18. <i>Hospital Central</i>	07 maio 2000	0,29
19. <i>Al salir de clase</i>	08 nov. 1999	0,18
20. <i>Al salir de clase</i>	09 nov. 1999	0,17
21. <i>Al salir de clase</i>	10 nov. 1999	0,25
22. <i>Al salir de clase</i>	11 nov. 1999	0,26
23. <i>Al salir de clase</i>	12 nov. 1999	0,22
24. <i>Calle nueva</i>	08 maio 2000	0,19
25. <i>Calle nueva</i>	09 maio 2000	0,21
26. <i>Calle nueva</i>	10 maio 2000	0,2
27. <i>Calle nueva</i>	11 maio 2000	0,22
28. <i>Calle nueva</i>	12 maio 2000	0,24
29. <i>24 Horas</i>	12 jan. 2000	0,16
30. <i>La casa de los líos</i>	30 mar. 2000	0,15

Resumindo e ordenando esses dados, temos:

0,08 0,1 0,14 0,15 0,16 0,16 0,17 0,18 0,18 0,19 0,19 0,19 0,19
0,2 // 0,2 0,21 0,22 0,22 0,23 0,24 0,25 0,26 0,26 0,26 0,27 0,28
0,28 0,29 0,32

Portanto:

Categoria: 0,08-0,32

Moda: 0,19

Mediana: 0,2

Média: 0,2

É importante observar que, de um total de 844 sequências distribuídas em 30 textos, não obtivemos uma média de quocientes por episódio fora de uma categoria que ficasse claramente estabelecida na zona inferior ao terço da unidade, isso, mais o fato de haver tantos valores médios que se repetiam (0,17; 0,18; 0,19; 0,2...) nos sugere que, no que se refere às medidas de tendência central, há claros indícios de que a maior par-

te das séries estudadas compartilha quocientes parecidos de duração de seus núcleos ou segmentos de informação essencial.

Embora, como sabemos, a média aritmética tende a homogeneizar o valor de cada NCI (núcleo de condensação informativa)¹¹ no que se refere a um valor central, ficou comprovado que a dispersão era escassa e que, em geral, a maioria dos NCI detectados em cada texto “tendiam” ao valor de sua média. Isso não equivale a dizer que seu valor em segundos fosse parecido, já que o quociente do núcleo é um valor obtido sobre as dimensões da sequência, mas permite assegurar que o tamanho dos núcleos guarda dentro do texto proporções semelhantes ao sintagma-sequência anteriormente definido.

Com referência às possíveis diferenças entre os distintos formatos e gêneros, observemos a Tabela 2, a seguir, na qual as séries aparecem ordenadas.

Tabela 2. Dados por tipos de série

	Transmissão	Média N	Duração sequência	Exterior Interior	NCIs/segundo	Share	Rating	Milhares
Dramédia de ação								
<i>Antivício</i>	25 abr. 2000	0,19	1'55"	1-5	2,32	17,2	7,3	2828
<i>Policías</i>	04 abr. 2000	0,19	1'42"	1-2,4	1,78	20,5	8,6	3309
<i>Policías</i>	11 jan. 2000	0,19	1'31"	1-1,7	1,87	22,8	10,2	3943
<i>Petra Delicado</i>	02 dez. 1999	0,28	1'36"	1-1,5	2,69	14,2	6,2	2397
<i>El comisario</i>	10 jan. 2000	0,26	1'27"	1-19	2,87	21,2	10,2	3949
<i>El comisario</i>	17 abr. 2000	0,27	1'16"	1-8	2,8	23,1	9,8	3777
Dramédia familiar								
<i>Médico de familia</i>	30 nov. 1999	0,26	1'47"	1-6,75	3,06	42,5	19,1	7338
<i>Médico de familia</i>	07 dez. 1999	0,18	2'29"	1-31	3,68	38,0	16,0	6146

11 Utilizamos a denominação NCI, núcleo de condensação informativa, para distinguir mais claramente nosso conceito de núcleo daquele utilizado por Chatman.

	Transmissão	Média N	Duração sequência	Exterior Interior	NCIs/segundo	Share	Rating	Milhares
Dramédia profissional								
<i>Raquel busca su sitio</i>	17 jan. 2000	0,14	1'42"	1-4	2,6	18,5	8,6	3313
<i>Periodistas</i>	29 nov. 1999	0,23	1'53"	1-10	1,36	31,4	14,1	5430
<i>Periodistas</i>	13 dez. 1999	0,2	2'06"	1-33	1,7	31,1	14,3	5475
<i>Hospital Central</i>	30 abr. 2000	0,28	1'04"	1-3,8	2,6	20,5	6,9	2667
<i>Hospital Central</i>	07 mai. 2000	0,29	1'16"	1-4,6	2,6	19,4	7,9	3053
Dramédia juvenil								
<i>Compañeros</i>	01 dez. 1999	0,16	1'45"	1-9,7	2,6	36,4	16,5	6330
<i>Compañeros</i>	08 dez. 1999	0,32	1'31"	1-5	1,04	36,9	17,1	6562
Sitcom								
<i>Siete vidas</i>	06 abr. 2000	0,08	3'59"	0-12	4,5	22,1	9,1	3510
<i>Ala Dina</i>	18 jan. 2000	0,1	2'12"	0-14	3,0	28,5	13,4	5194
<i>Ala Dina</i>	27 mar. 2000	0,17	2'51"	1-10	2,8	22,2	10,2	3943
<i>24 Horas</i>	12 jan. 2000	0,16	1'43"	0-14	3,0	23,7	10,9	4221
<i>La casa de los líos</i>	30 mar. 2000	0,15	2'46"	0-28	3,39	20,6	5,1	1977
Telenovela juvenil								
<i>Al salir de clase</i>	08 nov. 1999	0,18	2'10"	0-12	3,9	25,1	7,4	2856
<i>Al salir de clase</i>	09 nov. 1999	0,17	2'17"	1-10	3,8	23,6	7,1	2739
<i>Al salir de clase</i>	10 nov. 1999	0,25	2'04"	1-3,6	2,7	26,3	7,8	3001
<i>Al salir de clase</i>	11 nov. 1999	0,26	2'09"	1-13	2,35	24,1	7,5	2884
<i>Al salir de clase</i>	12 nov. 1999	0,22	2'02"	1-5	3,25	24,7	8,1	3099
Telenovela familiar								
<i>Calle nueva</i>	08 mai. 2000	0,19	2'10"	1-2,75	3,6	20,0	5,6	2162
<i>Calle nueva</i>	09 mai. 2000	0,21	2'10"	0-14	3,07	17,5	4,9	1895
<i>Calle nueva</i>	10 mai. 2000	0,20	2'33"	1-11	4,0	17,6	5,0	1940
<i>Calle nueva</i>	11 mai. 2000	0,22	2'19"	1-11	3,9	18,1	5,1	1980
<i>Calle nueva</i>	12 mai. 2000	0,24	2'15"	1-3	3,08	17,0	4,8	1847

Dentro da dramédia de ação (nesse caso, especificamente, textos de gênero policial), encontramos uma categoria, com relação à média do quociente, que oscila entre 0,19 e 0,28; na dramédia familiar, apesar de contemplada em uma única série, mas com valores bastante díspares, no entanto, a mesma categoria se situa entre 0,18 e 0,26, ou seja, com valores parecidos sem que se observe que a temática “de ação” (que nós redefinimos como “gênero”) faça variar muito os números. A dramédia profissional apresenta, contudo, valores de quociente um pouco mais dispersos, estando entre 0,14 e 0,29 e, finalmente, a dramédia juvenil mantém uma tendência similar, situando-se o intervalo entre 0,16 e 0,32 (entretanto, só há dois casos).

Passemos à *sitcom*. Nesse caso, vemos então que a categoria atinge o valor mínimo de 0,08, chegando, no limite superior do intervalo, a um valor máximo de 0,17. Comparando com o formato dramédia, podemos afirmar que praticamente onde acaba o valor máximo da *sitcom*, chegamos ao valor mínimo da dramédia, salvo essa pequena zona de solapamento situada 0,14 e 0,16, que não parece relevante.

Quanto ao que, no quadro, denominamos telenovela juvenil, melhor dizendo, série diária juvenil, vemos que o intervalo se abre com valores parecidos aos da dramédia, mesmo que mais recortados no limite superior. O mesmo acontece com a segunda série diária analisada.

Acreditamos que a hipótese é válida, apesar de ser necessário explicar que as médias dos quocientes que determinam o que chamamos “ritmo dramático”, apresentam tendência a mudar em função do formato e em menor medida do gênero. Os quatro gêneros de dramédia e os dois de série diária não apresentam diferenças claras.

Com relação à existência de quocientes ótimos em função do gênero ou do formato, que marcam preferências claras da audiência, o mesmo quadro nos mostra os dados de audiência obtidos durante a transmissão de cada capítulo/episódio. Apresenta-se o *share* (porcentagem de espectadores que estão sintonizados, comparados ao total que está assistindo à televisão – também é um valor médio); o *rating* (porcentagem de espectadores que estão sintonizados sobre o universo de espectadores); os milhares de espectadores que isso supõe em cifras redondas (acrescentar três zeros para

calcular a cifra em milhões).¹² Basta utilizar um desses três índices para obter um parâmetro. Utilizaremos o *share* por ser o mais usado.

Não se detectou correlação entre determinados valores do NCI e a resposta do público, o que faz que a hipótese seja descartada *a priori*. Talvez o número de casos fosse insuficiente para conseguir provar a hipótese.

Quanto à *sitcom*, a porcentagem de sequências unitárias (um só NCI) tende a ser menor que nos outros formatos; na dramédia tendem a predominar as sequências múltiplas unitramas (vários NCI de uma mesma trama), sendo esse predomínio absoluto nas séries diárias. Vejamos o seguinte resumo de dados:

Tabela 3. Tabulação de porcentagens de sequências unitárias (um só NCI/sequência), múltiplos unitrama (vários NCI's de uma mesma trama) e múltiplos multitramas (vários NCI's de várias tramas)

	Sequências unitárias em %	Sequências múltiplas unitramas em %	Sequências múltiplas multitramas em %
Dramédia de ação			
<i>Antivicio</i>	30,2	55,8	13,9
<i>Policías</i>	51,2	41,4	7,3
<i>Policías</i>	43,9	40,9	12,2
<i>Petra Delicado</i>	9,0	78,7	12,2
<i>El comisario</i>	15,0	67,5	15,0
<i>El comisario</i>	24,4	55,5	15,5
Dramédia familiar			
<i>Médico de familia</i>	6,4	77,4	12,9
<i>Médico de familia</i>	6,2	68,7	18,7
Dramédia profissional			
<i>Raquel busca su sitio</i>	39,4	31,5	26,3
<i>Periodistas</i>	15,1	60,6	21,2
<i>Periodistas</i>	11,7	38,2	48,8
<i>Hospital Central</i>	17,24	50,1	29,3

¹² Dados obtidos de Barlovento Comunicação.

	Sequências unitárias em %	Sequências múltiplas unitramas em %	Sequências múltiplas multitrmas em %
<i>Hospital Central</i>	23,5	58,8	13,7
Dramédia juvenil			
<i>Compañeros</i>	18,6	67,4	11,6
<i>Compañeros</i>	24,4	71,4	2,0
Sitcom			
<i>Siete vidas</i>	0	50,0	50,0
<i>Ala Dina</i>	21,5	35,7	42,8
<i>Ala Dina</i>	9,0	63,6	27,2
<i>24 Horas</i>	21,4	35,7	42,8
<i>La casa de los líos</i>	14,2	64,2	14,2
Telenovela juvenil			
<i>Al salir de clase</i>	0	91,6	8,3
<i>Al salir de clase</i>	0	90,9	9,0
<i>Al salir de clase</i>	7,1	64,2	28,5
<i>Al salir de clase</i>	14,2	85,7	0
<i>Al salir de clase</i>	0	75,0	25,0
Telenovela familiar			
<i>Calle nueva</i>	6,66	93,3	0
<i>Calle nueva</i>	21,4	71,4	7,14
<i>Calle nueva</i>	8,3	83,3	8,3
<i>Calle nueva</i>	16,6	75,0	8,3
<i>Calle nueva</i>	8,3	75,0	16,6

No que diz respeito à *sitcom*, a porcentagem mais alta de sequências unitárias está em 21,5%. A dramédia de ação chega a alcançar até 43,9%, mas há uma exceção muito clara, a da dramédia familiar, que se situa em porcentagens inferiores a 7. Mas deve-se ressaltar que as séries diárias tendem a minimizar as sequências unitárias, tanto ou mais que a *sitcom*. Para nós, isso reafirma o profundo “hibridismo” que caracteriza esse formato.

As sequências múltiplas unitramas predominam claramente em todos os formatos, apesar de esse predomínio se destacar na série diária, chegando a alcançar porcentagens superiores a 90.

Portanto, se a primeira parte da sub-hipótese não fica plenamente demonstrada, a segunda parece que sim. Em termos de tendência, pode-se verificar maior probabilidade de sequências múltiplas unitramas em todas as séries em geral e nas séries diárias em especial. A incidência disso sobre o ritmo parece clara. Opta-se por um ritmo baseado na apresentação de núcleos de uma mesma trama, mas por enquadrá-los sob uma mesma sequência (espaço).

Quanto à posição (distribuição) dos núcleos, percebe-se uma variação dependendo do gênero e/ou do formato; digamos que se comprovou que as *sitcons* tendiam a utilizar núcleos de reiteração, nos quais não se davam chaves de avanço das tramas, mas sim redundâncias (de conteúdo humorístico) consubstanciais ao formato (comédia de situação). Como é a situação e não a ação que mais pesa nessas séries, não é de surpreender que a posição de núcleos apresente uma distribuição uniforme. Pelo contrário, na dramédia, e mais ainda na série diária, observa-se uma clara tendência ao “in crescendo”, de modo que o núcleo que gera mais expectativas se situa no final, estando os núcleos quase sempre em maior concentração na segunda metade da sequência. Isso foi comprovado em mais de 800 sequências das 844 analisadas. Portanto, a hipótese fica confirmada.

Quanto à possibilidade de que houvesse “estilemas rítmicos” relacionados à retórica dos supranarradores, seria necessário fazer alguns esclarecimentos. O conceito de supranarrador alude a um constructo que trata de implicar a várias instâncias narrativas. Em geral, uma “política de estudo” é um supranarrador, mas na televisão atual há uma clara dicotomia entre o fazer da produção (que recai nos produtores) e o fazer da programação (que recai nas cadeias, neste estudo, denominados muitas vezes de “programadores”). Entendidas separadamente, ambas as instâncias cumprem a denominação de supranarradores, já que intervêm no aspecto final do discurso, implicando equipes humanas mais ou menos amplas na tomada de decisões que precede à construção do texto. Detectar um estilema de conteúdo na programação das cadeias não é especialmente complexo, já que todas possuem políticas de programação mais ou menos claras. No entanto, no âm-

bito específico das séries de ficção, parecia-nos mais interessante buscar elementos discursivos relacionados ao ritmo dramático de algumas produtoras. Acreditávamos que, no nível estrutural, seus discursos não variariam muito entre as diferentes séries, pelo simples fato de serem programadas em cadeias diferentes.

Surpreendeu-nos que os quocientes médios das séries Globomedia tivessem médias de quociente N tão semelhantes:

Policías 0,19 / Policías 0,19 / Médico de família 0,26 / Médico de família 0,18 / Periodistas 0,23 / Periodistas 0,20 / Compañeros 0,16 / Compañeros 0,32 / Siete vidas 0,08

Não há uma tendência em direção a quocientes concretos, mas se detecta, sobretudo nas dramédias profissionais (inclusive na familiar), uma clara tendência a respeitar um valor médio quanto ao tamanho que ocupam os núcleos dentro da sequência. Surpreende inclusive a coincidência exata de quociente (0,19) para os dois episódios analisados da série *Policías*. A tendência se dissipa na dramédia juvenil *Compañeros* e é claramente distinta na *sitcom Siete vidas*.

Pode-se mostrar uma interação entre a tendência do formato e a estandardização que o supranarrador impõe, nesse caso, em função desse formato. Em nossa opinião, isso não só reforça a hipótese de que há uma relação entre formato e valor do NCI, mas também se detecta um esforço claro (talvez não consciente) da maior produtora de nosso país em termos de faturamento por realizar um produto estável (clônico, em termos de estrutura).

Quanto a existir uma relação entre o formato e a frequência no uso do espaço interior ou exterior, se novamente observarmos a Tabela 2, comprovaremos imediatamente que os gêneros são muito diferenciáveis pelo nível de presença das localizações exteriores. Na tabela, o dado aparece em forma de proporção comparativa. Não é uma média, mas um dado objetivo de cada texto medido. Em geral, podem-se ver duas tendências claras: o uso sistemático ou frequente de localizações exteriores ou a pouca presença ou não presença desses espaços. Na dramédia, observa-se maior presença desses espaços em relação aos outros formatos. Nova-

mente, aqui também não se detecta influência do gênero, já que dentro do gênero policial, por exemplo, encontramos médias que oscilam entre um exterior para cada 1,5 interiores (*Petra Delicado*) e um exterior para cada 19 interiores (*El comisario*, 10 jan. 2000). Na *sitcom*, o uso de localizações exteriores é praticamente nulo (nulo em quatro dos cinco casos analisados e com uma única presença no quinto). A série diária apresenta valores mais próximos aos da *sitcom*. Não há indícios claros de que esse elemento aumente a satisfação do público, visto que há altos níveis de presença de exteriores com altos e baixos níveis de *share* (*Policías* e *Petra Delicado*, respectivamente), e baixa presença de exteriores com altos e baixos níveis de *share* (*Médico de familia* e *Raquel busca su sitio*), ainda que entre as dramédias que pior funcionaram (*Antivicio*, *Petra Delicado* e *Raquel busca su sitio*, todas com *share* médio inferior a 20), verifica-se um certo abuso na utilização de exteriores, com porcentagens que oscilam entre 25% e quase 50%.

Ritmo de trama

Comprovada a existência de ritmos dramáticos adequados aos diferentes gêneros e formatos, analisamos o nível de presença dos conteúdos com o intuito de observar até que ponto eram repetitivos e, ao mesmo tempo, faziam parte de um certo ritmo que já não se referia a cada série concretamente, mas à programação em geral. O objetivo era perceber, sobretudo, se a frequência de aparição dos núcleos estava condicionada pelos diferentes tipos de trama, o que nos obrigou a realizar, por um lado, uma classificação prévia de tipos de trama com base nos estudos de Polti, Tobías e outros autores e, por outro, uma classificação dos núcleos detectados em função de seu conteúdo. Denominamos essa última característica de **função** do núcleo, inspirando-nos, em parte, nos trabalhos da escola russa, particularmente Vladimir Propp, e encontramos um total de 67 categorias (funções) ou tipos de núcleo segundo seu conteúdo.

Tabela 4.

	Tramas																				
	Tipo A				Tipo B	Tipo C					Tipo D			Tipo E				Tipo F			
	BQ	PS	HU	AR	TM	VE	RI	EX	AC	MG	VN	MT	EZ	EG	TT	PA	LA	SA	DE	RE	ME
Acidente	1	3	2	8	2	1	1	7	3		14		1	2		3	5	1	1	1	1
Acusação	1		1			1	1		1									1			
Advertência	2			6		4	4	3	3				1				5	3		1	
Agressão		1		12	2	2	1	1	3	14			5	6							
Afastamento			1	4														1			
Alucinação				1									1				1				
Ameaça	5	2	1	21		8	2	7	5	8	1	1		3	1		1	2	2		
Aproximação				20	1		1			1							3		2	1	
Assassinato														2							
Autodefinição																			1		
Auxílio	1	1	3	17	1			10	8	12				1			6	1	2	1	
Busca	4			2	1	1	1		1	1				2			3	1		2	
Captura	1	3		1	1			1		4				2	6						
Castigo	1			2					1					2				1		1	
Catáfora	1		1	3	1	1	1			1							1				4
Chantagem														1							
Chegada		1	2	32		1	6	1	5	11	2			4	1	1	8	4	1	3	
Confirmação				2						1											
Conselho	3	1	2	15	7	3	3		6						2	1		1	1	1	2
Consolo	1			2														1			
Contradição																	1				
Decisão					1																
Desafio	1			2	2								1								
Desejo				2																	
Descobrimto	19	7	2	54	8	5	8	6	14	14	12	1	7	17	2	4	17	9	4	5	4
Despedida				6														2			
Dúvida				7			1											2			
Encontro (amoroso)	4			10			2		2	1				1			2				
Encontro (casual)				2		1															
Enfrentamento	2	1	1	53	5	3	7	3	12	9			1	4	2		4	8	2	1	
Esquecimento				1																	
Êxito		2												2			1		1	1	
Fuga	2	1		12			1	1	4	6	1	1		1	1	1			2	1	
Informação	27	7	7	86	7	12	17	9	12	20	1	1	4	32	1	2	17	6	6	4	5
Interrogatório	19		3	55	3	14	6	7	6	3			4	17	2	1	17		7	4	3
Interrupção				1																	
Lamento				1																	

	Tramas																				
	Tipo A				Tipo B	Tipo C				Tipo D			Tipo E				Tipo F				
	BQ	PS	HU	AR	TM	VE	RI	EX	AC	MG	VN	MT	EZ	EG	TT	PA	LA	SA	DE	RE	ME
Liberação				2				1					1			2					
Mal-entendido				5	1						1		1			3				1	
Mediação				2																	
Morte					1					1											
Mudança								2										2			
Observação				9	1		2			2				11		3					
Ocultamento				3										1	1	1					
Oferta		7		49	2	1	6	10	19	6	1	1	3	10	1	2	10	3		3	
Pacto		4		13	2	2	2	4	3	4	2		1	6				7			
Perdão					1																
Perseguição		3		1		1								1		2	1	1			
Petição		1		24	7	10	12	6	3	1		1	2	6		1	17	2	3	1	
Provocação				6	5		1		4	1			1	1			4	3		4	1
Repúdio		2	1	18	1		6		2			1		7					3		
Recompensa				12			1	1	1								7		1		
Reconhecimento				3																	
Reconciliação			1	8	1		2						2						1		
Recordação				3			4														
Reflexão				15		4	4	4	2				1	6	1		8	3	3		
Rendição		1																			
Resolução	18	3	2	31	3	6	11	1	11	9		1		14	2	3	24	3	3	4	
Restituição										1										1	
Retorno				1																	
Revelação		1	1	55	6	1	6	2	3	2			1	3	1		1	2		1	
Roubo				2										1				1			
Sedução				1					1		1			2							
Suspeita				20	3	3	4	1	2	2		1	1	4			8	3		2	2
Sugestão				2			1														
Trapaça			4	24	14	3	2	8	8	13			3	11		1	8	1		3	
Vingança				1													1				

TIPO A (conectivas)

“De busca” classe BQ / “De perseguição” classe PS / “De fuga” classe HU / “De resgate” classe RC / “De amor” classe AR

TIPO B (construtivas)

“De aventura” classe AV / “De transformação/amadurecimento” classe TM / “De fundação” classe FU / “De criação da vida” classe CV

TIPO C (destrutivas)

“De vingança” classe VÊ / “De rivalidade” classe RI / “De excesso” classe EX / “De ascensão/queda” classe AC / “Malignas” classe MG

TIPO D (dialéticas)

“Velho *versus* novo” classe VN / “Mártir *versus* tirano” classe MT / “Esquizoides” classe EZ

TIPO E (disjuntivas)

“Enigmáticas” classe EG / “Tentativas” classe TT / “De pacto” classe PA / “Labirínticas” classe A

TIPO F (catárticas)

“Sacrifício” classe AS / “Desamparo” classe DE / “Reinserção” classe RÉ / “Messiânicas” classe ME

Vimos que era possível encontrar **tramas onipresentes**, isto é, cuja presença era observável na totalidade dos textos; **tramas de gênero-formato**, isto é, de aparição mais provável em uns gêneros e/ou formatos que em outros, assim como **tramas ausentes**, cuja presença não se observa em nenhum dos textos analisados.

O dado mais surpreendente foi descobrir que nenhuma das tramas encontradas nos trinta textos e identificadas pelos seus elementos estruturais (personagens, complementos, situação de partida, de chegada, mais um passo intermediário no arco dramático dos personagens) ficava fora do repertório sintetizado com base nos estudos de Polti, Tobías e outros.

No que se refere às funções, notou-se que algumas como “acusação”, “advertência”, “agressão” e “afastamento” não apareciam nos textos de *sitcom*. Sua probabilidade de aparição parecia ser menor. No entanto, ocorriam “acidente”, “resolução”, “descobrimento” ou “informação”, – como ocorre com alguns argumentos na totalidade de gêneros e formatos.

A respeito de nossa ideia de que tramas com igual denominação (pertencentes à mesma classe ou categoria) apresentam funções fixas para alguns de seus núcleos, junto a outras funções volúveis, comprovamos que cada trama costuma ter pelo menos uma função típica, mas o normal é que possua várias. Trata-se de núcleos que aparecem sempre ou quase sempre que surge essa classe de trama.

Podemos falar de **ritmo** ao estabelecer que cada nova versão de uma trama é, na verdade, uma **variação rítmica** que se produz pela diferente disposição desses núcleos fixos, sua diferença em número, diferente distância entre eles e inclusão de núcleos pertencentes a outras funções, tudo isso serve definitivamente para escamotear ao olho do espectador o alto nível de repetição de tais componentes que, sendo poucos e quase sempre os mesmos, apresentam, graças à sua configuração rítmica, aspectos diferenciados.

Por último, quanto à tendência à não conclusão do relato, no sentido jornalístico, apontado por Gritti (apud Barthes), comprovamos que todos os textos sem exceção apresentavam desenlaces com tramas abertas. Normalmente, ocorria uma coabitação entre as tramas abertas (sem desenlace) e as denominadas autoconclusivas, claramente a favor daquelas e em prejuízo das últimas (exceto no formato *sitcom*). Na série diária, ocorreu o caso mais extremo, por não existir nos dez capítulos analisados, de nenhuma trama ter conclusão, sendo todas tramas abertas. Podemos afirmar com muito pouca margem de erro que a tendência mais generalizada da ficção televisiva espanhola (sem dúvida, aplicável pelo menos ao resto da União Europeia) de finais do século XX, aponta claramente para a não conclusão do texto.

Conclusões

As séries de ficção de produção nacional, tantas vezes acusadas durante os últimos anos de um excesso de servidão à realidade mediada, assim como de estarem regidas por normas clônicas, compartilham efetivamente e, na sua maioria, certos elementos relativos ao ritmo no qual são apresentados seus conteúdos, o que lhes dá uma estrutura similar.

As tramas mostradas por essas séries tendem a se apresentar em continuidade e a se desenvolver em várias sessões (capítulos/episódios). Cada trama se compõe de uma série de segmentos de informação relevante (aos quais chamamos núcleos de condensação informativa), nos quais se subdividem os diferentes movimentos dramáticos. Por sua vez, cada núcleo possui uma função que marca a direção desse movimento.

A maioria dos textos sustenta um repertório limitado de funções e tramas sem que, a julgar pela sua resposta favorável, produza-se um efeito de saturação nas audiências.

■ Conclusões gerais

1. O ritmo narrativo que relaciona o *tempo da história* com o *tempo do discurso* mostra-nos que as séries atuais respeitam a seguinte regra:

TH = TD para cada sequência

TD = Período de transmissão para cada texto

O que significa que as séries apresentam uma manipulação temporal nula dentro da sequência (talvez decorrente do sistema de gravação multicâmara), paralelamente, o tempo do discurso, no que diz respeito ao texto, é equiparável ao tempo do período de transmissão.

2. Certos elementos rítmicos do conteúdo (dimensões dos núcleos, frequência de aparição das diferentes tramas e presença periódica das localizações exteriores) apresentam características rítmicas (com influência no ritmo dramático) diferenciadas para cada formato. O formato, com frequência, é reconhecível pela presença de tais elementos.

3. O não cumprimento dos padrões rítmicos e estruturais que regem a maioria das séries não é causa suficiente para explicar o fracasso de algumas delas; embora se dê uma alta coincidência entre a não aparição sistemática de certos conteúdos e o baixo rendimento de audiência, o número de casos (dois sobre 30) é insuficiente.

■ Conclusões particulares

1. A *sitcom* tende a dispor os centros de interesse narrativo em estruturas rítmicas equilibradas, nas quais se mostra o que é importante com uma cadência monótona sublinhada pelo “riso extradiegético” como recurso enfatizador desse ritmo; a dramédia e, em maior medida, a série diária, tendem, pelo contrário, a mostrar os centros de interesse em zonas fixas, quase sempre no final das sequências, criando com isso ritmos crescentes e sem resolução (dentro da mesma sequência).

2. As séries atuais concedem mais espaço aos núcleos com maior intensidade dramática, considerando a capacidade do núcleo para gerar situações inesperadas, desenvolver segmentos de especial interesse ou dramatismo ou incluir doses excepcionais de espetacularidade. Como se comprovou na hipótese, esses segmentos de informação tendem a aparecer isolados na sequência, ou se mostram no final de uma sequência na qual convivem com outros núcleos, mas quando aparecem isolados trazem quocientes de presença em torno a 0,75.

3. Do ponto de vista rítmico e estrutural, algumas produtoras parecem querer implantar modelos muito homogêneos para suas séries com relação àqueles elementos que mais incidem no ritmo dramático (dimensão nuclear principalmente), mas não se detecta correlação nenhuma entre o tipo de trama e a produtora que gerou o produto, ou a cadeia que o transmitiu, isto é, os supranarradores não se denotam especificamente na escolha das tramas, o que não significa que não possam fazê-lo na definição de perfis dos personagens ou na realização.¹³

4. O conteúdo das séries atuais se baseia na repetição alternada de um repertório limitado de tramas, assim como de um repertório igualmente limitado de funções que definem a natureza dos núcleos. Ambos os repertórios mostram alta ou muito alta coincidência de certas tramas e de certas funções sobre o total das reconhecidas. Em outras palavras, ainda que esses repertórios de tramas e funções mostrem agrupamentos amplos, sendo sua amplitude variável pelas características do *corpus*, parece existir um grupo bastante reduzido de tipos de trama, assim como de funções, cuja presença se dá em muito maior medida. Isso permite supor que as séries recorrem à **alternância rítmica** desses elementos **constantes** com outros de natureza **variável** e de aparição muito menos frequente.

5. As **tramas de amor** (na Tabela 4, classe AR do tipo A) são as mais insistentemente utilizadas, não ocorrendo mais que dois únicos casos em que não se detectasse a aparição dessa classe de tramas e alcançando o

¹³ É uma opinião bastante generalizada entre os realizadores que as séries Globomedia têm sua marca característica de realização, baseada em uma espécie de pseudodogma televisivo bastante *light*, plenamente pós-moderno com frequentes manipulações dos contrastes, panorâmicas fugazes e puxões de câmara, reduções... Pudemos constatar uma maior aparição de figuras retóricas visuais como reduções de plano, anadiplose etc. nessas séries: (*Policías*, *Compañeros* e *Siete vidas*, e menos em *Médico de familia*), que no resto do *corpus* analisado.

maior número de frequências por capítulo (até três frequências em nada menos que cinco dos 30 casos estudados, 93% de aparição e quase 17% de tripla aparição).¹⁴

6. Existem tramas de **gênero-formato** ou mais propensas a aparecer em determinados gêneros e formatos, por exemplo, as enigmáticas (classe EG do tipo A). Essas ocorrem nos formatos que admitem o gênero policial como ingrediente (em ambas as séries diárias) ou como matéria-prima principal (dramédia policial).

7. A homogeneidade atual da ficção televisiva (produção nacional) pode ser em boa parte explicada pela interação de três diferentes níveis de ritmo:

- Ritmo intergêneros – as séries aumentam a tendência a misturar gêneros diversos conforme a periodicidade do formato seja maior e a natureza do discurso se torne mais aberta.
- Ritmo de trama – algumas tramas atuam como “coesionadoras do discurso”, aparecendo invariavelmente na maioria dos textos (por exemplo, tramas AR); do ritmo de aparição de tais tramas poderia depender em boa parte o nível de fidelidade das audiências, pois nos escassos textos (só dois) do *corpus* em que essa trama não existia, comprovou-se que os níveis de audiência registrados eram excepcionalmente baixos.

Já as séries apresentam uma alternância rítmica das tramas por meio de núcleos pertencentes a diferentes tramas que convivem numa mesma sequência. As atuais séries dão preferência a essa forma de construção, alternando-a com sequências nas quais se mostram vários núcleos pertencentes a uma mesma trama. As sequências que mostram um único núcleo (de uma só trama) são poucas. Tudo isso parece indicar que, quanto ao ritmo do conteúdo, optou-se pela fragmentação (às vezes excessiva) do discurso.

- Ritmo funcional – existem funções cuja presença ocorre de modo sistemático em certas tramas.

8. A concentração de tramas de uma mesma categoria é maior nas séries diárias que nos outros formatos, corroborando a maior repetição

¹⁴ Em 93 % dos textos analisados aparecia uma trama de amor; em 43% apareciam duas tramas de amor; em 17% apareciam três tramas de amor.

e uma quase total ausência de estruturas autoconclusivas; a maior parte das tramas se resolve ao longo de uma semana (ou mais tempo).

9. O discurso ficcional televisivo de maior inserção (*sitcom*, *dramédia* e *série diária*) tende à estrutura aberta e ao minimalismo de trama. Observa-se essa tendência de modo progressivo, segundo evoluímos da *sitcom* à *dramédia* e, desta, à *série diária*.

10. As séries diárias distribuem as tramas segundo dois ritmos preferenciais: monótono (para as tramas de conteúdo) e monótono crescente (para as tramas de maior impacto e continuidade).

Referências

- ALTMAN, R. *Os gêneros cinematográficos*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2000.
- BAL, M. *Teoria da narrativa* (Uma introdução à narratologia). Madri: Cátedra, 1995.
- BALLO, J. & PEREZ, X. *A semente imortal*. Os argumentos universais no cinema. Barcelona: Anagrama, 1997. (Coleção Argumentos.)
- BARTHES, R. et al. *Análise estrutural do relato*. 3. ed. Buenos Aires: Tempo contemporâneo, 1974.
- BERCIANO, R. A. *A comédia enlatada*: de Lucille Ball aos Simpson. Barcelona: Gedisa, 1999.
- BRENNER, A. *TV scriptwriter's handbook*. Dramatic writing for television and films. Los Angeles: Silman-James, 1992.
- CHATMAN, S. *História e discurso*. A estrutura narrativa na novela e no cinema. Madri: Taurus Humanidades, 1990.
- FIELD, S. *The screenwriter's problem solver*. How to recognize, identify and define screenwriting problems. New York: Do Trade Paperback, 1998.
- JIMENEZ, J. G. *A imagem narrativa*. Madri: Paraninfo, 1995.
- _____. *Narrativa audiovisual*. 2. ed. Madri: Cátedra, Signo e Imagem, 1996.
- LANDOW, G. P. et al. *Teoria do hipertexto*. Barcelona: Paidós Multimídia, 1997.
- MCKEE, R. *Story*. Substance, structure, style and the principles of screenwriting. New York: Regan Books, 1997.
- POLTI, G. *As 36 situações dramáticas*. La avispa/ensayo. Madri: Tecnos, 2000.
- PROPP, V. *Morfologia do conto*. 8. ed. Madri: Fundamentos, 1992.
- _____. *As raízes históricas do conto*. 6. ed. Madri: Fundamentos, 1998.
- RICOEUR, P. *Tempo e narração* (Configuração do tempo no relato histórico). Madri: Cristiandad, 1987.
- TOBIAS, R. B. *O roteiro e a trama*. Fundamentos da escritura dramática audiovisual. Madri: Internacionales Universitarias, 1999.