

Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série *Norma*¹

Géneros televisivos y discurso: la enunciación, la ficción y la interacción en la serie *Norma*

Television genres and discourse: enunciation, fiction and interaction in the TV series Norma

Maria Cristina Palma Mungióli²

Resumo *Com base na análise de alguns elementos da série de televisão Norma (GLOBO, 2009), apresentamos alguns elementos para a discussão de transformações que vêm ocorrendo nos gêneros televisuais com a criação/recriação de formatos marcados não apenas pela hibridação, mas também pelo rompimento de um estatuto pragmático por meio do qual os telespectadores reconhecem os gêneros televisuais e as estratégias discursivas presentes notadamente nos gêneros ficcionais. O enfoque teórico-metodológico empregado provém dos estudos de enunciação de Hamburger (1986), da Análise do Discurso (AD) e das teorias de linguagem e estética de Bakhtin (2003).*
Palavras-chave: *Gêneros televisuais. Gêneros ficcionais. Ficcionalidade. Gêneros do discurso. Série de televisão Norma.*

Resúmen *A partir del análisis de algunos elementos de la serie de televisión Norma (GLOBO, 2009), este artículo presenta la discusión de cambios que han ocurrido en los géneros televisivos con la creación/recreación de formatos marcados no sólo por la hibridación, sino también por la interrupción de una situación pragmática en la cual los espectadores reconocen los géneros televisivos y estrategias discursivas presentes sobre todo en los géneros de ficción.*

¹ Trabalho apresentado sob o título *Gêneros televisuais e discurso: alguns elementos para análise da série Norma* no GP Ficção Seriada, XXXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. O texto aqui apresentado sofreu pequenas alterações em relação ao apresentado nesse evento.

² Professora doutora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, professora do PPG-COM Ciências da Comunicação na mesma instituição. Pesquisadora do CETVN – Centro de Estudos de Telenovela da ECA-USP e do OBITEL – Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva. E-mail: crismungióli@usp.br

El enfoque teórico y metodológico viene de Hamburger (1986), del abordaje francés del Análisis del Discurso (AD) y de las teorías del lenguaje y la estética de Bajtín (2003).

Palabras-clave: Géneros televisivos. Géneros ficcionales. Ficcionalidad. Géneros del discurso. Serie televisiva Norma.

Abstract *Based on the analysis of elements from the Norma TV series (GLOBO, 2009), this article discusses changes that have occurred in televisual genres with the creation/re-creation of formats marked not only by hybridization, but also by the rupture of a pragmatic status through which viewers recognize televisual genres and the speech strategies that are present mostly in fictional genres. It is possible to verify transformations that cause ruptures on the pragmatic status producing a shift on the construction of the meaning. The theoretical and methodological approach come from Hamburger studies (1986), from french Analyse du Discours (AD) and from Bakhtin's theories of language and aesthetics (2003).*

Keywords: Television genres. Fictional genres. Fiction. Speech genres. Norma TV Series.

Data de submissão: 09/02/2011

Data de aceite: 02/08/2011

Introdução

O presente trabalho apresenta elementos para discussão de transformações que vêm ocorrendo de maneira cada vez mais rápida e profunda nos gêneros televisuais com a criação/recriação de formatos que se caracterizam não apenas pela hibridação, mas também principalmente pelo rompimento de um estatuto pragmático por meio do qual os telespectadores costumam reconhecer os gêneros televisuais e as estratégias discursivas presentes notadamente nos gêneros ficcionais. Como exercício de reflexão, pretende-se analisar elementos que contribuiriam para essa discussão na série *Norma*³ veiculada aos domingos pela Rede Globo de Televisão em outubro de 2009 no horário noturno.

Nessa série, observa-se que a ruptura do estatuto pragmático provoca deslocamentos na produção de sentido, pois instaura instâncias enunciativas marcadas principalmente por um certo apagamento do *eu-origem-fictício* (HAMBURGER, 1986) e pela prevalência de um discurso testemunhal.

Neste texto, parte-se da compreensão do papel central que a narrativa ocupa tanto nas culturas orais quanto nas letradas para constituição de uma forma de compreender a(s) realidade(s) em que nos situamos. Realidade(s) construída(s) não apenas pela concretude do cotidiano, mas também pelos mundos ficcionais com os quais dialogamos. Mundos que elaboram e reelaboram o cotidiano num jogo incessante marcado pela arte do dizer (DE CERTEAU, 2007); arte essa implicada diretamente em saberes e práticas narrativas. No entanto, não é nosso objetivo discutir as tênues fronteiras entre a realidade e a ficção, embora esse tema esteja presente às nossas reflexões; objetivamos entender alguns mecanismos de criação de ficcionalidade em um programa que mesclou gêneros e formatos televisuais e gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003) e constituiu instâncias enunciativas diferenciadas em termos de produção de ficção.

³ Com direção de Luiz Villaça, a série *Norma* foi veiculada em três domingos consecutivos, de 04 a 18 de outubro de 2009, no horário noturno, após o programa *Fantástico*. Roteiro final de Maurício Arruda com a colaboração de Sérgio Goldenberg e Sérgio Roveri. Elenco fixo da série: Denise Fraga, Cássio Gabus Mendes, Eva Wilma, Augusto Madeira, Fabio Herford, Fabio Nassar, Hani Hallage, Ju Colombo, Maristela Chelala e Samya Pasotto.

Gêneros Televisuais e Mediação

Os gêneros televisuais têm merecido atenção tanto por parte dos estudiosos dos meios audiovisuais quanto dos produtores e emissoras de televisão, porém essa atenção possui causas e objetivos diferentes. Para os produtores e emissoras de televisão, os gêneros ganham relevância, pois o gênero, ou pelo menos uma classificação genérica, é mais importante que o programa em si (ou que a fama e o reconhecimento do público de seu protagonista). Nessa perspectiva, o gênero é visto como uma espécie de fórmula que deve ser seguida para que um programa tenha sucesso. Porém, Nel (1997) afirma que mesmo entre os profissionais de televisão há uma certa indefinição sobre o que deva ser compreendido como gênero; ora privilegiam a questão temática, ora os dispositivos empregados. Acrescentaríamos ainda que os profissionais incumbidos da grade horária também usam como forma de classificação categorias enunciativas como “ao vivo” ou programas de entrevistas (que se diferenciam do gênero *talk-show*). Enfim, uma boa grade de programação deve conter os gêneros que mais agradam ao público visado em determinada faixa de horário. Trata-se, portanto, de um conceito estratégico para a gestão das emissoras de televisão e para os produtores de audiovisuais em geral.

Entre outras possibilidades, para os pesquisadores dos meios audiovisuais e da comunicação em geral, o estudo dos gêneros pode levar a compreender como os meios audiovisuais (principalmente a televisão) estão lidando com as produções culturais que entram na composição das matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2001) com as quais os seres humanos são construídos individual e socialmente, uma vez que os gêneros são, entre outras coisas, modelos de construção e de compreensão do mundo “real” e do mundo ficcional que se imbricam na composição ou no reforço de ideologias, socialidades e imaginário popular.

No campo da comunicação, as relações entre gêneros, produção cultural, sociedade, meios de comunicação de massa têm feito parte das discussões vinculadas aos Estudos Culturais. Nessa linha de análise, é praticamente impossível dissociar a narrativa – e seus gêneros – de qual-

quer processo comunicacional, pois ela provém da arte ancestral de narrar, de situar de maneira objetiva ou subjetiva o ser humano num mundo “real” ou “ficcional”, de dar sentido – mesmo que seja para causar estranhamento – aos problemas da Humanidade, de inserir a experiência humana na teia simbólica que permeia todas as relações humanas; notadamente nas relações de comunicação fortemente marcada pelo caráter ideológico da linguagem.

Martín-Barbero (2001) compreende os gêneros como matrizes culturais as quais se relacionam constitutivamente com as diversas esferas da sociedade; inter-relacionam-se por meio das lógicas de produção, formatos industriais, competências de recepção (consumo). Vistos, dessa forma, os gêneros medeiam nossa concepção de mundo ao mesmo tempo em que organizam nossa vida, uma vez que estão impregnados de/em nossa cultura.

Os gêneros televisuais, entendidos com base nessa perspectiva cultural, não devem ser analisados como simples manifestações de estratégias mercadológicas; ao contrário, devem ser estudados dentro de um quadro teórico amplo que leve em consideração o caráter dialógico das relações de comunicação.

Intimamente ligado à questão da estrutura dos gêneros surge o conceito de formato em produtos da indústria cultural, principalmente os televisuais. Gênero e formato caracterizam-se constitutivamente por uma relação constante e orgânica. Com base nessa concepção, os formatos estão impregnados por características genéricas; ao mesmo tempo em que os gêneros também sofrem influência dos chamados formatos industriais. Essa constante interpregnação transforma características genéricas em formatos por meio dos quais estabelecemos nossa mediação com o mundo televisual.

Gêneros: Ficção e Não ficção

As discussões em busca de definições mais claras a respeito do que é ficção ou não ficção no campo dos estudos literários se prolongam por

séculos e partem basicamente dos conceitos aristotélicos de *mimesis*. Genette (1991), baseando-se em Aristóteles, afirma que somente há criatividade na linguagem quando ela é colocada a serviço da ficção e propõe a tradução de *mimesis* por ficção. Hamburger (1986) também recorre à definição de *mimesis* de Aristóteles para discutir o conceito de ficção. Segundo a teórica alemã, o significado de *mimesis* não contém apenas a ideia de imitação e deve-se considerar nessa palavra o significado de representação, como teria sido usado por Aristóteles.

Ainda deve ser acrescentada outra definição bastante importante para a constituição do conceito de ficção: a verossimilhança, que, segundo Aristóteles (1995, p. 28), seria um princípio que rege a criação (literária): “(...) a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.”

Nessa perspectiva, a ficção não se funda apenas sobre o princípio da imitação da realidade, mas principalmente sobre o princípio da representação de (uma) realidade, ou seja, de criação de um mundo ficcional que se assenta sobre as relações simbólicas construídas socialmente.

Eco (1986) emprega o termo “mundo possível” para se referir ao mundo criado pelo escritor que à semelhança do mundo real é reproduzido na obra literária, porém, tal qual o mundo real, é impossível construir/descrever um mundo possível completo. Assim, a construção de mundos possíveis demanda uma certa dose de elementos e propriedades retirados do mundo “real”. O mundo possível (ficcional) alimenta-se de dados, informações e acontecimentos do mundo “real” e os incorpora como seus, fornecendo ao leitor uma possível solução para problemas do mundo “real”. Por isso, o mundo ficcional surge aos nossos olhos mais “humano” que o mundo real, uma vez que ele é obra e ação do ser humano enquanto o mundo “real” não obedece aos desejos (desígnios) humanos (ECO, 1997).

Partindo da análise dos sujeitos da enunciação, Hamburger (1986) discute as noções de “fingido” e “fictício” na obra de arte com a finalidade de demonstrar que a obra de ficção não se assenta sobre a ideia do “faz de conta”, tal qual muitos autores procuram definir o mundo mos-

trado nas obras ficcionais. A ideia do “faz de conta” contém a estrutura do “como se”. Isso quer dizer que a personagem de uma obra (literária, dramática, fílmica) agiria “como se fosse” uma pessoa “de verdade”. Para a autora alemã, nessas obras, as personagens agem dentro da estrutura do “como”, ou seja, elas “são” as personagens enquanto representação de pessoas (elas encarnam as personagens). Empregando um exemplo da própria autora: pode-se dizer que quando um ator interpreta uma personagem como um médico, ele não age “como se fosse um médico”, no momento da atuação “ele é um médico”. Ou seja, ele atua “como” médico e não “como se” fosse médico.

Desenvolvendo análise da estrutura “como”, a autora encontra elementos presentes no uso das formas verbais, dos dêiticos, e na instauração do sujeito da enunciação (eu-origem⁴ real ou fictício) que podem ajudar a identificar textos ficcionais e não ficcionais. Seguindo o raciocínio de Hamburger, Jost (1997) afirma que:

(...) a diferença entre ficção e realidade está menos no objeto do enunciado que no sujeito da enunciação, distinguem-se [então] três tipos de enunciados: o enunciado de realidade fundado em um eu-origem real, o enunciado de ficção fundado em um eu-origem fictício e o enunciado fingido, enunciado em primeira pessoa, que torna incerta a distinção entre invenção e testemunho. (...) Contrariamente à ficção, inscrita na lógica platônica da imitação da realidade (*mimesis*), o fingimento é uma imitação do *enunciado de realidade*. (JOST, 1997 [grifos do autor]).

Jost (1995, 1997, 2004) desenvolve os conceitos de fingimentos fílmicos, narrativos e enunciativos empregados nos programas audiovisuais para designar os procedimentos aplicados ao enunciado ficcional para lhe conferir o estatuto de um *enunciado de realidade*, o que não significa dizer que sejam *imitação de realidade*. Para exemplificar sua ideia, Jost

⁴ A tradução brasileira do livro de Käte Hamburger, *A lógica da criação literária*, utiliza a expressão “eu-origo” enquanto os tradutores e comentaristas franceses usam a expressão “eu-origem”. Adotamos em nosso trabalho preferencialmente a expressão “eu-origem” para sermos coerentes com Jost, Genette e Antonio Cândido.

afirma que, quando vemos a imagem de uma cidade “real” com habitantes “reais” e “acontecimentos reais” num programa de ficção, a única coisa que nos permite perceber se se trata de relato ficcional ou factual é o fato de distinguirmos o sujeito da enunciação, ou seja, de percebermos de “onde” nos “fala” o narrador ou as imagens. Falam-nos como eu-origem real ou fictício? Jost (2004, p. 131) responde: “A diferença entre a narrativa de realidade e a narrativa de ficção é que, nas narrativas de realidade, o autor é igual ao narrador, enquanto na ficção, ele é diferente do narrador.”

Gêneros do Discurso

O princípio basilar da teoria de gêneros do discurso desenvolvida por Bakhtin (2003) encontra-se na concepção de que a comunicação só se realiza por meio de enunciados concretos. Nessa perspectiva, os gêneros do discurso decorrem de condições sócio-históricas e, por isso, não se originam de características individuais de um falante ou de um escritor; dependem de todo um contexto sociocultural para se concretizarem como modelos de expressão de uma comunidade de falantes ou de escritores. A matriz dos gêneros do discurso é a vida das interações verbais, da interlocução entre as pessoas, enfim, da língua viva. Portanto, os gêneros do discurso regidos por todas as esferas das relações humanas (econômica, social, cultural e histórica da vida) apresentam variações e classificações que caracterizam sua inserção em determinada esfera. Os gêneros do discurso perpassam todas as áreas do conhecimento humano e adquirem, em cada uma delas, uma certa tipificação decorrente da atividade social da área. Assim, a cada atividade humana correspondem alguns gêneros que lhe são “típicos”.

Os gêneros do discurso funcionam como uma espécie de guia de produção e de interpretação de sentidos, uma vez que os enunciados, orais ou escritos, só ganham vida e significação quando integram uma situação concreta de comunicação, ou seja, quando se inserem num gênero

de discurso. Bakhtin (2003) propõe uma classificação que se caracteriza pela utilização do critério de comunicação imediata (réplica do diálogo, carta cotidiana) e pelo critério da comunicação mediada pela escrita (romances, dramas, pesquisas científicas). Os gêneros característicos da comunicação dialogal seriam os gêneros primários ou simples; os gêneros secundários ou complexos referem-se aos enunciados presentes nos textos escritos “mais” elaborados (livros, pesquisas científicas, publicidade). Porém, essa divisão não significa que os enunciados dessas duas categorias não se inter-relacionem; ao contrário, há um processo constante de interpenetração, o que leva a reelaborações e a novas apropriações.

Norma

Embora a série *Norma* tenha tido vida relativamente curta no cenário televisivo brasileiro (foram exibidos apenas três episódios), ela apresentou características que a situam como um formato diferenciado que mesclou elementos do teatro, de programas de auditório e de teledramaturgia com a intenção de produzir ficção. Além disso, a série estruturada como uma *sitcom* teve como uma de suas principais características a busca pela interatividade com o público tanto em termos narrativos quanto temáticos na construção da fábula, do enredo e das personagens, o que a caracterizou como uma ficção diferenciada tanto em termos de estética quanto de linguagem televisual.

Discutiremos neste artigo alguns desses elementos sem a pretensão de esgotar as possibilidades de análise, pois temos em mente principalmente a intenção de lançar questões para reflexão do estudioso de televisão frente a novas possibilidades estilísticas e estéticas de criação/fruição das narrativas ficcionais e não ficcionais diante de novas modalidades de interação mediadas pela internet. Cabe ainda observar que, devido aos propósitos deste artigo, não temos a intenção de desenvolver uma discussão mais aprofundada sobre as implicações do novo cenário instaurado pela internet em relação ao desenvolvimento de narrativas

que se espriam simultaneamente em diferentes suportes midiáticos ou plataformas. No entanto, enfatizamos que nossa perspectiva de análise se ancora na compreensão de que atualmente estudar as narrativas de televisão significa estar atendo a formatos de ficção regidos não apenas pelo princípio da adaptação ou da tradução intersemiótica (JAKOBSON, 2003), mas, sobretudo, pelo princípio da convergência.

De acordo com Jenkins (2008), a convergência não corresponde somente a uma mudança tecnológica, uma vez que modifica as relações entre tecnologias, indústrias, mercados, gêneros e audiências e, principalmente, porque *a convergência refere-se a um processo e não a um fim*. Por isso, deve ser entendida tanto a partir de transformações tecnológicas e culturais nos polos produtores e consumidores de produtos midiáticos quanto a partir das formas com que esses polos passam a interagir entre si. É nesse contexto que podemos compreender a convergência como o espaço onde pode ocorrer o consumo produtivo (CALABRESE, 1999),⁵ seja por meio de uma transformação do produto midiático propriamente dito, seja por meio de uma participação ativa do consumidor por meio de comentários em redes sociais, *blogs* ou *sites*. Nesse sentido, pode-se compreender o esforço dos envolvidos na produção da série em introduzir na trama as contribuições de internautas.⁶ Enfim, todo esse contexto coloca-nos frente a novos formatos de ficção que se caracterizam não apenas pela hibridação, mas também pela ruptura de estatutos pragmáticos consolidados tanto pela ficção e pelos gêneros, em sentido *latu*, quanto pela ficção e pelos formatos televisuais em sentido *stricto*.

O primeiro episódio de uma série tem importância fundamental para a sua continuidade, pois é nele que “todos os personagens principais do conjunto devem ser apresentados” (PALLOTTINI, 1998, p. 80). É

⁵ Para Omar Calabrese (1999, p. 142-143), o consumo produtivo é: “uma forma de consumo que não permanece passiva, mas que, no próprio acto de consumir um objeto cultural, produz uma interpretação que muda a própria natureza do objeto.”

⁶ Cf. matérias jornalísticas veiculadas sobre a série no jornal o *Estado de S. Paulo*, de 02 out. 2009, entre elas destacamos a que teve como título *Casamento com a internet tem boas chances de vingar*, assinada por Cristina Padiglione. Disponível em: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091002/not_imp444420,0.php. Acesso em: 09 fev. 2010.

nele também que tomamos conhecimentos de suas características e dos conflitos básicos que se apresentarão aos personagens em sua ação no mundo. Ou seja, expõe as personagens em ação no mundo, mostra-nos suas motivações, seus conflitos e indica-nos, de maneira mais clara ou mais nebulosa, os possíveis desdobramentos que esses conflitos poderão ter ao longo da série.

Entendemos também o primeiro episódio como aquele em que a instância da produção (CHARAUDEAU, 2009) precisa “*vender a história [do episódio], e não somente ela, mas uma longa história fracionada e intermitente*”; é essa história também que deverá “*motivar o telespectador a lembrar-se de que, em tal dia e em tal hora o seriado o espera.*” (PALLOTTINI, 1998, p. 79). Assim, embora haja desdobramentos da série que poderiam ser encontrados em diversos paratextos⁷ (*blogs, twitter, site da Globo notícias em sites, jornais e revistas*), a centralidade de nossa análise recairá sobre os discursos intratextuais, ou seja, sobre o programa veiculado no dia 04/10/2009, considerado aqui como o espaço de produção de enunciação e construção de sentido.

Norma foi apresentada à imprensa pela equipe de produção como uma proposta inovadora que procurava trabalhar de uma maneira bem-humorada as situações vividas no cotidiano por uma mulher de 40 anos. Insegura e recém-divorciada, a paulistana Norma (Denise Fraga), protagonista da série, é uma psicóloga que trabalha em um instituto de pesquisas e que vive às voltas com estatísticas comportamentais. Sua principal característica é tentar se inserir naquilo que ela acredita ser a normalidade, ou seja, ficar na média dos comportamentos/opiniões obtidos nas diversas pesquisas nas quais trabalha. Cláudio (Cássio Gabus Mendes), o ex-marido desempregado que não consegue (financeira e emocionalmente) se distanciar do antigo lar, a filha adolescente e a sogra que não admite a separação do filho compõem o núcleo familiar principal da série.

⁷ Paratexto, termo desenvolvido por Gerard Genette em *Seuil* (1979), é o conjunto dos discursos contendo comentários, apresentações ou acompanhamento sobre uma obra, seja ele feito por seu autor ou por críticos especializados ou mesmo na imprensa em geral.

O outro núcleo é composto pelos colegas de trabalho de Norma e tem como cenário principal o escritório em que ela trabalha. Há o chefe, que tem dificuldades de lidar com o cargo de chefia, e os colegas, dois pesquisadores e a secretária, que dividem com Norma o espaço de uma sala. É nesse ambiente onde ocorre de maneira mais evidente na televisão a interação entre programa e público. O cenário do escritório conta com uma plateia que se reveza em papéis de assistência e interativos e que assume, sob o comando de Denise Fraga, função importante no desenvolvimento da trama ficcional. Como veremos mais detalhadamente a seguir, os membros da plateia são ao mesmo tempo público, cocriadores e coadjuvantes.

A interação dialogal com a plateia ocorre quando Norma, tirando os óculos, dirige-se diretamente ao público e faz uma pergunta, geralmente motivada por algum dado estatístico anteriormente trabalhado dramaticamente de forma humorística por Norma e por seus colegas do escritório. O procedimento de Norma de tirar os óculos é utilizado como linha demarcatória entre a ficcionalidade e a realidade, posto que a partir daí não é mais Norma quem se dirige ao público, mas sim Denise Fraga. Os outros atores (colegas do escritório) também deixam de interpretar seus papéis e se tornam uma espécie de auxiliares de palco na condução dos diálogos de Denise Fraga com plateia.

Em termos de gênero e formato, pode-se dizer que o tipo de interação que Denise Fraga estabelece com a plateia segue as regras e a dinâmica dos programas de auditório em que um animador conduz o público e o leva a participar em menor ou maior grau no desenvolvimento de um tema. A plateia responde a perguntas e participa de brincadeiras com o objetivo de fornecer elementos para dar continuidade a uma narrativa ficcional que teve início sob seus olhos no palco, mas cujo desenlace não acompanharão *ao vivo*, uma vez que a narrativa ficcional terá continuidade em outras locações.

Outras modalidades de interação que se caracterizam pela mediação com recursos da internet ocorrem no estúdio. Distribuídas acima da altura média das paredes divisórias do escritório, há telas nas quais é

possível ver dados de pesquisas e perguntas/opiniões postadas no *Blog da Denise*⁸. Também se podem ver nessas telas os rostos de três pessoas que acompanham a distância, mediadas pelos recursos da internet, o desenrolar da história narrada no espaço do palco e as propostas de continuidade da intriga apresentadas pela plateia. Todas essas modalidades de interação ocorrem em temporalidades diferentes daquela em que o programa é transmitido. Cabe enfatizar que essas possibilidades de interação entre as instâncias de produção e de recepção corporificam, cada uma a sua maneira, o conceito de consumo produtivo (CALABRESE, 1999) e se inserem no contexto da cultura da convergência (JENKINS, 2008).

Em termos estruturais, o primeiro episódio foi exibido em quatro blocos. Os três primeiros duraram mais ou menos dez minutos e o quarto bloco teve um minuto e meio de duração.⁹ No último bloco, ocorrem o epílogo, cujo início se dá no final do terceiro bloco, e a proposta de uma nova pergunta que norteará o programa seguinte. Essa divisão denota a construção clássica do enredo marcada pela teoria aristotélica dos três atos. Entretanto, no interior desses blocos ocorre a participação do público do estúdio e do público constituído pelos internautas que estão *on line* e acompanham a gravação do programa ao vivo.

Porém, por meio de procedimentos de edição, a impressão do *ao vivo diferido* será substituída pela criação de uma sequencialidade que implica a criação de uma temporalidade que remete à noção de um *ao vivo*

⁸ Embora não seja nosso objetivo analisar o *blog* como elemento que participa diretamente da produção de sentido no *corpus* analisado neste trabalho, consideramos importante mencionar algumas de suas características. Lançado semanas antes da estreia da série, o *blog* convidava os internautas a participar da construção da trama ficcional por meio de opiniões, pesquisas e comentários sobre o programa. Nele também havia uma narrativa descrevendo a personagem com suas principais preocupações e características (psicológicas, sociais e profissionais). Um texto assinado por Denise Fraga informava sobre a "correria" das gravações e prometia uma maior participação dela. <http://blogdadenise.com.br/denise/>, capturado em 30/09/2009. O *blog* não existe atualmente.

⁹ Em nosso levantamento, observamos a prevalência do tempo destinado ao gênero ficcional (18 min) sobre o tempo destinado ao gênero programa de auditório (13 min, incluindo-se o tempo destinado às interações com o telespectador). No episódio analisado, verificou-se a seguinte distribuição dos tempos em relação aos gêneros do programa: primeiro bloco: 4 min de ficção e 6 min de interação com o público (auditório e *on line*); segundo bloco: 4 min de interação com o público e 6 min de ficção; terceiro bloco: 7 min de ficção e 3 min de auditório. O quarto e último bloco com duração de apenas 1min42s teve um 1min30s destinado à ficção e 12 segundos à interação com o público telespectador.

diferido intraprograma¹⁰. Mas mesmo essa modalidade não ocorre durante em todo o programa, uma vez que no desenvolvimento da trama ficcional mesclam-se cenas que se desenvolvem no palco dentro de um estúdio frente a uma plateia e cenas gravadas em locação.

Esses procedimentos de edição, que Jost (2004) chamaria de fingimentos enunciativos, levam o telespectador a entender a roteirização como um processo de cocriação que ocorre de maneira dinâmica; além disso, ressaltam as características interativas entre a instância da produção e uma parcela da instância da recepção (CHARAUDEAU, 2009) considerada aqui como o público que interage no palco e na plateia do programa.

Em termos discursivos, nossa atenção recaiu sobre os diálogos entre Denise Fraga e a plateia presente à gravação de parte do programa. Essa escolha se justifica principalmente pela nossa opção de procurar entender a inter-relação enunciativa do eu-origem-fictício e do eu-origem-real e de sua relação com o desenvolvimento dos temas propostos no programa de ficção.

Como aludimos anteriormente, a interação entre Denise Fraga e a plateia no estúdio ocorre sempre que surge uma dúvida comportamental de Norma (por exemplo: como a protagonista deve se vestir para ir a um encontro ou como uma mulher recém-separada deve se comportar num primeiro encontro amoroso) e nesse momento ela se volta para a plateia, tira seus óculos e lhe pergunta como a protagonista deveria agir.¹¹ A partir desse procedimento, Denise Fraga praticamente sai do palco e se posiciona frente à plateia estabelecendo as condições de um diálogo face a face. No início, algumas pessoas da plateia respondem em coro à pergunta e, com base nessas respostas, Denise Fraga as convida a opinar individualmente sobre a pergunta apresentada. É a partir desse momen-

¹⁰ O *ao vivo diferido* intraprograma é criado pela edição que coloca na sequência da interação com o público o segmento de ficção (gravada em locações) que esse público ajudou a construir, para, em seguida a uma cena que dá sequência narrativa àquela cena gravada, surgir novamente o ambiente do escritório e Norma estar preocupada com alguma situação acontecida segmento ficcional anterior (ao qual a plateia no estúdio não assistiu) e Denise Fraga lançar nova pergunta ao público e dar início à interação dialógica.

¹¹ No episódio em análise, a pergunta que dá início à interação é: *Como uma mulher que trabalha e cuida do ex-marido e da filha faz para voltar a namorar?*

to que há uma interação maior, pois ela chama algumas pessoas para se postarem ao lado dela frente à plateia e lhes faz perguntas num tom pessoal e bem-humorado.

Norma no palco, Denise Fraga no auditório

O primeiro episódio, intitulado “Existe vida depois da separação?”, teve como tema central o difícil recomeço da vida amorosa de Norma após nove meses de separação. O episódio apresenta os principais conflitos que poderão servir como fio condutor dos episódios que se seguem: a insegurança de Norma (como mulher e como mãe); a dificuldade em cortar os vínculos com o ex-marido que ainda come em sua casa; a sogra que conspira contra a separação de Norma e Cláudio; as perguntas e dúvidas de sua filha adolescente.

Como mencionamos anteriormente, *Norma* foi uma série de ficção em que os telespectadores (antecipadamente e durante a gravação do programa por meio da internet) e a plateia (presente no estúdio durante a gravação de parte do programa) podiam tomar parte na construção da trama. E é justamente sobre esse aspecto da interação face a face que procuramos compreender como se dá essa participação em relação às intervenções da apresentadora do programa (representante da instância da produção) e como se dá a criação da ficcionalidade por meio dessa relação interativa dirigida.

Escolhemos trabalhar com essa “parcela” interativa presencial do programa, pois é ela que, em última instância, participa da produção de sentido do produto televisual, uma vez que para o telespectador, que apenas assiste ao programa de televisão, o espaço de criação de sentido se dá principalmente nos espaços do estúdio (incluindo palco e auditório), da casa de Norma (incluindo aí a casa de sua sogra que é vizinha de Norma) e locações na cidade (espaço público). Na confluência desses espaços característicos da vida social que remetem ao público e ao privado, surge o cotidiano como marca dos temas abordados nessa produção.

É por meio da interlocução entre esses espaços que a trama de *Norma* ganha forma, ou seja, é por meio dessa inter-relação que a história se constrói e que as personagens ganham vida fazendo uso do conhecimento enciclopédico do telespectador e permitindo que sejam criados mundos possíveis (ECO, 1986, 1997).

A tensão narrativa ganha corpo e inclui no mundo de Norma não apenas as opiniões e comentários da plateia, mas também seus gestos – muitas vezes imitados por Denise Fraga ainda no momento de sua interação com o público (e retomados de maneira quase idêntica na ficção) – e suas palavras (empregadas *ipsis verbis* no roteiro ficcional).

Essa relação de influência se torna ainda mais forte quando as imagens da plateia sugerindo algum desenvolvimento, expressão verbal ou gestual são sobrepostas à trama ficcional (o procedimento mais usado no primeiro episódio foi a sobreposição à imagem da história de um quadro mostrando a intervenção da plateia). Se, por um lado, esses procedimentos imprimem à linguagem televisual a marca da interação e da cocriação, por outro, introduzem no mundo da ficção uma ancoragem na realidade e no cotidiano muito mais próxima da imitação (“como se”) que da representação (“como”), uma vez que de certa maneira o eu-origem-fictício (HAMBURGER, 1986) sofre uma inflexão em direção do autor daquela proposta de encaminhamento de ação ou da trama.

A ancoragem no real também é confirmada pela análise dos diálogos que revelou que a interação entre Denise Fraga e seu(s) interlocutor(es) da plateia baseia-se não em elementos que remetem ao gênero discurso ficcional, mas principalmente ao discurso testemunhal (CHARAUDEAU; GHIGONE, 2000) uma vez que as perguntas diretas demandam de seus interlocutores um posicionamento pessoal acerca de uma situação, de um comportamento (como exemplo citamos: “Depois da separação, você já saiu com outra pessoa?” e “Como você faz para recomeçar?”).

A dupla ancoragem no “real” de ordem estilístico-estética (em alguns aspectos da linguagem televisual: imagens, cortes, retomada completa

do discurso de um dos coautores presentes na plateia) no desenvolvimento ficcional da trama e de ordem discursiva (gêneros do discurso, temas, contextos) nas interações com a plateia leva-nos a constatar um certo apagamento de características da ficção que remetem não à cópia mas ao verossímil, embora consideremos a mimese um traço característico da representação. Acrescente-se ainda que a semelhança entre a gestualidade de Denise Fraga (animadora de auditório) e Norma pode levar ainda a um processo de assimilação entre personagem-atriz-apresentadora que reforça o apagamento das características e limites da ficcionalidade e da realidade em uma narrativa ficcional.

Para finalizar

Buscamos discutir alguns elementos da série *Norma* com intenção de compreender aspectos implicados na constituição de um programa de televisão que procurou trabalhar a ficção de maneira diferenciada. Para isso, apresentou temas e gêneros discursivos que se caracterizaram pela busca da instauração de uma narratividade marcada pela interatividade como forma de inserção na cultura da convergência (JENKINS, 2008), entendida aqui mais numa perspectiva de mediação que de avanços tecnológicos. A análise permitiu-nos observar a experimentação de estratégias envolvendo simultaneamente gêneros do discurso e modalidades de interação ou instâncias de enunciação (verbal face a face, verbal “ao vivo” diferido, verbal “ao vivo” diferido via internet) que, a nosso ver, acabaram por conferir à série um estatuto genérico que se debateu entre a ficção e a não ficção, com a prevalência desta última.

Referências

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1995.
BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CHARAUDEAU, P. Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information. *Réseaux*, n. 81, CNET, 1997. Disponível em: www.ensib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/05-chara.pdf. Acesso em: 08 mai. 2005.
- CHARAUDEAU, P.; GHIGONE, R. *A palavra confiscada*. Um gênero televisivo: o talk show. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2009.
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- GENETTE, G. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- JENKINS, H. *A cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- JOST, François. La promesse des genres. *Réseaux*, n. 81, CNET – 1997. Disponível em: <http://www.ensib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/01-jost.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2005.
- JOST, François. Le feint du monde. *Réseaux*, n. 72-73, CNET – 1995. Disponível em: <http://www.ensib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/72-73/09-jost.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2006.
- MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- NEL, Noel. Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles. *Réseaux*, n. 81, CNET – 1997. Disponível em: <http://www.ensib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/02-nel.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2005.
- PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.