

Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva¹

Dimensions of authorship and style in television serial fiction formats

BENJAMIM PICADO^a

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói – RJ, Brasil

MARIA CARMEM JACOB DE SOUZA^b

Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Salvador – BA, Brasil

RESUMO

Estabelecemos uma reflexão sobre o estilo como categoria heurística da análise da autoria nos formatos seriados de ficção televisiva: tal uso vincula essa categoria às dinâmicas sociais de atribuição autoral, uma vez reconhecidas as instâncias de tomada de decisão em processos criativos e o funcionamento textual de tais obras. Avançamos assim a hipótese da conjunção de questões de método vindas de duas fontes, a saber: a observância a processos sociais da autoria (na definição de agentes responsáveis e das dinâmicas sociais de reconhecimento) e aquelas que se associam às gramáticas textuais dos formatos seriados (na escritura dramaturgical e nos princípios da encenação audiovisual).

Palavras-chave: Estilo, autoria, ficção seriada, televisão

ABSTRACT

In this article we establish a reflection on style, as a heuristic category of the analysis of authorship in serial formats of television fiction: such use links this concept to the social dynamics of authorship once the decision-making instances are recognized in the creative processes and the textual functioning of such works. Thus, we advanced the hypothesis of a conjunction of methodological questions deriving from two sources, namely, observing the social processes of authorship (in the definition of responsible agents and the social dynamics of recognition) and those associated with the textual grammars of the serial formats (in the dramaturgical writing and in the principles of audiovisual staging).

Keywords: Style, authorship, serial fiction, television

¹ A primeira versão deste artigo foi apresentada sob a forma de comunicação de pesquisa, na programação do colóquio Televisões, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF), no dia 27 de outubro de 2017. Somos gratos à organização do evento, na figura das colegas Ariane Holzbach e Mayka Castellano, pela oportunidade de apresentar o trabalho, assim como aos colegas da mesa de discussão, cujas questões apresentadas no debate auxiliaram na elaboração da forma final deste texto.

^a Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8982-9231>. E-mail: jbpicado@hotmail.com

^b Doutora em Ciências Sociais (PUC-SP). Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5519-8040>. E-mail: mcjacobs@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i2p53-77>

INTRODUÇÃO

A MENÇÃO MAIS OU menos expressa a questões de estilo e autoria de produtos de ficção seriada na ambiência mediática contemporânea é cada vez mais frequente no âmbito dos estudos sobre televisão – não obstante as importantes variáveis da atribuição de marcas autorais, especialmente no âmbito da identificação de seus sujeitos precisos (seja como indivíduos, equipes criadoras ou mesmo instituições e/ou empresas mediáticas).

A tendência de reconhecer a autoria aos criadores das séries de ficção televisiva² remete à importância dos autores roteiristas, que podem exercer outros ofícios no processo, como direção e produção executiva. O destaque dado ao ofício do roteirista pode ser explicado pelos princípios e dinâmicas que regem a concepção desses produtos que demandam coerência narrativa e controle sobre o regime de serialidade. Jean-Pierre Esquenazi ilustra bem essa acepção quando afirma (2011: 54-55):

O [criador de séries] reúne duas competências. A primeira é a da escrita: a capacidade de conceber um universo e personagens suficientemente ricos para sustentarem a [fundamental] recorrência serial. A segunda é a da gestão da produção de uma série, que implica reunir e dirigir equipas frequentemente variáveis, organizar o trabalho delas, manter a continuidade da série e enfrentar as exigências das redes.

No contexto de criação e produção do seriado audiovisual se destaca, portanto, a gestão das equipes de roteiristas e diretores que deverão prover a percepção do estilo das séries e estimular o consumo do encanto de uma audiência cada vez mais atenta e exigente. Circunstância que tanto faz emergir parcerias excepcionais entre os que concebem o universo ficcional da série e suas formas audiovisuais, quanto privilegiar criadores que também exercem o ofício da direção.

Por seu turno, o termo *estilo* é usualmente empregado para designar os modos próprios dos autores confeccionarem as séries – algo que, na tradição da história da arte, é igualmente significado pela ideia da *maneira* própria dos diferentes criadores (a ponto de gerar uma confusão indesejável entre as noções de *estilo* e *maneirismo*). Como a particularidade estilística de cada autor é pensada como responsável pelos elementos reconhecíveis da composição da série, o termo *estilo* também se refere às marcas através das quais o reconhecimento da autoria se origina no interior das obras mesmas. O termo *estilo* designa assim os modos próprios de confecção das séries pelos agentes consagrados como autores. Numa ambiência de criação e produção multiprofissional das séries televisivas ficcionais, os autores tendem a ser identificados como criadores-roteiristas,

² Adotamos aqui o conceito de *séries* (ou de seus correlatos *ficção seriada*, *seriados*, etc.) para designar amplamente a diversidade dos formatos de narrativa ficcional organizados em uma estrutura capitular e periódica de sua escansão temporal, trazendo consigo consequências importantes, tanto no âmbito de suas lógicas produtivas e de consumo, quanto no da organização textual (regime de serialidade, continuidade e coerência, arcos e temporadas) – ambos aspectos tratados por uma vasta literatura teórica e de análise. Nas últimas décadas, outras empresas se tornaram produtoras de séries, além das redes abertas e dos canais por assinatura, passamos a ter as empresas especializadas do mercado de streaming (Netflix e outras). Nessa ambiência digital, os formatos seriados se diversificam e os sistemas de distribuição e consumo se ampliam, desafiando os campos de estudo que se dedicam a essas novas configurações.

agregando o poder de condução da narrativa e gestão dos processos criativos que movem a instância multiprofissional de confecção das séries.

Em suma, no caso da aplicação do *estilo* como chave analítica para a compreensão dos formatos seriados, as obras tendem a ser reconhecidas e classificadas como pertencentes a determinadas autorias: isso se dá através dos modos como foram compostas, do emprego de recursos narrativos, visuais, sonoros e tecnológicos, assim como pela identificação de equipes/agentes que nela atuaram, dos gêneros discursivos que as organizam e das pretensões ou horizontes de efeitos na audiência desejados.

A dimensão social dos aspectos de *estilo* e *autoria* nas séries ficcionais televisivas tem sido um recurso reiterado e muito eficaz para gerar a experiência do reconhecimento na audiência: esse é um aspecto que contribui na seleção das obras pelas produtoras/distribuidoras e pelos consumidores, na escolha daquelas que serão acompanhadas, cultivadas e adoradas, objeto da crítica de fãs, jornalistas e estudiosos (Esquenazi, 2011; Silva, 2014; Tous-Rovirosa, 2009). Essas mesmas concepções de *estilo* (como modo próprio da criação autoral e como marca específica no reconhecimento das obras)³ orientam as empresas produtoras na seleção das séries que ofertarão no mercado, assim como as estratégias concorrenciais das empresas que conduzirão suas ações na divulgação, distribuição e formulação desses produtos e da identidade empresarial a qual se vinculam: em tal contexto, também as empresas formularão suas marcas e franquias como decorrência daquilo que as dinâmicas de *estilo* aportam aos processos de produção e circulação midiáticas de universos ficcionais seriados (Buonanno, 2008; Caldwell, 2008; Mittell, 2015)⁴.

Acreditamos, pois, que a instância autoral do roteirista nas séries ficcionais é observável nos princípios e dinâmicas que regem a confecção das obras seriadas. A ênfase na criação dramaturgica do mundo ficcional, segundo regimes de serialidade específicos, é sustentada de modo central pelo trabalho dos roteiristas – tais bases poéticas e estéticas orientam inclusive, com mais frequência do que se pensa usualmente, a concepção e a confecção do estilo das séries nas dimensões da encenação audiovisual. Como as particularidades estilísticas dos autores-roteiristas são pensadas como responsáveis ou motes geradores dos demais elementos reconhecíveis na composição da série (regimes de seriação, padrões de encenação, performance dos intérpretes, ambiências sonoras, dentre outros), o termo *estilo* é também referido às marcas através das quais o reconhecimento do estilo da autoria do roteirista se desdobra nas próprias obras.

Em suma, no caso da aplicação do conceito de *estilo* como chave analítica para a compreensão das séries de ficção televisivas, a abordagem metodológica necessita perceber como essas duas instâncias autorais (roteiristas e diretores

³Se nos ativermos a dois casos particulares, poderemos investigar distintos regimes do reconhecimento pelo estilo: de um lado, a longa duração de uma série televisiva como *Grey's Anatomy*, de Shonda Rhimes (até aqui em sua 14ª temporada), pode nos auxiliar a desviar o traço estilístico da *autoria* para a *obra* – uma vez considerada a relativa autonomia que a última ganha em relação à primeira; de outro, a partir das diferentes encarnações de um mesmo estilo nas diversas séries concebidas e escritas por um mesmo autor (como é o caso de Aaron Sorkin em *Sports Night*, *The West Wing*, *Studio 60 in the Sunset Strip* e *The Newsroom*), se pode genuinamente associar a categoria do *estilo* às *marcas de autoria*.

⁴Destacamos, dentre outros, dois trabalhos construídos no ambiente do Grupo de Pesquisa A-tevê (UFBA) sobre autoria e estilo em formatos seriados. Marcelo Lima (2016) aborda as variáveis estilísticas do universo transmidia das obras seriadas que orbitam em torno da série televisiva *The Walking Dead*. João Senna Teixeira (2014) estabelece uma homologia com estudos dos estilos de séries, de maneira enriquecedora, a partir das considerações sobre as matrizes canônicas da seriação no universo das histórias em quadrinhos sobre Batman.

responsáveis pela série) se manifestam e se complementam entre si. Duas dimensões decorrem dessa configuração: a primeira delas alude à compreensão dos sistemas de reconhecimento e classificação dos autores, gestados nas ambiências sociais específicas de produção, circulação e consumo das séries para poder identificar quais são os agentes criativos reconhecidos como autores e quais os efeitos que pretendam gerar na audiência e nos agentes e organizações que conformam os mercados em que atuam.

A segunda dimensão na qual *estilo* e autoria se estabelecem para nossa análise reporta-se aos modos como as obras seriadas foram efetivamente compostas, levando em conta seus recursos narrativos e dramáticos, assim como os regimes de serialidade, sua materialização audiovisual e os aparatos tecnológicos que as constituíram.

Ao examinar essas duas dimensões, podemos dizer que a percepção do estilo da autoria nesses formatos se configura pela articulação das dinâmicas sociais do posicionamento dos agentes autores das séries com a redundância de certas marcas reconhecíveis de autoria, identificáveis pelo acompanhamento atento e continuado (e, no mais das vezes, sempre reiterado) da análise de seus operadores textuais.

A sinergia de interesses estabelecida entre agentes criadores e empresas produtoras e veiculadoras resulta num processo de atribuição de lugares de autoria (reconhecimento de agentes e ofícios diferentes, negociações e disputas da reputação e do prestígio de empresas produtoras etc.), a partir do modo como os atributos de estilo são restituídos aos modos específicos dos autores confeccionarem as séries. Nessa medida, o estilo das séries depende das escolhas praticadas por seus responsáveis, reconhecidos como *autores* que controlam as decisões criativas e de gestão das variáveis de produção que constituem o processo de feitura das obras – escolhas que inscrevem o estatuto da *autoria* na dependência de estratégias empresariais, da composição das equipes multiprofissionais de produção, dos formatos e gêneros das séries, assim como dos sistemas concorrenciais de circulação de obras em mercados e públicos variados, aspectos que caracterizam os regimes e cadeias produtivas de diversos produtos seriados, para além dos televisivos – como é o caso, por exemplo, das histórias em quadrinhos de super-heróis no contexto das casas editoriais em que são publicadas (nos casos mais conhecidos, como os da Marvel e DC Comics).

Diante desse cenário, variadas pesquisas buscam examinar o estilo de autores e obras seriadas ficcionais contemporâneas: o campo de estudos sobre autoria e estilo na ficção seriada para televisão (em suas variadas plataformas mediáticas) se proliferou nas últimas décadas, sobretudo estimulado pelo espantoso aumento do volume de produção e consumo cultural de séries em âmbito mundial. Mesmo

assim (não obstante o reconhecido avanço nessa área de estudos), destacamos a ainda desafiante e relativamente inexplorada arena do exame estilístico das séries – a partir da valorização de determinadas questões de fundo conceitual, mais associadas ao estatuto heurístico da categoria de *estilo* (por seu turno, muito usuais na história cultural e na história da arte).

No momento em que apresentamos esse problema de base heurística na análise estilística dos formatos seriados (a partir de suas dinâmicas específicas de atribuição de autoria), devemos ainda assim indicar o caráter embrionário da exploração conceitual da categoria de *estilo*. Prometemos expor em artigos futuros uma apresentação mais desenvolvida sobre as implicações da reorientação conceitual do *estilo* em sua aplicação a produtos seriados específicos, salientando a força dessa matriz conceitual.

No âmbito deste texto, exploramos uma perspectiva de análise das dimensões do estilo partindo de duas balizas fundamentais: na primeira delas, a seguir, identificamos a origem do conceito como decorrente de um olhar analítico sobre dinâmicas sociais da atribuição de autoria – sobretudo no âmbito de determinada sociologia da produção cultural, exemplificada pelo percurso de Pierre Bourdieu sobre o campo social da produção literária no século XIX (Bourdieu, 1996), e também no âmbito da matriz genericamente sociológica da história cultural de diferentes tradições artísticas europeias, ilustrada pela especulação de Michael Baxandall (2006) sobre as dinâmicas históricas e sociais da consolidação de “padrões da intenção” autoral.

Na segunda parte do texto, propomos outra variante dessa *heurística do estilo*, especialmente identificada com certos esforços disciplinares da história da arte, pelo emprego que fazem de determinadas categorias semióticas (tais como as de *índice* ou da *inferência*). Nesse contexto, podemos compreender os processos nos quais as obras expressivas são capazes de liberar sinais de sua própria gestão intencional e de seus regimes de redundância – aqueles que são próprios à determinação de marcas propriamente estilísticas de seu funcionamento. Na base de tais *matrizes inferenciais* (uma vez mais, oriundas do esforço de historiadores da arte), todo um trabalho descritivo e analítico da aparição desses índices passa a se constituir como horizonte heurístico da operação do *estilo* enquanto categoria auxiliar ao exame dos processos de gestão autoral ou intencional das obras seriadas.

Na conclusão de nossa argumentação, retomamos a proposta de uma abordagem de inspiração *estética* na análise dos produtos seriados, na avaliação de como o exercício analítico das marcas de estilo (constituídas através do *ato inferencial* de seu reconhecimento, na imanência mesma das obras) invoca um determinado regime disciplinado da *atenção sensível* do analista sobre os

operadores textuais dos formatos seriados de ficção televisiva. Essa qualificação estética não pretende, contudo, conferir valor de distinção cultural para as obras: seu intuito é sobretudo o de chamar a atenção para as dinâmicas da interação entre os *padrões da intenção* (que guiam os processos decisórios e criativos no contexto do campo social da produção) e as competências espectatoriais de apreciação (que invocam as dinâmicas cooperativas da relação entre as obras concluídas e os horizontes presumidos de sua compreensão).

Tomando de saída que os saberes da recepção não designam necessariamente uma empiria social dos espectadores concretos (normalmente identificados, em linguajar sociológico, com as pesquisas sobre *audiência*), uma tal *competência* é mais assumida em nossa perspectiva de análise como a totalidade pressuposta das capacidades interpretativas, necessariamente acionada pela exposição do texto narrativo – aquilo que Umberto Eco (1986) designa como “enciclopédia” do intérprete: assim dispostas, elas se assumem, uma vez mais, como um horizonte apenas probabilístico daquilo que o espectador ou leitor pode ou deve fazer para acionar as marcas textuais de uma obra narrativa.

Ainda que se considere que uma certa dinâmica da interação probabilística possa ser algo próprio aos formatos seriados televisivos, nosso propósito não é ainda o de estatuir uma tal especificidade: antes disso, supomos que um horizonte compreensivo de recepção é propriedade constitutiva de qualquer expressão artística que seja (quem sabe até de qualquer fenômeno de sentido). Partimos, pois, de uma formulação mais *genérica* das dinâmicas interacionais, em que marcas de estilo são relevantemente reconhecidas e consagradas, para evitarmos assim os limites do paradigma empirista dos fenômenos de recepção no campo da comunicação.

De nossa parte, portanto, o exame do *estilo*, uma vez proposto como guia heurístico da análise de formatos seriados de ficção televisiva, deve implicar a relação entre *padrões de intenção* e *competências enciclopédicas* presumidas da recepção precisamente no quadro de uma *cooperação interpretativa* – sendo que o caráter mais *ativo* da recepção suposta se encontra sediado na imanência das formas textuais desses mesmos produtos mediáticos. Em termos, o caráter *presumido* da enciclopédia interpretativa de recepção é aquilo que, para os autores Umberto Eco (1986) e Wolfgang Iser (1978), designa a figura de um “leitor-modelo” ou “implicado” nos processos de cooperação interpretativa, sendo este o elemento que articula a imanência plástica e textual das obras com horizontes supostos de recepção, fruição e ponderação estética dos produtos seriados de ficção televisiva.

A título final de esclarecimento ainda nesta introdução, estimamos o alcance específico de nossas propostas no escopo deste texto: nos concentramos aqui nas

questões relativas à empregabilidade heurística do conceito de *estilo*, no contexto da análise dos formatos seriados de ficção televisiva – uma vez reconhecidos os modos como essa categoria é operada em campos disciplinares como o da história da arte. Trata-se de uma abordagem inicial que dispensa, ao menos nesse momento, quaisquer avanços mais efetivos do exame sobre materiais empíricos desse universo mediático, em quaisquer de seus aspectos de exploração (indivíduos criadores, gêneros narrativos, tipos de produtos seriados, dentre outros).

Decerto que prometemos para mais adiante a exploração dessas questões em sedes mais concretas de sua confirmação, buscando articular com maior precisão as implicações entre estilo e autoria desses mesmos formatos seriados ficcionais. Por ora, a questão que nos move aqui diz respeito ao lugar das marcas de estilo nos processos em que a atribuição de autoria depende do reconhecimento de certas características das obras e de suas relações probabilísticas com horizontes estéticos de recepção e apreciação.

UMA ORIGEM DO ESTILO NAS DINÂMICAS SOCIAIS DA AUTORIA

Dentre os desafios que se pode destacar desse percurso sobre o *estilo* das séries, frisamos aquele implicado na associação entre *estilo* e *autoria*. A implicação entre os dois conceitos é especialmente notável na consideração da diversidade de abordagens metodológicas que articulam em simultaneidade a análise das condições sociais de produção, criação, circulação e consumo das séries, de um lado, com as ações dos sujeitos responsáveis pelas escolhas estilísticas que as compõem, de outro. Uma tal articulação se encarna finalmente nas figuras sociais dos autores-roteiristas em associação com diretores e produtores executivos, derivando daí duas dimensões, a da dramaturgia e a da encenação, como prerrogativas necessárias para o exame da materialidade das obras que resultam das dinâmicas de criação e produção dos formatos seriados de ficção televisiva.

Nesse ponto, a categoria de *estilo* tem sido uma referência importante para autores que lidam com certas balizas históricas e sociais dos processos de gestão da autoria no campo da produção cultural. Para nosso propósito, nos fixamos, de um lado, sobre o caso de Pierre Bourdieu (1996), analisando as dinâmicas do campo social da literatura francesa no século XIX, e, de outro, no de Michael Baxandall (2006), examinando os variados padrões da intencionalidade em diferentes períodos históricos da arte europeia.

Em primeiro lugar, são duas abordagens⁵ que articulam contextos sociais de produção e características *internas* de obras para estatuir as dinâmicas que originam seu *estilo*: das visões de Bourdieu (1996) e Baxandall (2006), obtemos a noção de que a separação de instâncias (contextos e obras) constitui um falso

⁵ Bourdieu considera que o livro de Baxandall (1972) sobre pintura e experiência na Renascença Florentina é uma “realização exemplar da sociologia da percepção artística” capaz de “fazer desaparecer os vestígios de intelectualismo de suas exposições sobre a percepção artística [...] que concebia a obra de arte como um ato de decifração [...]. Em suma, o analista deve introduzir em sua teoria da percepção da obra de arte uma teoria da percepção primeira como prática” (Bourdieu, 1996: 348-349).

dilema, pois as dinâmicas sociais dos processos de gestação das obras são uma parte significativa da avaliação do *estilo*, especialmente na medida em que a instância dos agentes responsáveis pelas obras é delimitada como mediação da categoria de reconhecimento.

Ambos autores defendem igualmente um “método histórico teleológico”, que Baxandall explicita como sendo a abordagem que parte das obras para “inferir as ações humanas e os instrumentos que os fizeram do jeito que são, projeto ou desígnio” (2006: 46). Esforço que supõe maior ênfase sobre os “vestígios ou no que fica da ação do ator e no efeito dela [nas obras]” e a lucidez metodológica da impossibilidade de precisar “a série de atos que culminaram na obra” (Ibid.: 47). Logo, o que interessa ao analista é compreender quais foram os problemas criativos com que os agentes se depararam e cuja “solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta” (Ibid.: 48). O desafio do analista é “reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é”. Mais uma vez, sem perder a lucidez, pois “a reconstrução não refaz a experiência interna do autor” (Ibid.: 48).

Bourdieu explorou essa mesma perspectiva ao examinar a produção literária de Flaubert e Baudelaire para mostrar como as poéticas dessas obras representavam soluções a problemas da escritura ficcional que eles se autoatribuíram – tendo em vista interesses tais como o da construção de suas respectivas posições autorais autônomas no campo cultural e artístico da França do século XIX. Nesse movimento, o conceito sociológico de *campo* (que já implica os conceitos de *habitus*, *posições*, *tomadas de posição*, *trajetórias* de agentes, grupos e instituições) foi formulado para dar conta dessas articulações, associando-se aos conceitos de *espaço dos possíveis* e *espaço das obras*. O conceito matriz de *campo social* incita Bourdieu (1996) a reconstituir, em uma perspectiva relacional e histórica, as circunstâncias que engendraram as obras e as ações dos agentes envolvidos (dos produtores aos consumidores).

Somente uma análise da gênese do campo literário no qual se constitui o projeto flaubertiano pode levar a uma compreensão verdadeira da fórmula geradora que está no princípio da obra e do trabalho graças ao qual Flaubert chegou a aplicá-la, objetivando, no mesmo movimento, essa estrutura geradora e a estrutura social da qual é o produto. (Bourdieu, 1996: 63)

Preocupado com as forças em jogo e com os sistemas de poder que nele circulam, Bourdieu finalmente enfatiza que examinar os interesses dos agentes de acumular poder para decidir e escolher deve ter como base a análise das posições historicamente ocupadas por cada um deles no campo social da

produção cultural – aí incluídos os caminhos que percorreram em sua trajetória, as disposições que os instituíram como agentes nesse campo, e as forças que acumularam para conquistar a posição autoral que atribui a eles algum grau de autonomia para formular e desenvolver obras reconhecidas e consagradas como legítimas e singulares. A noção de campo surgiu para

escapar à alternativa da interpretação interna e da explicação externa, diante da qual se achavam colocadas todas as ciências das obras culturais [...] ao lembrar a existência dos microcosmos sociais, espaços separados e autônomos, nos quais essas obras se engendram: nessas matérias, a oposição entre um formalismo nascido da codificação de práticas artísticas levadas a um alto grau de autonomia e um reducionismo aplicado em relacionar diretamente as formas artísticas a formações sociais dissimulava que as duas correntes tinham em comum o fato de ignorar o campo de produção como espaço de relações objetivas. (Ibid.: 207)

Se as formulações de Bourdieu (1996) podem gerar nos desavisados a impressão de que as obras não são um vértice privilegiado nessa equação, Baxandall (2006) formula um cuidadoso constructo conceitual para reconstituir essas relações (onde a noção de *triângulo da reconstituição* e o *troc* são exemplares para nosso caso), de modo a não deixar dúvidas sobre a importância do lugar do exame detido das obras nos estudos sobre estilo. No caso de Baxandall (2006), acrescenta-se à dimensão dos entornos sociocontextuais dos processos de criação que conformam a autoria a igual importância heurística que a categoria de *estilo* pode assumir, a partir de uma maior atenção no exame analítico às obras que exibem sinais parciais de sua *gestão intencional* de origem.

Na medida em que as obras são resultado de um *encargo*, nem sempre estabelecido pelo próprio criador (mas pelas instituições ou sujeitos que as comandam, de saída), um conjunto numeroso de circunstâncias de sua análise envolve um sistema social das atribuições de papéis, competências reconhecidas e critérios para tomada de decisões que caracteriza o processo criador. Baxandall (2006) propõe, assim, um esforço analítico que atravessa um espectro de condicionantes, indo desde as limitações materiais, as tradições históricas no campo da arte, até os sistemas mentais predominantes em cada época artística.

Quando falo em intenção, não me refiro a um estado psicológico real ou particular, nem sequer a um conjunto de acontecimentos que tivessem se passado, em determinado momento [...], à luz dos quais – se eu os conhecesse – poderia interpretar a ponte do Rio Forth ou o *Retrato de Kahnweiler*. Penso, antes, numa condição geral de toda ação humana racional, uma condição que pressuponho quando organizo

uma série de fatos circunstanciais [...]. Nessas situações, me parece correto falar em “intencionalidade”. A hipótese de fundo é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico tem um propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma “qualidade intencional”. Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto. (Ibid.: 81)

Reafirmamos assim a perspectiva de uma análise estilística (como aquela feita pelo historiador da arte, confrontado com exemplares da arte de épocas remotas) que elege as obras como instâncias originárias privilegiadas desse exame, o que situa o problema da autoria como algo estipulado, por assim dizer, *em retrospecto*: partimos das marcas que a obra exhibe e vamos acrescentando ao pensamento que se constrói sobre a constância desses aspectos numa série histórica os dados adicionais que podemos descobrir sobre as circunstâncias de sua criação (que podem pertencer à história das técnicas artísticas, às estratégias sociais de reconhecimento, aos sistemas filosóficos predominantes ou às tradições culturais de determinadas épocas e culturas).

De todo modo, a análise das obras deve ser capaz de problematizar fortemente o conceito de autoria, mostrando como sua existência mesma depende de um conjunto de definições criadas na ambiência social e cultural de sua produção e criação. Essa demarcação exige do analista a correta compreensão de como, no processo de realização das obras, identifica-se uma tal posição da autoria – ou seja, o poder de tomar decisões e escolher como ela será elaborada. Esse é um aspecto enfatizado igualmente por Bourdieu (1996) e Baxandall (2006): identificar os responsáveis pelas escolhas estilísticas implica examinar atentamente em que consiste o ofício desse sujeito ou agente social – ofício que auxilia o analista a se deter sobre os materiais e técnicas nas quais ele se engaja para assim compreender na obra quais teriam sido as soluções que ele finalmente encontrou para os problemas que se colocavam para sua execução, a partir de seu encargo original.

Quanto mais complexa a linhagem produtiva e a equipe de criação e produção de uma obra, mais ainda se faz necessário compreender essa cadeia de decisões e os modos como os problemas surgem para os autores responsáveis pelos produtos, quando situados no sistema social da produção cultural. Os problemas que delimitamos, a partir da adoção da chave heurística do *estilo*, podem nascer de duas grandes fontes, pelo menos: de um lado, o modo de gestão dos produtos seriados (que determina horários, públicos, expectativas possíveis da audiência presumida) deverá ser traduzido pelos roteiristas-autores e demais responsáveis pela série; de outro, pelo modo como os criadores-autores atribuíram para si mesmos seus encargos artísticos, tendo em vista seus interesses no desenvolvimento de determinados temas, personagens, enredos, abordagens.

Se nas séries ficcionais, os roteiristas responsáveis pela condução de sua dramaturgia – tendo ou não equipes que coordenam para esse fim – imprimem o estilo propriamente dito da série, deve-se então compreender como eles atuam. É necessário que nos indaguemos como o roteirista-autor interage com os outros profissionais da cadeia produtiva dessas obras – especialmente com os responsáveis pela fase de produção e realização (da direção ao responsável pela música); do mesmo modo, é fundamental problematizar os poderes da autoria nos processos de escolha desses profissionais, bem como os modos como estes últimos colaboram na conformação dos problemas e das soluções criativas que surgem dessa interação entre as instâncias do encargo e da execução propriamente artística.

Portanto, ao problematizar conceitualmente o estilo, abordamos diferentes estratégias dos agentes reconhecidos como *autores*, como entes dotados do poder de decisão em processos criativos que envolvem escolhas estilísticas, ou seja: os modos pelos quais a *autoria* (individual, compartilhada, negociada) imprime suas marcas na arquitetura estilística dos formatos seriados audiovisuais midiáticos. Ressaltamos finalmente que é por intermédio do uso heurístico da noção de *estilo* que propomos um deslocamento do centro ao qual se pode reclamar a *poética* das obras seriadas de televisão, deslocando-o do âmbito mais subjetivo do *autor* para aquele do funcionamento da *obra* – esta última definida como dispositivo textual e programa de efeitos (Gomes, 1996).

Se o apoio das perspectivas da sociologia dos campos sociais – com Bourdieu (1996) e Baxandall (2006) – pode nos auxiliar na compreensão das dinâmicas sociais que presidem o posicionamento e as atribuições dos agentes responsáveis pela gestação criativa de sua *poiésis*, a dimensão de construção textual das marcas de estilo implica outras tradições teóricas, assim como os desafios de uma aproximação heurística na apreciação crítica desses universos culturais. Tratemos dessas outras variáveis ou dimensões de uma estilística dos formatos seriados de ficção televisiva a seguir.

A MATRIZ INFERENCIAL DO ESTILO NA HISTÓRIA DA ARTE

A história da arte, enquanto disciplina interpretativa situada no âmbito das humanidades, oferece-nos as mais brilhantes indicações de como o problema do *estilo* se especifica no contexto das escolhas metodológicas pelas quais obras de arte (e produtos culturais em geral) podem ser situadas, de acordo com sua *época*, *escola* e até mesmo com as circunstâncias mais pessoais de uma trajetória artística individual. Essa mesma matriz disciplinar oferta um arsenal analítico capaz de instigar, inclusive, o exame de fenômenos culturais e artísticos para os

quais nos faltam informações colaterais acerca de suas circunstâncias específicas de origem – apenas parcialmente disponíveis ou até mesmo definitivamente perdidas no passado mais distante.

Nas condições específicas em que trabalha o historiador das séries culturais da arte mais remota, o recurso heurístico do *estilo* se constitui praticamente como estratégia metodológica de um modelo de conhecimento que tem início precisamente no tipo de relação com as obras, nessas mesmas condições de limitação: trata-se de um exercício analítico mais sistemático que demanda a adoção de uma *disciplina* da atenção sensível a características ou *aspectos* definidores das séries históricas construídas pelo analista (sempre por inferências em retrospecto) para os fins de sua avaliação.

Esse gênero de atenção perceptiva, com um perfil estético (Schaeffer, 2015), requisitado como recurso heurístico, é um modo mais estruturado de reclamar características constantes de uma obra particular – na medida em que permite efetuar sua constelação cultural, partindo de operações de contraste com outros segmentos dessa mesma série histórica (seja através de recursos ao conjunto de um mesmo artista, pela comparação com as soluções presentes em obras de seus contemporâneos ou pela diferenciação entre tradições artísticas e *escolas*, seja na simultaneidade de um contexto ou na sucessão de uma série temporal).

No horizonte epistemológico implicado por essa perspectiva da busca pelo estilo (autoral ou individual, de época, de escola), alguns autores destacam a ideia de um determinado modelo de acesso a tais marcas de constância das obras, consagradas ou reconhecíveis na forma do *índice*: trata-se da valorização da informação trazida pelo *detalhe*, pelo *aspecto* ou pelo *traço* parcial, derivado de um regime de atenção sensível sobre obras particulares, mas que permite articulá-las em constelações históricas mais complexas. Ao recapitularem determinadas tradições da epistemologia da história cultural, certos comentadores destacam a importância e os desafios do uso heurístico da categoria de *estilo* (em casos mais luminosos, como o do historiador da arte E. H. Gombrich (2007)) para explicitar as relações entre os detalhes e as dinâmicas sociais e históricas que os traços estilísticos podem nos auxiliar a enxergar.

Gombrich certamente não deixa de observar [...] que existe um “clima mental, uma atitude que permeia sociedades e períodos históricos”, cuja arte e artistas reagem inevitavelmente à transformação dos ‘valores dominantes’; mas admitindo isso, na verdade de modo bastante genérico, ele [Gombrich] volta ao que mais lhe importa: “sabemos que o ‘estilo’ artístico é na realidade um índice bastante problemático das transformações sociais ou culturais”. Depois de tudo o que levantamos até aqui, é impossível não reconhecer o fundamento da conclusão. (Ginzburg, 2007: 78)

Uma tal atitude heurística (e por que não dizer também de *atenção estética* do analista) se efetiva na atribuição do *estilo* como resultado da restituição de seus aspectos visíveis mais constantes em obras particulares. A regularidade do comportamento das obras é menos atribuída por uma *intenção* determinada (na biografia do sujeito autor ou no automatismo da relação entre obra e contexto social), e mais pelas condições disciplinadas da atenção sensível do analista-historiador – é, portanto, e em boa medida, um *efeito de interpretação*.

Tal condição heurísticamente determinada da explicação histórica de obras expressivas emerge daquilo que Baxandall (2006) designa como “paradigma inferencial” da história social da arte, algo que situa a prática analítica do historiador não apenas na estrita correspondência entre a descrição das obras e um estado originário efetivo destas (seja no passado remoto de sua gênese ou na atestação conferida por documentos ou testemunhos autorais), mas também na coerência com a qual a materialidade da obra constitui o sistema de sua apresentação – pela redundância que ela forma através de seus aspectos com uma série cultural mais ampla, constituída pela sucessão temporal das obras de um mesmo artista ou pela simultaneidade de aspectos que diferentes obras de uma mesma tradição igualmente explicitam.

Não se pode evitar o uso dessa espécie de conceitos indiretos ou periféricos [...]. E os três principais modos indiretos de nossa linguagem – falar diretamente do efeito que o objeto provoca em nós, estabelecer comparações com coisas que produzem um efeito semelhante, fazer inferências sobre o processo que teria levado um objeto a nos causar esse efeito – parecem corresponder a três maneiras de pensar sobre um quadro. Pois um quadro representa para nós algo mais que um objeto material: implicitamente consideramos que ele contém não só a história do processo de trabalho do pintor, mas também a experiência real de sua recepção por parte dos espectadores. (Ibid.: 38-39)

Nesse último caso, a capacidade de disciplinar nossa atenção sensível aos detalhes recorrentes da obra, na sua experiência continuada de recepção e em seus possíveis alinhamentos com o processo de trabalho dos agentes criadores, é uma função primordial da atitude do historiador – algo que pode também ser requisitado ao analista de formatos culturais coevos, como no caso dos seriados de ficção televisiva. Na perspectiva de François Jost (2017), por exemplo, tal “amor aos detalhes” talvez seja o traço mais importante dos processos de gestão do interesse estético por obras seriadas de ficção televisiva, naquilo que implica as necessárias dinâmicas interpretativas que ocorrem entre a *intenção* autoral e a *atenção* espectral.

D

⁶ De nossa parte, prometemos expor em outro artigo um exame pormenorizado das dinâmicas de uma emergência necessariamente *aspectual* das marcas de estilo em formatos seriados de ficção televisiva: um dos primeiros casos de nossa predileção, e que deve merecer atenção prioritária imediata, é o do dramaturgo e roteirista Aaron Sorkin, com atenção a sua obra seriada na televisão, que expõe com especial força as diferentes soluções de encenação de seus diversos parceiros diretores e produtores – que procuram fazer jus às marcas estilísticas de sua reconhecível escrita dramaturgica, fortemente pontuada pela importância atribuída à construção dos diálogos.

⁷ Há que se considerar igualmente o papel da crítica especializada, dos fãs, dos jornalistas e estudiosos dos formatos seriados de televisão, já que nosso exame e interpretação desses universos expressivos se faz, de certo modo, com todas essas instâncias sociais de apreciação. O exame de Baxandall (2006) sobre o caso de Picasso aponta bem para a importância da atividade de todos esses sujeitos nos processos de avaliação das obras seriadas: como no caso do quadro *Retrato de Kahnweiler*, de 1910, as referências feitas por críticos reputados a essa obra auxiliaram tanto na elaboração do encargo que o artista construiu para si mesmo, quanto para o analista compreender seu contexto de criação e os desafios que o pintor se colocava – tais desafios estéticos e estilísticos alimentavam os projetos e estratégias de Picasso no mundo da arte para angariar reconhecimento e distinção entre seus pares.

Muito embora esse autor não pense o problema do *detalhe* como aspecto associado ao estilo dos formatos seriados, ainda assim o resultado desses processos, em que a obra requisita determinadas competências atencionais da recepção, é claramente indicador de um procedimento heurístico que lança em jogo os regimes iterativos dos quais emerge uma questão sobre o *estilo* das obras seriadas. Não casualmente, ao explorar as dinâmicas associadas à percepção do *detalhe*, Jost (2017) fala das características de uma obra seriada de televisão em particular.

Obra de arte para alguns, *Breaking Bad* pode também ser vista como uma tendência da ficção rumo ao lúdico, facilitada pelos modos de recepção de hoje: como o sugere a metáfora do *easter egg*, ver uma série pode ser também procurar indícios que conduzem finalmente ao prazer da degustação desse “ovo de páscoa”, que não ocorre sem um certo mal-estar. Com as funções de congelamento ou ampliação dos detalhes, os novos instrumentos de visualização permitem ao espectador participar um pouco mais do que antes dos atos criativos, ao mesmo tempo em que ele pode se deleitar com uma atividade recreativa. (Ibid.: 38-39)

Ao nos transpormos da matriz heurística do conceito de *estilo* na história da arte para o estudo de séries autorais em formatos seriados de ficção televisiva, escolhemos examinar o aspecto necessariamente *reiterado* das marcas expressivas de uma autoria reconhecida e consagrada – cotejando-a com a extensão de suas recorrências no conjunto dessas obras. Tal regime da manifestação intercorrente das marcas estilísticas admite como indício as propriedades das obras que apontem para capacidades ou preferências específicas dos artistas – por seu turno convertidas em dados constituintes de uma série de obras audiovisuais desse corpus.

As abordagens de referência nessa área para os seriados televisivos – dentre as quais destacamos apenas alguns casos (Butler, 2013; Esquenazi, 2011; Mittell, 2015; Peacock; Jacobs, 2013) – trouxeram dos campos de observação do estilo audiovisual no cinema contribuições que reforçam o exame das especificidades dos arranjos estilísticos próprios do meio televisivo – e que indicam os enlaces essenciais com as configurações da história da arquitetura estilística fílmica que enfatizam os regimes da encenação⁶.

No mesmo espírito de incorporar os estudos estilísticos ao exame dos formatos ficcionais seriados de televisão, recomendamos a análise da singularidade das marcas estilísticas, partindo do sentido acumulado de uma experiência da recepção continuada (especialmente, mas não exclusivamente, a do analista)⁷, naquilo que ela oferece de indício sobre um sistema coerente de redundâncias através do qual a organização textual das obras seriadas faz emergir os aspectos

definidores de seu *estilo* – especialmente como remissão às instâncias socialmente reconhecidas da *autoria*.

Nessa abordagem metodológica é mister complementar o desenho dos operadores estilísticos resultantes da observação atenta destas marcas autorais por meio do exame das gramáticas audiovisuais de base dos formatos seriados televisivos. Dentre os desafios teóricos e analíticos dessa outra operação heurística de *estilo* (que se somaria àquela da busca dos padrões intencionais das obras, a partir de uma *matriz inferencial* da apreciação estética), destacamos a combinação entre perfis da *escritura dramaturgica* (no caso de roteiristas) e recursos da *encenação audiovisual* (no caso dos diretores/produtores), num conjunto articulado de aspectos para os quais o analista deve estar atento. Muitos intérpretes têm dedicado considerável energia à elaboração conceitual e heurística desses aspectos (Pucci Junior, 2014; Rocha, 2016), transpondo modelos heurísticos originariamente firmados nos estudos da narratividade ficcional no cinema (Bordwell, 2008)⁸.

Em tais recursos expressivos das escrituras dramaturgica e audiovisual (na estrutura elementar de uma *poética da ficção seriada televisiva*), afirmamos a dupla ancoragem de nossa avaliação sobre a pertinência categorial do *estilo*: de um lado, há o conjunto de instituições e dinâmicas de reconhecimento social que pautam a constituição de um campo de referência da posição autoral (Souza, 2014); de outro, existe um conjunto de considerações sobre as interações pragmáticas entre soluções artísticas (concebidas pelos autores e materializadas numa gestão autoral que identificamos como o *estilo* dessas obras) e horizontes de expectativa presumidos na apreensão estética desses formatos – justificados pela recorrência dos traços estilísticos nas obras, como efeito de sua aprovação e consagração por parte de diversas instâncias sociais, das mais leigas às mais especializadas.

Antes de avançarmos um pouco além em nossas considerações sobre os modos de apreender marcas estilísticas em formatos seriados de televisão, vale destacar que, ao menos no limite deste artigo, vamos nos deter sobre os responsáveis pela encenação audiovisual de obras seriadas. Deixaremos para outra ocasião o detalhamento maior sobre a atuação do escritor-roteirista nesse mesmo processo. É necessário reforçar que a atenção centralizada na cooperação entre dramaturgia e encenação se justifica pelo caráter do processo social de confecção dessas obras, por sua vez estabelecido sob tensões e acordos que legitimam os lugares de maior poder decisório sobre o processo.

No caso dos formatos seriados de ficção televisiva, a posição autoral mais importante é evidentemente a do roteirista-criador: nas ocasiões em que esse sujeito atua nas duas grandes frentes associadas (a da escritura dramaturgica e

⁸ Como bem pontuado por um interlocutor anônimo da versão inicial deste artigo, há outras referências das abordagens estilísticas da encenação cinematográfica, especialmente aquelas que se concentram com mais força no binômio *estilo-autoria* e que refletem certa predileção historicamente determinada da nobilitação de uma *política dos autores* – especialmente característica do pensamento crítico de matriz francesa, a partir do pós-guerra, na metade do último século, partindo dos escritos de André Bazin e da influência que exerceu sobre diretores-pensadores da arte cinematográfica (como Truffaut, Godard e Rohmer, entre outros), assim como no pensamento acadêmico da última parte dos novecentos (com Jacques Aumont pontuando na linha de frente). Nossa predileção por abordagens estilísticas que valorizam os padrões/esquemas da encenação sobre as atribuições mais singulares de autoria não decorre de alguma afinidade eletiva com respeito ao pensamento cinematográfico que aponta nessa direção (como no caso mais proeminente de David Bordwell), mas sobretudo do fato de que as perspectivas bordellianas de análise estilística se reportam a uma origem da categoria do *estilo* na história da arte, de certo modo elaborada na linguagem que vai de Heinrich Wölfflin (1996) até E. H. Gombrich (2007) e Michael Baxandall (2006), na medida em que elas todas avançam precisamente nessa espécie de deflação de uma gestão dos padrões intencionais na arte como situados excessivamente na instância puramente individual do criador.

a da encenação), ele aglutinará maiores graus de autonomia no processo. Ainda assim, o exame do estilo cinematográfico a partir da encenação audiovisual aporta uma lição importante da análise fílmica para os estudos dos formatos seriados, pois nestes últimos ocorre por vezes que, como no caso dos filmes, o diretor ou encenador é o responsável pelas escolhas que conferirão às obras suas marcas estilísticas de reconhecimento mais proeminentes.

Assim sendo, comecemos pelos operadores estilísticos de uma “gramática da *mise-en-scène* audiovisual”, com um exemplo oriundo do desafio para a composição da encenação fílmica ilustrado por David Bordwell (2002) em seu clássico artigo sobre o estilo visual da “continuidade intensificada” no cinema narrativo americano. Tomemos, para tal fim, o problema da rendição de situações de diálogo entre variados personagens: nesses casos, é a encenação audiovisual que aporta elementos da discussão sobre estilo, na medida em que a dramaturgia de origem não contém, no mais das vezes, as demarcações dos regimes de visualização de cada personagem, mas apenas a indicação de sua intervenção textual – seja como descrição dos cenários ou como transcrição das falas e diálogos entre personagens.

Segundo Bordwell (2008), é no plano da encenação que se delimitam as características estilísticas que separam determinados diretores no campo do cinema narrativo de ficção – como sabemos, em *Figuras Traçadas na Luz* (Ibid.) o caso que o autor explora é o da variação estilística entre Woody Allen e Quentin Tarantino. A análise se dedica aos modos como cada um dos cineastas organiza a atenção do olhar orientado pelas posições da câmera com os personagens. Conforme as falas vão se sucedendo, desenham-se dois *estilos* distintos, ainda que não excludentes (tampouco os únicos), de configurar uma cena com essas características singulares – bem diferentes, portanto, daquelas que envolvem o sentido de ações mais intensas de perseguição ou de confronto físico, próprias a certos gêneros de cinema.

⁹No original: “Two staging options have come to dominate current practice. There’s what filmmakers call ‘stand and deliver’, where the actors settle into fairly fixed positions. Usually this is handled in singles and over-the-shoulder angles, but we may get instead the floating-head treatment, with the characters fixed in place and the camera drifting around them. In either case, if the characters shift to another part of the setting, their movement isn’t usually aiming at expressive effect; it’s a transition to another passage of stand-and-deliver. The alternative staging option is ‘walk-and-talk’, with a Steadycam carrying us along as characters spit out exposition on the fly”. Essa e demais traduções foram realizadas pelos autores.

Duas opções de encenação têm dominado a prática contemporânea. Há aquilo que os cineastas chamam de “ficar e fazer”, na qual os atores se mantêm em posições bem fixas. Usualmente, isto é construído em planos simples e sobre os ombros, mas pode-se, ao invés disso, adotar o tratamento da cabeça flutuante, com os personagens fixos no espaço e a câmera flutuando em volta deles [...]. A opção seguinte de encenação é a do “andar e falar”, com uma *steadycam* nos carregando adiante, enquanto os personagens despejam a exposição no fluxo da cena. (Bordwell, 2002: 25)⁹

De nossa parte, consideremos primeiramente o modo como tais *esquemas* de encenação, por seu turno constituídos de *marcas estilísticas*, podem nos

auxiliar a compreender as operações que acontecem nas situações narrativas que caracterizam mais fortemente o trabalho de determinados autores de formatos seriados. No exemplo de um autor como Aaron Sorkin (exemplar da predominância estilística da dramaturgia sobre a encenação), trata-se do fato de que a construção de seus universos narrativos organiza-se frequentemente em torno de uma variedade considerável de personagens exercendo seus ofícios num mesmo lugar – são equipes constituídas em torno de uma unidade espacial determinada (uma ala da Casa Branca, um estúdio de televisão, uma redação de telejornal), de modo que porção significativa das interações que os personagens devem manter entre si impõem à encenação precisamente um tal tipo de desafio de composição.

Não é casual que, no caso de uma certa fase do desenvolvimento de seu estilo –coincidente com a época em que trabalhou ao lado de uma mesma equipe de diretores e produtores –, a solução para esse desafio de encenação tenha assumido a forma do “andar e falar” (*walk and talk*), reconhecível sobretudo nas situações mais clássicas de uma série consagrada como *The West Wing*.

DA ABORDAGEM ESTILÍSTICA A UMA ESTÉTICA DA TELEVISÃO

Um aspecto interessante da abordagem de Bordwell merece destaque aqui, já que reforça determinados pontos sobre os quais insistimos ao longo da exploração a respeito do estilo em formatos seriados, a partir da convivência entre matrizes dramáticas e de encenação audiovisual. Nesse contexto, é particularmente notável o modo como se correlacionam a atenção analítica aos aspectos *internos* da *mise-en-scène* (como marcadores das diferenças estilísticas) e os horizontes de um *efeito* para o qual tais recursos se destinam, tendo em vista determinadas estruturas da sensibilidade constitutivamente presumidas como quadros de apreensão de uma espécie de *espectador implicado*.

Se nos reportamos aqui à noção de *leitor implicado*, no modo como Wolfgang Iser constrói sua *fenomenologia da leitura* (1974, 1978), é porque reconhecemos uma comunidade de finalidades de nosso programa inicial de pesquisa sobre *estilo* – aplicada aos formatos seriados de ficção televisiva – e aquilo que caracteriza a tradição da *estética da recepção* nos estudos literários – com resultados não negligenciáveis em nosso campo de estudo, em autores como Umberto Eco (1986), quando delinea os processos de *cooperação interpretativa* em textos narrativos.

Nesse último caso, a noção de *leitor-modelo*, concebido como horizonte presumido de toda manifestação textual (em especial as narrativas), implica menos as figuras empíricas e sociometricamente delineáveis por métodos de

pesquisa de audiência ou de níveis quantificáveis de sua resposta mais efetiva, e mais as “competências enciclopédicas” da interpretação. A matriz de um tal saber presumido sobre os textos encontra-se mais presente nas estruturas lineares da exposição narrativa (quaisquer que sejam seus meios) do que no plano empírico da aferição concreta de sucesso de audiência – sendo este, no mais das vezes, apenas o efeito de uma construção bem-sucedida das dialéticas cooperativas entre a obra e seus potenciais de recepção.

Em última análise, ao considerarmos a superfície linear das narrativas ficcionais seriadas, de modo a encontrar as matrizes de uma *operação estilística*, cumpre que tratemos o estatuto da recepção como o efeito mesmo das construções textuais desses produtos, já que “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (Eco, 1986: 37).

Antes de tudo porque o texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização do sentido que o destinatário ali introduziu [...]. Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. (Ibid.: 37)

Em tal articulação, vindicamos a ideia de uma abordagem estilística centrada (do ponto de vista de sua operação estritamente heurística, portanto, como chave de análise) no horizonte probabilístico de uma *resposta estética* da recepção – portanto apenas presumida pelas características dos modos da exposição da encenação audiovisual. Apenas a título de exemplo, nas diversas encenações de diálogos *en route* de uma obra seriada como *The West Wing* (criada por Aaron Sorkin), a análise do estilo deve articular a *encenação* (como aspecto relativo às decisões da direção) e seu presumido *efeito estético* – nesse caso, com concentração adicional sobre a matriz textual originária dessas soluções criativas da *mise-en-scène* como derivada da escrita dramatúrgica de Sorkin.

Não se deve desconsiderar ainda que parte significativa do *efeito estético* das obras seriadas de ficção televisiva pode ser igualmente associado à existência tanto de uma crítica profissional especializada, como também das comunidades de fãs organizadas em torno do consumo, apreciação e reconhecimento cultural desses mesmos formatos – apenas eventualmente menos adestrada nos aparatos críticos de apreciação. Em casos de autores socialmente consagrados e com perfil estilístico mais ou menos pronunciado, os efeitos estéticos programados pelas obras reforçam determinadas operações criativas e mesmo experimentações estilísticas mais avançadas, em face de um público que em verdade já os presume e até mesmo os espera com certa avidéz antecipatória.

De todo modo, esses aspectos dependem igualmente de um arbítrio analítico que não estaria ao alcance de uma experiência por demais ordinária dos formatos seriados, pois, é o que nos lembra Bordwell (2008), tais elementos da encenação são com frequência construídos precisamente para passar despercebidos – especialmente quando os horizontes estéticos *de primeira ordem* (os efeitos sensoriais e emocionais nela programados) exigem a atenuação do regime de atenção sensível, ao menos naquilo que constitui um aspecto mais consciente da percepção do espectador para os efeitos que ele procura nessa primeira experiência das obras. Ao reconhecermos um horizonte estético do efeito na encenação audiovisual, não estamos apenas discriminando essa primeira experiência *desinteressada* ou *espontânea* das obras seriadas, mas tentando reconstituir a história desse efeito até chegarmos aos operadores textuais, expressivos ou poéticos que o promovem.

Em face das exigências impostas ao *espectador implicado* pelas atitudes sensíveis requeridas ao analista das marcas de estilo, não haveria como negligenciar aqui o espectro originário dessa heurística, originada de um *paradigma inferencial* ou *indiciário* da história da arte, algo que mencionamos na sessão imediatamente anterior deste texto (Baxandall, 2006; Ginzburg, 2007). Mais consolidada como opção metodológica na história da arte, tal perspectiva dos estudos estilísticos no universo audiovisual é bem recente, ainda se encontrando no processo de amadurecimento de sua aplicação em nosso campo de estudos – sendo, não obstante, aquela que nos interessa explorar, sobretudo nas indicações que fornece sobre os usos heurísticos do *estilo* para a análise de obras de ficção seriada televisiva.

Ao fazermos esse transplante dos princípios do *estilo* entre diferentes séries culturais, consideramos o complexo jogo de elementos das obras de ficção seriada televisiva a partir de suas *formas narrativas* – naquilo em que a gestão autoral dos elementos esteja implicada. Nesse âmbito, a *matriz dramaturgica* de sua composição – associada que está àquilo que a construção narrativa impõe aos elementos da escritura do roteiro (coerência de mundos ficcionais, funções e valores actanciais delineados pelos personagens, pontos de vista e modalidades de focalização narrativa, modelos de estruturação episódica e de coerência da serialização) – se combina com a *atualização dramática* da encenação, em variáveis das gramáticas audiovisuais empregadas (planificação e posicionamento audiovisual de instâncias narrativas, formas da decupagem e da continuidade das ações, sonoridade ambiente e trilha sonora, dentre outras).

Nesse ponto, precisamente, necessitamos clarificar ao máximo o significado da atribuição do *estético* aos formatos seriados de televisão – em especial, naquilo que respeita a nosso arbítrio de recorte sobre a obra de um

autor determinado. Ao submetemos o exame da ficção seriada às *marcas do estilo* (reconhecendo sua materialização no conjunto de elementos textuais que formam sua constância e eventuais inflexões e disjunções na extensão mais pronunciada de obras seriadas), a perspectiva estética que se descortina aqui é precisamente aquela que faz os operadores *internos* das obras (em suma, a combinação entre dramaturgia e *mise-en-scène* audiovisual) funcionarem apenas na perspectiva de sua potencial atualização pela atividade da recepção e da leitura – aspecto em que o significado de *estético* é assim restituído a sua matriz grega de *aisthesis*, como receptividade sensível (como conteúdos sensíveis e emocionais da apreciação).

Em assim sendo, a *obra* ou *resultado* da representação necessariamente é seu modo de afetar o receptor ou, noutra palavra que pode igualmente traduzir érgon, é o *efeito* da representação sobre um receptor. Assim, se cada gênero de representação tem uma própria *dynamis*, isto quer dizer que se destina a provocar um efeito sobre os seus fruidores/receptores. *Desta perspectiva, portanto, a poética estuda a produção – nas obras de narrativa ficcional e na representação dramática – dos efeitos específicos de cada gênero de poesia sobre os seus fruidores.* (Gomes, 1996: 113, grifos do autor)

Resta-nos, então, a tarefa de discriminar em detalhes aquilo que implicamos como *horizonte estético* de uma abordagem estilística dos formatos seriados, na decorrência do emprego heurístico do *estilo* na história da arte – e por sua especificação como operador das marcas de regularidade em obras audiovisuais nas teorias do cinema. Ao fazer isso, contudo, necessitamos nos manter na linha de continuidade de nossa argumentação prévia: no tocante ao tema que desenvolvemos aqui, por exemplo, trata-se de conferir à imanência gramatical e textual dos procedimentos audiovisuais de construção narrativa um objeto prioritário de análise estilística. Sem nos restituirmos à imanência dos recursos composicionais e de exposição narrativa dos formatos seriados, falaremos desses materiais de modo indesejavelmente indireto – impondo às matrizes imanentes de seu sistema estilístico determinadas características que não podem ser obtidas através da experiência continuada das obras como espectadores atentos, mas apenas como considerações colaterais acerca de seus *temas*, por exemplo.

A falta de análises fechadas no campo [de estudos de televisão] deu vazão a trabalhos que são frequentemente derivativos [...], pouco ou não fundamentados. Estudiosos têm se afastado de uma compreensão de que a teorização mais responsiva

e persuasiva nasce de observações cuidadosas sobre as particularidades do texto televisivo. Um dos objetivos desse capítulo é o de demonstrar (num modo necessariamente limitado) como a metodologia da análise textualmente centrada pode realçar os estudos de televisão, ao focalizar-se em questões estéticas. (Cardwell, 2005: 179)¹⁰

Uma tal dialética entre nossos universos de gosto e o desenvolvimento de uma atenção sensível e emocional às maquinarias de sentido que estruturam as obras expressivas constitui, por outro lado, o que insistimos em designar aqui de *dimensão estética* do exame estilístico que propomos aos formatos seriados televisivos. Ela envolve os horizontes probabilísticos de endereçamento e de resposta sensorial e emocional (por seu turno originários dos formatos expressivos), mas também a sedimentação de uma disciplina crítica da sensibilidade analítica, útil às atitudes heurísticas que se seguem dessa apreciação – assim sendo, ela serve para descrever o modo como os operadores *internos* da obra são programados para buscar esse efeito presumido no horizonte da recepção, sendo igualmente instrutiva ao analista mais treinado na identificação das engenharias de sentido da obra (na medida em que estejam programadas para tal horizonte da resposta).

A fonte dúplice da noção de *experiência estética* (com sua gênese no caráter espontâneo, subjetivo e desinteressado do gosto, mas seu desenvolvimento ulterior enquanto matriz discursiva e argumentativa da crítica cultural mais cultivada, sem excluir daí evidentemente estudiosos, críticos e fãs) constitui a última etapa da introdução aos marcos conceituais de uma abordagem estilística de formatos seriados televisivos que tentamos explicitar aqui – aspecto que temos inclusive explorado como traço mais fundamental da potencial *mudança epistemológica* decorrente da maior atenção ao conceito de *experiência estética* em certas vertentes contemporâneas das teorias da comunicação (Picado, 2015). Uma vez mais, ela envolve a atenção analítica aos elementos de uma gramática narrativa da encenação audiovisual nos formatos seriados, associada à compreensão de seu funcionamento em *regime estético*, como implicação de faculdades e competências receptivas de apreciação e compreensão.

CONCLUSÃO

Em nossa argumentação sobre a importância da admissão do uso heurístico da noção de *estilo* nas abordagens analíticas de formatos de ficção seriada televisiva, implicamos uma dupla fonte das relações entre *estilo* e *autoria*. No que respeita à admissão dos processos de decisão criativa entre as instâncias concretas da escritura dramaturgica e da encenação audiovisual, valorizamos

¹⁰No original: “The lack of close analysis in the field has permitted work that is often derivative [...], and under- or unsubstantiated to dominate. Scholars have strayed from an understanding that the most responsive and persuasive theorising arises from careful observations of the particularities of television texts. One of the objectives of this chapter is to demonstrate (in a necessarily limited fashion) how the methodology of close textual analysis can enhance television studies, by focusing specifically on aesthetic matters”.

as perspectivas de descrição dos cenários sociais de negociação entre os sujeitos criadores, no contexto social da produção cultural; naquilo que compreende, por outro lado, uma maior atenção às marcas estilísticas no interior de obras seriadas concluídas, valorizamos então a dimensão dos regimes estéticos de apreensão das obras.

Em suma, no primeiro caso privilegiamos um olhar mais sociológico sobre os processos de formação dos materiais seriados, ao passo que no segundo predominou uma perspectiva mais associada às abordagens poéticas e estéticas da descrição. Evidentemente, as duas posições não necessitam caminhar separadas ou alienadas entre si: o reconhecimento que Bourdieu (1996) faz das sutilezas epistemológicas do trabalho de um historiador da arte, assim como Baxandall (2006) nos confere provas da possibilidade de uma boa convivência entre os dois caminhos heurísticos – ao menos no exemplo do modo como tais perspectivas convivem, no campo da história da arte, por exemplo.

Assim sendo, é sempre importante ter em conta que o lugar autoral das séries, bem como o dos filmes (ou mesmo de qualquer obra cultural e artística), depende dos sistemas de decisão que operam em seu contexto de produção e criação. Portanto, é precisamente aí que se torna necessário compreender onde nasce o encargo originário da criação artística (de que sujeitos se origina precisamente, do ponto de vista de sua posição em um campo social da produção cultural) e qual grau de controle os criadores podem exercer em sua execução, quando sabemos que tais sujeitos atuam em ambientes individuais ou coletivos de escolhas artísticas – sendo parte significativa desse universo social constituída de indivíduos que possuem interesse nessa produção, sem que sejam necessariamente os criadores das obras nesse campo. Esse é o tom que a primeira parte do artigo buscou conferir ao estatuto da autoria.

Quando avaliamos o caso da ficção seriada de televisão, a tendência é conferir a instância decisória da criação ao escritor-roteirista, razão pela qual seu lugar é frequentemente reconhecido como sendo o do *criador* das obras, bastando examinar a frequência com a qual tal instância é consagrada como responsável pela criação das séries, (como no caso paradigmático de Aaron Sorkin). Tal aspecto da esfera social da criação deve-se muito, como se sabe, ao peso que a construção narrativa assume – aí incluídos os custos simbólicos implicados na construção de coerência e continuidade narrativas como recursos que fundamentam os processos de vínculo probabilístico com a audiência. Mas devemos reconhecer que uma tal caracterização da divisão entre esferas criativas é atravessada de circunstâncias que podem fazer variar esse equilíbrio, de acordo com contextos geográficos, históricos e até institucionais/empresariais da produção de ficção televisiva. Decerto, esses são tópicos que merecerão

maior atenção em etapas mais avançadas de nossa exploração sobre o estilo em formatos seriados de ficção televisiva.

Ainda que esta proposta tenha caráter exploratório e inicial, reforçamos nosso compromisso em avançar para um campo de explorações e aplicações menos embrionário em nossas considerações, a partir da remissão a casos específicos de obras ficcionais em regime seriado no universo audiovisual televisivo, reforçando a justificação que pretendemos estatuir para a pertinência heurística do conceito de *estilo*. Desejamos ampliar a análise da relação complementar entre escritura dramaturgica e encenação audiovisual como aspectos irreduzíveis entre si da vigência das marcas estilísticas – atribuindo a essa junção de domínios de feitura (que designam igualmente espaços de atuação artística e profissional da elaboração das obras) os diferentes aspectos das obras seriadas.

Uma tal abordagem se dedica aos aspectos ligados à construção dos mundos ficcionais (e de seus princípios serializados de coerência interna), aos regimes iterativos da textualidade serial, às estruturas actanciais (que condicionam a formação dos universos de personagens, das instâncias da narração e de suas relações/valores recíprocos), assim como às modulações dramáticas de interações entre agentes e mundos da história. Cada um desses elementos constitui a matriz das interações criativas estabelecidas entre os agentes responsáveis pelos traços de uma *poética da ficção seriada televisiva*, inscrita na materialidade das obras examinadas. ■

REFERÊNCIAS

- BAXANDALL, M. *Painting and experience in 15th century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- _____. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- _____. Intensified continuity: visual style in contemporary American film. *Film Quarterly*, Ann Arbor, v. 55, n. 3, p. 16-28, 2002.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUONANNO, M. *The age of television: experiences and theories of television*. Bristol, UK; Chicago, USA: Intellect Books; Chicago Press, 2008.
- BUTLER, J. G. *Television style*. Nova York: Routledge, 2013.
- CALDWELL, J. T. *Production culture: industrial reflexivity and critical practice in film and television*. California: Duke University Press, 2008.

- CARDWELL, S. "Television aesthetics" and "close analysis": style, mood, and engagement in *Perfect strangers* (Stephen Poliakoff, 2001). In: PYE, D.; GIBBS, J. (Orgs.). *Style and meaning: studies in the detailed analysis of film*. Manchester: Manchester University Press, 2005. p. 179-194.
- ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa em textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ESQUENAZI, J. P. *As séries televisivas*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOMES, W. S. Estratégias da produção do encanto: o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. *Textos de Cultura e Comunicação*, Salvador, v. 35, p. 99-125, 1996.
- ISER, W. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
- _____. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- JOST, F. Amor aos detalhes: assistindo a *Breaking Bad*. *MATRIZES*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 27-39, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i1p25-37>
- LIMA, M. O. *Lute contra os mortos. Tema os vivos: dramaturgia e transmediação na franquia The Walking Dead*. 2016. 173 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. Nova York: NYU Press, 2015.
- PEACOCK, S.; JACOBS, J. (Eds.). *Television aesthetics and style*. Nova York; Londres: Bloomsbury Academic, 2013.
- PICADO, B. Dos objetos da comunicação à comunicabilidade sensível: experiência estética e epistemologia da comunicação. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 38, n. 1, p. 151-168, jan./jun. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1809-5844201517>
- PUCCI JUNIOR, R. L. Inovações estilísticas na telenovela: a situação em *Avenida Brasil*. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 21, n. 2, p. 675-697, maio/ago. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2014.2.16648>
- ROCHA, S. *O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural*. Florianópolis: Insular, 2016.
- SCHAEFFER, J. M. *L'expérience esthétique*. Paris: Gallimard, 2015.

- SILVA, M. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 241-252, jan./jun. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>
- SOUZA, M. C. J. O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas. In: SOUZA, M. C. J.; BARRETO, R. R. (Orgs.). *Bourdieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria*. Salvador: Edufba, 2014. p. 13-40.
- TEIXEIRA, J. S. *Batman e Robin nunca morrerão: a construção do cânone e da continuidade na passagem de Grant Morrison pelo Batman*. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- TOUS-RAVIROSA, A. El concepto de autor en las series norteamericanas de calidad. In: SERAFIM, J. F. (Org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: Edufba, 2009. p. 121-169.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Artigo recebido em 1º de março de 2018 e aprovado em 2 de junho de 2018.