A MEDIAÇÃO DO FORMATO TELEFICCIONAL NOS PROCESSOS DE MIDIATIZAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE A TELEVISÃO E A TELENOVELA NA CONSTRUÇÃO SOCIAL DA REALIDADE

THE MEDIATION OF THE TELEFICTIONAL FORMAT IN THE PROCESSES OF MEDIATIZATION: REFLECTIONS ON TELEVISION AND TELENOVELA IN THE SOCIAL CONSTRUCTION OF REALITY

Rosana Mauro[1]

Resumo: Este artigo faz parte de uma pesquisa maior de doutorado e tem como objetivo refletir sobre as especificidades da televisão e da teleficção no processo de midiatização, no que diz respeito ao papel da mídia na construção social da realidade (Berger e Luckmann, 2014). Nessa perspectiva, defende-se o gênero telenovela como uma instância media-

1. Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, USP. Mestre pela mesma instituição. Especialista em Comunicação Organizacional pela Faculdade Cásper Líbero. Formada em Jornalismo pela Universidade Metodista de São Paulo, UMESP. E-mail: mauro.rosana@gmail.com.

dora nos processos de midiatização. Pretende-se realizar um breve percurso teórico sobre a linguagem televisiva, o gênero da telenovela – narrativa, construção dos personagens e estética imagética peculiares - no processo de midiatização, sobretudo no que diz respeito à construção de tipificações sociais.

Palavras-chave: Midiatização. Mediação. Teleficção.

Abstract: This article is part of a larger research, of PhD, and aims to reflect on the specificities of television and telefiction in the process of mediatization, with respect to the role of the media in the social construction of reality (Berger and Luckmann, 2014). In this perspective, the telenovela genre is defended as a mediating instance in the processes of mediatization. It intends to carry out a brief theoretical course on television language, the telenovela genre - narrative, character construction and peculiar imagery aesthetics - in the process of mediatization, especially with regard to the construction of social typifications.

Keywords: Mediatization. Mediation. Telefiction.

1 Introdução

A forma de midiatização trabalhada neste artigo se assemelha ao que Hjarvard (2012) chama de midiatização indireta, referente à influência social cada vez maior da mídia, porém de forma sutil e subjetiva, sem interferência direta em tarefas práticas. Podem se encaixar nessa perspectiva os conhecimentos sociais construídos por meio dos processos midiáticos a respeito dos mais diversos assuntos.

> Um exemplo mais complicado de midiatização indireta é o desenvolvimento do discurso intertextual entre os meios de comunicação e outras instituições da sociedade. Por exemplo, o conhecimento dos brasileiros sobre os EUA também se deve às narrativas dos meios de comunicação (fato ou ficção) sobre o país; como consequência, as discussões políticas brasileiras

> sobre os EUA também estão entrelaçadas com representações midiáticas da cultura, dos costumes e da história norte-americanos. (Hjarvard, 2012, p. 67).

Nessa direção, a televisão e a telenovela assumem posição privilegiada na arquitetura de um imaginário social brasileiro. A telenovela é uma figura central na cultura brasileira e desempenha um papel importante na consolidação de novas identidades culturais, já que é considerada o lugar onde nação é representada e imaginada (Lopes, 2004).

De acordo com Hall (2011), a nação é, além de uma entidade política, um sistema de representação social. "As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos de representação" (2011, p. 51). A narrativa da nação, de acordo com Hall, é contata pela literatura, por histórias e também pela mídia.

Acreditamos que as mídias passaram a apresentar maior centralidade na sociedade no momento em que adquiriram autonomia em relação a outras instituições sociais, conforme argumenta Hjavard (2014), e passaram a funcionar de acordo com lógicas próprias. Entendemos essa autonomia em uma ancoragem sócio histórica, como aclara Williams (2009) ao abordar os meios de comunicação de massa como meios de produção, portanto socialmente e materialmente produzidos e subordinados ao desenvolvimento histórico. Quanto à televisão, o autor a considera tecnologia e forma cultural (2016). Trata-se de uma tecnologia não determinante e sim intencional, resultado de necessidades sociais.

Os conceitos trabalhados por Hepp (2014) são valiosos também para o trabalho aqui proposto. O autor defende a especificidade de cada mídia no processo de midiatização. Do mesmo modo, Braga (2014) enfatiza os elementos específicos dos processos midiáticos, dos aspectos criativos da comunicação e as particularidades espaciais de cada caso de midiatização. Hepp (2014) traz o conceito de forças de moldagem, "Essa metáfora é usada para indicar que não podemos presumir um efeito geral ou livre de contexto da mídia

específica; entretanto, diferentes mídias moldam a comunicação de formas diversas" (Hepp, 2014, p. 51).

Desse modo, para tratar da telenovela nos processos de midiatização é imprescindível falar da televisão. A telenovela seria então uma mediação, enquanto gênero/formato, nos sentidos técnicos, estéticos, narrativos e discursivos

2 Televisão e construção social da realidade

De acordo com Verón (2014), a midiatização é resultado de um processo de longa duração e universal. Trata-se do resultado de uma dimensão central de nossa espécie biológica - a capacidade de semiose. Segundo o estudioso, essa habilidade semiótica se expressa em fenômenos midiáticos – elemento presente em todas as sociedades humanas – que, por sua vez, produzem a descontextualizarão, a quebra de espaço e tempo proporcionada pelos dispositivos técnicos. O pesquisador argumenta que os fenômenos midiáticos materializam as rupturas e distorções já presentes na comunicação face a face, que não é linear na opinião dele, apesar dos participantes do discurso dividirem o mesmo espaço e tempo.

"Neste contexto, a midiatização é apenas o nome para a longa sequência histórica de fenômenos midiáticos sendo institucionalizados em sociedades humanas e suas múltiplas consequências. (Verón, 2014, p.15).

É possível relacionar a perspectiva da midiatização de Verón com a construção social da realidade discutida por Berger e Luckmann, (2014). De acordo com os teóricos, a sociologia do conhecimento preocupa-se com o conhecimento do senso comum, da realidade cotidiana que, para eles, é a que predomina dentre as múltiplas realidades. Ela é apreendida por meio de tipificações de diversas ordens, de elementos próximos a distantes espacial e temporalmente. A linguagem, a capacidade de semiose, desempenha papel fundamental nesse processo.

> Devido a essa capacidade de transcender o "aqui e agora", a linguagem estabelece pontes

> entre diferentes zonas dentro da realidade da vida cotidiana e as integra em uma totalidade dotada de sentido. As transcendências têm dimensões espaciais, temporais e sociais. [...] Como resultado destas transcendências, a linguagem é capaz de "tornar presente" uma grande variedade de objetos que estão espacial, temporal e socialmente ausentes do "aqui e agora". (Berger e Luckmann, 2014, p. 58).

Os teóricos elucidam que a linguagem cria campos semânticos que podem se acumular e formar um acervo social de conhecimento. Este, por sua vez, valida-se e institucionaliza-se socialmente, podendo ser compartilhado historicamente. O universo simbólico assume o papel de organizador e legitimador das diversas institucionalizações sociais, trazendo uma totalidade de sentido. É importante pontuar que Berger e Luckmann defendem uma relação dialética entre conhecimento e sociedade, ou seja, o conhecimento como produto social, transformador, e também como condicionante humano.

Se os fenômenos midiáticos materializam as rupturas já permitidas pela linguagem, como expõe Verón (2014), é possível sustentar que as mídias, em diferentes escalas, com suas lógicas e linguagens, reproduzem os acervos sociais de conhecimento já existentes e refratam novos, na mesma dinâmica dialética. Elas fazem uso de tipificações de pessoas, lugares, situações, entre outros, que estão longe temporal e espacialmente, em alguma medida, tanto da representação midiática, quanto dos receptores dessas mídias.

A institucionalização e consequente autonomia das mídias ao longo do século XX (Hjavard, 2014) expandiram a atividade midiática na construção social de realidades, no endosso de posições já existentes, na releitura de saberes sociais com linguagem própria e ao trazer novas possibilidades de significados. Nesse sentido, os meios de comunicação denominados de massa, como a televisão, apresentam grande potencial.

Williams discorre sobre o início da televisão e a compara com o rádio. "Ao contrário de todas as tecnologias de comunicação anteriores, o rádio e a televisão foram sistemas concebidos principalmente para transmissão e recepção como processos abstratos, com pouca ou nenhuma definição anterior de conteúdo" (Williams, 2016, p.37). Essa característica destaca a importância da distribuição para a televisão, o que a diferencia do cinema que começou com foco na produção de conteúdo. Além disso, o autor pontua que assim como o rádio, a televisão aproveitava o conteúdo de outras formas culturais, como transmissão de eventos esportivos e teatros, e só depois de uma década começou a produzir.

Dentre as peculiaridades da televisão, Williams também enfatiza o posicionamento do aparelho no ambiente privado dos lares, o apelo da imagem e a capacidade de alcance. Dentre os resultados, Williams realça a ampliação das discussões públicas proporcionada pela televisão, sinalizando já naquela época (a obra foi publicada em 1974) indícios da midiatização ao citar a representação política em função da televisão

> Caracteristicamente, e em relação direta com a natureza da mediação da televisão atual, muitos de tais esforços são regidos pela tentativa de se tornar reais – ou seja, tornar-se presentes – em termos de televisão. Isso é obviamente verdade no caso da manifestação ou de um "acontecimento" produzido para atrair as câmeras (Williams, 2016, p. 64).

Jost (2007), assim como Williams, destaca a semelhança da televisão com o rádio, sobretudo no que diz respeito à centralidade das palavras. Além dessa especificidade, o autor argumenta que, embora seja adequado em alguns momentos emprestar as teorias do cinema para analisar a televisão, é preciso considerar o contexto televisual de difusão, que é bem diferente do cinema.

Jost se atenta ao diferencial da televisão em transmitir imagens e sons ao vivo, conferindo a impressão de autenticidade. A televisão, segundo ele, ao contrário do cinema, não

suspende o telespectador do tempo social, mas estrutura sua temporalidade e traz o mundo para o seu cotidiano, estabelecendo uma relação de intimidade. As estratégias técnicas, como a montagem, conferem a sensação de ubiquidade no receptor. A televisão, Jost acredita, é a materialização dos desejos do homem "[...] estar onde ele não estava, ver a distância [...]" (2012, p.58).

Ademais, as emissoras, para Jost (2007), são como instituições e exercem a função de empresa e marca. Dentro de uma emissora, os programas seguem uma lógica coerente que condizem com a imagem que o canal deseja transmitir. "Fazendo escolhas de programas e de programação, a emissora afirma-se não só como responsável editorial, mas contribui para construir uma imagem de si própria como pessoa e como parceira do telespectador" (Jost, 2007, p.53). Tudo isso deve ser ponderado para análise de um programa específico.

É pertinente mencionar que Jost (2007; 2012), assim como outros autores, por exemplo Buonanno (2015), explicam que no contexto de novas tecnologias e opções ofertadas aos telespectadores a televisão está em transformação, mas continua saudável. Inclusive, muitas vezes, as novas mídias se alimentam dela, proporcionando outros desdobramentos para o universo televisivo. Tais dados justificam a pertinência em continuar estudando a televisão, apesar da existência de um discurso que decreta o seu fim.

Isto posto, dentro da perspectiva da midiatização, sobre as especificidades da televisão na construção social de conhecimentos, destacamos: a forma de distribuição em grande escala em redes nacionais, fluxo ininterrupto de programação, difusão conectada com a temporalidade da vida real, do cotidiano das pessoas; a intimidade e proximidade proporcionadas pela sintonia com o tempo diário, pela posição material nos ambientes privados e tela que aproxima as imagens; também temos o poder da própria imagem que confere ao telespectador a sensação de tudo ver e conhecer, aliada aos sons e palavras que exigem menos concentração visual que o cinema e mais facilidade de assimilação; além disso, existem as estratégias da emissora na grade de pro-

gramação, concebida em uma lógica de sentido que busca a identificação com o público.

Sobre o conteúdo produzido pela televisão, Jost (2007) argumenta que a televisão trabalha com três mundos distintos: o real, o fictivo e o lúdico. O segundo mundo é o qual nos interessa, no qual a telenovela se enquadra, mas, antes de abordá-la é apropriado tratar das concepções de Jost sobre a ficção televisiva atual.

O autor discorre sobre as séries televisivas. Ele explica que há três formas de o telespectador ter acesso à ficção: a atualidade dos temas (relação com fatos reais), a universalidade (assuntos comuns a todos os homens) e enunciação televisiva (elementos técnicos e materiais). Esses acessos permitem que entremos em contato com um conjunto de saberes sociais já existentes trabalhados pelas séries.

Jost (2012) evidencia que as séries televisivas americanas dispõem de mais realismo em relação às francesas. Nesse percurso, o autor demostra que esse realismo é uma forma de narração e discurso na ficção. Ele menciona escritores como Zola e Flaubert e suas formas de escrita que tencionavam trazer conhecimentos sobre profissões, por exemplo, com informações e detalhes de lugares, práticas e acontecimentos.

> Essa vontade de transmitir informações se liga evidentemente a um outro traço do discurso realista: a necessidade que ele possui de ser o mais transparente possível, ou seja, de apagar, tanto quanto possível, o rastro do autor para causar a sensação de que o relato é uma janela que se abre para a realidade [...] (Jost, 2012, p.43).

O autor pontua ainda que as séries atuais possibilitam ao telespectador adentrar em um mundo próximo, utilizando-se de cenários reais e já conhecidos por ele, como cidades e periferias urbanas. Além disso, segundo o estudioso, as séries vêm trabalhando mais com a vida privada e a intimidade dos personagens, o que ele chama de “novelização”.

É possível relacionar essas propriedades das séries, atribuídas por Jost, com as telenovelas brasileiras. Embora a "novelização" seja intrínseca à telenovela, cuja base é melodramática, existe o componente realista na produção brasileira se comparada com as telenovelas da América Latina.

Retornaremos a esse assunto posteriormente. Antes, é preciso aclarar que defendemos o gênero telenovela como uma mediação da mídia televisão no processo de midiatização.

3 Telenovela como mediação cultural

Recorremos a Martín-Barbero (2004) para versar sobre o conceito de mediação. O autor propôs, ao longo de seus estudos, o mapa das mediações culturais da comunicação e, posteriormente - preocupado com as transformações sociais, tecnológicas e a centralidade dos meios de comunicação - organizou o mapa das mediações comunicacionais da cultura. "[...] as mídias passaram a constituir um espaço-chave de condensação e intersecção da produção e do consumo cultual, ao mesmo tempo em que catalisam hoje algumas das mais intensas redes de poder" (Martín-Barbero, 2004, p. 229).

O novo mapa apresenta categorias dispostas em um eixo sincrônico e diacrônico, são elas: sociabilidade, tecnicidade, institucionalidade e ritualidade. O eixo diacrônico se dá entre as matrizes culturais e os formatos industriais, que compreende uma passagem histórica. O eixo sincrônico situa-se entre as lógicas de produção e as competências de recepção e consumo.

Nesse âmbito, interessa-nos o trabalho que Gomes (2011) realiza com base em Martín-Barbero. A autora defende uma concepção de gênero televisivo como categoria cultural.

> O gênero, como categoria cultural, se deixa ver na articulação dos dois eixos do mapa das mediações, o diacrônico, que diz dos modos como as matrizes culturais se relacionam com a constituição de formatos industriais (nos termos de

> Martín-Barbero, como matrizes populares se fazem presentes na configuração de produtos massivos), e o sincrônico, entre as lógicas de produção e competências de recepção ou consumo (nos termos de Martín-Barbero, o modo como as lógicas do sistema produtivo, ou seja, sua estrutura e suas dinâmicas se articulam com as competências culturais dos diversos grupos sociais). (Gomes, 2011, p. 125)

As lógicas de produção se relacionam com os formatos industriais por meio da mediação da tecnicidade. E a ritualidade liga os formatos industriais com as competências da recepção. São essas instâncias de mediação que nos interessam, que encontram como elo o gênero.

Para ilustrar a historicidade presente entre as matrizes culturais e os formatos industriais, Gomes cita o exemplo dado por Martín-Barbero, sobre as transformações do melodrama, desde o teatro até a telenovela.

Martín-Barbero (2009) versa sobre o folhetim do século XIX, importante antecessor da telenovela. Segundo o teórico, são as demandas populares e o desenvolvimento das tecnologias de impressão que vão fazer das narrativas um ponto de partida da produção massiva e trazer o folhetim como o primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa.

> Fenômeno cultural muito mais que literário, o folhetim conforma um espaço privilegiado para estudar a emergência não só de um *meio* de comunicação *dirigido* às massas, mas também de um novo *modo* de comunicação *entre* as classes. (Martín-Barbero, 2009, p. 176).

De acordo com a dialética escritura e leitura como dispositivo-chave para entender como o mundo do leitor é incorporado ao processo de escritura, Martín-Barbero (2009) categoriza quatro níveis compostos por dispositivos que marcam o universo popular e massivo do folhetim.

O primeiro nível é o dos dispositivos de composição tipográfica, caracterizada por letras grandes, claras e espace-

jadas; em decorrência de leitores que não estão habituados à leitura e/ou que não dispõe de iluminação adequada para fazê-la (Martín-Barbero, 2009, p. 185).

O segundo nível apresenta os dispositivos de fragmentação da leitura. As frases são fragmentadas, bem como o parágrafo e também os episódios são divididos em partes, capítulos e subcapítulos. Essa fragmentação torna a leitura leve e espaçada por dias ou semanas (Martín-Barbero, 2009, p. 186).

No terceiro nível, estão dispositivos de sedução, divididos em duração e suspense. A duração do folhetim é como a vida. O leitor tem tempo para identificar-se com os personagens durante o tempo da história, assim o desenvolvimento do folhetim confunde-se com a duração da própria vida (Martín-Barbero, 2009, p.187). Já o suspense é buscado no fim de cada episódio e instiga a curiosidade do leitor.

No quarto nível, se situam os dispositivos de reconhecimento, que produzem a identificação do mundo do leitor popular com o mundo narrado.

> [...] o folhetim se dirige às mesmas pessoas sobre as quais discorre. Isto ocorre de modo mais claro em seus primeiros tempos, mas não deixa de ocorrer depois. E o faz antes de mais nada mediante a intervenção de um novo tipo de herói que já não se move no espaço do sobrenatural, mas sim no espaço do real-possível. (Martín-Barbero, 2009, p. 189 e 190).

No folhetim eletrônico, é possível identificar características análogas, como a fragmentação em capítulos, o suspense, os ganchos e uma narrativa de fácil assimilação.

Machado (2005) expõe que a serialização na televisão, se relaciona com o próprio meio, disposto no espaço doméstico iluminado, no qual o telespectador facilmente se dispersa, e por isso, a serialização faz parte de uma enunciação televisão que facilita a recepção. A serialização também, segundo Machado, se faz imperativa na televisão porque esta tem necessidade em produzir uma programação sem interrupção.

Retomando o que já foi exposto neste artigo, a enunciação televisual é pontuada por Jost (2007) como uma das formas de acesso à ficção (junto da atualidade e da universalidade). Desse modo, a enunciação televisual, da qual a serialização é fração, faz parte da mediação da tecnicidade, situada entre as lógicas de produção e os formatos industriais; e também se relaciona com a ritualidade, disposta entre as lógicas de produção e as competências da recepção.

Além disso, destacamos na telenovela brasileira o tipo de narração realista, como mencionado em outro momento. Balogh (2002) afirma que o melodrama brasileiro se tornou cada vez menos "lacrimogêneo" em comparação com o melodrama mexicano. De acordo com Mungioli (2010), é a partir de Beto Rockfeller, telenovela transmitida na Tupi em 1968, com a mescla de realidade e ficção, que as discussões acerca dos problemas sociais vividos no Brasil estão presentes nas telenovelas. Passou-se a implantar mais realismo às tramas brasileiras, com uso de linguagem coloquial, ênfase em cenários contemporâneos e brasileiros e gravações externas (Hamburger, 1998).

Motter (2003), por sua vez, demonstra como a telenovela pauta a grande imprensa informativa com temas sociais e discussões de interesse público. De acordo com essa posição, a estudiosa (2003, p. 32) chama a atenção para a importância da instituição de um cotidiano nas telenovelas que acaba por se relacionar com a realidade fora delas. O cotidiano da teleficção, segundo a estudiosa, prende os personagens no tempo e no espaço, e traz, assim, realidade à trama.

Dentre outros elementos, o cenário permite a construção dessa cotidianidade. A permanência do mesmo cenário confere aos personagens um modo de habitar, de ser, assim como o que eles consomem tem igual função (Motter, 2003, p. 114).

Desse modo, a cotidianidade dos personagens é construída em interação com o ambiente.

> [...] onde tudo deve "funcionar": cama, fogão, geladeira, etc. Onde a comida seja para comer, o vinho, o café, o leite, para beber. Desse modo

> marcam-se horas do dia, hábitos, preferências que evidenciam o gosto e o caráter da personagem. É no âmbito da vida doméstica, mas não só, que elas se destacam como "pessoas" que "vivem" um cotidiano em paralelo com o do telespectador. (Motter, 2003, p.167).

Essas "pessoas" da ficção reúnem atributos de pessoas reais, de classes sociais distintas, etnias, idades e gêneros, dependendo da história em questão, e fazem usos, inevitavelmente de simplificações e releituras.

De acordo com Candido (2014), existem afinidades e diferenças entre os seres vivos e os seres da ficção. "Daí concluímos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário" (Candido, 2014, p. 56). Desse modo, Candido expõe que quando a ficção representa o ser humano de forma fragmentária, ela está retomando a forma incompleta como nós percebemos nossos semelhantes na vida real. Porém, no romance, o escritor precisa construir uma estrutura.

> Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica do personagem (Candido, 2014, p. 58).

Existe a necessidade da simplificação no romance, que pode se manifestar nos gestos e frases da personagem, para que o leitor a marque e a identifique como portador de determinada personalidade e características. Assim, a personagem de romance é mais fixa e lógica, o que, na visão do teórico, não se refere à falta de profundidade "[...] mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra [...]." (Candido, 2014, p.59).

Nesse sentido, Candido, recorrendo à história do romance e a seus teóricos, expõe dois tipos de romancistas,

o de costumes o de natureza. O primeiro concebe o homem pelas suas relações sociais e o segundo, retrata o homem pela profundidade de sua existência. Forster (2005), como o próprio Candido explica, retoma essas classificações históricas do romance e distingue as personagens entre planas e esféricas. As telenovelas costumam fazer uso maior das personagens planas, mas ultimamente, temos assistido à construção de personagens mais complexos, contraditórios e multifacetados.

Interessa afirmar a respeito dos personagens, que eles criam proximidade com os telespectadores que podem ser reconhecer nesses seres ficcionais. Sabendo que as telenovelas se alimentam da realidade social brasileira, é plausível argumentar que elas trabalham com um senso comum do conhecimento cotidiano (Berger e Luckmann, 2014) para construir personagens baseados em tipificações sociais, reproduzindo saberes e crenças que já povoam o imaginário brasileiro, retrabalhando-as à sua maneira. Considerando o contexto de midiatização, essas tipificações passam a fazer parte de alguma forma de um imaginário brasileiro sobre o próprio Brasil.

Isto posto, acreditamos ser possível trabalhar com as hipóteses de que as especificidades da telenovela no processo de midiatização sejam o seu modo de trabalhar com a narrativa melodramática, com realismo; a aproximação que ela proporciona com o cotidiano brasileiro via ficção; e a sua linguagem televisual que dispõe da serialização, da imagem, das falas (que apresentam grande importância na linguagem televisiva), nos cenários, figurino, jogo de câmeras, outros aspectos. Essas hipóteses são parte das mediações acima expostas, as quais devem ser trabalhadas e aprofundadas no trabalho de doutorado do qual este artigo faz parte.

4 Considerações finais

Espera-se que este artigo tenha mostrado a pertinência em estudar a televisão e a telenovela nos processos de midiatização, no que diz respeito à construção social da rea-

lidade. Trata-se ainda de uma pesquisa em desenvolvimento. Reconhece-se a dificuldade em separar as especificidades televisuais das teleficionais, mas acredita-se na apropriação dessa metodologia para a pesquisa pretendida.

O intuito de tratar a telenovela enquanto gênero mostra-se frutífera, uma vez que a intenção não é focar na recepção e a concepção de gênero, segundo Gomes (2011), permite o tangenciamento entre os dois polos, da produção e da recepção. Gomes defende que o gênero não pode ser visto como algo fixo e, sim, em transformação, e em confluência com a recepção.

Além disso, a autora argumenta sobre a escassez de estudos que abordem gênero nos estudos culturais e acredita que uma das razões para isso seja as análises vindas do campo do cinema e da literatura, que estão atrelados ao estruturalismo, longe de seus vínculos com a cultura, política e sociedade.

> Por outro lado, quando se dedicam a analisar gêneros, abordagens vindas dos estudos culturais parecem tomar o gênero apenas como um pretexto para chegar à análise das relações de poder e da constituição de identidades e a ignorar a materialidade das obras, suas marcas expressivas e poéticas, em prol da consideração dos contextos de produção e recepção (Gomes, 2011, p.112).

Desse modo, assim como a autora, compreendemos a importância de uma pesquisa capaz de abarcar os dois lados: o cultural e o material/expressivo. Faz parte dessa compreensão trabalhar com as especificidades da televisão e da telenovela nos processos de midiatização, para melhor entendermos a relação entre as matrizes culturais e os formatos industriais, por meio da tecnicidade; e da relação das lógicas de produção e competências da recepção, através da ritualidade. Como o formato industrial trabalha com as tipificações sociais existentes em nossa matriz cultural por meio da tecnicidade? Como essas tipificações podem ser percebidas pelos telespectadores com a mediação do gênero tele-

novela? Quais são as produções de sentido advindas dessas dinâmicas?

Neste trabalho ainda preliminar levantamos como hipótese que as especificidades da telenovela possíveis de serem trabalhadas no nível da mediação são: a narrativa melodramática com realismo, a aproximação com o cotidiano brasileiro, e a enunciação televisual composta por aspectos estéticos e materiais, como a serialização. Esses elementos carecem ainda de aprofundamento e investigação.

Referências

BALOGH, A. M. 2002. *Discurso Ficcional na TV*: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

BERGER; P.; LUCKMANN, T. 2014. *A construção social da realidade*: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis, Vozes.

BRAGA, J. L. 2015. Lógicas da mídia, lógicas da midiatização?. *In*:, A., FAUSTO NETO; N. R., ANSELMINA; I. L, GINDIN,. (org.), *Relatos de investigaciones sobre mediatizaciones*. Argentina, UNR Editora, p. 15-32.

BUONANNO, M. 2015. Uma eulogia (prematura) do broadcast: o sentido do fim da televisão. *Matrizes*, **9,** (1): 67-86.

CANDIDO, A. 2014. A personagem do romance. *In*:, A, CANDIDO; A, ROSENFELD; D., PRADO; P. E. S, GOMES. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.

FORSTER, E. M. 2005. *Aspectos do Romance*. São Paulo, Globo.

GOMES, I. M. M. 2011. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. *Famecos*, **18**, (1): 111-130.

HALL, S. 2011. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A,

HAMBURGER, E. 1998. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. *In*: L. M, SCHWARCZ. (Org.) *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

HEPP, A. 2014. As configurações comunicativas de mundos midiatizados: pesquisa da midiatização na era da "mediação de tudo". *Matrizes*, **8** (1): 21-44.

HJARVARD, S. 2014. Midiatização: conceituando a mudança social e cultural. *Matrizes*, **8** (1): 21-44.

_____, S. 2012. Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. *Matrizes*, **5** (2): 53-92.

JOST, F. 2007. *Compreender a televisão*. Porto Alegre, Sulina.

_____, F. 2012. *Do que as séries americanas são sintoma?.* Porto Alegre, Sulina.

LOPES, M. I. V. de. 2004. Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização. *In*: LOPES, M. I. V. de (org.). *Telenovela*: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola.

MACHADO, A. 2005. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac.

MARTIN-BARBERO, J. 2009. *Dos meios às mediações***.** Comunicação, cultura e hegemonia. Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

_____, J. 2004. *Ofício de cartógrafo*. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola.

MOTTER, M. L. 2003. *Ficção e Realidade***:** A construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura - Ficção Televisiva.

MUNGIOLI, M. C. P. 2010. Ecos da memória da nação na Minissérie Queridos Amigos. *Comunicare*, **10** (2):54-69.

VERÓN, E. 2014. Teoria da midiatização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. *Matrizes*, **8** (1):13-19.

WILLIAMS, R. 2009. *Cultura e materialismo.* [1980] Buenos Aires: las Cuarenta.

WILLIAMS, R. 2016. *Televisão*: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, MG: PUCMinas.