



Modelo Semiótico da Telenovela Brasileira Multiplataforma¹

Modelo Semiótico de Telenovela Brasileira Multiplataforma

Semiotic Model of the Multiplatform Brazilian Telenovela

Ligia Maria Prezia LEMOS²

Resumo

O objetivo do artigo foi analisar a telenovela brasileira em múltiplas plataformas a partir da semiótica da comunicação estética por meio de um breve exercício de decomposição estrutural. Após introdução a respeito da telenovela brasileira em múltiplas plataformas e explanação sobre as linguagens da arte, é apresentada a decomposição de tema arquetípico relacionado à disputa entre os sexos e presente em diversas obras. O artigo conclui que a telenovela brasileira multiplataforma é processo em andamento, fenômeno sistêmico inacabado em que a análise dos sistemas modelizantes proposta pela semiótica da cultura mostra-se como percurso válido de compreensão de uma linguagem que surge de manifestações culturais e técnicas de nossa época.

Palavras-chave: Telenovela brasileira; Múltiplas plataformas; Semiótica.

Resumen

El objetivo del artículo fue analizar telenovela brasileña en múltiples plataformas por la semiótica de la comunicación estética a través de un breve ejercicio de descomposición estructural. Después de la introducción de la telenovela brasileña en múltiples plataformas y explicación de los lenguajes del arte, el artículo presenta la descomposición del tema arquetípico de la disputa entre los sexos y presente en varias obras. El artículo concluye que el proceso multiplataforma de la telenovela brasileña está en curso, fenómeno sistémico en que el análisis de sistemas de modelización propuestos por la semiótica de la cultura aparece como válida para la comprensión de un lenguaje que surge de eventos culturales y técnicos de nuestra ruta en nuestro tiempo.

Palabras clave: Telenovela brasileña; Múltiples plataformas; Semiótica.

Abstract

The goal of this article was to analyze the Brazilian telenovela on multiple platforms from the semiotics of aesthetic communication through a brief exercise of structural decomposition. After an introduction about the Brazilian telenovela on multiple platforms and an explanation of the languages of art, the decomposition of an archetypal theme related to the dispute

1 Artigo apresentado à oitava edição da Revista Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura, publicação ligada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Paraná.

2 Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA, USP. Bolsista CNPq. Mestre em Ciências da Comunicação e Especialista em Gestão da Comunicação - Políticas, Educação e Cultura também pela ECA, USP. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela, CETVN/USP e do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva - OBITEL. Redatora, roteirista e arte-educadora. E-mail: ligia.lemos@usp.br



between the sexes and present in several works presented. The article concludes that the Brazilian telenovela multiplatform process is an ongoing, unfinished systemic phenomenon and the analysis of modeling systems proposed by the semiotics of culture shows up as valid understanding of a language that arises from cultural and technical events of our time.

Keywords: Brazilian telenovela; Multiple platforms; Semiotics.

*In nova fert animus mutatas dicere formas Corpora*³

Introdução

Estudos sobre telenovela⁴, especialmente em termos de múltiplas plataformas e narrativa transmídia, mencionam a necessidade de ampliar conceitos e reformular interpretações para analisar dados empíricos inéditos em termos de produção e recepção desse produto cultural. Por essa razão, eventualmente, buscamos expandir nossos horizontes teóricos em disciplinas correlatas às nossas pesquisas. Assim, o presente trabalho é fruto de reflexões teóricas sobre a telenovela brasileira em múltiplas plataformas⁵ a partir dos estudos da semiótica da cultura. Em termos metodológicos, partimos de estudos e pesquisas aprofundados e já estabelecidos e, a partir daí, experimentamos enxergar nosso objeto por meio de novas lentes, pela abordagem proposta pela semiótica da cultura. Foi um exercício produtivo e revelador.

Para a semiótica da cultura, a vida de todo ser é um processo de interação com o entorno que produz informação incessante. Tal informação necessita ser compreendida para que não se perca e, para tanto, o trabalho do ser humano é transformá-la em linguagem. Nesse sentido, a arte é um manancial inesgotável de geração de linguagem, com práticas e experiências fecundas, na qual, ao se inserir um novo código, faz surgir outra linguagem. A semiótica da cultura busca compreender o funcionamento dos sistemas modelizantes⁶, ou seja, aqueles que tratam das diferenças e especificações de cada uma dessas linguagens e códigos em termos de dinâmica cultural e estética. A meta é escutar o objeto a partir de seu duplo papel, como sistema de comunicação e como sistema modelizante, um vinculado ao outro, em relação.

Este trabalho pretende, então, observar a telenovela multiplataforma como um dos significativos processos de interação com o entorno que produz informação incessante, ao contar histórias. Sem nos deter em questões amplas como definição, utilidade e valor da Arte, ou importância, significado da Indústria Cultural e seu consumo, nosso objetivo é a observação das

3 “Minha alma é impelida a cantar os corpos revestidos de formas novas”. Ovídio, *As metamorfoses*. (CHCHEGLOV, 1979).

4 “Telenovela é o nome genérico dado à narrativa ficcional televisiva no Brasil, independente de seu formato ser telenovela *stricto sensu*, minissérie, caso especial, ou outro” (LOPES, 2007, p. 17).

5 Daqui em diante “telenovela multiplataforma”.

6 Para Machado (n.d.), os sistemas modelizantes são “sistemas sensíveis a interações, abertos ao diálogo e prontos para migrarem de uma região a outra”.



estruturas que ora se apresentam nesse objeto no sentido mesmo de geração de linguagens, pois, assim como na arte, as linguagens da telenovela brasileira se apoiam em códigos dominantes e, também, abrem-se para novos códigos. Analisar a telenovela multiplataforma a partir da semiótica da comunicação estética é um breve exercício de decomposição, lembrando que o processo de conhecimento se dá a partir de duas operações: “de la décomposition du phénomène – c’est-à-dire du travail d’analyse, et, inversément, de l’assemblage des résultats de l’analyse – du travail de synthèse” (EISENSTEIN, 1980, p. 235). Cumpre ressaltar que o enfoque de nosso objeto de análise não é o texto da telenovela em seu sentido estrito, tampouco a estrutura deste e, sim, a telenovela multiplataforma como texto⁷ no sentido amplo, pois:

a arte é um meio de comunicação particular, uma linguagem organizada de forma particular (metendo no conceito de “linguagem” o largo conteúdo que é recebido em semiótica – “todo o sistema organizado que serve de meio de comunicação e que utiliza signos”), então as obras de arte – ou seja as comunicações nessa linguagem – podem ser consideradas textos (LOTMAN, 1978, p. 32).

No presente artigo, portanto, nosso ponto de partida é um olhar que considera a arte como linguagem e o conjunto da telenovela multiplataforma como texto.

Breve apontamento sobre a telenovela brasileira

A telenovela brasileira é alvo de estudos e análises no Brasil e no exterior desde meados do século XX devido à penetração social e à especificidade narrativa que possui em nosso país. Produto da indústria cultural, a telenovela se insere como elemento fundamental na composição do ambiente cultural do telespectador e da própria sociedade brasileira. Lopes (2009) reflete sobre a telenovela a partir de dois eixos: como narrativa da nação, incorporada à cultura e à identidade do país, e como recurso comunicativo, ou seja, espaço público de debates que gera um repertório comum, compartilhado e que vem a representar a *comunidade nacional imaginada* de Anderson (2008)⁸. O grande poder da telenovela no Brasil fez com que ela se transformasse em um objeto que se impôs imperativamente à pesquisa.

Principal produto da indústria televisiva de nosso país, a telenovela, atualmente, pode ser exibida e reapresentada na TV aberta, reprisada na TV paga, acessada via dispositivos móveis, pode possuir um *site* “oficial”, um ou diversos *blogs*, estar nas redes sociais como

7 O termo texto é compreendido neste artigo no sentido dado por Fávero e Koch (1983), ou seja, o texto “em sentido amplo, designando toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (uma música, um filme, uma escultura, um poema etc.)” (p. 25) e que, além da forma *per se*, inclui contextos e componentes de seus significados sociais, expressivos, comunicativos e representacionais.

8 Para Lopes (2009), nesse sentido de comunidade nacional imaginada veem-se muitas vezes na telenovela exemplos da família brasileira, do homem brasileiro, da mulher brasileira, da corrupção brasileira e nela criam-se, constantemente, novas representações sociais do cotidiano.



Twitter, Youtube, Instagram ou Facebook, sem mencionar sua presença maciça em revistas, jornais e demais canais de TV. Isso, apenas se levarmos em conta as estratégias do produtor/emissor/criador, pois vivenciamos um momento em que as fronteiras entre produção e recepção se esgarçam e se misturam. Atualmente, o produtor, além de oferecer todos esses meios, ainda proporciona diferentes níveis de interatividade em termos de disponibilização de jogos para diversas habilidades, *quizzes*, enquetes e pesquisas, sem contar os produtos de consumo ligados às tramas como livros e objetos pessoais. Um ambiente mutável, dinâmico, em que, ainda, o espectador, independentemente das propostas do produtor, tem condições de se apropriar de conteúdos e os manipular, fazendo sua própria e pessoal construção de sentidos. Atropelando, assim, definições de emissor e receptor, esse espectador produz e, a partir de suas criações, são geradas recepções de recepções, infinita e indefinidamente. O conjunto dessa movimentação cria o que, para Jenkins⁹, seria um verdadeiro *universo* ficcional que ultrapassa a narrativa e trama novos e criativos tecidos que, por sua vez, podem ser recortados e remontados, num movimento multiplicador de significados. Para esse autor, as narrativas transmidiáticas (*transmedia storytelling*) nasceram de uma expansão técnica e mercadológica que trouxe também a necessidade de alargamento das telas narrativas, ou seja, gerou uma busca estética que oferecesse suporte para tal ambiente no sentido de ampliar a relação do público com a história e com os personagens. Diferentemente das ficções analisadas por Jenkins (2009), como as estadunidenses *Matrix* e *Guerra nas Estrelas* ou, ainda, a britânica *Harry Potter*, a telenovela brasileira possui características peculiares, entre elas a de ser considerada como “obra aberta” devido a seu enredo sofrer alterações durante o período de exibição conforme as expectativas da audiência; seu final definitivo, ou seja, a narrativa usualmente não se perpetua após a exibição do último capítulo; ou mesmo a discussão de questões polêmicas e de interesse social no chamado *merchandising social*. Tais peculiaridades tendem a afastar a telenovela brasileira da *transmedia storytelling stricto sensu* proposta por esse autor, mas outras características a aproximam, conforme veremos adiante.

Linguagens da arte

Antes de avançarmos, é necessário reiterar que consideramos e vamos analisar a telenovela multiplataforma em termos de linguagem artística. Com esse objetivo, utilizaremos conceitos e definições da semiótica russa como se fosse um filtro, ou uma lente, para ponderar sobre as práticas e experiências fecundas em curso na telenovela brasileira e que, vista através desse prisma, assemelha-se, como toda arte, a um manancial inesgotável de geração de linguagem. O conceito de linguagem abrange as línguas naturais, as línguas artificiais e

9 Conferência assistida no Rio de Janeiro, em 2010.



as linguagens secundárias, ou sistemas de modelização secundários¹⁰. A arte é um sistema de modelização secundário. Portanto, primeiramente, faremos o exercício de refletir sobre a telenovela multiplataforma como um sistema de linguagem modelizante. A modelização seria a análise do processo de constituição das linguagens a partir dos códigos que as organizam e esse é um sistema que se apresenta codificado, no mínimo, duas vezes: tanto culturalmente quanto pela experiência estética.

Destarte, é importante salientar que a telenovela multiplataforma cumpre o duplo papel de ser sistema de comunicação e sistema modelizante, numa dinâmica em que esses sistemas se encontram continuamente vinculados, pois o código cultural que organiza nosso objeto de estudo é a narrativa audiovisual, ou linguagem audiovisual que, por sua vez, é também sistema de comunicação e sistema modelizante. Nosso ponto de partida é a televisão (também sistema de comunicação e sistema modelizante) e o folhetim (também sistema de comunicação e sistema modelizante). O código estético é a teledramaturgia, narrativa dramática para televisão, atualmente em processo de transição em que, além da expansão dos modos de sua circulação social pela multiplicidade de telas, apresenta novas possibilidades de expansão narrativa.

A telenovela, tal como outras obras, *parece* carregar uma linguagem única, mas, do ponto de vista da autoria, há apenas uma aparência de unidade, pois é possível perceber um amplo conjunto de códigos, fragmentados nas diversas instâncias da produção e criação para a TV como o dos autores, atores, diretores, cenógrafos, figurinistas e, somados a esses, temos ainda *designers* de sites, roteiristas de navegação, programadores visuais, criadores de *players* de vídeo, curadores de redes sociais. É um *todo* formado por partes criadas pelos artistas e profissionais envolvidos, sendo que cada uma dessas partes possui uma função e uma representação no todo. Presenciamos, assim, uma dinâmica que permite articular formas elementares, o que reforça o conceito de *ideia* proposto por Lotman (1978), ou seja, um conjunto que se exprime em toda sua estrutura artística e em que todos os seus elementos são elementos de sentido. Para que possamos esclarecer esse ponto, a seguir iremos decompor nosso objeto de estudo.

Decomposição do objeto a partir de conceitos da semiótica da cultura

Com o objetivo de estudar o que *é* – e não o que *deveria ser* – telenovela multiplataforma, o primeiro passo é analisá-la enquanto fenômeno complexo. Para isso, partimos de sua estrutura mais simples, mais elementar, para compreender como tal sistema foi edificado. Criar e dramatizar histórias, oralmente, literariamente, teatralmente é necessidade humana,

10 O conceito de “linguagem” proposto por Lotman (1978) abrange: (a) as línguas naturais, como o francês e o russo, (b) as línguas artificiais como as da ciência e dos sinais convencionais (como os de trânsito, por exemplo) e (c) as linguagens secundárias (sistemas de modelização secundários) que se sobrepõem ao nível linguístico natural, ou utilizam a língua natural como material, mas, acima de tudo, constroem-se sobre o tipo de linguagem, como todos os sistemas semióticos. Dessa maneira, é possível enxergar, nas artes, objetos semióticos – sistemas construídos sobre o tipo das línguas (p. 37).



hábito milenar. Portanto, imaginemos a história de um homem apaixonado por uma mulher de personalidade muito forte, o que se transforma numa verdadeira *guerra dos sexos*. Essa narrativa popular oral, quase arquetípica, foi apropriada por Shakespeare (1564-1616) que a transformou em *A Megera Domada* (*The Taming of the Shrew*), apresentada até nossos dias em palcos de todo o mundo, nas mais variadas versões, formas e concepções estéticas.

Podemos dizer, grosso modo, que a época da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2000) deu início à existência em série da obra artística em lugar de sua existência única, ou seja, ao contrário da apresentação teatral, intrinsecamente relacionada ao momento presente, determinado filme poderia ser visto repetidamente e, além desse fator, o cinema também apresentou essa mesma história em versões fiéis ao original e outras nem tanto.



Figura 1: Cartazes de três versões para o cinema de *A Megera Domada* (*The Taming of the Shrew*)

Com o advento da televisão, as narrativas ficcionais passaram a ser produzidas e exibidas também nesse meio e, igualmente, em várias versões. Sobre nosso objeto de estudo, especificamente no Brasil, três telenovelas contaram essa mesma história: *A Indomável* (TV Excelsior, 1965), *O Machão* (TV Tupi, 1976) e *O Cravo e a Rosa* (TV Globo, 2000-2001). A partir desse exemplo, observa-se que o núcleo de nosso objeto possui um cerne que é uma história, uma narrativa.



Figura 2: Cenas das telenovelas brasileiras *A Indomável*, *O Machão* e *O Cravo e a Rosa* (Fotos de divulgação)

Temos, assim, narrativas semelhantes com um mesmo centro temático. Numa análise dos códigos que se apresentam no cinema e na TV, observamos que aqueles referentes à interpretação dos atores, por exemplo, salvo discretas questões de estilo, permanecem imutáveis.

Em termos tecnológicos, é possível registrar evoluções de qualidade nas produções, da luz, das tonalidades, tanto nos filmes em película do cinema quanto na técnica do videotape, utilizada na televisão. Mas o que encontramos em termos gerais é um mesmo modo de fazer: (1) atores, técnicos e equipamentos em filmagens/gravações em estúdio ou externa, (2) em seguida o processo de montagem ou edição e, (3) finalmente, distribuição ou transmissão. A proposta é contar uma história para um espectador e, com esse objetivo, a narrativa é inserida numa *moldura*, fato que lhe confere um significado semiótico.



Figura 3: Telas de cinema e TV como molduras (Colagem nossa com fotos de divulgação)

A moldura conduz o espectador a um mundo especial com tempos, espaços e normas diferentes daqueles do mundo que ele ocupa naturalmente. É uma espécie de umbral, de passagem que marca o limite entre o mundo cotidiano e o mundo dos signos. O “era uma vez”



do princípio da narrativa oral é uma moldura, a cortina do teatro também é uma moldura, assim como o “Respeitável público!” dos circos mambembes. Segundo Uspênski (1979),

para se ver o mundo sob forma de signo é indispensável (embora nem sempre suficiente) antes de mais nada demarcar fronteiras: são justamente elas que conformam a representação. (É característico a esse respeito notar que em certas línguas “representar” encontra-se etimologicamente ligado com “limitar”.) (p. 177).

A moldura, porém, não se restringe a ser apenas *coisa* e a fazer parte do mundo material. É, certamente, um espaço imaginário, pois possui o dom de se desfazer: ao entrar no mundo dos signos, o espectador se esquece da moldura. Na telenovela, as vinhetas também são molduras, assim como os comerciais, pois as molduras podem relacionar-se com o todo “mas também com trechos seus isolados, que em sua própria totalidade constituem por sua vez uma obra” (USPÊNSKI, 1979, p. 189). Temos, portanto, o aparelho de TV como moldura para a telenovela e, atualmente, muitas outras telas exercem tal função.



Figura 4: Diferentes telas – diferentes molduras

A telenovela brasileira, em sinal aberto, pode ser assistida no aparelho de TV analógico ou digital, está disponível nos *sites* das emissoras ou mesmo no *YouTube* e, ainda, pode ser vista no computador pessoal ou mídias móveis (*mobiles*) como *notebooks*, celulares e *tablets*. Mas, mesmo assim, o que encontramos em termos gerais é aquele mesmo modo de fazer que já mencionamos anteriormente. Há a proposta de uma história para o espectador.



Figura 5: Diferentes molduras – mesma narrativa (Colagem nossa com fotos de divulgação)

Tais molduras são, portanto, parte do sistema em que a telenovela brasileira se insere.



Se considerarmos a narrativa como o conjunto A e as molduras/telas como conjunto B podemos concluir, até esse ponto, que A está contido em B. Partimos dessa simplificação para determinar as articulações das formas elementares desse sistema dinâmico, pois a partir desses elementos é possível vislumbrar seu conjunto complexo, ou seja, a sistematicidade de nosso objeto.

O polo emissor da telenovela, paralelamente, oferece outros produtos que ampliam os sentidos da narrativa de cada telenovela e essa oferta vem aumentando com o passar dos anos. Entre esses produtos podemos destacar trilhas sonoras, livros e diferentes objetos de consumo que vão de bicicletas a joias, de roupas a objetos de decoração, que são expostos ou oferecidos no interior da própria trama ou em intervalos comerciais ou, ainda, em *sites*, revistas, jornais. Consideramos esse como o conjunto C, aquele que inicia um processo de relação com a realidade material do espectador:

Em termos de linguagem, abre-se, assim, um diálogo entre o consumidor, que responde trajando-se como seu personagem predileto e opinando, o fabricante do produto que é parte do processo de construção desse personagem, uma empresa comercial que realiza as vendas, a emissora de TV que exibe a telenovela e, ainda, utiliza outras mídias e, finalmente, a própria ficção e seus personagens (LEMOS, 2012, p. 72).

Por fim, esse diálogo é controlado e monitorado pelo conjunto D, que envolve os conjuntos A, B e C, e representa a própria emissora, a rede televisiva que detém o controle sobre eles, com suas políticas, ações e projetos:

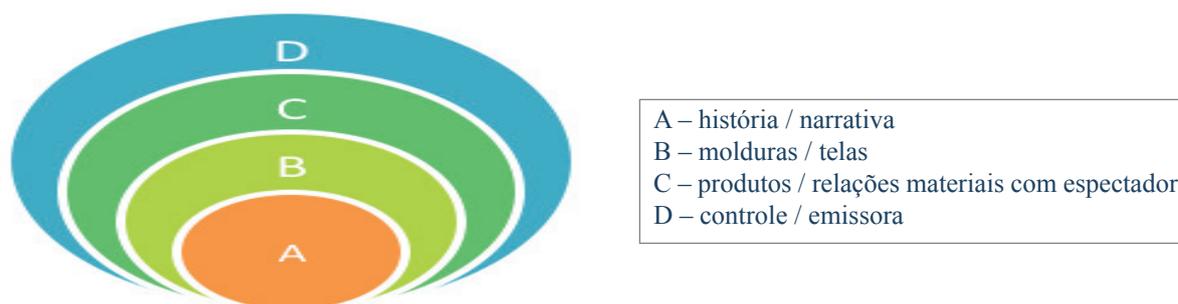


Figura 6: Representação do sistema da telenovela brasileira

Vimos, até aqui, a telenovela brasileira em múltiplas telas, mas ainda não em múltiplas plataformas¹¹. Até esse ponto de nossa análise, propusemos uma descrição estática de um fenômeno que é essencialmente dinâmico – mas que aceita, ou é passível de ser descrito dessa forma. Ao representar a estrutura de um sistema semiótico, cabe observar se seus elementos são sistêmicos ou extrassistêmicos. Os elementos sistêmicos são os invariantes em caso de

¹¹ No presente texto diferenciamos telas de plataformas. Telas são relacionadas apenas à exibição. Plataformas são relacionadas às ações que tais telas possibilitam. As plataformas podem ser telas, *per se*, não são plataformas.



qualquer transformação do objeto. Anteriormente, ao decompor nosso objeto, percebemos que a telenovela exibida em diferentes molduras é o elemento invariante. O conjunto C, estando presente ou ausente, não altera a estrutura A + B, mas não seria indicado eliminarmos os elementos extrassistêmicos, pois, como nos recorda Lotman (1998):

La negativa a describir lo extrassistémico, su expulsión fuera de los límites de los objetos de la ciencia, corta la reserva dinámica y nos presenta el sistema dado en una fisionomia que excluye por principio el juego entre la evolución y la homeostasis. Esa piedra que los constructores del sistema que se formó y se estabilizó desechan como innecesaria o no obligatoria desde su punto de vista, resulta angular para el sistema que lo sucede (p. 67).

Mas a descrição do que é extrassistêmico apresenta dificuldades de caráter metodológico, pois o extrassistêmico escapa do pensamento analítico – ao mesmo tempo em que elementos extrassistêmicos invadem o sistema e o sistêmico é eliminado do domínio extrassistêmico. Por essa razão consideramos o conjunto C como pertencente à telenovela e recordamos que extrassistêmico *não é* sinônimo de caótico. O conjunto C é um conjunto extrassistêmico e alossistêmico, ou seja, também pertence a outro – ou a outros – sistemas.

Poderíamos nos deter e aprofundar muito mais em cada elemento desse sistema nuclear, mas o objetivo do presente trabalho é observar a telenovela multiplataforma como um processo significativo de interação. Um processo que, por meio da tecnologia, *transformou um objeto em outro que não se parece mais com ele*. Nesse sentido, é preciso enxergar o conjunto B como algo que passou a ser mais do que apenas a moldura ou a tela que contém a ficção televisiva e, muitas vezes, até desaparece. Além de tela passou a ser plataforma. Além de áudio e visual, essas molduras passaram a ser táteis e expandiram não apenas a circulação social da telenovela, pois, em determinados momentos, deram poder ao espectador de romper o controle exercido pelo conjunto D.

Ora, atualmente, a telenovela brasileira deixou de ocupar (I) a linearidade do *espaço* do televisor, expandindo-se por mídias que envolvem o cotidiano de maneira quase generalizada e (II) o *tempo* restrito ao horário de exibição determinado pela emissora. A telenovela passou a exibir (III) *textos complementares*, derivados, adaptados, readequados. E (IV) o *espectador*, por sua vez, também deixou de ser apenas elemento extrassistêmico e passou a interferir no *texto*, ou seja, no próprio *sentido* da telenovela. Entre inúmeros exemplos, destacamos:

- I. Espaço: A telenovela acessível na web – via computador, notebook, celulares, tablets.
- II. Tempo: A possibilidade de assistir telenovela em qualquer horário, independente da grade de exibição televisiva pela *web*, via *YouTube*, *site* da telenovela, *blogs* ou meios OTT¹².

12 OTT, Over The Top Content, é o sistema de distribuição de conteúdo de áudio e vídeo via IP como, por exemplo, Netflix, Now e GlobosatPlay no Brasil.

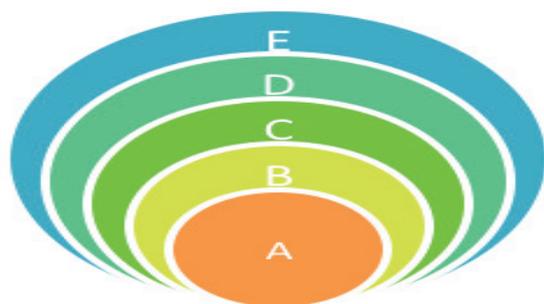


- III. Textos complementares: Apenas alguns exemplos para não nos alongarmos demais – (a) Fotonovelas diárias desenvolvidas para os *sites* baseadas nos capítulos (ex: *Caminho das Índias*, *Viver a Vida*, *Passione*); (b) *blogs* de personagens (*blog da Melina* de *Passione* sobre o tema moda – a personagem era estilista; *blog da Sueli Pedrosa de Sangue Bom* sobre celebridades – a personagem era repórter de fofocas); (c) cenas estendidas (*Passione*) – em que os atores atuavam em cenas exclusivas para a internet apresentadas apenas no *site* da telenovela ou em aplicativos *mobile*; (d) perfis de personagens no *Twitter* com interação com o público; (e) adaptação e legendagem de capítulos para mídias exteriores, ônibus e metrô... Nesse ponto surgem, então, importantes questões: Quem cria esses textos? Quem são as *personas* que atuam nesses ambientes? Como são distribuídos tais textos? Alguns são distribuídos por robôs? Há uma curadoria? Como é pensado esse *todo* narrativo?
- IV. Do espectador: (a) criação e difusão de *textos* (paródias, *remixes*, charges, *webnovelas*); (b) debates com autores (@gloriafperes, de *Salve Jorge*, @Walcyrcarrasco, de *Amor à Vida*) ou com os próprios personagens (*Passione*) via *Twitter*; (c) criação de campanhas no Facebook para alterações da obra na TV (“Congela Zezé”, de *Avenida Brasil* que, após movimentação dos espectadores na internet, foi encampada como enquete pelo *site* da telenovela¹³)...

Escapando, portanto, do pensamento analítico habitual, observamos que o espectador passa a circundar e, além disso, a participar ativamente desse sistema da telenovela multiplataforma enquanto elemento extrassistêmico e – também e principalmente – como elemento sistêmico. Nesse sentido é possível vislumbrar três níveis de acesso à telenovela multiplataforma:

1. O espectador assiste à narrativa (A) pela tela que preferir (B);
2. Além de assistir (A+B), o espectador ouve a trilha sonora da novela, compra objetos e os utiliza (C) e interage com as propostas de jogos, *quizzes*, enquetes e campanhas propostas e controladas pela emissora (D);
3. O espectador cria e tem a possibilidade de interferir (E).

13 Empregadas de “Avenida Brasil” vivem “dia de patroa” após ganharem aumento de salário. UOL Televisão, 01/08/2012. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/08/01/empregadas-de-avenida-brasil-vivem-dia-de-patroa-apos-ganharem-aumento-de-salario.htm>>. Acesso em: ago. 2014.



- | | |
|---|--|
| 1 | A – história / narrativa |
| | B – molduras / telas |
| 2 | C – produtos / relações materiais com espectador |
| | D – controle / emissora |
| 3 | E – espectadores criam e interferem |

Figura 7: Representação do sistema da telenovela multiplataforma

Esses níveis são simultâneos ou não, o que permite que certo espectador apenas veja a telenovela pela TV ou apenas compre um sapato com o nome do personagem; outro espectador participe ativamente dos três níveis; e outro, ainda, tenha comportamentos diferentes em dias diferentes. Nossa intenção é apenas classificar esses níveis com o intuito de organizá-los. E, para ilustrar esse pensamento, imaginamos que a fruição da narrativa da telenovela, hoje, pode se dar através de janelas, pelas quais o espectador observa e interage, mesmo que com certa passividade; ou através de portas, pelas quais o espectador *entra e sai* da narrativa, por mais discreto que esse movimento possa parecer. No dizer de Uspênski (1979),

A tendência de se alterarem as fronteiras do espaço artístico é, de um modo geral, bastante compreensível, uma vez que está condicionada à tendência de aproximar ao máximo o mundo representado e o mundo real, com o intuito de atingir-se uma imagem de fidelidade máxima (verossimilhança) da representação: disso decorrem também inúmeras tentativas no sentido de superar as “molduras” (p. 176).

Por fim, vale a pena mencionar a proximidade desse terceiro nível, no qual o espectador cria e tem a possibilidade de interferir, com os *games* e os conceitos de interatividade que permeiam a relação de seus roteiros com o jogador. Mas deixaremos para aprofundar esse tema em outra oportunidade.

Considerações finais

A teoria da comunicação que se estabeleceu a partir das ideias de transmissão de informação de Shannon (1916-2001) serviu de base à maior parte das questões teóricas da área. Mas esse modelo não é perfeitamente compatível com a comunicação por não considerar a influência dos aspectos culturais e humanos. Tais aspectos envolvem o contexto histórico, político, local e até tecnológico e não se baseiam em um fator único, ou apenas na língua como código único. São códigos múltiplos, pois a cultura humana possui muitas camadas, expansões e invariantes que devem ser consideradas. Em comunicação, a “informação”, a “mensagem” pertence ao “tempo” e está sujeita a transformações, além



de ser capaz de gerar reverberações diferentes no interior de cada um. Lotman (1998) reassegura que a mensagem não sai da boca de quem fala ao espírito de quem recebe, pelo contrário, é contexto de transformação contínua, ou “autocomunicação”. Dessa maneira, a comunicação não trata de transporte de informação no espaço e sim no tempo, em que o que realmente importa não é a codificação nem a decodificação, mas um processo contínuo de “recodificação”. Para decompor nosso objeto a partir desse olhar, vimos que as representações dos modelos semióticos são capazes de descrever sistemas dinâmicos com seus elementos sistêmicos e extrassistêmicos. Os sistemas semióticos podem ser decompostos, ainda, em uma série de outros polos estruturais de oposições binárias dos quais não trataremos aqui, porém reafirmamos que as complexas relações de interação é que são essenciais, pois “la tensión estructural entre esos polos desarrolla un único y complejo todo semiótico: la cultura” (LOTMAN, 1998, p. 80).

A telenovela multiplataforma é um processo em andamento, ainda inacabado, é fenômeno sistêmico¹⁴, é metamorfose. Ao tratar de análise estrutural, Chcheglov (1979) observa que a principal discussão que pode ser vista na obra *As Metamorfoses*, de Ovídio, refere-se à questão: *como se dá a transformação de um objeto em outro que não se parece com ele?* Em nosso estudo, as profundas alterações que ocorreram nos últimos anos, tecnológicas com reflexos em um amplo espectro de áreas e técnicas, explicam a possibilidade de revisitar e experimentar modelos e paradigmas.

Com a metamorfose, muda toda a imagem do objeto, até os menores detalhes. Ele pode tornar-se de todo diferente do objeto anterior, passar a um outro meio, ocupar um novo lugar no sistema do mundo, adquirir “hábitos” completamente novos. Todas essas modificações são uma consequência inevitável da alteração das propriedades mais simples, que estão na base de todo objeto (CHCHEGLOV, 1979, p. 151).

Características de nosso tempo, as alterações *textuais* observadas nas experiências em curso progressivo na última década são tópico fundamental de estudo, experiência dinâmica e complexa que alcança sentido a partir da soma das condições sociais e tecnológicas de nossa época, que narra e amplia as histórias ficcionais pelos meios disponíveis: “é preciso elaborar um universo, porque um universo pode sustentar múltiplos personagens e múltiplas histórias, em múltiplas mídias” (JENKINS, 2009, p. 162) ou, se nos aproximarmos da Poética,

todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo (ARISTÓTELES, 1993, p. 53).

14 Fenômeno sistêmico é aquele que se manifesta em relação com outros.



Por essa razão, a empresa produtora/emissora/criadora da ficção televisiva deve voltar seu olhar para a consistência de seu *texto* amplo como um *todo*: coerente, complexo e integrado tanto à diegese quanto ao mundo real. Afinal, não é a telenovela multiplataforma a causadora de mudanças sociais e sim sua posição de diálogo e conflito com a cultura em que está inserida. Os sistemas semióticos não são isolados e a cultura é capaz de englobar diversas manifestações simultaneamente. A análise dos sistemas modelizantes é um caminho de compreensão da linguagem que brota de tais manifestações no espaço semiótico, nos sistemas semióticos e na semiosfera, sistema cultural autogerador, espaço de imersão e de multiplicação.

Referências

- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: ArsPoetica, 2. edição, 1993.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CHCHEGLOV, I. K. *Algumas características da estrutura de As Metamorfoses de Ovídio*. In: SCHNAIDERMAN, B. **Semiótica Russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- EISENSTEIN, S. M. **Cinematismepeinture et cinema**. Bruxelles: Complexe, 1980.
- FÁVERO, L.; KOCH, I. **Linguística textual: introdução**. São Paulo: Cortez, 1983.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- LEMOS, L. P. **Transmídiação, linguagem, discurso e experiência de criação de universo narrativo**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2012.
- LOPES, M. I. V. *Telenovela como recurso comunicativo*. **MATRIZES**/ ano 3, n. 1 (ago./dez. 2009) - São Paulo: ECA/USP/Paulus, 2009.
- LOPES, M. I. V. *Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação*. **Comunicação & Educação**, Brasil, v. 9, n. 26, 2007.
- LOTMAN, I. M. **La Semiosfera. II Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio** (org. Desidério Navarro). Madrid: Catedra, 1998.
- LOTMAN, I. M. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.



MACHADO, I. **Infojornalismo e a semiose da enunciação**. Biblioteca *on-line* de Ciências da Comunicação (n.d.). Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/machado-irene-infojornalismo.pdf>>. Acesso em: ago. 2014.

USPÊNSKI, B. A. *Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura*. In: SCHNAIDERMAN, B. **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Referências das imagens.

(Acesso em ago: 2014)

The Taming of the Shrew: <<http://cinema.theiapolis.com/movie-2MCT/the-taming-of-the-shrew/e> <http://www.tiptoptens.com/2011/03/25/10-best-elizabeth-taylor-movies-ever/>>

10 things I Hate About You: <<http://www.cinemagia.ro/filme/10-things-i-hate-about-you-10-chestii-nu-mi-plac-la-tine-1539/>>

A Indomável: <<http://www.teledramaturgia.com.br/tele/indomavelf.asp>>

O Machão: <<http://literatortura.com/2013/08/a-novela-o-machao-e-o-caso-de-plagio-em-o-cravo-e-a-rosa-um-depoimento-pessoal/>>

O Cravo e a Rosa: <<http://natelinha.ne10.uol.com.br/novelas/2013/09/19/o-cravo-e-a-rosa-eleva-audiencia-do-vale-a-pena-ver-de-novo-66178.php>>