



O gênero discursivo televisivo: reflexões sobre Malhação

(The television gender: reflection about Malhação)

Lícia Frezza Pisa¹

¹Instituto Municipal de Ensino Superior de Bebedouro “Victório Cardassi” – IMESB
– Bebedouro SP

Centro Universitário de Franca – Uni-FACEF – Franca SP

liciafrezza@hotmail.com

Abstract. *This article aims to discuss the workout program as gender in Bakhtin's work and, thus gets to understand how we can use this approach in the television media sphere, mainly stressing on the role of style in the understanding of discursive ethos from Maingueneau's works. When we talk about Malhação, we realize this program shares some characteristic of the telenovela (a kind of soap-opera) and the soap-operas tend to create a confusion between reality and fiction, since its invasive function is permeated by the simulacrum that oscilates between reality fiction and a realization of fiction, thereby making the audience participate showing living the characters experience. In these spaces which the reflections about Malhação as this gender will be considering the following appointments: If soap-opera or serial.*

Keywords. *gender; style, ethos; Malhação.*

Resumo. *O presente artigo pretende percorrer sobre o programa Malhação como gênero discursivo a partir dos trabalhos de Bakhtin e buscar entender de que maneira podemos utilizar essa abordagem na esfera midiática televisiva, salientando, principalmente, o papel do estilo na compreensão do ethos discursivo, a partir dos trabalhos de Maingueneau. Percebemos que esse programa compartilha algumas características do gênero telenovela e a telenovela tende a instituir uma confusão entre a realidade e a ficção pelo simulacro que oscila entre a ficção da realidade e uma realização da ficção, fazendo, assim, o público vivenciar as experiências dos personagens. É nesse espaço entre ficção e realidade que as reflexões sobre o programa Malhação serão feitas, considerando algumas discussões realizadas na área em torno da nomeação desse gênero: se telenovela ou seriado.*

Palavras-Chave. *gênero; estilo; ethos; Malhação.*

Introdução

A teoria dialógica de Bakhtin apresenta a questão do caráter responsivo ativo das apresentações/enunciações, não postulando o telespectador como mero receptor passivo das mensagens transmitidas pela TV, mas o considerando como um sujeito que estabelece relações dialógicas com os enunciados (televisivos) que o interpelam, e com os quais concorda, aceita ou refuta e discorda, etc.:

O enunciado ocupa uma posição definida em uma dada esfera da comunicação, em que dada questão, em um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-las com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados, de outra esfera da comunicação discursiva (BAKHTIN, 1997, p.297).

Assim, com relação à produção televisiva, Balogh (2002, p. 94) diz que assistimos a uma programação televisiva caracterizada cada vez mais “por uma bricolagem de gêneros e subgêneros”, constituindo uma dinâmica inerente ao próprio sistema produtivo, que se transforma interna e externamente, atravessado pela intertextualidade dos outros meios e pelas transformações e expectativas da sociedade em que está inserido. Tem-se, com isso, que o processo de criação é dialógico em vários níveis, em que estão em jogo relações entre enunciados, gêneros e entre sujeitos: “do processo de redação e colaboração, comum no cinema e na televisão, até a negociação entre o escritor e o produtor, o produtor e a rede e o censor internos, o diálogo é o elemento determinante na criação do conteúdo de televisão” (NEWCOMB, 2010, p. 381). O dialogismo para Bakhtin (1997, 2006) se refere ao processo de interação entre textos, discursos em que há uma tomada de posição - atitude responsiva ativa -, um diálogo, que para ser compreendido, deve levar em consideração as várias possibilidades de pontos de vista, de heterogeneidade da linguagem, da polifonia, ou seja, da multiplicidade de vozes.

Dessa forma, o processo de identificação das características e particularidades de um determinado produto televisivo nos leva a um terreno bastante diversificado e complexo, ligado ao próprio sincretismo da linguagem televisiva. O surgimento do aparato técnico da televisão é, em si mesmo, resultado de um processo de hibridização de diversos dispositivos que a antecederam. Esses “afluentes” da linguagem televisiva, no dizer de Balogh (2002), nascem da mescla de conquistas advindas da literatura, do teatro, da pintura, da fotografia, do cinema e do rádio. Para a autora, esse caráter de mescla é o princípio fundante da linguagem televisiva e também o seu diferencial em relação aos demais dispositivos midiáticos.

Essa perspectiva dialógica envolvendo o telespectador e a esfera de produção cultural televisiva é percebida também em Newcomb, que faz uma releitura da teoria bakhtiniana na contemporaneidade nos meios de comunicação:

(...) ao olhar tão de perto para as formas textuais de diálogos incorremos no risco de relegar o espectador à posição de reator ou de artefato passivo “constituído” pelo texto. Na verdade, essa perspectiva é frequentemente aceita explícita ou implicitamente na pesquisa tradicional de comunicação de massa. Numa perspectiva dialógica de comunicação, contudo, o

espectador é ativo, aceitando, rejeitando ou modificando aquilo que lhe é oferecido. Ou seja, é para a participação do espectador nesse processo de construção de sentidos que devemos nos voltar a fim de depurar nossas noções do papel de comunicação de massa no diálogo social (2010, p. 381-382).

Com isso, a teoria bakhtiniana oferece novos olhares sobre a relação entre televisão e público, produtor e telespectador, pois coloca os produtores televisivos em relação mútua e cada vez mais próxima com os diálogos cotidianos – um exemplo disso é o papel dos blogs e de fóruns em *sites* de programas veiculados na mídia televisiva e nos quais os telespectadores postam suas opiniões. A programação da televisão dialoga com o cotidiano despretensioso da fala humana, transforma-os em produção cultural e, dessa maneira, faz emergir gêneros com características híbridas oriundas da relação entre gêneros primários e secundários. Veremos a seguir como se dá o entendimento de gênero para Bakhtin.

1 Os gêneros do discurso para Bakhtin

Cada esfera da atividade humana comporta variedades linguísticas e discursos. Essas esferas estão inter-relacionadas e exercem influência na formatação dos gêneros no que diz respeito, especificamente, ao tema, estilo e à estrutura composicional. Cada esfera da comunicação conhece seus gêneros, que são apropriados à sua especificidade e aos quais correspondem determinados estilos: “Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso o que denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 1997, p. 279).

Bakhtin (1997) toma o enunciado como a base do gênero discursivo. O autor destaca que os gêneros são tipos relativamente estáveis de enunciados, marcados pela especificidade de uma esfera/grupo de comunicação e pela valoração dos sujeitos (pela sua expressividade). Além disso, os discursos presentes em cada tipo de gênero apontam para as várias formas de dialogismo, de polifonia, de intertextualidade que configuram a natureza própria dos enunciados. Para o autor, ignorar a natureza dos discursos é o mesmo que apagar a ligação que existe entre a linguagem e a vida: “os gêneros do discurso, são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua” (BAKHTIN, 1997, p. 285).

Exemplificando, os gêneros do discurso podem ser entendidos como uma curta réplica do diálogo cotidiano, relato familiar, carta, ordem militar, documentos oficiais, declaração pública, formas de exposição científica, modelos literários, publicitários, etc. Os gêneros sofrem modificações de acordo com o momento histórico em que estão inseridos, em vista disso são relativamente estáveis e são também correias de transmissão, pois assim levam a história da sociedade nos seus enunciados. Dessa maneira, o gênero não pode ser pensado fora da dimensão espaço-temporal, pois enquanto o espaço é social, o tempo é histórico e os gêneros surgem dentro de algumas tradições com as quais se relacionam de algum modo, permitindo a reconstrução da imagem espaço-temporal da representação que orienta a utilização da linguagem.

Os estudos tradicionais, como os de Platão e Aristóteles, davam destaque apenas para os gêneros literários (épico, dramático e lírico) e os gêneros retóricos (jurídicos e políticos); Bakhtin, porém, considera o dialogismo do processo comunicativo inserido nos mais diversos campos de possibilidades da comunicação. Para Machado (2007, p. 152),

a partir dos estudos de Bakhtin foi possível mudar a rota dos estudos sobre os gêneros: além das formações poéticas, Bakhtin afirma a necessidade de um exame circunstanciado não apenas da retórica mas, sobretudo, das práticas prosaicas que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, oferecendo-o como manifestação de pluralidade.

Bakhtin classifica os gêneros em primário (simples) e secundário (complexo), sendo atravessados por ideologias variadas que se materializam na enunciação. Os gêneros primários seriam aqueles que nascem das conversas informais no cotidiano e que mantêm uma relação imediata com as situações nas quais são produzidos: a conversa das donas-de-casa, os encontros casuais pelas ruas, a conversa de salão, a carta, o relato cotidiano, etc. Já o gênero secundário seria fruto da comunicação produzida a partir de códigos culturais elaborados em situações de troca cultural “mais complexa e mais evoluída”, constituídos pelos gêneros principalmente da escrita, desenvolvidos nas áreas artística, científica, sócio-política.

O programa *Malhação* pode ser entendido como uma produção midiática e de cultura de massa destinada ao público jovem. Pode ser compreendido como um gênero televisivo caracterizado como gênero secundário, pois é elaborado por meio de sistemas culturais específicos e de ideologias cristalizadas e oficiais; visto que assimila os gêneros primários de toda natureza. Embora a especificidade das relações entre os gêneros na esfera midiática não tenha sido tematizada por Bakhtin, acredita-se que sua abordagem é rica para se compreender *Malhação*, uma vez que o autor “abriu caminho para as realizações que estão além dos domínios da voz como, por exemplo, os meios de comunicação de massa ou de mídias eletrônico-digitais. Meios evidentemente não estudados por ele” (MACHADO, 2007, p. 163).

Os gêneros televisivos são denominados de ficcionais, pois não se trata de documentários, telejornais ou reportagens, mas de uma produção que tem a possibilidade de mediar parte de nossas referências de construção de identidade, que decorrem de suas características híbridas, dinâmicas e móveis, de suas estratégias de comunicabilidade e articulação com as dimensões histórico-sociais onde são produzidos, apropriados e culturalmente construídos.

Com relação às diversas esferas de produção discursiva, “filmes”, “programas”, “formatos”, são os enunciados concretos da comunicação mediada por mídias e, portanto, gêneros discursivos da cultura prosaica. Isso é o que Bakhtin explicita quando afirma que “uma obra funciona culturalmente como a réplica de um diálogo” não apenas provoca a resposta do outro como se relaciona com outras “obras-enunciados” (MACHADO, 2007, p. 162).

Da mesma maneira que na literatura os textos são categorizados como dramáticos, líricos e épicos, a produção dos meios de comunicação também segue uma categorização semelhante: filmes de ação, musicais, filmes de terror, comédias de situação, *shows*, programas informativos, telenovelas, música pop, música erudita, *reggae*, *rock*, revista de variedades, revista de culinária, livros de ficção, de auto-ajuda, literários, didáticos, entre outros.

Para Balogh, é a noção de gênero que permite a serialidade, tão importante na cultura de massa, pois permite uma produção contínua, por meio do uso de formatos consagrados, que conduzem à “reiteração de fórmulas e esquemas que foram sendo sedimentados pela aceitação do público” (BALOGH, 2002, p. 90). Os gêneros no meio televisivo, em especial os

gêneros ficcionais, fazem parte de um imaginário contemporâneo e de uma mitologia moderna, que refletem um momento da sociedade. Pensando em produção de gêneros televisivos ficcionais:

Cada personagem representa, então, uma linguagem e cada linguagem representa uma inflexão ideológica relacionada à contínua negociação social. Dito de outro modo: cada personagem reage às ideologias centrais de uma perspectiva diferente, tornando a centralidade algo que difere de um sistema monolítico. Com essa aplicação, podemos começar a entrever algo da riqueza das observações de Bakhtin quando aplicadas à televisão (NEWCOMB, 2010, p. 372).

Malhação, conforme mencionado, é habitado por uma variedade de gêneros. Essa característica pode ser identificada na noção bakhtiniana de gêneros intercalados, ou seja, diversos gêneros, tanto primários quanto secundários, podem ser incorporados na mesma produção. Bakhtin analisou na sua época o romance como forma dialógica, plurilíngue, de diversidade social *artisticamente organizada*:

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. (BAKHTIN, 1998, p. 124).

Malhação pode ser aproximado do romance estudado por Bakhtin, especialmente quando a existência de gêneros intercalados, em que estão em jogo relações dialógicas entre vozes sociais variadas e diferentes formas de relação verbal, como por exemplo: a aula escolar, os encontros de família, as conversas de amigos em lanchonetes, etc. Porém, questiona-se, em que medida as vozes que habitam *Malhação* são da mesma natureza polifônica que o romance, embora sejam dialógicas, em que o autor se coloca como mais uma voz (e não como a voz de autoridade) sobre o desenrolar dos acontecimentos, há também em jogo outras vozes: da emissora, dos patrocinadores, do público-alvo, etc.

Na sequência, destrinchando a análise do programa *Malhação* como gênero discursivo, trataremos da noção de estilo.

1.1 Estilo

É a partir de uma determinada concepção teórica de enunciado e de gêneros do discurso como enunciados típicos que Bakhtin analisa o estilo e faz suas críticas à estilística tradicional.

Bakhtin trata em seu texto sobre a teoria do romance, *Questões de Literatura e de Estética* (1998), a questão do estilo. O gênero possui três características que estão intrinsecamente ligadas e que o caracterizam: estrutura composicional, tema e estilo. O estilo é um fator determinante para o gênero, pois, “quando há estilo, há gênero” (BAKHTIN, 1997, p. 286) e, assim, tema, estilo e estrutura composicional interagem construindo uma formatação plástica, visto que os gêneros são *relativamente estáveis*.

O estilo está ligado tanto ao gênero enquanto estilo linguístico que “nada mais é senão o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana” (BAKHTIN, 1997, p. 283); quanto ao tema como “tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc.” (BAKHTIN, 1997, p. 284). Também se vincula ao sujeito, à expressividade e entonação, que têm relação com a maneira pela qual os sujeitos avaliam seu projeto discursivo, seus interlocutores, etc.

O estilo é o fator que determina a identidade dos gêneros, sendo fornecido por certos agrupamentos. Nas palavras de Bakhtin,

cada época histórica da vida ideológica e verbal, cada geração, em cada uma das suas camadas sociais, tem a sua linguagem: ademais, cada idade tem a sua linguagem, seu vocabulário, seus sistemas de acentos específicos, os quais, por sua vez, variam em função da camada social, do estabelecimento de ensino (a linguagem do cadete, do ginasiano, do realista são linguagens diferentes) e de outros fatores de estratificação. Trata-se de linguagens socialmente típicas por mais restrito que seja o seu meio social. É possível considerar como social, ao limite, mesmo um jargão familiar como, por exemplo, o jargão da família Irtiéhiev, representado por Tolstoi, com seu vocabulário próprio e com seu sistema de acento específico (1998, p. 98).

Nos estudos sobre o romance, Bakhtin tratou do dialogismo entre estilos. Há os gêneros individuais presentes nas falas das diferentes personagens que se unem na totalidade da obra para conferir estilo ao todo: “carrega o acento desse todo, toma parte na estrutura e na revelação do sentido único desse todo” (BAKHTIN, 1998, p. 74). Assim, temos o estilo do gênero e o estilo no gênero, com referências individuais em que a voz do autor aparece, em certos casos, com mais especificidade. O estilo, reiterando, pode ser tanto individual, marcado pela singularidade, quanto coletivo, em que há a especificidade estável de cada gênero.

Os gêneros literários são os mais propícios para se visualizar os estilos, dado que neles o estilo individual “faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal e constitui uma das suas linhas diretrizes” (BAKHTIN, 1997, p. 283). Já certos gêneros secundários do discurso apresentam condições desfavoráveis para se refletir a individualidade do estilo na língua, pois a sua natureza requer uma certa padronização, como, por exemplo, a formulação do documento oficial, a ordem militar, a nota de serviço, etc. em que o estilo do autor não é relevante.

O estilo remete à forma de comportamento de grupos sociais e essa reflexão se alinha com o termo bakhtiniano de esferas sociais, grupos sociais com seus diálogos cotidianos perpassando várias possibilidades de enunciações, pois, para Bakhtin, o meio social nos constitui: “um certo *horizonte social* definido e estabelecido que determina a criação ideológica do grupo social e da época a que pertencemos, um horizonte contemporâneo da nossa literatura, da nossa ciência, da nossa moral, do nosso direito” (BAKHTIN, 2006, p. 116).

O estilo também pode estar relacionado com o ethos discursivo, por ser uma marca de identidade grupal. Para Maingueneau (2004), o estilo é representado pelo ethos discursivo por meio do fiador e da incorporação. O ethos dá autoridade/veracidade ao que é dito pelo tom que é empregado, que nada mais é do que o ritmo, que permite a quem está exposto à enunciação, ao discurso, construir uma imagem daquilo que é dito. Isso faz emergir o papel

do fiador, que valida essa imagem. A imagem está ligada ao estilo, pois diz respeito à identidade, ao estereótipo, às representações coletivas, etc.

Ao fiador, figura que o ouvinte deve construir, são atribuídos um caráter, traços psicológicos e uma corporalidade: modos de se vestir e de se movimentar nos espaços sociais. Para Maingueneau (2004, p. 99),

o caráter da corporalidade do fiador provém de um conjunto de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apóia a enunciação que, por sua vez, pode confirmá-las ou modificá-las. A corporalidade do fiador está ligada ao estilo, visto que essas representações sociais, esses estereótipos culturais circulam nos domínios mais diversos: literatura, fotos, cinema, publicidade, etc.

Maingueneau ainda fala sobre a incorporação para designar a ação do ethos operando com três registros intimamente ligados:

a enunciação leva o co-enunciador a conferir um ethos ao seu fiador, ela lhe dá corpo; o co-enunciador incorpora, assimila, desse modo, um conjunto de esquemas que definem para um dado sujeito, pela maneira de controlar seu corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo e; essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso (2004, p. 99-100).

Com isso, é possível uma identificação com quem se fala e, assim, o ethos deve estar em conjunção com o estilo, com as esferas ideológicas, com o estereótipo coerente para que haja o processo de incorporação e constituição da identificação do corpo fiador.

As considerações feitas na sequência apresentam as questões de estilo pesquisadas em *Malhação* entre os anos de 2005 a 2010.

O estilo em *Malhação* possui um tom juvenil, visto que é construído para esse público, por isso abarca alguns temas correntes na vida cotidiana dos jovens, e tem como finalidade, visto que é um meio de comunicação de massa, persuadir e validar uma identificação por meio da incorporação de um ethos que fale aos mesmos. *Malhação* está relacionado com os gêneros primários e secundários em construções que validam e dão o tom de veracidade ao que é veiculado por meio de certas expressões linguísticas (as gírias, por exemplo, definem a linguagem “jovem”), entonação, relação com o corpo, vestuário, diálogos, temas, etc.

As ideologias circulantes no programa *Malhação* giram em torno do espaço escolar, onde diferentes gêneros discursivos circulam como a aula, a reunião dos professores, o encontro dos alunos no recreio, os encontros após a aula, etc. Cada gênero desses impõe uma forma específica de uso da linguagem, e, portanto, um certo estilo, considerando a finalidade da interação verbal, os interlocutores presentes na cena e, no caso da produção televisiva, o público telespectador.

A escola é considerada um lugar referencial de conhecimento e informação e a realidade sócio-ideológica das escolas implica que essas não são neutras, mas sim “reguladoras” de conhecimento e operam como aparelho ideológico do Estado, uma vez que “moldam” por métodos próprios de sanções, exclusões, seleção, etc.” (ALTHUSSER, 1985, p. 70). Porém, basta algumas observações do programa para notar algumas “simplificações”: os alunos geralmente não apresentam dificuldades em aprender, visto que, quando perguntados sobre algum assunto, sempre sabem responder tudo corretamente; a escola se

assemelha mais a um passatempo; outro aspecto interessante é a forte presença da cultura de massa percebida, por exemplo, pela circulação de certas indicações literárias, como o livro *Como se tornar uma pessoa melhor*, provavelmente embalada por alguma forma de *merchandising*. Ademais, o programa *Malhação*, embora enfatize a escola, apresenta mais cenas de alunos na lanchonete, no clube ou em festas do que na sala de aula, assim, a prática de estudar é deixada de lado para enfatizar a prática do lazer, que está relacionada com o consumo de músicas, festas, shows, clubes. Seria possível compreendermos que, de maneira generalizada, o ato de estudar não é visto como uma ação prazerosa, e sim, árdua, por isso a exaltação ao lazer? Isso parece confirmar a afirmação de Kellner (2001, p. 311): “enquanto o lugar da identidade moderna girava em torno da profissão e da função na esfera pública (ou familiar), a identidade pós-moderna gira em torno do lazer e está centrada na aparência, na imagem e no consumo”.

Dentre os temas explorados pelo programa, o sexo é tratado em *Malhação* com um certo romantismo. A primeira relação sexual das meninas é tratada como um conto de fadas, com flores e final feliz. Esse estilo romanceado feminino é contraposto ao estilo masculino. Além disso, na temporada de 2010, uma máquina de camisinhas foi colocada no colégio para que todos os alunos pudessem retirá-las quando necessário, o que gerou uma ampla polêmica sobre o assunto.

Outro tema recorrente é o casamento, reforçando o romantismo idealizado de outras épocas. Se hoje em dia a máxima é cuidar dos estudos, do futuro profissional e da carreira, em *Malhação* os jovens casam-se antes de ingressarem na faculdade e, geralmente, formam um casal feliz (estrutura melodramática), geralmente vítima de um triângulo amoroso, lutando até o final da temporada, quando conseguem ficar juntos. O mocinho que se casa geralmente é o personagem heróico da trama e se apresenta como um verdadeiro salvador.

Nota-se que os modelos de comportamento são calcados no maniqueísmo de bem e mal, na luta entre os protagonistas e os antagonistas, porém os comportamentos oscilam, pois é possível ser o vilão e, ao mesmo tempo, o galã, ou então a amiga e, ao mesmo tempo, inimiga, mas sem perder as características de afeição. Isso pode ser compartilhado do pensamento de Calligaris (2000, p. 2) quando diz que “o adolescente constitui grupos e conformismos. É interessante notar que esses grupos mudam com extrema rapidez. Há uma constante invenção de novos estilos”.

Sobre questões étnicas, o negro é representado com o cabelo enrolado, crespo, preservando as suas raízes, porém, para Santos (2005, p. 52) “nas novelas, as mulheres negras encaram o vínculo com o homem branco como uma forma de projeção social”. Dessa maneira, o negro é retratado com valores de inferioridade e, apesar da personagem negra Aline - temporada 2006 - se situar numa classe social favorecida, tem um namorado branco, que é loiro e tem olhos verdes. O personagem negro chamado Rafa - na mesma temporada 2006 - também tem um cabelo típico, *black power*, usa roupas largas, batas, sandálias de couro, veste-se como um *hippie* e, apesar de estar em torno dos amigos e de não ser discriminado, ele é o único que ainda não beijou, e esse é o seu dilema, pois não consegue fazer com que nenhuma menina se interesse por ele. A personagem se torna, assim, alvo de brincadeiras da turma, o “palhaço” (ANDRADE, 2003). Dessa maneira, segundo Santos (2005, p.52) os papéis destinados aos negros “difundem uma imagem negativa, podendo provocar nos telespectadores o desejo de identificar-se com os personagens brancos, criando um padrão de esquizofrenia para os negros”. Na temporada 2010 há o personagem Rafael, que no mesmo estilo do personagem anterior, além do cabelo e das roupas, é adepto das práticas de meditação e relaxamento e, por isso, é visto com deboche pelos outros alunos e vive um amor platônico pela sua amiga, Nanda, que é branca. Essa construção se aproxima da

identidade de invisibilidade descrita por Bhabha (2003, p. 91), em que “a invisibilidade apaga a autopresença daquele ‘EU’ em termos do qual funcionam os conceitos tradicionais de agência política e domínio narrativo”.

De uma maneira breve, o estilo dos personagens ressoa a ideia de que estão sempre em busca das suas vontades, possuem os questionamentos dessa faixa etária, estão sempre na moda, divertindo-se, são inteligentes e não demonstram dificuldades na escola, não possuem problemas e quando esses aparecem é fácil resolvê-los, pois nada é difícil e geralmente conseguem tudo o que querem. Os personagens principais apresentam-se como heróis, calcados em valores morais e éticos.

Com relação ao ethos, podemos buscar em Sodré (2000, p. 51) que a identificação dos telespectadores com as personagens dos programas que assistem se dá por encontrarem certas afinidades com o que é transmitido, e, sendo assim, há um corpo fiador que valida esse discurso, que gera certas afinidades:

Assim como o indivíduo identifica-se com sua imagem especular (mito de Narciso), é também suscetível de se identificar (horizontalmente) com o semelhante a si no “espelho televisivo”. Mais ainda: identifica-se (verticalmente) com ideias e modelos. Em termos psicanalíticos, trata-se das identificações com o eu ideal (heróis, personagens excepcionais ou prestigiosos) e com o ideal do eu (figuras parentais e autoridade, objetos de amor, ideais coletivos) ou ainda com o superego, instância interdutora que representa internamente tanto as proibições parentais como as tradições e os valores geracionais.

O ethos na esfera de produção midiática, massiva e televisiva deve ser entendido como um agente de certos estilos que acaba por validar alguns em detrimentos de outros. Kellner (2001, p. 307) diz que

A cultura da mídia põe à disposição imagens e figuras com as quais seu público possa identificar-se, imitando-as. Portanto, ela exerce importantes efeitos socializantes e culturais por meio de seus modelos de papéis, sexo e por meio de várias “posições de sujeito” que valorizam certas formas de comportamento e modo de ser enquanto desvalorizam e denigrem outros tipos.

É necessário ressaltar que o estilo é suscetível de mudanças e quando muda, a estrutura e o tema se moldam de modo coerente ao estilo. O gênero secundário, quando atua na produção de certos discursos leva em consideração tanto o estilo das formações sociais com práticas identitárias quanto o estilo das formas atuantes de economia, como patrocinadores, emissora, etc. É preciso ressaltar que, de forma geral, há um estilo “carioca classe média” permeando a estrutura nos cenários, nos sotaques, no modo de vida e de consumo em *Malhação*.

2 *Malhação* - gênero telenovela ou gênero seriado?

A questão que perpassa este estudo diz respeito, entre outras coisas, à classificação do gênero, em especial de um certo gênero televisivo. Nossa questão é tentar compreender onde

se enquadra *Malhação* dentro da dinamicidade dos gêneros ficcionais televisivos. Examinando artigos acadêmicos localizamos duas tendências de caracterização do programa *Malhação*: como novela teen, enquanto teledramaturgia para jovens e como seriado. Faremos algumas ressalvas às duas tendências encontradas.

A narrativa de *Malhação* inspirou-se diretamente nas *soap operas* americanas. Nos quatro primeiros anos, o programa repetiu o modelo americano: as histórias se passavam numa academia frequentada por um grupo de jovens que vivenciavam várias intrigas. A partir de 1999, porém, o programa *Malhação* começou a sofrer adaptações, buscando novos elementos da teledramaturgia brasileira. Andrade (2003) ressalta que é interessante observar a mistura e os entrelaçamentos, simultaneamente, dos traços constitutivos do melodrama e da comicidade. Do melodrama emergem o humor, a sátira e a farsa, em narrativas que continuam a falar de amores e ódios, de pobres e ricos, de justiças e injustiças, do bem e do mal. O drama e a comédia são duas instâncias bastante interligadas nas narrativas do programa. Uma marca de comédia é a presença do personagem “palhaço”, ou seja, aquele personagem que se envolve em situações - cenas e aventuras engraçadas e descontraídas, aquele que nunca consegue namorar alguém e está sempre caindo, não entendendo as piadas ou fazendo piada em horas indevidas - à semelhança do bufão das produções teatrais e circenses.

Malhação se aproxima da telenovela pelo fato de se construir como conjunto de narrativas entrelaçadas e paralelas, contadas em capítulos, com uma trama principal e muitas sub-tramas, ou *plots*, que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no decorrer da apresentação, apresenta diversos grupos de personagens e espaços para a realização das ações, que se desenrolam ao longo dos capítulos. Outra semelhança com as telenovelas é o enredo ritmado pelas relações herói-vilão, que é marcada por conflitos, geralmente entre protagonistas (heróis) e antagonistas (vilões) em meio a questões e dramas familiares, pessoais e afetivos que desenrolaram na relação amorosa do casal principal e a partir de então os outros conflitos surgem separando o casal até o final da trama.

O papel dos antagonistas é justamente provocar o conflito entre o casal protagonista e assim, os *plots* que se desenvolvem procuram mostrar os protagonistas em desacordo. Desse modo, a estrutura do programa *Malhação* se compõe por meio da rivalidade entre antagonistas e protagonistas com a intenção de alcançar o final feliz. “Esse jogo, ritmado por ataque/defesa, perdas/ganhos, avanços/recuos, confere dinamicidade narrativa às histórias, tornando-as atrativas ao público, rumo ao alvo final de um desfecho feliz” (SOUZA, 2007).

Na mesma maneira, Machado (2003) denominou que o sentido teleológico dos fatos e das histórias é a marca das telenovelas no Brasil, assim, a apropriação que *Malhação* faz da matriz cultural melodramática se verifica na forma de estruturação da sua narrativa. As marcas do melodrama são configuradas nessas trajetórias das histórias de amor e intrigas entre protagonistas e a antagonistas.

Em *Malhação* a trama principal (o conflito do casal de protagonistas) é desenvolvida por meio de várias narrativas paralelas que vão dar sustentação à história. Essas histórias duram em média uma semana e geralmente abordam algum tema relacionado à crise do adolescente, problemas sociais, etc. Porém, a temática base e explorada para dar o tom de todo o desenvolvimento e, inclusive, em todas as temporadas é a temática do amor, com as narrativas paralelas de diversidade, conflitos, preconceito, diferenças sociais, etc. Para Andrade, “o amor é um bem que custa ser alcançado, mantido e recuperado, configurando um jogo de conquistas, sedução, intrigas e ocultamentos, constituindo o suspense do gênero” (ANDRADE, 2003, p. 7). Com isso o autor conclui que “a estrutura mantida de *Malhação* é muito próxima daquilo que caracteriza os romances sentimentais” (ANDRADE, 2003, p. 7). Outra observação desse mesmo autor é que, sendo a história de amor a base fundante, os

desenrolares posteriores apresentam questões de socialização do mundo jovem como a escola, o vestibular, o trabalho, a profissão, as relações de amizade, as relações de família, os problemas sociais que afetam a realidade em que vivem.

No Brasil, o gênero mais consagrado pela tradição ficcional da TV é a ficção seriada. Dentro deste gênero se destaca a telenovela. Para Pallottini (1998), as telenovelas brasileiras são apropriações do gênero melodramático, mas também incorporam elementos de outros gêneros ficcionais, como: o folhetim, as radionovelas, as *soap-operas* e o teatro.

A telenovela brasileira encontra no folhetim do século XIX, na *soap-opera* norte-americana e, por fim, nas radionovelas latinas os seus antecedentes. Segundo Pallottini (1998), as *soap-operas* são narrativas de ficção, “histórias sem um fim exatamente previsto que se presta a ser predominantemente estendido e que se baseia nas peripécias de uma comunidade cambiante” (PALLOTTINI, 1998, p.53), surgem na década de 1930 nos Estados Unidos (período de recessão econômica), com o objetivo de entretenimento de um grande público de ouvintes (o gênero atinge 90% dos lares norte-americanos).

O que distancia *Malhação* da teledramaturgia e a aproxima do seriado é a organização temporal da sua narrativa. Em geral, a telenovela se desenvolve entre 100 e 200 capítulos, com duração aproximada de 60 minutos cada um: 45 de história propriamente dita e 15 de publicidade, repetições ou chamadas (PALLOTTINI, 1998). Já *Malhação* se organiza por temporadas que duram cerca de um ano. Cada temporada aborda temáticas novas, mudam os protagonistas e antagonistas, inova alguns cenários (sendo que alguns cenários são fixos e certos personagens se mantêm por vários anos).

As abordagens são voltadas claramente aos jovens, público alvo de *Malhação*, com histórias que sempre giram em torno do seu cotidiano. Cada capítulo em *Malhação* tem duração de 30 minutos: 22 de história propriamente dita e 8 de publicidade, repetições ou chamadas. Os capítulos são realizados em dois blocos, com extensões diferentes: o primeiro deles é mais curto, com 6 minutos; o segundo, dura cerca de 17 minutos. O tempo para as inserções comerciais entre os blocos é de aproximadamente 5 minutos, mais 1 minuto de abertura. Os intervalos comerciais têm vários usos: por vezes, a emissora realiza chamadas para outros programas; há também o espaço para publicidades, inclusive muitas voltadas para o público jovem.

Outra marca da serialização em *Malhação* está na forma como se introduzem as tramas diárias. Antes de cada novo capítulo, os espectadores acompanham um resumo das situações vividas pelos personagens no capítulo antecedente. Esse resumo dura cerca de um minuto e rememora toda a trama do capítulo anterior. Logo depois, dá-se entrada para a vinheta de abertura, passando-se diretamente ao primeiro bloco. Temos, ainda, o recurso do gancho: situação de expectativa que aparece no fim de cada bloco, com destaque no último bloco. O gancho se torna um elemento importante para a sequência das histórias, pois visa a manter o interesse do público.

Deste modo, respondendo à questão colocada nesta sessão, *Malhação* pode ser considerado como um gênero híbrido, pois engloba categorias variadas, intercala os gêneros primários e secundários abarcando temas como o entretenimento, passando pela educação, informações sociais e os dramas da faixa etária jovem e apresenta tanto os formatos de seriado quanto de teledramaturgia: possui estrutura narrativa de telenovela, com o melodrama vivenciado entre protagonistas e antagonistas, e a sequenciação de seriado, com duração de um ano e cada capítulo com a média de trinta minutos, há o gancho e um resumo no início e no final de cada capítulo. Outra característica do seriado é o fato de mudarem protagonistas e antagonistas e preservarem outros atores e algumas locações, que se tornam fixas.

Considerações Finais

Percebemos que os gêneros do discurso circulam socialmente e que o estilo é fator primordial para a sua definição. Os gêneros secundários estão intercalados na produção dos gêneros televisivos e os gêneros primários são assimilados pelos secundários, pois os relatos da vida cotidiana, ao serem inseridos no gênero secundário se desligam da esfera do cotidiano, perdem sua ligação direta com a realidade, deixam de ser acontecimento da vida cotidiana e passam a fazer parte de outra dimensão enunciativa e ideológica.

O estilo é o fator que determina a identidade dos gêneros, sendo fornecido por certos agrupamentos. Assim podemos entender o estilo juvenil de *Malhação* nos agrupamentos sociais, nas formas enunciativas, nos temas recorrentes desta faixa etária, nos estereótipos apresentados, na vestimenta, nas crises decorrentes de pressões profissionais, sexuais, religiosas, etc. E para a validação desse estilo, para que haja identificação com aquilo que é veiculado, há o ethos discursivo que autentica esse imaginário, fazendo com que o telespectador se sinta parte da trama e veja nos acontecimentos de cada capítulo um pouco do que se passa realmente no seu cotidiano ou que desejaria vivenciar.

Finalmente, ao analisar a construção do gênero televisivo podemos compreender a formação híbrida de *Malhação*, com características tanto de telenovela quanto de seriado. Sobre construção híbrida no romance, Bakhtin (1998, p. 110-111) diz:

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão de vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, frequentemente nos limites de uma proposição simples, frequentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, tem dois sentidos divergentes, dois tons. As construções híbridas tem uma importância capital para o estilo romanesco.

Nessa perspectiva, analisar o gênero televisivo de *Malhação* como gênero híbrido implica observar várias “linguagens” utilizadas. A estrutura composicional e narrativa se baseia na estrutura melodramática, opondo protagonistas e antagonistas, por isso ser denominada telenovela. A formatação com período em séries que duram em média um ano, que preservam alguns cenários e atores e mudam outros, que tem um tempo enxuto de exibição e traz resumos no início e no final de cada capítulo indicam a denominação de seriado. Essa hibridização afeta o estilo no sentido de colocar em um mesmo gênero características distintas, demonstra um momento histórico e um lugar de mudanças, que podem chegar próximo do que seria o ethos do público: melodrama e confusões vividas por adolescentes contados num tempo dinâmico, curto e que se renova a cada temporada.

O gênero é afetado pelo estilo e o mesmo está intrinsecamente ligado, nesse caso, à produção midiática, ao público, aos patrocinadores, ao *merchandising*, e aos diferentes grupos juvenis que vão surgindo de tempos em tempos em que novas identidades vão se formando, evidenciando ou re-significando outros estilos.

O estudo dos gêneros é importante para se compreender a estrutura, os temas e estilos em cada tipo de enunciação e perceber como elas se constituem, mudam, se sobrepõem de

modo que possamos compreender qual o motivo das mudanças, quais forças estão em relação para que isso aconteça e quais as fórmulas são reiteradas para validar a continuação do gênero, que possui características que o classificam, mas que também, por ser híbrido, está aberto para receber influências estilísticas variadas.

Referências

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiro de Campos. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ANDRADE, R.M.B. Os sentidos da telenovela, as audiências e o texto ficcional. In: *Mídia, Ética e Sociedade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. Os Gêneros do Discurso. São Paulo: Martins Fontes, 1952. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. Trad.: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: EDUSP, 2002.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CALLIGARIS, Contardo. A adolescência como ideal cultural. In: Calligaris, Contardo. *A Adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000. Disponível em: <<http://www.chasqueweb.ufrgs.br/~slomp/edu01011/calligaris-adolescencia-cap-4.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2010.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 3. ed. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2003.

MACHADO, Irene. Gêneros Discursivos. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad.: Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

NEWCOMB, Horace. Sobre aspectos dialógicos da comunicação de massa. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010. 430p.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna: 1998.

SANTOS, Gislaire Aparecida dos. *As novelas e seus clichês. História Viva: temas brasileiros*, São Paulo, ano I, 2005, n. 3, p. 52-57.

SODRÉ, Muniz. *Televisão e psicanálise*. 2. ed. São Paulo: Ática: 2000.

SOUSA, Cirlene Cristina de. *Juventude e escola: a interseção entre Malhação e o cotidiano dos jovens*. 2007. 205 f. Dissertação. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. São Paulo. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/gris/biblioteca/teses/juventude-e-escola-a-intersecao-entre-malhacao-e-o-cotidiano-dos-jovens.pdf/view>. Acesso em: 15 jul. 2010.