

De dentro para fora, de fora para dentro: figurações teóricas da autoria e do estilo na poética da ficção seriada televisiva¹

Benjamim Picado¹

<https://orcid.org/0000-0002-8982-9231>

¹ - Universidade Federal Fluminense
Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

Resumo: Neste artigo, pretendo avaliar os distintos modos de se pensar a relação entre os conceitos de *estilo* e *autoria* no campo de estudos sobre a ficção seriada televisiva — conforme impliquem diferentes heurísticas derivadas, ora das teorias sociológicas sobre a produção cultural, ora das relações entre obras e horizontes probabilísticos de apreciação, oriundas de abordagens poéticas sobre o assunto. No esforço por qualificar essas correlações conceituais nos dois modos de aproximação (o sociológico e o poético), viso clarificar melhor os empregos de tais categorias em favor de uma melhor delimitação entre dinâmicas que presidem cada uma dessas perspectivas — ora valorizando ambientes sociais e concorrenciais da atribuição da autoria no campo social da produção, ora como matrizes cooperativas da estipulação do estilo, como inflexão da recepção e do fenômeno predominantemente estético.

Palavras-chave: autoria; estilo; ficção seriada televisiva.

1 Uma primeira versão deste artigo foi apresentada como comunicação de pesquisa na programação do GT “Estudos de Televisão” do XXX Congresso da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), em julho de 2021, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Sou particularmente grato às observações de minhas relatoras na oportunidade, Gabriela Borges e Daiana Sigliano, assim como pela viva discussão que mantive com as colegas Simone Maria Rocha e Maria Carmem Jacob, que muito auxiliaram na formatação final deste artigo.

Abstract: From Inside Out, From Outside In: theoretical figurations of authorship and style in television serials poetics - I intend to evaluate different ways of thinking about the relationship between the concepts of “style” and “authorship”, in the field of studies on serial television fiction — as they

involve different derived heuristics, sometimes from sociological theories about the field of cultural production, sometimes from the dynamics proper to the relationship between finished works and probabilistic horizons of aesthetic enjoyment and appreciation, arising from poetic approaches on the subject. In an effort to qualify these conceptual correlations in these approaches (sociological and poetic), I aim to better clarify the employment of these categories, in favour of a better delimitation between the dynamics presiding over each of these perspectives — either valuing social and competitive environments of the attribution of authorship, in contrast to cooperative matrices of stipulation of the style, as professional dynamics. inflection of reception and predominantly aesthetic phenomenon.

Keywords: authorship; style; television serial fiction.

Introdução

Certos escritos recentes de teoria e análise sobre universos culturais da ficção seriada televisiva vêm conjurando cada vez mais as dinâmicas que governam a atribuição de *autoria* das obras nesse campo, na sua possível relação com o fenômeno do *estilo* — por meio do qual estas receberiam a rubrica de reconhecimento social nas esferas do consumo cultural, por exemplo. É assim que se pode listar um número significativo de referências a essa correlação entre autoria e estilo — que não designam necessariamente uma implicação lógica entre os termos, mas que são representadas por análises que situam esses atributos estilísticos nos materiais da ficção seriada televisiva enquanto possíveis marcas de autoria (BUTLER, 2010; MITTELL, 2015; PEACOCK e JACOBS, 2013; PYE e GIBBS, 2005).

Num domínio mais *parouquial* dessas mesmas reflexões, encontraremos igualmente sinais importantes de uma articulação dessas duas noções, mas já atravessados de certas tensões que refletem os desconfortos sobre sua combinação implicadora. Assim sendo, ao mesmo tempo em que se notam trabalhos que exploram as variáveis estilísticas das obras como oriundas das modalidades expressivas e textuais que operam por meio delas (PICADO, 2019; PUCCI, 2014; ROCHA, 2016), ainda persistem entre nós debates que alinham as marcas do estilo ao estatuto de campos de provas de outros processos relativos ao reconhecimento das obras — quais sejam, aqueles pelos quais tais marcas emergiriam como rubrica em que os materiais da ficção seriada

televisiva se restituíam à dimensão estritamente social da atribuição de sua autoria. (SERAFIM, 2009; SILVA e QUIRINO, 2020; PICADO e SOUZA, 2018).

Em suma, essa conjunção entre *autoria* e *estilo* implicaria um aparente impasse entre modalidades da compreensão da ficção seriada televisiva situadas entre limites alegadamente *internos* e *externos* de suas obras: na matriz oferecida pelos materiais expressivos nesse campo, as duas chaves de sua compreensão pareceriam refletir dinâmicas distintas, ora nos permitindo ver nas obras apenas o ponto mais estável de processos de negociação e disputas por capital e prestígio simbólicos — por sua vez materializados nas dinâmicas de distribuição de papéis e responsabilidades no âmbito social da produção desses materiais (a autoria posta aí como limite “externo”) —, ora nos conduzindo para o âmbito das engenharias supostamente fechadas do texto narrativo e dramático, nas quais as obras seriam um sítio privilegiado para compreendermos dinâmicas de seu reconhecimento, agora como resultante de processos continuados de sua recepção — em especial, no seu regime estético (o estilo aí como limite *interno*).

Proponho então refletir sobre essas duas noções circulantes no campo de estudos sobre a ficção seriada televisiva, compreendendo as distintas matrizes heurísticas que as operam — sem pressupor, ao menos de saída, qualquer horizonte prévio de sua unificação como explanação sobre agenciamentos intencionais dessas obras nos campos social e simbólico. Argumento sobre até que ponto se deve supor que, ao tratar desses dois conceitos para o exame dos materiais desse universo cultural, seja possível sintetizar abordagens tão distintas quanto as de uma *sociologia da produção cultural* (normalmente concernida com as dinâmicas da autoria) e uma *teoria poética dos dramas narrativos audiovisuais* (que se responsabiliza usualmente pela cota do *estilo*). Nos limites de minha escolha por uma clarificação do estatuto heurístico da noção de *estilo*, valorizo aquelas abordagens que vislumbram nos universos seriados da ficção televisiva sua constituição enquanto *programa de efeitos* que governam obras poéticas — e cujas dinâmicas específicas permitem tematizar o atributo da autoria, sob a condição de endereçá-la com base na experiência de recepção e apreciação das obras.²

2 Já desenvolvi em outras oportunidades a hipótese da prevalência de uma abordagem poética dos universos seriados, em cujo contexto o atributo da autoria resulta do reconhecimento dos traços estilísticos das obras seriadas — numa linha consideravelmente distinta daquela em que autores como Jason Mittell a concebem, com base em matrizes culturais e especificidades mediáticas do meio televisivo (MITTELL, 2015; PICADO, 2020). Para além de vindicar o ponto, na sua esfera estritamente teórica (PICADO; SOUZA, 2018), também me debrucei sobre o uso heurístico do estilo para a análise de obras situadas nesse campo da ficção seriada televisiva (PICADO, 2019).

Na ordem de minha exposição sobre tais enlaces entre os dois conceitos centrais deste texto, explicitarei primeiramente as relações de dependência entre o conceito de *estilo* e suas heurísticas de base — especialmente quanto a como suas marcas se inscrevem positivamente nas obras, definindo-as como *aspectos* materiais, indicadores dos sistemas de solução criativa e guiados por parâmetros de uma provável resposta estética a essas operações da expressão dramática e narrativa — no modo como exemplarmente as têm pensado disciplinas como a história da arte, a história literária e até mesmo a teoria do conhecimento (GRANGER, 1988; PHILIPPE, 2021; SCHAPIRO, 1982).

Nesse sentido, é interessante fazer uma distinção sobre os paradigmas que informam os processos relativos à sedimentação dos *esquemas* criativos que consagram o formato final das obras: valorizo, numa abordagem poética, menos os horizontes *concorrenciais* que caracterizam uma boa porção das perspectivas sociológicas que predominam em nosso campo de estudos (BIANCHINI, 2020; ALVES; SOUZA, 2021); em seu lugar, privilegio os parâmetros *cooperativos* da consolidação do estilo — uma vez mais, diante daquilo que horizontes probabilísticos da recepção consagram como características mais regulares do reconhecimento cultural e simbólico dessas obras. É uma tal predileção pela matriz pragmática da interpretação e da apreciação das obras, em fase com abordagens da análise textual oriundas da semiótica e da fenomenologia (ECO, 1979; ISER, 1979; INGARDEN, 1973), que me permite valorizar a perspectiva poética dos empregos heurísticos da ideia de *estilo* adotados na análise de obras seriadas de ficção televisiva.

Em seguida, desejo avaliar qual tipo de concepção de *autoria* é permitido derivar dessa caracterização do *estilo*, uma vez que se vincule o último a compromissos de ordem pragmática entre soluções inscritas na superfície textual das obras e horizontes de sua qualificação estética em âmbitos cultural e simbólico. Vislumbro aí primeiramente uma concepção do *estilo* derivada de uma *inflexão de recepção*: com isto, desejo tratar dos modos como diversas teorias estéticas e semióticas valorizam a aparição iterativa de fenômenos de organização semântica, implicando a suposição de uma atividade da recepção (seja na pura fruição e leitura desinteressadas, seja no juízo crítico e especializado das obras) como sendo aquela à qual se dirigem os procedimentos de estruturação significativa das obras, seja como “instruções de leitura” ou “estruturas de apelo” (ECO, 1994; ISER, 1971). Num plano mais imanente de sua manifestação, a categoria do *estilo* é conjugada com maior foco sobre aquelas instâncias das obras audiovisuais mais

identificadas com os efeitos característicos de seu reconhecimento — como parece ser o caso de certas vertentes da análise estilística centrada sobre os procedimentos da encenação audiovisual, em variadas teorias do cinema clássico de ficção (BORDWELL, 2008).

Por fim, desejo reconhecer as linhas de frente de certas pesquisas dedicadas ao problema do *estilo* e da *autoria* naquilo que buscam exercitar — num espírito que me parece o mais correto — as linhas de encontro que efetivam potenciais ganhos heurísticos na explicação sobre processos de decisão criativa na ficção seriada televisiva. Nesses casos, as intrincadas relações entre as duas grandezas não sacrificam ao altar de campos disciplinares específicos a descrição daquilo que conjuga os traços de estilo e marcas de autoria. Em tempo, destaco que o propósito do artigo — já sugerido por seu subtítulo — não é performar essa heurística do estilo, no confronto de obras específicas, mas sim encenar as tais “figurações teóricas” de sua correlação com o atributo da autoria, com base em uma perspectiva poética sobre a ficção seriada televisiva. A devida aplicação dessas considerações teóricas em análises efetivas fica prometida para outras oportunidades.³

Estilo e inflexões da recepção, para além do paradigma concorrencial

A incorporação da categoria do *estilo*, pelo menos em parte dos estudos sobre a ficção seriada televisiva, se dá numa considerável indiferença com respeito às heurísticas de base das quais esse conceito emerge — especialmente em campos como história cultural, literária e da arte. Ainda assim, essa assimilação corresponde a certo alinhamento que tal noção sugere, com respeito a determinados fenômenos explorados por nosso campo de estudos — marcado que este se encontra por problemas e vocabulários conceituais das ciências sociais: destaco aqui a ideia manifesta em diferentes chaves de explicação — por historiadores como E. H. Gombrich e Michael Baxandall — de que o estilo é uma espécie de *marca* inscrita significativamente na superfície das obras singulares, conotando determinado sistema de soluções adotadas por seu criadores para atingir diversos fitos — entre os quais, aparentemente, os estudos sobre a ficção seriada televisiva parecem

3 Como já mencionamos anteriormente, esse exercício da heurística do estilo já foi feito à luz de problemas como os das diferentes maneiras de encenar a dramaturgia seriada do criador e roteirista Aaron Sorkin, especialmente encarnada no trabalho de diferentes diretores no decurso das quatro primeiras temporadas de sua obra *The West Wing* (PICADO, 2019).

concentrar-se mais especificamente nas dinâmicas sociais da atribuição da autoria das obras desses segmentos.⁴

Há um corolário dessa seletividade na qual aquilo que concerne ao *estilo* das obras se identifica com os processos e as soluções criativas que instanciam a atribuição de sua *autoria*: essa implicação envolve extensos ambientes de relações sociais, econômicas e institucionais entre os sujeitos desses processos (uma vez conferida a complexidade dos sistemas de decisão em setores da produção cultural, como é patentemente o caso da ficção audiovisual no cinema e na televisão), emergindo daí a noção de que as marcas estilísticas constituiriam uma espécie de cristalização momentânea de dinâmicas constitutivamente *concorrenciais* de posicionamentos de todos esses sujeitos — algo que resulta em um amortecimento considerável de outras variáveis de sua consolidação, enquanto fenômeno associado às dinâmicas da recepção e ao consumo cultural delas.

De saída, considero criticamente determinadas leituras feitas sobre os *padrões intencionais* que presidem a análise dos objetos históricos — com o aporte adicional que elas fazem ao campo de estudos sobre a autoria nos formatos seriados televisivos: na particular absorção desse argumento de Baxandall, especialmente quando considera as circunstâncias nas quais se firmam certas *diretrizes* da criação (tomando o caso da pintura de Pablo Picasso e o contexto de emergência de uma arte moderna), esse *padrão intencional* seria preferencialmente marcado pelas relações do artista com um ambiente histórico e cultural consubstanciado no conceito de *troc*⁵, com as considerações sobre o mercado da arte moderna em Paris, no início do século XX, assim como as estratégias do artista para mover-se num ambiente social em que misturam-se pessoas e eventos que podem auxiliar na divulgação de sua produção.

- 4 Há que se distinguir os objetivos que guiam as perspectivas desses dois autores (ambos pertencentes à mesma tradição de estudos sobre a cultura clássica europeia do Instituto Warburg), demarcando-as especialmente pelo modo como Baxandall pensa os padrões intencionais dos objetos históricos (e da arte, em especial), por meio de uma atenção parcialmente centrada sobre dinâmicas sociais dos processos criativos, ao passo que Gombrich concebe a estrutura das soluções criativas da arte pictórica, tomando-as como *esquemas* que refletem padrões ou hábitos perceptivos historicamente sedimentados — mas que são também assuntos afeitos a teorias psicológicas da percepção visual e da experiência pictórica (BAXANDALL, 2006; GOMBRICH, 1960).
- 5 Transcrevo aqui uma brevíssima definição desse conceito: “*Troc* indica apenas uma *forma* de relação em que duas classes de pessoas pertencentes à mesma cultura são livres para fazer escolhas num processo de permuta, sendo que toda escolha influi no universo da permuta e, por conseguinte, em todos os participantes” (BAXANDALL, 2006, p. 89).

Como a maioria dos mercados altamente desenvolvidos, a Paris de 1906-10 era complexa e oferecia a Picasso amplas possibilidades de escolha. Este ponto é importantíssimo: Picasso dispunha de uma multiplicidade de opções, e cada uma lhe permitia apoiar-se numa série de expectativas cuja generalidade já apontamos. Dentro dessa margem de escolhas, havia bastante espaço de manobra para desenvolver as diretrizes decorrentes da forma ampla de *troc* que ele havia escolhido. Por outro lado, seu próprio trabalho contribuía para formar e reformar as expectativas existentes (BAXANDALL, 2006, p. 94, 95).

Nesse contexto, favoreceriam-se, ao menos na recepção desse argumento do historiador para o exame das lógicas da autoria, as mesmas estratégias que caracterizam a locomoção desses sujeitos em ambientes e lógicas bastante similares àquelas descritas por Pierre Bourdieu para tratar da cultura literária dos séculos XVIII e XIX em *As regras da arte: a história da arte* ilustraria assim um ponto trazido pela sociologia dos processos culturais, especialmente quando postas em jogo as dinâmicas nas quais a individualização do reconhecimento do criador se restituiria ao funcionamento regrado dos campos sociais dessa mesma atribuição.

O fator que determina as posições de dominantes, de intermediários e de dominados neste espaço social é o acúmulo de diferentes atributos, aos quais Bourdieu chama de capitais [...]. No que diz respeito aos campos de produção cultural e artística, como o campo literário examinado por Bourdieu, o capital de maior relevância para os agentes em disputa é o capital simbólico, aquele que representa a distinção conquistada. A configuração dos campos é marcada pela distribuição desigual desses diferentes tipos de capital, os quais determinam as posições, as lutas e as inter-relações entre os agentes nesses espaços (BIANCHINI, 2020, p. 11).

Tudo isto contemplado, entretanto, é fato que as ideias de Baxandall sobre os padrões intencionais no campo da arte avançam para bem além dessas dinâmicas vizinhas da visão de Bourdieu — permitindo-nos contemplar outras vias da formação das diretrizes da criação, em contraste com movimentos estratégicos de sujeitos sociais em contextos concorrenciais: um tal domínio alternativo é aquele no qual se debate a questão da *influência* e da reversão de seus vetores de fluxo (pelos quais quem influencia *faz algo* sobre aquele que é influenciado), e que agora é pensada como uma *inflexão de recepção*.

Segundo esse outro caminho do fluxo influenciado, a importância que Picasso atribuiu ao pensamento artístico de Cézanne para seu próprio projeto de

criação ilustraria à perfeição esta outra abordagem dos processos de gestão intencional, mais afeita àquilo que ocorre no plano *interno* desses padrões da intencionalidade criadora: quando aborda as dificuldades heurísticas da noção de *influência* na história da arte, Baxandall recorda como a evocação de Picasso ao pós-impressionismo determina a importância de Cézanne para as diretrizes do cubismo — em outros termos, a alegada origem de influência de Cézanne é apenas o resultado de sua evocação retrospectiva pelo modernismo.⁶

Resumir tudo isso como a influência de Cézanne sobre Picasso é falsear muito as coisas: é confundir referências muito diferentes e negar o elemento ativo e intencional do olhar de Picasso sobre Cézanne. A verdade é que Picasso exerceu uma ação muito determinante sobre Cézanne. Antes de tudo, reescreveu a história da arte, dando a Cézanne uma importância histórica muito maior e mais decisiva, a partir de 1910, do que a atribuída em 1906: ele deslocou a obra de Cézanne para o centro da grande tradição da pintura europeia (BAXANDALL, 2006, p. 105).

Essa dinâmica *dúplice* pela qual Baxandall pensa os padrões da intenção — ora implicando ambientes sociais de locomoção estratégica do criador, ora arbitrando matrizes do gosto que orientam as diretrizes do trabalho criativo — traz uma advertência sobre os riscos de uma assimilação instantânea das marcas do estilo a um certo atributo autoral das obras: para o fim de minha argumentação, a noção de *autoria* emergida de uma abordagem poética dessas criações é menos referida às condições agonísticas da disputa por prestígio social (muito embora não as negligencie como horizonte prospectivo) e muito mais derivada das dinâmicas internas nas quais o Encargo conduz o processo das obras — de tal modo que uma heurística poética do estilo se identifica mais fortemente com os processos *cooperativos* que a obra instaura com horizontes probabilísticos da compreensão (seja para o apreciador engajado numa estesia gratuita seja para o olhar mais adestrado do crítico ou do historiador).

No caso do apreciador *gratuito*, podemos dizer que os traços estilísticos revelam um atributo da *autoria* que se identifica menos com *entidades sociais* e mais com *figuras textuais* pelas quais as obras se exprimem. Nesse sentido, o uso heurístico da noção de *estilo* que propugno revela uma dimensão

6 Em linha símile, já tratamos dessa mesma questão das marcas influencias no campo da arte, à luz da poética fotográfica do artista e cineasta mineiro Cao Guimarães — e de sua relação retrospectiva com a obra do pintor friburguense Alberto Guignard (PICADO; LINS, 2017).

da autoria que se materializa na comunicação potencial da obra com seus horizontes de leitura — no paradigma cooperativo do processo gerativo a que Umberto Eco sabidamente batizou como a figura de um “autor-modelo” das obras (ECO, 1979). Por óbvio, sabe-se que é um autor empírico que se define como sujeito culturalmente responsável — e nessa mesma condição, situando tal atributo em ambientes e lógicas sociais pautados pela concorrência por capitais simbólicos. Entretanto, essas mesmas condições não concedem acesso às operações de sentido nas quais as obras condicionam a atividade da apreciação e da interpretação — especialmente quando arbitram o estatuto da autoria como figuração estilística, mesmo que a um título bem particular.

O autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo (ECO, 1994, p. 21).

Em um delicioso exercício sobre o alcance e a utilidade da noção do *estilo*, o mesmo Eco nos socorre sobre esse aspecto do conceito, derivando-o de uma melhor organização de nossas disposições de recepção sobre universos expressivos — na medida em que impliquem uma organização coerente, sob a forma de um *texto*: na linha de seu mestre milanês Luigi Pareyson, a ideia do *estilo* e do comando autoral que ele implica demandaria — pelo menos do ponto de vista de uma “Estética da Formatividade” (PAREYSON, 1956) — menos atenção aos *modos de formar* que nos restituem a origem física das obras e dos textos a seus sujeitos individuais, na figura dos autores, e mais ao *formar* que engaja um horizonte estético da compreensão, nascido das dinâmicas entre *fazer* e *sentir* — ou, mais criticamente, no caso das semióticas textuais, entre a escrita e sua compreensão, especialmente no regime de uma atenção estética que salienta as características da obra.

Destas fontes descende a ideia do estilo como modo de formar que está no centro da estética de Luigi Pareyson. É claro que nesta altura, se a obra de arte é forma, o modo de formar já não diz mais respeito só ao léxico ou à sintaxe (como pode suceder com a chamada estilística), mas a toda estratégia semiótica que vai se desenvolvendo tanto em superfície como em profundidade ao longo das nervuras de um texto. Pertencerão ao estilo (como modo de formar) não só o uso da língua (ou das cores, ou dos sons, conforme os sistemas ou os universos semióticos), mas também o modo de dispor estruturas narrativas, de

conceber personagens, de articular pontos de vista (ECO, 2014, p. 154) .

Para meu propósito, esse ponto da interrogação de Eco sobre o estilo importa menos por sua provocativa vindicação de uma relação entre *estilo* e semiótica textual — formulada na afirmação de que, compreendida propriamente, “a semiótica representa a forma superior da estilística, e o modelo de toda crítica de arte” (*Idem*, 153) — mas precisamente por identificar, num olhar retrospectivo, os modos e operações heurísticas que determinados campos pré-semióticos das teorias da interpretação exercitaram, como ilustrativos de uma análise estilística de universos expressivos do campo da comunicação.

Naquilo que esse ponto nos situa num quadro semiótico da análise estilística, ele implica uma importante distinção, no âmbito dos discursos sobre obras, entre chaves meramente *informativas* (a resenha), *pedagógicas* (a história) e genuinamente *críticas* — aquela da análise textual, que me parece fornecer o modelo de uma abordagem genuinamente *poética* dos materiais da ficção seriada televisiva: como ela não visa informar nem instruir o leitor, seu fito é deslindar os engenhos sobre os quais se funda sua eficácia — sem confundi-la com a mera autorização social, derivada dos discursos que a localizam, no comentário e na recapitulação histórica. Deste modo, a crítica textual implica certo distanciamento com respeito aos efeitos concretos do encantamento que as obras promovem, de modo a não confundir sua experiência positiva com os imperativos de sua explanação e análise.

Uma leitura semiótica do texto tem da verdadeira crítica (que deve levar a compreender o texto em todos os seus aspectos e possibilidades) a qualidade que costuma faltar à crítica recensória e à crítica histórica: não prescreve os modos do prazer do texto, mas antes mostra-nos porque é que o texto pode produzir prazer (ECO, 2014, p. 158).

Uma vez situada na relação com uma crítica textual, retomo a questão do *estilo* como resultante desse outro *ethos* do discurso sobre obras: o caminho que proponho, com este fim, é o da ideia de *aspectualidade*, enquanto qualidade seletiva dos regimes de atenção estética e que declinam características por meio das quais o estilo é determinado na dialética entre iteração e *singularidade* das aparições desses traços. Um tal modo de trabalhar heurísticamente com o estilo é algo que os historiadores da arte de variadas tradições e escolas de pensamento nos advertem como sendo uma de suas características mais importantes: em suas variadas encarnações, elas atribuem a essa atenção sobre aspectos uma chave central para

a compreensão sobre as marcas estilísticas de obras que designam o trabalho de indivíduos, mas também aquele de escolas e de vastas tradições artísticas do passado.

Embora não existam sistemas de análise estabelecidos e os autores possam enfatizar diferentes aspectos de acordo com seu próprio ponto de vista ou de acordo com o problema que estão estudando, a descrição de um estilo faz referência geral a três aspectos da arte: os elementos formais ou temas, as relações formais e as qualidades (incluindo uma qualidade geral que pode ser chamada de expressão) (SCHAPIRO, 1982, p. 39).

Mas, antes disto, precisamos remover do caminho um dos obstáculos mais importantes de uma análise do estilo — pelo menos naquelas perspectivas em que ele aparece como parte da interação entre a *poiésis* de obras e textos e seus horizontes probabilísticos de recepção e qualificação, como *efeitos estéticos*: trata-se do desafio de sustentar a relativa independência entre o estatuto do *estilo* e a atribuição social da *autoria*.

Essa aparente aporia delimita como relativamente distintos dois espaços nos quais a marca estilística designa um problema digno de exame — aquele de sua significação histórica e aquele em que insisto designar como uma *heurística poética do estilo*: no primeiro caso, a evocação das marcas que totalizam a unidade de um autor, de uma escola ou de uma tradição artísticas é dificilmente separável das circunstâncias históricas, sociais e culturais nas quais o estilo designa o estatuto da autoria, pelo menos em parte —, sendo esta a ocasião de apreciar as possíveis correlações que caracterizam o modo como o vocabulário das ciências sociais acabou por assimilar a estilística às dinâmicas concorrenciais da disputa por capitais imateriais como traço dos processos culturais e simbólicos em sociedade.

Por outro lado, o uso heurístico da ideia de *estilo* abre outro horizonte de problemas, relativo às dinâmicas nas quais suas marcas emergem à apreciação crítica — com resultantes sobre as modalidades em que seu exame histórico declina tanto os processos de sua aparição como os de seu eventual decaimento: neste caso, certas ramas da história literária têm cooperado com pistas interessantes sobre tais dialéticas entre a *inflexão diferencial* do estilo (o traço histórico de sua origem, na prosa narrativa de diferentes épocas) e os horizontes de sua *usura* (quando a sedimentação excessiva dessas marcas estilísticas se deteriora em seus poderes expressivos). Essa dialética de uma vida das formas literárias define um lugar próprio da noção

de *estilo* e dos modos nos quais ele se separa de uma perspectiva *autorista* da gestão intencional das obras — sobretudo quando o pensa nesse arco histórico das formas, entre seu traço original de inflexão e seus horizontes de desgaste e desaparecimento.

Para pensar na mudança estilística, é preciso recolocar o raciocínio no lugar. E para isso é preciso libertar-se, por um lado, de uma definição de estilo como simples assinatura editorial de uma individualidade e, por outro, de uma obsessão que faz da novidade e da singularidade o objeto primordial da reflexão estilística ao considerar como critérios científicos construídos historicamente, para a atribuição de valor estético (PHILIPPE, 2021, p. 52).

Até aqui, contudo, estamos abordando os usos heurísticos do estilo numa sede consideravelmente afastada dos produtos nos quais desejamos inscrever sua aplicação. E ainda que meu fito tenha sido, pelo menos até aqui, insistir na sede teórica desses usos do conceito, é imperativo que avancemos para o exame das instâncias da feitura das obras de ficção seriada televisiva nas quais a aparição dos traços estilísticos pede exatamente o tipo de inflexão da recepção de que tratamos até aqui.

Estilo e encenação: *mise-en-scène* como espelho funcional da dramaturgia

Até aqui, meu argumento delimitou os usos heurísticos da ideia de *estilo* — como aspecto derivado de um paradigma *cooperativo* de explanação — às dinâmicas pragmáticas que governariam a interação entre estruturas textuais das obras e horizontes probabilísticos de leitura. Ora, valeria ainda destacar o alcance dessa cooperação, quando se consideram as relações entre agentes sociais do campo da produção, de modo a melhor nuançar as instâncias mais próprias da inscrição do estilo como chave de análise: em primeiro lugar, no detalhamento dessas dinâmicas e ambientes profissionais, a ênfase na criação dramatúrgica do mundo ficcional, segundo regimes de serialidade específicos, é sustentada de modo central pelo trabalho dos roteiristas — e a consideração dessa prevalência pode ser melhor assentada pelas bases poéticas que orientam essa posição específica dentro do esquema criativo que comanda a gênese dessas obras.

Como as particularidades estilísticas dos autores-roteiristas são pensadas como responsáveis pelos (ou geradoras dos) demais elementos reconhecíveis na composição da obra seriada (regimes de coerentização narrativa,

padrões de encenação, *performance* dos intérpretes, ambiências sonoras, entre outros), a categorização do *estilo* próprio das obras de ficção seriada televisiva é assim possivelmente referida às marcas por meio das quais o reconhecimento da autoria do roteirista pode se desdobrar das próprias obras, uma vez finalizadas para apresentação e consumo.

E é nesse quadrante da aplicação do conceito de *estilo*, no contexto heurístico de uma abordagem poética da serialidade ficcional televisiva, que proponho uma maior atenção à fortuna analítica derivada dos estudos poéticos da encenação audiovisual — tomada como sítio privilegiado de uma interrogação aos processos de gênese e reconhecimento das marcas estilísticas, enquanto fenômeno derivado das dinâmicas estabelecidas entre a apresentação audiovisual das obras e seus horizontes potenciais de fruição e apreciação estéticas. Uma vez mais, esse é um contexto que pede um paradigma de explanação menos centrado na matriz *concorrencial* dessas explorações e mais focalizado nas dinâmicas cooperativas (de ordem mais *pragmática*) entre as diferentes instâncias envolvidas — isso sem falar nos horizontes dialéticos de consideração sobre as diferentes inflexões da encenação como aspectos variáveis de uma vida dos estilos.

De saída, penso nesse aspecto partilhado das implicações entre estilo e “autoria”, uma vez consideradas as relações complementares entre instâncias da criação, como aquelas do dramaturgo e do encenador — identificados no campo profissional como o *roteirista* e *diretor/ produtor*, respectivamente. O destaque dado ao ofício do roteirista pode ser explicado por princípios e dinâmicas sociais que regem a concepção desses produtos e que demandam coerência narrativa e controle sobre o regime de longa duração da serialidade:

[...] o [criador de séries] reúne duas competências. A primeira é a da escrita: a capacidade de conceber um universo e personagens suficientemente ricos para sustentarem a [fundamental] recorrência serial. A segunda é a da gestão da produção de uma série, que implica reunir e dirigir equipas frequentemente variáveis, organizar o trabalho delas, manter a continuidade da série e enfrentar as exigências das redes (ESQUENAZI, 2011, p. 54, 55).

Por seu turno, na poética da encenação audiovisual sistematizada por David Bordwell, é a instância da *mise-en-scène* (menos como atribuição profissional, mais como *locus* funcional da *poiésis* dramática no cinema narrativo clássico) que detém a prerrogativa de promover os efeitos de recepção apenas programados prospectivamente no âmbito da escritura dramaturgical

— resultando numa atribuição do *estilo* como efeito de segunda ordem na recepção, pela observância de certas marcas perceptíveis na obra e criticamente restituíveis ao trabalho do roteirista — diante daquilo que a encenação efetiva como soluções eventualmente encontradas na elaboração de uma exposição audiovisual. Nesta perspectiva poética, estatuir o estilo de uma obra — no modo como nos permite restituir a função do roteirista — implica em pensar o papel de uma *instância funcional* da encenação, lugar preferencial das marcas estilísticas das obras audiovisuais.

Assim sendo, comecemos pelos operadores estilísticos de uma gramática da *mise-en-scène* audiovisual, tomando o caso exemplar da encenação de situações de diálogo entre variados personagens: de saída, é este arranjo cênico da situação narrativa que aporta os elementos por meio dos quais se manifesta o *estilo* nas obras audiovisuais. Pensada em seu aspecto puramente funcional, a dramaturgia de origem não comanda literalmente tais demarcações dos regimes da exposição cênica de cada personagem, mas apenas fornece a indicação de sua intervenção textual, seja como descrição dos cenários, transcrição das falas e diálogos entre personagens. Segundo Bordwell, é nesse plano da encenação que se delimitam as características estilísticas que fazem a diferença, que separa o trabalho de determinados diretores no campo do cinema narrativo de ficção — em *Figuras traçadas na luz*, o caso que ele explora é o da variação entre estilos como aqueles de Woody Allen e Quentin Tarantino: nos modos como cada um desses cineastas organiza a cena por meio dos recursos fílmicos, desenham-se então duas modalidades da *mise-en-scène* dos diálogos, em especial:

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

Ao me transpor para o âmbito das produções ficcionais televisivas, apporto meus próprios estudos sobre as matrizes estilísticas que comandam a obra do dramaturgo, *showrunner* e diretor Aaron Sorkin (PICADO, 2019): neste caso, trata-se do fato de que a construção de seus universos narrativos, no âmbito

fundamental de sua concepção dramaturgica, organiza-se frequentemente em torno de uma variedade considerável de personagens, exercendo seus ofícios num mesmo ambiente físico — sendo equipes constituídas em torno de uma unidade espacial determinada (uma ala da Casa Branca, um estúdio de televisão, uma redação de telejornal), de modo que uma porção significativa das interações que as personagens necessitam manter entre si impõem ao trabalho da encenação o desafio de composição cênica que resultará na aparência de suas obras — consagrando precisamente, por seu *estilo* de apresentação, o atributo da *autoria* com a qual podemos reconhecer o trabalho do dramaturgo-criador.

Nesta perspectiva da correlação entre estilo e autoria conferida por uma abordagem poética, parto de uma matriz heurística que privilegia as relações cooperativas entre dramaturgia e encenação — menos como lugares *profissionais* e mais como sítios *funcionais* da consolidação da aparência e dos programas de efeitos correlatos a essas obras. Nesse privilégio concedido à instância da encenação, designo o aspecto produtivo da interação entre dramaturgia e *mise-en-scène*, partindo das soluções criativas que diferentes diretores conferiram a uma tal centralidade da articulação dos recursos dramaturgicos em formatos de ficção seriada televisiva — assim como a eventual sedimentação dessa cooperação em unidades autorais que podem sintetizar o fenômeno de uma *partilha estilística*, especialmente observável no âmbito de certos formatos de ficção seriada televisiva:

Esta afirmação que sinaliza as tensões quanto ao reconhecimento da função e do poder do roteirista numa equipe onde o diretor é responsável pela encenação da estória é frequente na produção de obras audiovisuais e muitos são os fatores que delineiam como estas tensões poderão ser orquestradas [...]. As condições da criatividade tendem a estar situadas na tensão entre a fórmula (os esquemas e a repetição das convenções do Programa e dos gêneros ficcionais que o constituem) e as inovações. O tipo de dinâmica de colaboração entre os especialistas envolvidos tende a ser também legitimada pelos produtores representantes da emissora (SOUZA, 2014, p. 31).

No sentido em que se pode pensar essa interação entre as instâncias da criação das obras de ficção seriada televisiva, os traços definidores da dramaturgia — tal como é o caso da composição dos diálogos — funcionam para a parte da encenação, como aquele “Encargo” mencionado por Baxandall, quando delimita o modo como a criação das obras é determinada por alguma força

externa ou interna ao processo de suas feitura: no caso da função atribuída ao aspecto intensamente *estilizado* dos diálogos, essa linguagem verbal dos personagens serve como elemento que condiciona os limites nos quais os recursos da *mise-en-scène* audiovisual pode dar corpo a essa composição dramática, nos modos como a instância da direção agencia esses recursos.

Em suma, ao pensarmos a relação entre estilo e autoria, na análise dos produtos da ficção seriada televisiva, e na perspectiva dúplice em que compreendemos o primeiro termo em sua dimensão heurística (ou seja, conferida pelo modo como as disciplinas centradas na gênese poética dessas obras apresenta os aspectos de sua gestão intencional para horizontes probabilísticos da apreciação), necessitamos pensar a relação entre instâncias como as da dramaturgia e da encenação em outra chave que não aquela herdada das leituras estritamente sociológicas sobre o processo criativo das obras expressivas: em vez de reduzirmos as interações entre esses dois lugares como designando papéis sociais situados numa disputa agônica por capital e prestígio em ambientes sociais da produção simbólica, necessitamos tratar dessas duas instâncias como *lugares funcionais*, relacionados pela dimensão cooperativa na qual a dramaturgia transfere à *mise-en-scène* os encargos por meio dos quais as obras finalmente assumirão as devidas feições nas quais os traços de estilo se encarnarão nas soluções trazidas para a realização final das obras, em seu devido formato audiovisual.

Conclusão

Se posso conjurar um espírito mais ou menos geral do estado dos debates que articula as implicações entre os estatutos do *estilo* e da *autoria*, uma vez consideradas as heurísticas respectivas que mobilizam sua conjunção na reflexão sobre processos e materiais da ficção seriada televisiva, eu os articularia sobre esta distinção — a meu ver ilusória — entre limites *externos* e *internos* da atenção às obras desse campo cultural: um possível sintoma desse fenômeno de segregação é, por exemplo, o fato de que muitas das abordagens mais situadas no uso heurístico do *estilo*, em perspectivas poéticas de análise, invocarem a importância de procedimentos metodológicos como os do *close reading* na consideração sobre os modos de instanciação das marcas de reconhecimento, tomadas como propriedades daquilo que se obtém pela experiência sensorial e emocional das obras (CARDWELL, 2005; PEACOCK; JACOBS, 2013).

O valor que se pode atribuir a uma leitura alegadamente *imanentista* das obras seriadas de ficção televisiva não implica — de início, para seus próprios formuladores e defensores, dentre os quais me incluo — a rejeição axiológica e terminal de eventuais ganhos que se possam obter de acréscimos de informação relativos aos processos que ocorrem *do lado de fora* da relação entre as obras finitas e seus horizontes de compreensão e apreciação, muito pelo contrário; nas disciplinas dedicadas ao exame dos estilos na história e na crítica da arte e da literatura (alguns dos quais ilustrados neste artigo), não ocorre negligenciar os entornos sociais, políticos e/ou históricos que formam um ambiente ao qual muitas vezes a materialização das obras constitui uma resposta — claro está, efetivada nas operações que, por sua vez, não podem ser descritas por sua mera redução a um *efeito de superfície* de dinâmicas sociais nas quais elas emergem.

Em outras palavras, as dinâmicas sociais e concorrenciais que caracterizam o objeto de heurísticas dedicadas à compreensão sobre processos de autoria e de estilos artísticos não têm seu próprio objeto negado por uma abordagem poética desses mesmos fenômenos: quando muito, um olhar sobre os “engenhos da intriga” (BARONI, 2017) que caracterizam certos agenciamentos textuais das obras expressivas em nossos universos de estudo podem ser perfeitamente auxiliares a uma compreensão mais densa da significação histórica e social dessa mesma produção — algo que os melhores exemplos da crítica literária de orientação sociológica e crítica em nosso próprio contexto acadêmico não deixam de iluminar: supor que uma heurística poética dos estilos de ficção seriada televisiva promova uma tal reificação de demarcações entre modos de explicação é nada menos que contraproducente.

A meu ver, portanto, a predileção pelo olhar sobre as dinâmicas em que obras expressivas (particularmente as de ficção seriada televisiva) programam e eventualmente realizam determinados efeitos de compreensão e de sensibilidade sobre a audiência (perspectiva esta que mereceria o atributo de uma abordagem *poética*) é apenas o arbítrio pelo recorte que nos coloca diante do modo como essas mesmas obras funcionam — precisamente nessa condição de correspondência e endereçamento a um programa de efeitos. De modo algum se extrai dessa lâmina uma necessária interdição a considerações que se originem de outra fronteira com respeito a essas mesmas obras — mas apenas a prevalência dos modos de operação pelos quais uma crítica poética pensa seus objetos, em geral —, aí incluídas as obras seriadas de ficção televisiva.

Considerando, por outro lado, a imensa dominância dos vocabulários oriundos das ciências sociais para descrever fenômenos perigosamente próximos das fronteiras alegadamente *internas* do funcionamento textual dessas obras, o que acaba por ocorrer é uma significativa disjunção entre tais heurísticas prevalentes no nosso campo de estudos, de um lado, e aqueles perfis do fenômeno narrativo, perceptivo e cognitivo que atravessam produtos expressivos que se endereçam a horizontes de resposta sensível e emocional determinadas, de outro: decorre daí que muitas dessas reflexões transferem para termos genéricos tais como *representação* ou *narrativa*, o caráter de pseudo-conceitos⁷, que parecem eximir essas reflexões de endereçarem-se às particularidades das construções simbólicas envolvidas em modalidades como as da *intriga* ou da *ficcionalização*, abundantemente tratadas nas teorias que abordam os universos literários e a experiência estética, em geral — partindo de perspectivas que vão da hermenêutica à narratologia e daí, à história literária e até mesmo às epistemologias do conhecimento histórico (RICOEUR, 2010; LAVOCAT, 2016; SCHAEFFER, 1999).

Benjamin Picado é professor associado no Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense e pesquisador (PPQ2) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ). É doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), pesquisador na área das discursividades visuais na cultura mediática, professor de semiótica, estética da comunicação e teorias da narrativa.

jbpicado@hotmail.com

Referências

ALBUQUERQUE, A.; MEIMARIDIS, M. Dissecando fórmulas narrativas: drama profissional e melodrama nas séries médicas. *In: Fronteiras: estudos mediáticos*, v. 18, n. 2, p. 158, 169, 2016.

7 Como sintoma mais *doméstico* dessas considerações, indico como representativas dessas faltas conceituais certas reflexões sobre supostas *estratégias narrativas* de obras seriadas que representam universos sociais (tais como profissões ou realidades políticas), mas que negligenciam repetidamente as operações mais específicas da *narrativização* e da *ficcionalização* dessas realidades — a não ser, uma vez mais, pela generalidade da remissão à noções como *representação* ou *mediatização* (ALBUQUERQUE, MEIMARIDIS, QUINAN, 2021; ALBUQUERQUE; MEIMARIDIS, 2016).

ALBUQUERQUE, A.; MEIMARIDIS, M.; QUINAN, R. O mecanismo e a midiaticização ficcional da Operação Lava-Jato. *In: Questões Transversais*, v. 8, n. 16, p. 58, 64, 2021.

ALVES, G.; SOUZA, M. C. J. A construção do lugar autorial de Shonda Rhimes no mercado da ficção seriada televisiva. *In: Geminis*, v. 12, n. 1, p. 42, 63, 2021.

BARONI, R. **Les rouages de l'intrigue**. Genebra: Slatkine, 2017.

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BIANCHINI, M. Campo e estilo das séries ficcionais televisivas: notas metodológicas. *In: Humanidades & Inovação*, v. 7, n. 21, p. 9, 25, 2020.

BORDWELL, D. Intensified continuity: visual style in contemporary American film. *In: Film Quarterly*, v. 55, n. 3, p. 16, 28, 2002.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papyrus, 2008.

BUTLER, J. G. **Television style**. London: Routledge, 2010.

ECO, U. **Sobre literatura**. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Relógio d'Água, 2014.

ECO, U. **Lector in fabula**. Milano: Bompiani, 1979.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESQUENAZI, J. P. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & grafia, 2011.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais**. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMBRICH, E. H. **Art and illusion**: a study in the psychology of pictorial representation. Princeton: Princeton University Press, 1960.

GRANGER, G. G. **Essai d'une philosophie du style**. Paris: Odile Jacob, 1988.

INGARDEN, R. **The literary work of art**. Illinois: Northwestern University Press, 1973.

ISER, W. **The act of reading**: a theory of aesthetic response. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.

ISER, W. Indeterminacy and reader's response in prose fiction. In: MILLER, J. H. (ed.) **Aspects of narrative**. New York: Columbia University Press, 1971. p. 1-46.

JACOBS, J.; PEACOCK, S. (eds.). **Television aesthetics and style**. London: Bloombury, 2013.

JOST, F. Amor aos detalhes: assistindo a *Breaking Bad*. *In: Matrizes*, v. 11, n. 1, p. 27-39, 2017.

LAVOCAT, F. **Fait et fiction: pour une frontière**. Paris: Seuil, 2016.

MITTELL, J. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. New York: NYU Press, 2015.

PAREYSON, L. **Estética: teoria della formatività**. Milano: Bompiani, 1956.

PEACOCK, S. **Hollywood and intimacy: style, moments, magnificence**. London: Palgrave, 2012.

PHILIPPE, G. **Pourquoi le style change-t-il?** Paris: L'Impressions Nouvelles, 2021.

PICADO, B.; LINS, C. Dimensões da relação estética na obra fotográfica de Cao Guimarães. *In: Significação*, v. 44, n. 47, p. 278-297, 2017.

PICADO, B. Encenação e aspecto: inflexões estilísticas da *mise-en-scène* da obra seriada televisiva de Aaron Sorkin. *In: Aniki*, v. 6, n. 1, p. 81-105, 2019.

PICADO, B. Dois dogmas da poética do storytelling televisivo: transcendência culturalista e imanência mediática em Jason Mittell. *In: Contemporanea*, v. 18, n. 2, p. 25-46, 2020.

PICADO, B.; SOUZA, M. C. J. Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. *In: Matrizes*, v. 12, n. 2, p. 53-77, 2018.

PUCCI, R. Inovações estilísticas na telenovela: a situação de Avenida Brasil. **Famecos**, v. 21, n. 2, p. 675-697, 2014.

PYE, D.; GIBBS, J. (orgs.). **Style and meaning: studies in the detailed analysis of film**. Manchester: Manchester University Press, 2005.

RICOEUR, P. O entrecruzamento da história e da ficção. *In: _____*. **Tempo e narrativa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v. 3. p. 310-328.

ROCHA, S. M. **O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Florianópolis: Insular, 2016.

SCHAEFFER, J. M. **Pourquoi la fiction**. Paris: Seuil, 1999.

SCHAPIRO, M. **Style, artiste et société**. Paris: Gallimard, 1982.

SERAFIM, J. F. (org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SILVA, M.; QUIRINO, R. A estilística do roteiro das séries contemporâneas: análise do episódio Chicanery, de *Better Call Saul*. *In: Lumina*, v. 14, n. 1, p. 139-155, 2020.

SOUZA, M. C. J. O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas: notas metodológicas. *In: BARRETO, R. R.; SOUZA, M. C. J. (orgs.) Bourdieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 13-40.

Texto recebido em 14/08/2022 e aprovado em 11/11/2022.