

**Imaginação melodramática, cultura e estética televisivas:  
uma leitura triádica do folhetim na TV<sup>1</sup>**Regiane Regina RIBEIRO<sup>2</sup>  
Anderson Lopes da SILVA<sup>3</sup>**Resumo**

O presente artigo apresenta uma discussão de cunho teórico acerca do folhetim na televisão, sua estrutura e sua linguagem. O objetivo é refletir sobre a ficção seriada televisiva lida a partir de três conceituações: a imaginação melodramática, a cultura televisiva e a estética televisiva. Utilizando-se das obras de Brooks, Martín-Barbero, Rincón, Fuenzalida, Mittell e Fahle, este trabalho intenta apresentar uma visão acerca da televisão e de seus produtos como o local de uma cultura específica da audiovisualidade, com uma estetização peculiar e uma abrangência de extrema ressignificação no espaço social.

**Palavras-chave:** Melodrama televisivo. Cultura televisiva. Estética televisiva.

**Abstract**

The article hereby presents a discussion on a theoretical basis about soap-operas, regarding its structure and language. The main objective is to reflect over the fiction productions for TV, taken from three perspectives: the melodramatic imagination, the television culture and the television aesthetic. Availing paperwork from masters such Brooks, Martín-Barbero, Rincón, Fuenzalida, Mittell and Fahle, this assignment intends to present a view over the television production and its spots for a specific culture of audiovisual character, with a peculiar esthetic pattern and a ranging extreme changing in the social space.

**Keywords:** Television melodrama. Television culture. Television aesthetics.

---

<sup>1</sup> Este artigo foi apresentado no V Encontro de Pesquisa em Comunicação (V ENPECOM), em novembro de 2013, na Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/UFPR). E-mail: regianeribeiro5@gmail.com

<sup>3</sup> Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/UFPR). Membro do NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada) da UFPR. E-mail: anderlopps@gmail.com

## Introdução

Faz um tempo que a Academia e, em especial, as Ciências Sociais Aplicadas voltaram-se para as narrativas ficcionais da televisão não mais visualizando-as (e limitando-as a rótulos) como alienantes, acrílicas, breves momentos de escapismo da vida social ou somente como elementos pseudo-culturais de uma indústria que domina e direciona o pensamento das massas através de suas histórias.

Reflexões teóricas, estudos de recepção e núcleos de pesquisas voltados especificamente à teledramaturgia e a ficção seriada (como o caso do CETVN<sup>4</sup> da ECA-USP e, mais recentemente, o NEFICS<sup>5</sup> da UFPR, entre outros de grande relevância), discutiram e continuam a demonstrar que as narrativas teledramatúrgicas possuem características próprias passíveis de um debate voltado à expressão artística, cultural e estética da audiovisualidade.

Do mesmo modo, a desgastada noção de um receptor sem filtros, dócil e de fácil manipulação, caiu por terra com os avanços dos Estudos Culturais Britânicos e, mais tarde, com os Latinoamericanos. Entre as principais correntes de pensamento que destacam tais mudanças estão as concepções teóricas de García Canclini acerca do desmoronamento das categorias de uma cultura superior e inferior ou de uma cultura massiva, clássica e popular; e as de Martín-Barbero sobre a teoria das mediações, os processos de ressemantização, possibilidade de brechas e resistências populares.

Dessa maneira, este artigo busca a reflexão do melodrama na televisão (e sua arquetípica estrutura folhetinesca) a partir da leitura de três conceitos importantes ao entendimento de sua linguagem. O primeiro diz respeito à ideia de uma cultura televisiva e suas especificidades no contexto da América Latina (MARTÍN-BARBERO, 1997; RINCÓN, 2007; FUENZALIDA, 2007). O segundo está centrado na discussão de uma estética televisiva *sui generis* em relação a outros campos imagéticos da atualidade (FAHLE, 2006; MITTELL, 2004). E em um plano de menor destaque, a conceituação

---

<sup>4</sup> O “Centro de Estudos de Telenovela” foi criado em 1992 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. O grupo é parceiro nas pesquisas do OBITEL – Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva.

<sup>5</sup> O “Núcleo de Estudos em Ficção Seriada” foi criado no primeiro semestre de 2013 por uma iniciativa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná.

de imaginação melodramática (BROOKS, 1995) e o seu desdobramento em moral oculta e modo (ou cultura) do excesso, também farão partes destas discussões.

Por fim, são feitas uma breve reflexão acerca da evolução do conceito de cultura no qual a temática do folhetim televisivo se encontra e uma discussão da sua importância para a sociedade, com o objetivo de tornar claro quais elementos o configuram como um produto difuso da pós-modernidade (SANTA CRUZ, 2002) e de uma recepção ativa na vida de milhares de espectadores.

### **O folhetim na TV: uma revisita à conceituação de cultura**

Ao se falar de cultura televisiva e produção de cultura torna-se necessário, se não definir, ao menos problematizar, o conceito ou visão de cultura da qual se fala. A autora Eliane Basso, por exemplo, trata da questão de maneira bem didática ao tentar compor bases subsidiárias a uma reflexão epistemológica de cultura. Basso (2007) distingue três sentidos para o termo, a saber: o antropológico, o etnográfico e o das humanidades (visto como a “cultura ilustrada”).

Em consonância com o pensamento acima, Buitoni (2000, p. 57) também reafirma a pluralidade e a abrangência conceitual do que se entende ser cultura. A pesquisadora destaca que: “O próprio termo cultura comporta qualificações: cultura de elite, cultura popular, cultura de massa, cultura nacional, cultura globalizada, com todas as implicações sociológicas, ideológicas, filosóficas possíveis e imagináveis”.

Já na ótica de Thompson (1995, p. 174), o conceito de cultura é um conceito estrutural que agrega os principais componentes da concepção simbólica da cultura em si: padrão de significados simbólicos que compreende manifestações verbais e visuais em virtude dos quais os indivíduos se comunicam, partilham experiências, vivências e crenças. Dessa forma os estudos culturais britânicos, negam o caráter monolítico ou homogêneo das práticas culturais, afirmando que os processos se dão de maneira diferenciada em qualquer formação social ou época histórica. Tais práticas culturais, na qual a cultura televisiva está inserida, não são experiências passivas, mas um grande número de representações ativas que podem produzir, alterar e modificar significados. São partes fundamentais da dinâmica social pela qual a sociedade se organiza e se mantém num processo constante de produção e ressignificação.

Esse processo leva ao entendimento de que toda leitura das práticas culturais devem ser negociadas, ou seja, devemos estar atentos à diversidade cultural da sociedade e perceber a experiência televisiva como um movimento dinâmico constante entre similaridade e diferença. Segundo Hall (2003) a dimensão da similaridade é aquela conformada pela ideologia dominante e está estruturada na forma em que um programa é comum a todos os espectadores para quem ele é popular. A dimensão da diferença, contudo, dá conta da ampla variedade de grupos a quem este programa, em virtude de sua popularidade, deve alcançar. O jogo entre similaridade e diferença é um modo de experimentar a luta entre hegemonia e resistência.

Neste contexto, a reflexão deste artigo não busca uma definição única e conclusiva de cultura, mas sim tenta fortalecer e reafirmar justamente o conceito de uma cultura baseada na multiplicidade e na pluralidade. Ou, como bem diz Adriana Azzolino (2008, p. 50), “a cultura não é algo acabado, formatado, está em constante processo de transformação [...] Como é algo em transformação, qualquer nova dinâmica social vai acarretar novas possibilidades do ver, do sentir.” E as telenovelas como “produtos culturais” são uma parte dessa dinâmica de transformação.

### **A cultura televisiva**

Pensar a cultura televisiva não é o mesmo que pensar em elementos culturais que constituem uma grade de programação ou fazer o exercício de buscar categorias culturais em obras cuja finalidade, mesmo não sendo a educativa, procura transmitir o entretenimento. Refletir acerca de “uma” cultura televisiva é observar a televisão (e no seu modo de produzir, nas suas mensagens e na sua recepção) como um campo social específico. Um campo social onde há uma cultura específica que lida com termos, técnicas e habilidades dignas de uma classificação à parte, isto é, uma “cultura da audiovisualidade”. Como comenta Omar Rincón (2007, p. 30), a televisão “*es cultura en sí misma más que por los contenidos ‘cultorosos’ que transmita*”.

Tal cultura da audiovisualidade pressupõe pensar em uma televisão (e, obviamente, em sua programação) de modo que as relações de poder, as trocas simbólicas, a reformulação de conceitos e paradigmas sociais, possam ser rediscutidas em um novo âmbito que não se limita às comparações entre a TV e outros meios de

expressão artística. Este novo âmbito, na fala de Eugenio Bucci, implica em tratar a TV como um feito social com linguagem própria (BUCCI, 2007, p. 48).

Da mesma forma, a busca pela compreensão de uma cultura televisiva enquanto singular deve atentar-se para as barreiras impostas por uma cultura elitista (que vê neste meio uma espécie de “perversão e medo cultural”). Perceber na TV somente um discurso leviano, debilitante e exigir que sua “reputação cultural” se modifique realizando a transmutação de códigos, linguagens e obras daquilo que é visto como importante pela cultura ilustrada é um erro que priva o entendimento das especificidades, das conversações cotidianas advindas daí e das combinações produzidas pela cultura televisiva. Omár Rincón, seguindo este raciocínio, propõe uma reflexão acerca da cultura ligando-a ao presente e àquilo que nos torna comum. Assim, diz ele, se a *“televisión es lo más común que tenemos, sus mensajes son lo más compartido que nos habita”*, então, por coerência lógica, *“habría que referirnos a la cultura como aquello que interpela de modo más contundente a una comunidade”* (RINCÓN, 2007, p. 30).

Valerio Fuenzalida, trilhando um caminho conceitual correlato, compara a cultura televisiva também ao “comum” em sociedade, mas acrescenta à TV o espaço da cultura do cotidiano na vida nas pessoas e cita a telenovela como um gênero próprio que “ficcionaliza” o dia a dia. É este novo espaço que obriga a repensar a conceituação de cultura pela ocidentalidade racional-iluminista.

El hogar cotidianiza la recepción de los programas televisivos y así se refuerza la percepción de la llamada Cultura de la Vida Cotidiana: esto es, la revalorización y el reaprecio del espacio-tiempo privado en el hogar y de la calidad de esa vida cotidiana<sup>6</sup>. (FUENZALIDA, 2007, p. 90-91)

Por fim, Rincón (2007) elenca algumas dimensões valorativas da cultura televisiva que a solidificam enquanto parte de um conjunto simbólico e social da pós-modernidade: os conteúdos (com seus valores, saberes e conhecimentos); o conhecimento da tecnologia que a maneja (sabendo extrair suas singularidades técnicas); e sua linguagem específica (com um discurso feito de planos, movimentos,

---

<sup>6</sup> Tradução livre: "O lar cotidianiza a recepção dos programas televisivos e assim se reforça a percepção da chamada Cultura da Vida Cotidiana, isto é, a revalorização e o apreço do espaço-tempo privado no lar e a qualidade dessa vida cotidiana".

edições, gêneros e formatos peculiares). No entanto, sua assertiva final acerca do assunto, recai em uma habilidade que a configura como uma das maiores expressões da cultura televisiva: a arte de contar histórias por imagens. Uma capacidade de narrar que recai sobre a audiovisualidade e que marca a experiência - pela ação do relato - por uma estética própria.

### **A estética televisiva**

A televisão raramente é considerada relevante quando o tema da discussão está voltado à estética. Talvez mais do que isso: a televisão não é vista como “séria” o bastante para que tal discussão seja levada a cabo. Quem faz esta afirmação é Oliver Fahle (2006, p. 190), logo no início de seu debate metodológico acerca da construção de uma teoria da imagem televisiva.

E aqui, é importante ressaltar, fala-se de uma “estética” no sentido que Carole Talon-Hugon (2009) lhe confere, isto é, uma estética analítica em contraposição à estética frankfurtiana ou a estética fenomenológica: uma estetização do “objeto” a partir do olhar do sujeito. E tal sujeito, no campo estrito da recepção televisiva, de acordo com Orozco Gómez nunca é “passivo”, mas “situacional” (OROZCO GÓMEZ, 2005, p. 28).

O mais interessante das afirmações de Fahle é que elas não estão imbuídas de desmesuradas críticas. Pelo contrário: as discussões acadêmicas, de acordo com ele, que tratam do veículo TV de modo a entendê-lo em suas especificidades visuais e imagéticas não são satisfatórias. “A partir dessa perspectiva, omite-se um aspecto essencial da experiência estética, quando não se esclarece em que medida a televisão é parte de uma evolução estética que não começa com ela, mas que surgiu a partir de modernos meios técnicos de imagem”, comenta Fahle (2007, p. 190).

Dessa forma, uma estética da televisão permite conceber seus produtos e processos comunicacionais de um modo não mais voltado, por exemplo, a comparar a imagem televisiva com a imagem cinematográfica nas discussões acadêmicas. Uma comparação na qual o cinema quase sempre é elevado à categoria de “superior” em relação à televisão quando o binômio “qualidade-cultura” está em pauta (RINCÓN, 2007, p. 26).

Compreender as especificidades do campo televisivo torna possível entender de que modo a televisão e a teledramaturgia, num contexto mais específico, co-criam e partilham de valores morais, sociais, culturais e educacionais com seus espectadores. María Dolores Meyerholz, falando sobre o assunto, chega a comentar que dificilmente se discute a presença da televisão no cotidiano das pessoas. Entretanto: “[...] *a televisión sigue siendo el referente más masivo de contenidos sociales que nos permiten compartir una cultura y reflexiones en torno a ella*” (MEYERHOLZ, 2007, p. 55).

Da mesma forma, observar os gêneros e formatos estilísticos das produções televisivas permite que uma crítica mais cuidadosamente elaborada – seja ela positiva ou negativa – possa ser efetuada de fato. Reconhecer que a televisão possui uma narrativa própria, como comenta Jason Mittell, é reconhecer que seus gêneros podem ser analisados de acordo com vieses próprios, isto é, com uma definição, uma interpretação e uma avaliação específica. O autor prossegue sua linha de raciocínio afirmando que as práticas culturais de reconhecimento e reapropriação da especificidade dos gêneros televisivos também seguem estes três vieses (MITTELL, 2004, p. 16). No caso específico da avaliação da telenovela ainda persistem visões estigmatizadoras acerca da compreensão do melodrama (MITTELL, 2004, p. 51).

Por conseguinte, o conceito de imaginação melodramática encaixa-se perfeitamente na teledramaturgia e sua especificidade enquanto gênero próprio da TV permeado de referências de outras artes, mas possuidor de um modelo singular que não se restringe apenas às avaliações de “evoluções ou revoluções no campo da tecnologia”, como afirma Motter (2009, p. 52). Daí a advertência lúcida de que: “Telenovela [...] é gênero próprio, com afinidades e diferenças significativas. [...] Jamais o produto televisivo poderá ser julgado com conceitos herdados de artes ou ciências filhas de tecnologias anteriores ao pós-modernismo” (TÁVOLA, 1996, p. 48-49).

### **Ainda sobre a cultura televisiva: para pensar a crítica de teledramaturgia**

No caso deste trabalho, a crítica cultural de televisão fixa-se no campo estrito da teledramaturgia brasileira, com destaque à telenovela. Ou seja, a teledramaturgia é o foco potencial de uma crítica televisiva que, de acordo com Baccega (2000), encontra-se

profícua, já que a teledramaturgia representa em suas tramas aspectos e facetas da cultura brasileira, além de se utilizar a todo tempo dos conceitos de projeção e identificação acerca de seu espectador. A pesquisadora afirma que a forma/abordagem da crítica de televisão deve atentar-se para algumas especificidades:

Nesse lugar, o campo das comunicações, ressaltam-se questões básicas para o exercício da crítica de comunicação, e da televisão, em particular, entre as quais destacamos: a constituição social da subjetividade, o intercâmbio enunciatário/enunciatório, a linguagem e o estereótipo (BACCEGA, 2000, p. 39).

A autora ainda trata de outra importante questão: não reduzir a teledramaturgia à uma discussão rasa, usando termos como “alienante” ou “popularesca”, no sentido mais negativo das palavras, e, de igual modo, analisá-la sob uma única perspectiva: como uma espécie de “ópio do povo” (BACCEGA, 2000, p. 46).

As tentativas para que isso seja evitado ficam a cargo de uma crítica de televisão pautada na multiplicidade de aspectos e análises, defendidas por Baccega. A responsabilidade de se oferecer, ao leitor-telespectador, um material de qualidade e reflexivo, mas não ideologicamente patrulhado por estigmas e conceitos tidos como únicos e de pétreo saber por uma “visão superior” da crítica social que, por vezes, se mostra tão frágil quanto o também criticado senso-comum.

Baccega (2000, p. 51) defende que “a crítica de televisão, inserida na cultura, parte das mediações, resgatando o indivíduo/sujeito”. E é dessa forma, baseando-se nessas concepções, que a crítica de teledramaturgia pode ser exitosa. Atentar-se para cultura televisiva e “lê-la” segundo os conceitos de imaginação melodramática e estética televisiva, é uma atividade não muito simples e que implica cuidados, oportunidades e riscos, tais como:

- 1) Cuidados quanto ao reducionismo de um conceito de cultura, nem sempre vislumbrado *na* e *com* a televisão, mas uma visão desgastada de uma cultura fechada ou fixa;
- 2) Oportunidades de leitura da cultura televisiva para além da localização de elementos culturais presentes no discurso da TV (ou seja, compreender a cultura da audiovisualidade, da oralidade secundária e das culturas textualizadas); e



- 3) Riscos no que diz respeito à perda de um senso crítico e questionador enquanto analista/jornalista cultural, ou seja, não enxergar falhas no discurso televisivo e nem questionar-se acerca dos potenciais “desvios” ideológicos em tal discurso (MARTÍN-BARBERO, 1997; RINCÓN, 2007; FUENZALIDA, 2007).

### **A imaginação melodramática**

Analisando obras de autores como Balzac e Henry James, o pesquisador estadunidense Peter Brooks discute o conceito de imaginação melodramática fazendo um minucioso resgate epistemológico acerca da definição de melodrama e do contexto histórico que, de certo modo, o rodeia desde o teatro dramático da Grécia Antiga. Entretanto, seu foco detém-se a partir “melodrama clássico francês”, passando pela modernização do conceito no cinema e chegando às telenovelas (e *soap operas*) da atualidade que possuem fortes traços em comum.

À primeira vista o adjetivo melodramático evoca significados pejorativos e, de um modo generalista, reiteradamente é visto como sinônimo de “mau gosto” e antônimo de “sobriedade”. O melodramático quando aplicado à narrativa seriada televisiva já denota a estrutura que se espera de uma “trama padrão” teledramatúrgica: personagens bem delineados em seus respectivos caracteres, reviravoltas na história, pouca profundidade ou densidade de temas, redenção ou punição do mal, vitória do bem, entre outras características geralmente previsíveis.

Brooks define a imaginação melodramática pensando o melodrama não apenas como gênero, mas como uma imaginação transgênica que ultrapassa barreiras de formatos e escolas, além de transgredir a demarcação entre a alta cultura e o popular entretenimento. Entendendo o drama como uma “história parabólica, excitante e excessiva a partir de coisas banais da realidade”, o autor aproxima muito sua visão acerca da imaginação melodramática desta mesma definição. A ela, o pesquisador acrescenta a “polarização absoluta da moralidade” e o “maniqueísmo tácito”, além da ideia da moral oculta [*moral occult*] e do modo (ou cultura) do excesso [*mode of excess*] como partes do entendimento de uma imaginação melodramática (BROOKS,

1995, p. 4). Elementos extremamente perceptíveis no modelo de telenovela produzido no Brasil e América Latina.

Assim, sendo a cultura do excesso “localizada e regulada” pela moral oculta na ficção, segundo Brooks (1995, p. 5), faz-se importante observar nas próximas discussões quais as similaridades e diferenciações entre cada um destes dois conceitos bipartidos. Brooks explica que a moral oculta pode ser entendida como a reordenação do mundo moderno (desinteressado pela religião e ciência, mas apegado ao melodrama e às suas representações). O “reino da moral oculta” não é nitidamente visível e precisa ser descoberto, registrado e articulado no plano real para operar na “consciência individual” das pessoas, afirma ele (BROOKS, 1995, p. 21). Uma moral da história com a função de “separar aquilo que lhe pode ser bom ou mau” (BROOKS, 1995, p. 15).

O princípio básico da moral oculta é transparecer de modo sutil algum “ensinamento” no campo ficcional. Neste campo, o chamado “quadrilátero melodramático” composto por um vilão, por um herói, por uma mocinha e por um bufão produz uma das mais marcantes linguagens do folhetim. São as inter-relações entre os quatro que dão o aspecto melodramático de qualquer estrutura narrativa e que pressupõem papéis diametralmente distintos e superficiais a cada um deles (reservando ao final da trama um destino já pré-concebido). Por isso a afirmação de que o melodrama não é apenas um drama moralizante, mas um “drama da moralidade” (BROOKS, 1995, p. 20), torna-se sugestiva para a compreensão da teledramaturgia, por exemplo. Ou seja, é através da “moral oculta” do melodrama que a ordem social é purgada e o imperativo ético consegue se fazer claro à sociedade (BROOKS, 1995, p. 17).

Sobre o modo (ou cultura) do excesso na imaginação melodramática, Brooks afirma que nada escapa à ela no melodrama, seja na dramatização das palavras e gestos, seja na intensidade e na polarização dos sentimentos (BROOKS, 1995, p. 4). Nada é desnecessário ou não “passível de discussão”:

The desire to express all to seems a fundamental characteristic of melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is unsaid; the characters stand on stage and utter the unespeakable, give voice to their

deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship<sup>7</sup>. (BROOKS, 1995, p. 4).

Conceituando a estética do melodrama como “maravilhosa”, de “extrema surpresa” ou “impactante”, numa tradução livre de *aesthetics of astonishment*, Peter Brooks chama a atenção para a retórica da narrativa melodramática no que tange aos usos da linguagem. Ele afirma que as típicas figuras de uma cultura do excesso são as hipérboles, as antíteses e os oximoros. Destas figuras de linguagem, as hipérboles são tidas como uma “forma natural de expressão” (BROOKS, 1995, p. 40) do melodramático.

Com diferenciações expressivas entre a telenovela produzida no Brasil e outras da América Latina, o pesquisador chileno Eduardo Santa Cruz (2002, p. 28) - sob influência de Martín-Barbero - diferencia o modelo brasileiro de produção televisiva como um modelo modernizante em oposição ao mexicano, usado como exemplo, tido como tradicional/clássico. Entre ambos os modelos – moderno e clássico – o espaço para a ocorrência da cultura do excesso é extremamente fértil, tendendo muitas vezes a tornar-se mais explícito nas tramas tradicionais.

### **Considerações finais**

O presente artigo pretendeu discutir o folhetim na televisão a partir da sua estrutura e linguagem. Para isso apresentou a leitura do melodrama televisivo a partir de três conceituações: a imaginação melodramática, a cultura televisiva e a estética televisiva. Nesse contexto ficou clara a necessidade de situar o melodrama televisivo como uma cultura audiovisual inserida em um conceito de cultura ampliado que dê conta de abarcar a importância dessas práticas para a resignificação do espaço social.

Aproxima-se dessa perspectiva o conceito de cultura presente Estudos Culturais, o qual entende as práticas culturais de forma heterogênea, como experiências ativas que podem produzir, alterar e modificar significados, sendo parte fundamental da dinâmica social.

---

<sup>7</sup> Tradução livre: "O desejo de expressar tudo parece ser uma característica fundamental do imaginação melodramática. Nada é poupado porque nada é passível de ser "não dito"; os personagens estão no palco a proferir o indizível, dá-se voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatiza-se através de suas intensas e polarizadas palavras e gestos que dão conta de toda a lição de seu relacionamento".

Assim a leitura da cultura televisiva pressupõe um olhar complexo que se estabelece a nas relações de poder, nas trocas simbólicas, na reformulação de conceitos e paradigmas sociais, que possam ser rediscutidas em um novo âmbito que não se limita à comparações entre a TV e outros meios de expressão artística, isso implica olhar a TV como um feito social com linguagem própria.

O entendimento da estética da televisão como um processo de produção único e com características próprias como: excesso de imaginação melodramática e moral oculta citados no artigo, nos permite refletir sobre o processo de forma particular não mais comparado a outros produtos como a imagem cinematográfica, sendo esta última quase sempre elevada à categoria de “superior” em relação à primeira no binômio qualidade-cultura.

Outro aspecto importante abordado no artigo foi a importância de uma crítica cultural televisiva que não reduza a teledramaturgia a uma prática alienante ou “popularesca”, no sentido pejorativo da palavra. Assim a leitura da TV deve ser pautada na multiplicidade aspectos e análises que ampliem o conceito de cultura, localizem os elementos culturais presentes no discurso e evitem a não identificação das falhas e ausência do questionamento acerca dos potenciais “desvios” ideológicos em tal discurso.

Portanto pode-se concluir que estudar a televisão não significa simplesmente dedicar-se àquilo que ela transmite, mas, de forma específica, significa atentar-se para o próprio processo pelo qual os conteúdos se realizam. Isso implica observá-los não de forma descontextualizados do momento de sua exibição, mas, compreendê-los no âmbito das dinâmicas e processos que integram no instante mesmo em que eles se realizam para a produção, mensagem e recepção.

## Referências

AZZOLINO, Adriana P., et al. **Mapeamento do ensino de jornalismo cultural no Brasil em 2008** – carteira de professor de graduação. São Paulo: Itáú Cultural, 2008.

BACCEGA, Maria A. Crítica de televisão: aproximações. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente** – Itáú Cultural. São Paulo: SENAC, 2000.

BASSO, Eliane. **Jornalismo Cultural**: subsídios para uma reflexão. Disponível em: <www.boc.ubi.pt>. Acesso em: 23 de out. 2011.

BUCCI, Eugenio. Cultura, arte, información. Todo mesclado en la pantalla de la televisión. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. **Televisión y cultura, una relación posible**. Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.

BUITONI, Dulcília H. S. Entre o consumo rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Outras leituras**: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente – Itaú Cultural. São Paulo: SENAC, 2000.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

FAHLE, Oliver. Estética da televisão: passo rumo a uma teoria da imagem da televisão. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos C. Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FUENZALIDA, Valerio. Audiencias televisivas y consumo cultural. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. **Televisión y cultura, una relación posible**. Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.

HALL, S. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito; Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MEYERHOLZ, María D.S. Televisión y valores. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. **Televisión y cultura, una relación posible**. Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.

MITTELL, Jason. **Genre and television**. New York: Routledge, 2004.

MOTTER, Maria de Lourdes. **Teledramaturgia**: agente estratégico na construção da TV aberta brasileira. São Paulo: INTERCOM, 2009.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. O telespectador frente à televisão: uma exploração do processo de recepção televisiva. **Communicare**, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, v. 5, nº 1, p 27-42, jan/jul 2005.

RINCÓN, Omar. Televisión e identidades: hacia una construcción (+) diversa de la realidad. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. **Televisión y cultura, una relación posible**. Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.

SANTA CRUZ, Eduardo. **Las telenovelas puertas adentro**: el discurso social de la telovela chilena. Santiago: Lom Ediciones, 2003.

TALON-HUGON, C. **A estética: história e teorias.** Lisboa, Portugal: Texto&Grafia, 2009.

TÁVOLA, A. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo.** São Paulo: Globo, 1996.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.