

UMA TELEVISÃO QUE SE TRANSBORDA: PERSPECTIVAS TEÓRICAS E COMPÓSITAS DO EXCESSO

Anderson Lopes da Silva¹

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de congregar cinco visões possíveis sobre as relações teóricas e compósitas entre o excesso e a televisão. Logo, por meio da pesquisa bibliográfica como principal estratégia metodológica, aqui são colocados em discussão o excesso hiperbólico, o excesso semiótico, o excesso estilístico, o excesso corporal e o excesso palimpséstico. Mais do que apenas sistematizar o debate sobre tais combinações teóricas, o que se conclui neste trabalho é que a televisão é fundamentada no excesso enquanto uma produção discursiva ontologicamente qualitativa. Dito de outro modo, o excesso está presente na tessitura televisiva e é parte intrínseca de sua forma constituinte enquanto meio de comunicação social e cultural nas esferas da produção, mensagem e recepção.

PALAVRAS-CHAVE: excesso; discurso; linguagem; estilo; estudos televisivos.

A TELEVISION THAT OVERFLOWS: COMPOUND AND THEORETICAL PERSPECTIVES ON EXCESS

ABSTRACT

This article aims to bring five possible views on the theoretical and compound relationships between excess and television. Therefore, the hyperbolic excess, semiotic excess, stylistic excess, bodily excess, and palimpsestic excess are brought into the discussion as combinatorial aesthetic modalities that permeate the TV media discourse. More than just systematizing the debate on such theoretical combinations, what is concluded in this work is that television is based on an ontological vision where the excess is understood as a qualitative discursive production. Consequently, the excess is present in the television language and is an intrinsic part of its form as a medium of social and cultural communication among the realms of production, message, and reception.

KEYWORDS: excess; discourse; language; style; television studies.

INTRODUÇÃO OU - “TV? QUEM AINDA ASSISTE E FALA DE TELEVISÃO?!”

Discussões sobre o fim da televisão ou mesmo sobre a perda gradual de sua relevância para a sociedade de consumo são uma constante no mundo acadêmico e mercadológico da comunicação social. Em uma guinada forte o bastante para ser digna

¹ Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Pesquisador do GELiDis (Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação), vinculado à USP/CNPq, e do NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades), vinculado à UFPR/CNPq. E-mail: anderlopps@gmail.com.

de atenção, é nítido ver como o *streaming* e suas plataformas têm reinventado práticas, processos e produtos comunicacionais do tempo presente como, por exemplo, a questão da reassistibilidade² e autorregulação nos rituais de consumo por parte do espectador (INNOCENTI, PESCATORE, 2015; LADEIRA, 2016; SMITH, TELANG, 2017; LÜDERS, SUNDET, COLBJØRNSSEN, 2021; SUNDET, 2021).

Todavia, não são poucos os teóricos que, ao se encantarem com o “novo”, logo se adiantam a proclamar o breve sepultamento desse meio, a TV, ou ao menos explicitar fervorosamente que os seus dias de glória já estão próximos do fim. Como arautos que anunciam uma tragédia iminente, essas vozes equivocadamente furtam o olhar para a importância do meio televisivo ao tecido social, como apontam Carlón e Fechine (2014). Mais do que isso: ignoram bases muito complexas de adaptação, continuidade, ruptura e inovação dos processos narrativos, discursivos e tecnológicos do próprio meio (BUONANNO, 2015).

Da mesma forma, pesquisadores como Carlón e Scolari (2009) têm colocado esta questão na agenda acadêmica ao refletir sobre a relevância e continuidade da televisão nos dias de hoje. Para os autores, a TV é co-protagonista na paisagem midiática ao lado de outras mídias tecnológicas contemporâneas. Mittell (2010), por sua vez, também observa como a televisão é um meio complexo e multifacetado. Assim, proclamar o fim da televisão no momento hodierno é ignorar suas funções como “uma indústria comercial, uma instituição democrática, uma forma textual, um lugar de representação cultural, uma parte da vida cotidiana e um meio tecnológico” (MITTELL, 2010, p. 9).

Exemplos de críticas e contrapontos à ideia superficial de um desaparecimento urgente da TV tocam, muitas vezes, em pontos cruciais de como é necessário um aprofundamento do entendimento social, cultural, antropológico e comunicacional para, a partir daí, realizar leituras que realmente balizem o peso da televisão na contemporaneidade. Como rememora Stallabrass (1996, p. 195): “A televisão como um todo deve ser objeto de consideração. Os recursos e possibilidades culturais abertos a diferentes conjuntos de espectadores variam de acordo com o tempo e as circunstâncias, mas a onipresença da televisão e de seus produtos associados nunca deve ser

² Ato de rever, intencionalmente, mais de uma vez uma obra para ter um processo de fruição diferente da primeira leitura da obra. Maiores informações para o termo são encontradas em Mittell (2011).

esquecida”. Porém, como afirmam Martín-Barbero (2009) e Fahle (2006, 2018), historicamente, a televisão carrega em si um desprezo e mesmo uma deslegitimação cultural quando se trata de compreendê-la como um produto e processo estético relevante.

A discussão sobre a estética televisiva, por sua vez, para além de herdar da estética esta instabilidade e intangibilidade intrínseca, ainda precisa lidar com o fato de a própria TV ter uma trajetória marginal em relação às outras mídias, neste sentido. Ainda que seja uma das mídias que mais traduzem a sociedade capitalista em que nasce e que tenha “inspiração estética no rádio, imprensa escrita, no cinema e no teatro [...] mantendo um estilo próprio” a televisão parece ter que percorrer uma via mais longa para chegar ao mesmo patamar de legitimação das outras (MISSIKA, 2006 *apud* TORRES, 2016, p. 49).

Por outro lado, conectar os temas do discurso midiático da TV à cultura (na sua mais vasta conceituação) pressupõe pensar em uma emissão televisiva 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 a fazer comparações de juízo de gosto entre a pluralidade de televisiografias e outras expressões artísticas tidas como “superiores”. Partindo de Muanis, usa-se aqui o termo televisiografia como forma análoga ao vocábulo já bem estabelecido de cinematografia, porém, como o autor explica, “cada país tem sua televisão, que implica variáveis distintas de análise, mais complexas do que as que se observam no cinema, por exemplo” (2015, p. 91). Logo:

Na televisão, os campos do conteúdo, da estética e da política são indissociáveis de suas características específicas, como: a grade; as possibilidades tecnológicas; a competitividade entre os diversos canais e suas características específicas; a evidência de canais privados ou públicos, seja de *broadcast*, seja de *narrowcast*; as condições políticas de concessão e de regulação, que implicam, também, a questão social; a regionalização ou não da produção e da programação, entre outras (MUANIS, 2015, p. 91-92).

Assim, quando o debate se volta a pensar a televisão e seus produtos e processos comunicacionais não é raro que as palavras excesso e excessivo sejam colocados como forma de adjetivação do discurso televisivo (especialmente, quando se trata de obras ficcionais exibidas na emissão televisiva). Nesse sentido, o objetivo deste artigo é pensar como as relações teóricas e compósitas entre a televisão e o excesso se constroem em termos de materialidades, linguagens e tessituras estéticas e estilísticas.

Logo, a estrutura deste trabalho se dá pela sistematização de cinco visões possíveis sobre as relações entre o excesso e a televisão como formas de composições teóricas, a saber: o excesso hiperbólico, o excesso semiótico, o excesso estilístico, o excesso corporal e o excesso palimpséstico. John Fiske, John Caldwell, Jesús Martín-Barbero e Alexia Smit, autores destes conceitos sobre excesso e televisão, provêm de realidades e *backgrounds* muito distintos em seus percursos acadêmicos por entre os EUA, Reino Unido e América Latina. Por isso, o ponto de partida é especificar que o entendimento conceitual do excesso necessita ser compreendido e emoldurado por vias que saiam de uma leitura superficial e associativa nas quais, pejorativamente, o excesso é entendido como algo desmedido, sem qualidade e desnecessário. O que se pontua aqui, enquanto hipótese central, é que esta televisão que se transborda é fundamentada no excesso enquanto produção discursiva ontologicamente qualitativa, ou seja, o excesso é parte da tessitura televisiva e parte de sua forma de ser enquanto meio de comunicação social e cultural.

EXCESSO HIPERBÓLICO E EXCESSO SEMIÓTICO

No contexto televisual, a discussão de John Fiske (1987) se volta para mostrar como o discurso televisivo é imbuído do excesso em dois planos: o excesso hiperbólico e o excesso semiótico. Enquanto o excesso hiperbólico se centraliza em um dispositivo textual específico (programas que contém o excesso como uma forma de exagero), o excesso semiótico tem caráter mais generalista e se apresenta em toda a emissão televisiva e não apenas em um programa ou outro. Apesar dos diferentes *loci* de atuação, ambos os excessos são extremamente polissêmicos, afirma Fiske (1987).

De maneira mais pontual, vê-se o excesso hiperbólico nas caracterizações de personagens melodramáticos e, especialmente, no modo de encenação e no modo de estetização (tanto das configurações histriônicas de algumas das personagens quanto da composição cênica que acompanha um excesso de *closes*, músicas e ambientação sonora que direciona à emoção etc.). Em outros termos, é notável que ocorre um diálogo entre esta visão de Fiske e o que comenta Baltar (2013) sobre o excesso se apresentar como um *insert* a partir do uso reiterado e saturado de elementos que geram

simbolizações, por exemplo, no nível da imagem e/ou do som melodramáticos (isto é, como estratégia estética produtora de sentidos).

Acerca do assunto, é importante ver como o estilo de atuação de *soap operas* (e, aqui, por extensão, de algumas telenovelas, minisséries) também age como um elemento que, ao se usar do excesso, consegue hiperintensificar os confrontos emocionais da narrativa (FEUER, 1984 *apud* FISKE, 1987). Vale ressaltar que mesmo sendo inerente ao melodrama, o excesso hiperbólico não é exclusividade dele, posto que programas esportivos (como *Wrestling*) e programas de variedades (como jogos de perguntas/*quiz*) também são permeados por essa parcela estética do excesso em sua conformação espetacular (FISKE, 1987).

Além disso, o excesso hiperbólico atua em uma dupla articulação na construção de sentidos na emissão televisual e nas possibilidades de leitura. Como afirma Fiske (1987, p. 91), este tipo de excesso tangencia tanto a ideologia dominante quanto, simultaneamente, adota uma postura crítica em relação a ela. Dessa forma, o excesso hiperbólico também abre uma dupla equivalência de recepção ao criar uma leitura da audiência que potencialmente dialoga positiva ou negativamente em resposta à interpretação intencionada por um dispositivo textual específico. Tal articulação dupla também reafirma o caráter ambíguo de transgressão política do excesso hiperbólico já que, a depender da organização de forças que moldam o discurso televisual, pode haver negociações entre o texto principal e o subtexto (potencialmente subversivo em questões de gênero, classe, raça etc.) representado em uma obra, como explica Fiske (1987). A par dessa ambiguidade, o autor contrapõe as visões de autoras como Laura Mulvey e Jane Feuer quando, para a primeira, o excesso é uma válvula de segurança produtora de efeito hegemônico, ao passo que, para a segunda, ele é visto como uma resposta potencialmente radical às contradições culturais do mundo social (FISKE, 1987).

Por outra via, o excesso semiótico age na televisualidade de maneira mais expandida, ou seja, não se limita a um programa ou gênero específico. Sua atuação se dá na emissão televisual à medida que ela produz uma gama tão complexa de sentidos que, ao cabo, não consegue policiá-los ou controlá-los. Dito de outro modo, o excesso semiótico se traduz por ser um discurso televisual que torna impossível que a ideologia

dominante controle o fio interpretativo com apenas um viés de interesse ou chave de leitura. “Sempre há traços de competição ou resistência nos discursos disponíveis para leituras alternativas” (FISKE, 1987, p. 91). A pluralidade de sentidos disponíveis (intencionados/preferíveis ou não pela ideologia dominante televisual) no excesso semiótico dialoga, novamente, com o caráter ambíguo do excesso hiperbólico ao não se restringir somente à fruição compreensiva do texto mais visível ou superficial, mas dando abertura à outras significações embutidas no seu subtexto. É importante destacar que o excesso semiótico, mesmo estando plasmado na constituição da emissão televisual de maneira endógena, tem sua polissemia construída de maneira:

[...] não anárquica ou desestruturada: os sentidos dentro do texto são estruturados por diferentes distribuições de poder textual [algo que ocorre] de maneira similar à audiência televisiva estruturada por diferentes distribuições de poder social. Nem todos os sentidos são iguais ou facilmente ativados, mas todos eles existem em relação de subordinação ou oposição aos sentidos dominantes propostos pelo texto (FISKE, 1987, p. 93).

Com igual importância, os modos de representação colocados em cena pelo excesso semiótico televisual são dotados de um “excesso de significância” (HARTLEY, 1983 *apud* FISKE, 1987, p. 91) constituído por dois caminhos correlatos: internamente por meio da justaposição de imagens, sons, luz, movimento, cor, tempo, narrativa, gênero, palavra e composições, e externamente por meio de discursos e relações sociais extra-tela. Em outros termos, o espectador (situado na tradição dos estudos de recepção e contextualizado a partir de um posicionamento dos Estudos Culturais) ganha também um papel relevante no desvelamento dos sentidos co-produzidos pelo excesso semiótico televisual e os processos de recepção. Desse modo, ao não controlar seu potencial semiótico, os processos de significação televisual são sempre e necessariamente contraditórios pois abrem espaços de consenso ou dissenso naquilo que Fiske afirma ser o texto da televisão: “[...] uma arena de disputa de sentidos” (1987, p. 93).

EXCESSO ESTILÍSTICO

A tradição de pesquisa anglo-saxã sobre a televisão tem em John Caldwell (1995) um dos seus maiores representantes. Um dos motivos disso está no redirecionamento do olhar investigativo para a materialidade televisiva em um campo muito *sui generis*: o estilo. O que autor propõe em sua obra é vislumbrar uma

linguagem e uma discursividade que não apenas intenta compreender seus textos e efeitos culturais do aparato televisivo, como também procura desvendar o processo de estilização da imagem e som televisivos.

Caldwell (1995) observa o cenário estadunidense dos anos de 1980 como o *locus* perfeito para um fenômeno que ele chama de avanço do estilo enquanto marca denotativa de diferença entre os sistemas televisuais abertos colocados à disposição da audiência frente ao mercado de TV a cabo. Um excesso estilístico que se traduz pela busca de uma televisão que tenta se impor frente ao mundo como um meio autêntico e autônomo. Assim, percebendo um momento de antes e depois, o autor afirma que existiria duas grandes formas de se classificar os regimes estéticos da TV: a televisão de intensidade zero e a televisão-excesso ou televisão-estilo.

Por televisão de intensidade zero, Caldwell (1995, p. 55) entende o período no qual imperou a homogeneização visual, a incúria na construção de uma imagem que se revelasse sofisticada ou mesmo dotada de uma poética própria (em confronto à imagem do cinema, por exemplo). Uma televisão de intensidade zero que não via, no caso da ficção seriada e de outros produtos de sua programação, tanta importância ou necessidade de se esmerar a ponto de elementos como angulação, profundidade, textura, pontos de vista e mesmo locações externas variadas serem motivo de preocupação nas rotinas de trabalho diário. “Trabalhar o estilo da imagem era secundário nessas produções, as quais priorizariam o texto e não a forma, definidas por Caldwell como a televisão de intensidade-zero (*zero-degree television*)” (MUANIS, 2018, p. 53)

Na outra ponta, com total oposição ao momento anteriormente citado, estaria a televisão-excesso ou televisão-estilo (*style-television*). É aqui que Caldwell (1995) coloca em ação o conceito de televisualidade (*televisuality*) para se debater a televisão dos anos de 1980 nos EUA. Mais do que isso, a televisualidade permite perceber de que modo a estética e o estilo ganham destaque nesse novo período a ponto de se estabilizar enquanto prática reiterada e institucionalizada nos canais estadunidenses. Vale ressaltar, contudo, que:

O valor crescente do estilo excessivo nas redes de TV no horário nobre e na televisão a cabo durante os anos 80 não pode ser simplesmente explicado apenas por referência a um ponto de vista estético. Em vez disso, a ênfase estilística que emergiu durante esse período resultou de várias tendências e mudanças inter-relacionadas: no modo de produção da indústria, na prática de programação, no público e em suas expectativas e em uma crise

econômica na televisão em rede. Essa confluência de práticas materiais e pressões institucionais sugere que o estilo televisivo era o sintoma de um período muito mais amplo de transição na mídia de massa e na cultura americana (CALDWELL, 1995, p.5).

Assim, distribuída a partir de seis pontos de configuração, a ideia de televisualidade é pensada pelo autor de maneira multifacetada, isto é: 1) a televisualidade pode ser vista como uma performance da estilização e de exibicionismo da imagem televisiva; 2) a televisualidade representa uma inversão estrutural na qual o estilo e a forma ganham prestígio para além do tema e conteúdo tratados na grade televisiva; 3) a televisualidade enquanto produto industrial, ou seja, uma produção manufaturada no mercado que cria suas próprias lógicas e modos de produção, formas narrativas e tecnológicas em constante mudança; 4) a televisualidade enquanto fenômeno de programação reside na noção de que é preciso se aproveitar dos nichos (étnico-raciais, de gênero, de classe etc.) como válvula lucrativa de segmentação da audiência ao apresentar produtos, inovadores na linguagem e forma, a um público já cansado de uma programação homogênea; 5) a televisualidade enquanto função da audiência é analisada a partir da importância que o público (e seu capital educacional, financeiro e cultural) ganha, na visão das emissoras, enquanto sujeitos autoconscientes que veem a estilização e estetização do discurso televisual como qualidades distintivas; e, por fim, 6) a televisualidade como produto da crise econômica direciona o olhar para pensar as saídas encontradas pela TV aberta e *mainstream* (a partir do estilo) como forma de fazer frente ao avanço de uma TV a cabo nitidamente mais refinada no trato de sua imagem, som e forma (CALDWELL, 1995).

Dessa maneira, em busca de uma poética televisiva própria, a televisualidade toma para si o excesso estilístico enquanto elemento crucial de diferença e afirmação. “A televisualidade representaria a mudança dos programas, os quais se redirecionariam para a espetacularização da imagem e, segundo o autor [Caldwell], para um processo de estilização” (MUANIS, 2018, p. 57). Assim, o excesso estilístico é discutido como uma característica desenvolvida na televisualidade capaz de produzir uma melhora na qualidade da imagem, ou seja, um requinte maior na forma como os apelos sensoriais e estéticos são projetados na tela em uma tentativa de criar autonomia e distinção. O excesso estilístico como forma e competência tecnológica expõe uma televisualidade que revaloriza o estilo em outro patamar: Posto que, como afirma

Caldwell (1995), o excesso estilístico não é tão somente um subproduto, um efeito de transbordamento ou uma simples distração decorativa para a narrativa. “Em vez disso, o estilo visual excessivo é uma maneira fundamental a partir do qual as narrativas contemporâneas da televisão são exibidas e apresentadas aos telespectadores.” (CALDWELL, 1995, p. 170).

Outro ponto de especial interesse do autor diz respeito ao caráter crítico e transgressor do excesso estilístico. Por conseguinte, considerando que a aplicação de uma leitura do excesso como potencial subversivo em relação à narrativa vem das teorias de análises fílmicas, no caso da televisão é preciso redobrar os esforços para evitar problemas em sua realocação e aplicação. Mesmo assim, o autor destaca que:

Como todos os textos são multidimensionais, certos aspectos secundários do texto, notadamente o estilo, podem ameaçar os limites da narrativa ou intenção central de controle da obra. De acordo com essa visão, a plenitude do estilo e os prazeres do excesso podem envolver o espectador de maneiras contrárias à lógica oficial do texto. Em suma, o excesso estilístico pode minar a autoridade do texto, isto é, se o espectador optar por ler contra o grão [tendência natural] dominante do texto (CALDWELL, 1995, p. 168).

Essa valorização da importância do estilo na apreciação da linguagem televisual é atestada por trabalhos posteriores ao de Caldwell como Butler (2010). Em uma definição que comporta não apenas a imagem, mas a *mise-en-scène*, o som e a edição como construtos/construtores narrativos, Butler (2010) sinaliza um entendimento de estilo como todo e qualquer padrão técnico de som-imagem que ateste sua função singular/múltipla na tessitura televisiva. Para o autor: “[...] estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados” (BUTLER, 2010, p. 15). É no estilo que estão, segundo ele, os elementos mais apreensivos, que se dão a ver e que nos afetam quando consumimos a televisão.

Ressalta-se ainda que, mesmo depois de tantos anos da publicação do trabalho de Caldwell, Butler reafirma a importância do estilo para as emissoras de hoje enquanto ferramenta de diferenciação marcária e apelo ao consumo de seus produtos: “O estilo distintivo é uma significante arma usada pelos profissionais da televisão para combater os fatores de distração na paisagem midiática moderna” (BUTLER, 2010, p. 14). Semelhante afirmação é trazida por Cingolani quando este diz que: “A televisão, em seu desenvolvimento, conduziu-se segundo uma lógica de produzir e sustentar uma

diferença decisiva no interior de sua própria discursividade [...]” (2006, p. 81). Rocha (2016), por sua vez, concorda com o posicionamento de Butler ao afirmar:

Do lado de onde se dá a criação, podemos identificar alguns programas que procuram basear-se nesses novos aspectos que redefinem o fazer televisivo. [...] Tais inovações incluem uma complexidade formal, técnica e narrativa, muitas vezes representada por uma maior qualidade técnica nos processos de filmagem, arcos dramáticos mais densos, porém breves, intensificação e aceleração de enigmas narrativos, mudança nas temporalidades e no horário de exibição. E é aqui que vemos a pertinência e a contribuição da análise estilística enquanto tentativa de contribuir para o entendimento da complexidade da TV (ROCHA, 2016, p. 20).

Butler também demonstra como o estilo televisivo é, infelizmente, não levado tão a sério nas pesquisas que têm a televisão como seu objeto preferencial, ao contrário dos estudos fílmicos, por exemplo, que tem em Bordwell (2008) seu maior referencial (especialmente a partir das quatro noções amplas de estilo fílmico em sua obra: a função denotativa, a função expressiva, a função simbolizadora e a função decorativa). Todavia, nos exemplos encontrados pelo autor, é possível traçar quatro vieses norteadores do entendimento do estilo nas investigações, a saber: dimensão descritiva, dimensão analítica (interpretativa), dimensão avaliativa (estética) e dimensão histórica.

Além de Butler, outras pesquisas como as de Jaramillo (2013), Rocha (2016) e Muanis (2018) também notam como, atualmente, persistem algumas lacunas nos estudos de televisão a partir da omissão dos processos de estilização nas análises empreendidas. Rocha (2016, p. 14), por fim, chama a atenção para o fato de que é preciso voltar o olhar investigativo ao estilo televisivo como tentativa de evitar “abordagens generalistas” ou mesmo negligenciadoras da pluralidade de sentidos envoltos na estetização da televisão. E, assim, perceber que é nas estruturas de enunciação estilística (tomadas não como secundárias, mas como primordiais à pesquisa sobre as relações entre excesso e discurso na TV) que se materializam os códigos, as gramaticalizações e as funcionalidades da mensagem televisiva.

EXCESSO CORPORAL

O interesse de Alexia Smit (2010) ao trazer para o debate a centralidade do corpo no discurso televisivo necessariamente diz respeito à visão que a autora tem das relações entre excesso e afeto na constituição do fazer comunicativo na televisão.

Interessada em compreender como a intimidade entre os múltiplos corpos envolvidos na emissão televisual é intensificada pelo afeto, a autora volta seu olhar para o que ela chama de excesso corporal no discurso televisivo. Assim, trilhando por vias tão diversas como os programas educacionais científicos, os *reality shows* até chegar ao campo da ficção seriada, a pesquisadora procura entender:

[...] não apenas como o corpo em si aparece representado na tela, mas também como o potencial responsivo dos corpos dos espectadores, em casa, age em suas interações sensoriais e emocionais com a televisão e, principalmente, com a relação gerada entre os corpos localizados em ambos os lados da tela (SMIT, 2010, p. 6).

A autora, assim, vê o excesso corporal um elemento mobilizador de afecções e, para tanto, ela define sua visão de afeto como “[...] a capacidade de um texto mover duplamente os espectadores em uma dimensão físico-sensorial e em uma dimensão na qual os seus sentimentos também são convocados. Afeto, nesta definição simples, é uma ativação de respostas corporais ou de sentimentos de alguém.” (SMIT, 2010, p. 11-12).

Em caminho contrário, Carina Maguregui (2004) discorre sobre como a contemporaneidade audiovisual (na televisão e no cinema) tem denotado uma “morte do afeto” nas suas representações narrativas. Para a autora é necessária um despertar da consciência moral como forma de contra-ataque ao que ela chama de coisificação do sujeito em uma era pós-moderna na qual a ética é extremamente relativizada. E só assim, de acordo com ela, poder-se-ia aventar a possibilidade de uma “ressurreição do afeto” que a obra de Maguregui (2004) já antecipa em seu título.

Mesmo sem nenhuma menção direta de diálogo entre as autoras, seria errôneo e superficial dizer que Smit se posiciona como otimista em relação a um pensamento pessimista apresentado por Maguregui: o que na verdade está em disputa são duas compreensões destoantes sobre o estatuto do afeto no acabamento estético do discurso enunciado. É dizer que: 1) a visão de Maguregui (2004) é sintomática sobre a ausência de um suposto afeto humanizador (em uma acepção moralizante) de como as tessituras televisuais e fílmicas engendram a crueldade, por exemplo, na conformação de trajetos de vida de determinadas personagens apresentados ao público; 2) já a visão de Smit (2010) é uma compreensão estrutural e estruturante do afeto no discurso televisivo que exige, inclusive, uma necessária e profunda apreensão empírica de objetos de pesquisa adensados pelo que ela chama de excesso corporal para, só a partir disso, se perceber

como o afeto (enquanto balizador estético e não apenas moral) se imiscui nas estratégias discursivas gerando aproximação ou distanciamento, desejo ou abjeção, estímulo ou anestesiamento nos corpos que estão em relação co-responsiva de representação e fruição.

Outra postura adotada pela autora é em relação ao campo das emoções. Desse modo, mesmo elencando autores que pleiteiam definições dissonantes entre si, Smit prefere usar ambos os termos (afeto e emoção) de maneira intercambiável. “Ao invés de uma posição que toma por rígida a linha de separação entre o afeto pré-reflexivo e a emoção culturalmente circunscrita, eu prefiro pensar em afeto e em emoção operando em uma linha fluida de continuidade [...]” (SMIT, 2010, p. 14).

A atitude da pesquisadora buscar reestabelecer a importância da emoção aos estudos televisivos de modo a não a perceber como mero jogo de sentimentalismo tido como exacerbado e, então, indigno de reflexão. Essa divisão entre um lugar de destaque às capacidades altas da razão em contraposição ao desagravo do rebaixamento da emoção humana é trazida à tona por Didi-Huberman (2016) como uma forma de entender o gesto emotivo para além de uma percepção rasa de que emoção e passividade, inaptidão, irreflexividade e impasse à ação estariam irremediavelmente conectadas. Fazendo uso do pensamento de Hegel, Didi-Huberman (2016, p. 23) afirma que é preciso resgatar e devolver ao “*páthos*” sua dignidade frente ao “*logos*”. Algo que Smit empreende ao apresentar a relevância do gesto emotivo imbricado ao afeto como configuradores de trocas simbólicas e processos de produção de sentido no texto televisivo. Nesse sentido:

[...] Às vezes, é necessário que eu faça uma distinção entre esses tipos de sentimentos [respostas fisiológicas e sentimentos internos], não tanto para sugerir que eles sejam separados, mas para enfatizar que o emocional está sempre relacionado a uma resposta afetiva física incorporada. O poder do afeto reside na maneira pela qual emoções e fisiologia se sobrepõem e ressoam entre si. (SMIT, 2010, p. 14).

Na continuidade desse olhar atento ao papel das emoções e afeto, Smit (2010, p. 29) postula o conceito de teleafetividade. Com base nas discussões trazidas por Caldwell (1995), especialmente acerca do excesso estilístico e da televisualidade, a autora examina o fenômeno da teleafetividade a partir de “[...] como o excesso do corpo na televisão funciona enquanto uma estratégia marcária que delimita a diferença de uma programação em relação a outras distintas formas de televisão” (SMIT, 2010, p. 8). E

por excesso corporal entende-se como os registros (ficcionais ou não-ficcionais, gravados ou ao vivo) colocam em cena a centralidade do corpo como gerador de pensamento, conhecimento e saberes, como criador legítimo de experiências localizadas na carnalidade, na incorporação, no *embodiment* e na intensificação da intimidade pela televisão. Um excesso de corpo que não segue a prescrição de uma “elevação” do sensorio à razão para processar os sentidos advindos daí e, assim, compreendê-los ou justificá-los. Um corpo que não é mais visto como receptáculo da razão, da alma e do espírito apenas, mas como matéria viva, como ação, como lugar dos afetos encarnados e da experiência estética. Discussão consonante às reflexões trazidas por Moriceau e Mendonça:

A experiência estética é primordialmente uma experiência do sensível. Ela ultrapassa o transmissivo, não tem nenhum sentido em si e excede o significado deliberado. Este tipo de experiência não está subsumido ao ato de transmitir um significado ou uma mensagem a ser decodificada. Ela nos alcança através do nosso corpo; nos chega endereçada pelo caminho das emoções, dos sentimentos e das sensações. Desta maneira, nos interessa os modos pelos quais a experiência comunicação e sensibilidade estética nos chega: os efeitos de prazer ou desprazer, de estranheza ou de reconhecimento, os lugares e as posições de poder que estabelece, as capacidades de expressão que proporciona, o movimento que ela engendra etc. (2016, p. 79-80).

Consequente a isso, colocando excesso, corpo e afeto no âmago do debate, a autora aponta a teleafetividade como um termo que a “[...] permite desenhar as ideias sobre estética e os modos de engajamento – em particular, as teorias sobre *embodiment* e afeto – levando em consideração, conjuntamente, como as lógicas industriais e comerciais formatam a natureza da programação televisiva” (SMIT, 2010, p. 30). Mais uma vez, o elemento criticidade não é colocado à parte em prol de uma visão tautológica da estética pela estética. Ao contrário: pensar o excesso e o corpo a partir do afeto no discurso televisual desperta um olhar questionador para entender as camadas de significação que são postas em relação compósita na construção do olhar dos produtores de determinado conteúdo e, de igual importância, os olhares provenientes das competências de leitura da audiência. Todos os corpos em relação comungam, a partir da teleafetividade, de uma intimidade intensificada por meio do excesso corporal denotado na emissão televisual. O que quer dizer, afinal, que o aproximar-se dos corpos (em representação e fruição) exige, acima de tudo, pensar no excesso e no afeto como agentes mobilizadores e produtores de sentido na emissão televisual.

EXCESSO PALIMPSESTICO

Pensar a televisão, em todas as suas transformações ao longo dos anos, especialmente no contexto latino-americano, é uma tarefa que envolve compreender como as temporalidades, as relações de sociabilidade e o lazer são costurados às tramas, aos fluxos e aos modos de endereçamento da emissão televisual. Preocupação que também faz parte dos estudos de Jesús Martín-Barbero (2009) ao ver na televisão mais do que um mero aparelho de comunicação social, mas sim um meio capaz de comungar emoções partilhadas, valores sociais em dissenso e consenso, cosmovisões perpassadas pelo popular-massivo e, o mais importante, um meio capaz de mobilizar mediações socioculturais como nenhum outro veículo.

Parte do tecido social, a televisão na visão de Martín-Barbero possui algo muito peculiar em relação aos outros meios comunicativos, isto é, suas múltiplas formas de relato e registros de representação são dotadas de uma característica muito relevante: a possibilidade combinatória de misturar vários gêneros, formatos e estilos discursivos que são “reescritos”, ressignificados e reiterados excessiva e cotidianamente a partir do que ele chama de palimpsesto³. Segundo o pesquisador, palimpsesto é:

[...] o mais antigo e denso modo de escrita, talvez a forma humana mais elementar da escrita, aquela que não se inscreve em uma parede ou em uma coluna, mas sim em uma pequena tábua de cera. E resulta que quando se escrevia nessas pequenas tábuas – como em nossos velhos quadros-negros ou lousas – era necessário apagar o conteúdo para voltar a escrever e então, fragmentos, pedaços de palavras ou frases das escritas apagadas ressurgiam, de maneira confusa, misturando-se com as novas palavras recém escritas (MARTÍN-BARBERO, 2017, p. 98).

Assim, observando o caráter plural de compreensão da metáfora, o autor dá pistas para sua definição de como o palimpsesto molda a televisão ao criar redes de significação que sobrepõem – de modo organizado, pensado, estratégico e de maneira nada randômica – as tessituras discursivas de um tempo e uma ritualística do consumo que têm na fragmentação e reiteração suas maiores potências semióticas. Para ele:

Enquanto em nossa sociedade o tempo produtivo, valorizado pelo capital, é o tempo que “transcorre” e é medido, o outro, constituinte da cotidianidade, é

³ O termo vem do grego antigo “*παλίψηστον*” e significa “raspado novamente” ou “aquilo que se raspa para uma nova escrita”. É uma combinação do advérbio “*pálin*” (novamente) e de “*pséstos*” (raspado, esfregado), particípio passado do verbo “*psáo*” (BARRA, 2015a).

um tempo repetitivo, que começa e acaba para recomeçar, um tempo feito não de unidades contáveis, mas sim de fragmentos. E a matriz cultural do tempo organizado pela televisão não seria justamente esta, a da repetição e do fragmento? E não seria ao se inserir no tempo do ritual e da rotina que a televisão inscreve a cotidianidade no mercado? O tempo com que organiza sua programação contém a *forma da rentabilidade* e do *palimpsesto*, um emaranhado de gêneros. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 297-298).

De maneira mais específica, Martín-Barbero (2004) toma de empréstimo uma das mais relevantes reflexões da literatura acadêmica italiana ao abordar a questão do palimpsesto televisivo como elemento essencial na discussão do fluxo televisivo⁴. Desse modo, combinada à leitura intimamente ligada às reflexões de Raymond Williams (2016), o autor afirma que o fluxo televisivo deve ser encarado como “o dispositivo complementar da fragmentação” que produz descontinuidade espacial no âmbito doméstico ao mesmo tempo que pulveriza a noção de tempo pela imediaticidade e instantaneidade contemporâneas. E ao realizar tais ações, o fluxo televisivo também afeta as formas de registro da representação e do “[...] *continuum* do palimpsesto televisivo [...]” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 301).

Mesmo sinalizando nas referências que o tema do palimpsesto televisivo deriva dos estudos trazidos pelo pesquisador Guido Barlozzetti (1986), é possível ver que o assunto é abordado com mais profundidade e especificidade por Carlo Freccero (1986, p. 140-141), autor do capítulo “*Il palinsesto della televisione commerciale*” pertencente à obra “*Il palinsesto. Testo, apparati e generi della televisione*” organizada por Barlozzetti (1986). É relevante destacar esses dados posto que tem se tornado comum no meio acadêmico brasileiro e latino-americano a indevida creditação do termo palimpsesto televisivo a Martín-Barbero, quando o próprio autor explicita a origem conceitual advinda dos estudos televisivos italianos. Além disso, na tradição italiana, o tema do palimpsesto televisivo é extremamente difundido já há muito tempo, principalmente, por se tratar de um assunto compartilhado aos interesses da academia e do mercado. Isso porque na Itália o uso de palimpsesto televisivo tem muito que ver com a rotina de trabalho na construção da grade de programação (diária, semanal,

⁴ “O que está sendo exibido [na televisão] não é, nos antigos termos, uma programação de unidades separadas com inserções específicas, mas um fluxo planejado, em que a verdadeira série não é a sequência publicada de programas, mas essa sequência transformada pela inclusão de outro tipo de sequência, de modo de que essas sequências juntas compõem o fluxo real, a real ‘radiodifusão’” (WILLIAMS, 2016, p. 100).

mensal ou trimestral) das emissoras de rádio e TV. Logo, ao trazer informações básicas ao telespectador como os nomes dos programas, o horário de exibição, o título e o tipo de cada programa individual, além de qualquer outra informação paralela e auxiliar, o palimpsesto é o “[...] resultado de táticas e estratégias, lógicas e objetivos que operam em nível editorial, comercial e profissional” de uma emissora (BARRA, 2015b, p. 79).

Em outros termos: “A sequência e o fluxo se encontram no palimpsesto, o qual, por sua vez, pode ser definido como a sequência temporal de mensagens oferecidas pela emissora a todos os proprietários do dispositivo sintonizados em uma determinada frequência” (CAPRETTINI, 1996 *apud* MONICO, 2006, p. 89). Afirmção semelhante àquela trazida por Martín-Barbero:

Cada programa, ou melhor, cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos. Enquanto *gênero*, pertence a uma família de textos que se replicam e reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia e da semana. Enquanto *tempo* “ocupado”, cada texto remete à sequência horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou aquilo que aparece no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário (Martín-Barbero, 2009, p. 297-298).

Todavia, a noção metafórica de palimpsesto (reescrita, ressignificação, reiteração excessiva e transformação incessante) permanece ainda atualmente como destaca Luca Barra (2015a) ao descrever o palimpsesto televisivo como um “objeto múltiplo”: o autor afirma que o uso da palavra palimpsesto pela indústria televisiva italiana, com um sabor irônico e mesmo lúdico, se mostrou muito eficaz para indicar esse elemento fundamental da emissão televisiva caracterizado por constantes correções e mudanças. Outra forma de se pensar o palimpsesto, está na acepção que Martín-Barbero faz do termo ao chamá-lo de um potencial “modo de ver”, uma espécie de lente para se decifrar os processos de produção de sentido envoltos na lógica do palimpsesto. Ainda que o autor se refira a essa acepção em um contexto de discussão sobre a cidade e a juventude, é possível alargar tal compreensão para o campo do palimpsesto no regime de emissão, representação, recepção, consumo, circulação e distribuição televisiva. Uma compreensão que deve sempre, de modo indubitável, ser contextualizada às matrizes culturais e aos formatos industriais do palimpsesto televisivo que se pretende estudar pensando-os na indústria televisiva nacional em seus modos de articulação com as indústrias transnacionais (MARTÍN-BARBERO, 2009). Assim:

[...] o palimpsesto pode ser entendido também como uma forma de leitura [...]. Se como escrita o palimpsesto era aquele texto apagado, aquele passado que volta a emergir tenazmente, ainda que confuso, nas entrelinhas com as quais se escreve o presente, agora podemos assumi-lo como um *modo de ver* (MARTÍN-BARBERO, 2017, p. 98).

Por fim, seguindo essa visão, o desvelamento que esse “modo de ver” oferece é salutar: ele propicia uma apreensão empírica de análise e questionamento crítico das camadas de sentido sobrepostas constante e reiteradamente no discurso televisual (na programação, nas estratégias comerciais de diferenciação da concorrência, no estilo, no tom, nos modos de endereçamento, na construção discursiva dos regimes estéticos e culturais de representação, na forma de se estabelecer enquanto signo marcário de uma emissora etc.). Aqui, percebe-se o excesso na lógica discutida por Calabrese (1987) com base no entendimento de uma estrutura de representação. Em outras palavras, o palimpsesto televisivo (em sua relação com as grades de programação) atua sobre essa ótica da reiteração, mas, além disso, a “reescrita” excessiva produzida por ele é determinante para pensar como a sua estrutura própria é dotada dessa naturalização do excesso, isto é, um excesso palimpséstico. Assim, tal tipo de excesso é ontologicamente endógeno à emissão televisual, o que, novamente, reafirma a fala de Fiske (1987) acerca da existência de um excesso semiótico constante no fluxo televisivo e não apenas em determinados conteúdos tidos como excessivos.

DISCUSSÃO

Como confirmação da hipótese que guia esse trabalho, é possível dizer, ainda que partamos de realidades socioculturais, políticas e econômicas distintas, que as discussões trazidas por Caldwell, Fiske, Martín-Barbero e Smit apresentam o excesso sob uma perspectiva que escapa à lógica do terreno normativo. Em outras palavras, a visão coletiva destes intelectuais desvia-se do entendimento do excesso enquanto um elemento quantificável desnecessário ou de desmedida. Para os autores, considerando o excesso em suas discussões e contextos televisiográficos dos EUA, Reino Unido e América Latina, a materialidade empírica do excesso permeia todo o discurso midiático televisivo por entre as esferas da produção, da mensagem e da recepção.

As intersecções promovidas no discurso midiático por meio da inter-relação entre o excesso e a televisão podem ser observadas, como demonstra o trabalho, a partir

do excesso hiperbólico, excesso semiótico, excesso estilístico, excesso corporal e excesso palimpséstico. Consequentemente, é possível estabelecer as relações compósitas entre os cinco tipos de acesso mencionados a partir de três eixos: 1) Os *loci* de análise nos quais cada um destes tipos de excesso produz sentido; 2) A natureza ontológica na qual os tipos de excesso podem se manifestar; e 3) A composição teórica resultante, isto, é a definição conceitual que caracteriza e especifica que tipo de excesso é discutido.

Os *loci* de análise são entendidos como espaços nos quais a emissão televisiva é produzida, distribuída, exibida e consumida. Dito de outro modo, seguindo as reflexões apresentadas por Gray e Lotz (2012), as três esferas que melhor representam o discurso midiático na TV podem ser divididas nos “reinos” da produção, mensagem e recepção. É por meio destes campos específicos que se torna possível observar os programas, as audiências, as instituições e os contextos de cada tipo de televisiografia ao redor do mundo (GRAY; LOTZ, 2012).

Já a natureza ontológica do excesso é entendida aqui a partir da adjunção entre os pensamentos teóricos de Omar Calabrese (1987) e Camille Dumoulié (2014). As ideias apresentadas por Calabrese advêm do contexto da comunicação e das expressões culturais que são entremeadas pelo binômio limite-excesso (naquilo que é chamado pelo autor de era neobarroca). Dumoulié (2014), por sua vez, localiza sua discussão no campo artístico e literário. Contudo, neste artigo, ambos os autores têm suas reflexões realocadas e reenquadradas sob o escopo dos estudos de televisão e dos discursos midiáticos.

Calabrese (1987) explica que o excesso pode ser lido a partir de três principais formas: o excesso representado como conteúdo, o excesso como estrutura de uma representação e o excesso como fruição de uma representação. O destaque da argumentação trazida pelo autor centra-se nessas duas primeiras formas de compreensão do excesso, já que Calabrese afirma que elas são co-necessárias uma à outra. Assim, a relação é simbiótica dado que o conteúdo representado como excessivo, num contexto da era neobarroca, tende a vir de um contendor que também é estruturalmente excessivo em sua forma representacional. Tal relação torna-se ainda mais potente quando percebemos, baseando-se nas reflexões trazidas pelo autor, que o excesso está

internamente presente, isto é, seja ele um conteúdo representado ou uma estrutura de representação, nos dois casos, a sua materialidade é demarcada por uma caracterização endógena aos meios de comunicação. A terceira forma de excesso, por fim, é intimamente ligada ao fenômeno da “performance de fruição” ou “maratonas de entretenimento” (dentro de um contexto de comunidades cinéfilas) - algo que hoje poderia se aproximar das maratonas feitas por espectadores que assistem séries, seriados e filmes por longas horas em plataformas de *streaming* (uma prática que é denominada *binge-watching*).

Por conseguinte, Dumoulié (2014) afirma que o excesso pode ser entendido ontologicamente a partir de três níveis: o excesso temático, o excesso originado de uma produção estética e o excesso poético ou formal. Como meio de aprofundamento, o autor ainda estabelece que o excesso temático pode ser encontrado, principalmente, a partir da constituição de personagens excessivas (nos mais diversos gêneros como a epopeia, tragédia, comédia etc.) que produzem catarses⁵ (tidas como verdadeiras “terapias do excesso”) em função de sentimentos e estados de espírito como o furor, a cólera, a obsessão e a violência das paixões que acabam por tematizar as narrativas. Já o excesso localizado na origem da produção estética é ilustrado como “fonte de inspiração” constituinte de uma obra (segundo o autor, “a base da concepção romântica e moderna do gênio” encontra guarida também nesse nível de excesso). Finalmente, o excesso poético ou formal estabelece-se mais diretamente nas vanguardas culturais e artísticas, a exemplo do barroco justamente por este último nível se traduzir em uma “estética do excesso propriamente dita”.

Como proposição (ainda inicial, em fase de experimentação e aberta ao criticismo acadêmico), é possível pensar uma configuração que combina, no cerne do discurso midiático televisivo, as conexões entre os cinco tipos de excesso discutidos por Fiske, Caldwell, Martín-Barbero e Smit aliados às visões de Calabrese e Dumoulié (tabela 1).

⁵ O autor comenta que: “De acordo com a teoria dos humores da medicina antiga, a *catharsis* consiste em purgar o espectador destas duas paixões nefastas que são o temor e a piedade, produzindo-os em excesso no organismo graças ao espetáculo trágico, e que provoca, assim, uma efusão salutar” (DUMOULIÉ, 2014, p. 48).

Tabela 1 – Perspectivas teóricas e compósitas do excesso na televisão

	LOCUS DE ANÁLISE	NATUREZA ONTOLÓGICA	COMPOSIÇÃO TEÓRICA
DISCURSO MIDIÁTICO TELEVISIVO	Produção Televisiva	<ul style="list-style-type: none"> • Excesso como Estrutura de Representação • Excesso Originário da Produção Estética 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Excesso semiótico ➤ Excesso estilístico ➤ Excesso palimpséstico
	Mensagem Televisiva	<ul style="list-style-type: none"> • Excesso como Estrutura de Representação • Excesso como Conteúdo Representado • Excesso Temático • Excesso Formal ou Poético 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Excesso hiperbólico ➤ Excesso estilístico ➤ Excesso corporal
	Recepção Televisiva	<ul style="list-style-type: none"> • Excesso como Fruição de uma Representação 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Excesso hiperbólico ➤ Excesso corporal ➤ Excesso palimpséstico

Fonte: Autoria própria.

Em outros termos, propõe-se aqui pensar em como as perspectivas teóricas e compósitas do excesso na televisão se dão a ver pelo seus *loci* de análise, pela sua natureza ontológica e pela sua composição teórica resultante. Assim, pode-se ler esta tabela tanto da direita para a esquerda, como vice-versa, ou seja, pode-se partir de uma análise combinatória entre os tipos de excesso já se iniciando pela especificidade de seu *locus* analítico, como também é possível que, primeiramente, se observe o tipo de excesso que interessa à pesquisa e, de modo gradual, passa-se a entendê-lo em sua natureza ontológica e relacional com a produção, a mensagem ou a recepção televisiva.

Desse modo, no contexto da produção televisiva, é possível ver que o excesso semiótico, o excesso estilístico e o excesso palimpséstico estão interconectados, precisamente, porque eles são parte do discurso midiático presente nas rotinas de produção na TV. Mais do que isso, essas três visões compósitas do excesso estão voltadas a pensar como a emissão televisiva é organizada, produzida e construída de acordo com as institucionalidades e códigos de produção contextualizados aos níveis

local, regional, nacional e internacional de cada emissora. Esses três tipos de excesso na produção televisiva são distribuídos por entre duas categorias ontológicas de visualização do excesso, isto é, o excesso como estrutura de uma representação e o excesso originado de uma produção estética.

Estudos que investigam como o excesso semiótico, o excesso estilístico e o excesso palimpséstico usam as estruturas de uma representação para produzir sentido na esfera da produção televisiva (isto é, distinções estilísticas entre um canal e outro ou mesmo razões que fazem um programa entrar ou sair de uma grade de programação) podem ser situados neste *locus* de análise. Os processos de criação localizados nas rotinas de produção televisiva também podem ser estabelecidos a partir desta perspectiva desde que a preocupação seja entender como esses três tipos de excesso moldam as inspirações por trás da constituição de um programa televisivo, ou seja, como o excesso localizado a partir da origem de uma produção estética torna-se visível por entre a multiplicidade de conteúdos oferecidos na programação televisiva (inclusive, por meio de marcas autorais e estilísticas explícitas).

Dentro do *locus* de enunciação da mensagem televisiva é possível perceber que o excesso hiperbólico, o excesso estilístico e o excesso corporal são composições teóricas que estão inter-relacionadas a partir da textualidade dos programas televisivos. Nesta perspectiva, tendem a ganhar proeminência as investigações que procuram entender a dupla configuração do excesso como estrutura de representação e como conteúdo representado. Isso acontece dada a co-dependência ou simbiose dessas duas formas ontológicas de excesso: não é possível analisar a mensagem de um telejornal sensacionalista, por exemplo, sem se levar em conta como o programa foi construído, quem está por trás das decisões editoriais e onde o programa está localizado dentro da grade de programação. Assim, conseqüentemente, é necessário entender como o conteúdo e o contendor são estruturalmente excessivos em seus próprios modos de representação.

Além disso, pesquisas que procuram discutir o excesso hiperbólico, o excesso estilístico e o excesso corporal podem vir a ter mais aderência ou inclinação correspondente à natureza ontológica também pela via do excesso temático. Esses tipos de estudos podem pesquisar, por exemplo, o modo como os personagens se expressam e

se dão a ver nos programas televisivos ficcionais e como as ações desses personagens produzem respostas sensórias nos corpos em relação (isto é, o corpo das imagens audiovisuais, o corpo representado na tela e o corpo o que experiencia tal mensagem). Por isso para estudar a mensagem televisiva enquanto forma textual ou lugar de representação cultural (MITTELL, 2010), é preciso entender que esses três tipos de excesso fazem parte do discurso midiático na televisão por meio da pervasividade. Logo, esta é a instância da natureza ontológica do excesso que mais claramente se mostra fluida: é aqui que o excesso hiperbólico, o excesso estilístico e o excesso corporal ganham força para mover-se por diferentes gêneros, formatos e tantas outras produções que carregam a mensagem televisiva (como, por exemplo, por meio de vinhetas, intervalos, chamadas [*teasers*] etc.).

Finalmente, no contexto da recepção televisiva, o excesso hiperbólico, o excesso corporal e o excesso palimpséstico são os três tipos de excesso que colocam a audiência televisiva em destaque, em um lugar de atenção. Esse tipo de enquadramento analítico não necessariamente significa que a TV é um meio subjugado ao império do subjetivismo puro e completo do receptor, ao contrário, ele estabelece que os polos da emissão e recepção são co-criadores do processo de produção de sentido. É possível dizer, que de todos os três *loci* de análise, aqui é o espaço no qual os estudos televisivos e os estudos de *streaming* mais se aproximam.

Em outros termos, visualiza-se uma abertura ou oportunidade nesse *locus* de análise (a recepção) para pesquisas que tentam entender como as práticas contemporâneas de *binge-watching*, *binge-searching* e *speed-watching* podem ser lidas enquanto tecnicidades estruturadas por “temporalidades excessivas” (SILVA, 2020). Isto é, temporalidades que agora começam a se tornar ordinárias no consumo digital de *streaming* e conteúdos televisivos. E, assim, as ritualidades e as sociabilidades dos corpos (sujeitos) da recepção podem se voltar ao centro do debate na compreensão do discurso da mídia televisiva e, de maneira correlata, também das inovações tecnológicas contemporâneas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que apenas congregar teoricamente estas visões, a finalidade deste trabalho residiu em conseguir reunir visões que delimitem a complexidade discursiva da emissão televisiva pela via ontológica do excesso. Assim, com um desenho argumentativo que problematiza como o excesso é profundamente intrínseco à televisão e a sua constituição, este artigo propôs uma leitura do discurso e da linguagem televisiva a partir de cinco possibilidades conceituais combinatórias: o excesso hiperbólico, o excesso semiótico, o excesso estilístico, o excesso corporal e o excesso palimpséstico.

A leitura teórica e composicional das relações entre televisão e excesso demonstra uma potência e complexidade muito grande da televisão na contemporaneidade. Assim, torna-se límpida a reflexão – historicamente ligada às transformações, surgimentos e relações de convívio mútuo entre “velhos” e “novos” meios comunicacionais ao longo dos séculos – de que quem anuncia o *boom* tecnológico, o *streaming*, a realidade virtual, a experiências de imersão em rede, entre outros pontos como os potenciais carrascos responsáveis pela derrocada da televisão, na verdade, tem seu olhar obliterado pelo afã da inovação.

Produzir reflexões rasas sobre as relações entre o excesso e a televisão apenas por uma via pejorativa na qual o “excessivo” é sinônimo de falta de sobriedade ou bom gosto, é ignorar, por fim, o papel das mediações ainda vivo e forte, que tem no discurso televisual um dos seus maiores motivadores do consumo de informação em larga escala, da fruição estética e de modos de lazer e entretenimento. É ignorar como a televisão ainda mobiliza continuamente processos caros à construção das identidades nacionais, além, claro, da conversação diária de uma audiência significativa ao redor daquilo que é apresentado na programação televisiva (trocas essas que podem ser mediadas ou não por outros aparatos, ritualidades, tecnicidades e sociabilidades midiáticas compartilháveis à emissão original da TV, para fazer uso do vocabulário barbereano). Portanto, pensar sobre a televisão em sua complexidade é observar cuidadosamente como: a) as experiências do espectador podem ser mediadas ou não por outros dispositivos tecnológicos; b) como a sociedade se organiza e vivencia rituais específicos por meio da programação televisiva; e c) como as pessoas vivenciam a sociabilidade que resulta da transmissão televisiva.

Dessa forma, pode-se compreender que o fio que une o excesso hiperbólico, o excesso semiótico, o excesso estilístico, o excesso corporal e o excesso palimpséstico se assenta na natureza ontologicamente qualitativa e multifacetada do excesso. Em outros termos, percebe-se que as possibilidades de aplicação desses conceitos em estudos empíricos podem ser tensionadas em leituras que transitam fluidamente por análises da produção, da mensagem e da recepção. E, ao mesmo tempo, o denominador comum de todas essas combinações localiza-se na perspectiva compósita de que o excesso precisa e deve ser enquadrado como característica endógena da televisão, isto é, algo que é parte da TV enquanto produto e processo comunicacional rico o bastante para não ser mais entendido meramente (e até ingenuamente) como uma desmedida desnecessária.

De forma geral, atesta-se que a maleabilidade das interconexões entre os cinco tipos de excesso demonstra como, para além de ser um elemento estético-estilístico penetrante e ontologicamente qualitativo, o excesso é um elemento compósito capaz de fazer combinações ilimitadas entre as esferas discursivas da televisão. Exemplo disso é que a presença de um mesmo tipo de excesso em mais de um dos *loci* de análise mencionados prova a existência de configurações compósitas nas formulações teóricas desses conceitos (por exemplo, o excesso corporal presente nos *loci* da mensagem e da recepção simultaneamente). Essas configurações demarcam como os cinco tipos de excesso aqui estudados são plurais em termos que variam de conteúdo, representação, fruição, forma, narratividade, estética e estilo.

O excesso na televisão, de uma vez por todas, não se apresenta na tela um como um sinal a indicar uma suposta incúria da linguagem e do discurso televisivo em comparação às outras expressões midiáticas. O excesso pulsa por vias hiperbólicas, semióticas, estilísticas, corporais e palimpsésticas na TV justamente porque a sua complexidade enunciativa é grande demais para ser reduzida apenas a um mero juízo de gosto ou valor.

REFERÊNCIAS

BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. **Rebeca**, São Paulo, ano 2, n. 4, jul./dez. 2013. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/95>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

BARLOZZETTI, Guido (Ed.). **Il Palinsesto**: testo, apparati e géneri della televisione. Milano: Franco Angeli, 1986.

BARRA, Luca. **Palinsesto**: Storia e tecnica della programmazione televisiva. Roma: Editori Laterza, 2015a.

BARRA, Luca. Sequenze, palinsesti e altri equilibri. Per una storia distributiva della televisione italiana. In: GAROFALO, Damiano; ROGHI, Vanessa (Eds.). **Televisione**: storia, immaginario, memoria. Soveria Mannelli: Rubbettino Editori, 2015b.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papyrus, 2008.

BUONANNO, Milly. Uma eulogia (prematura) do broadcast: o sentido do fim da televisão. **MATRIZES**, São Paulo, v. 9, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i1p67-86>. Acesso em: 18 mar. 2021.

BUTLER, Jeremy G. **Television Style**. New York & London: Routledge, 2010.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CALDWELL, John T. **Televisuality**: style, crisis, and authority in American Television. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

CARLÓN, Mario; SCOLARI, Carlo A. **El fin de los medios masivos**: El comienzo del debate. Buenos Aires, La Crujía, 2009.

CARLÓN, Mario; FECHINE, Yvana. **O fim da televisão**. Rio de Janeiro, Confraria do Vento, 2014.

CINGOLANI, Gastón. **Discursividad televisiva**. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DUMOULIÉ, Camille. Estética do excesso e excesso da estética. **A Palo Seco**, ano 6, n. 6, 2014. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/5138>. Acesso em: 23 fev. 2021.

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, pp. 190-208.

FAHLE, Oliver. Apresentação. In: MUANIS, Felipe. **A imagem televisiva**: autorreferência, temporalidade, imersão. Curitiba: Appris, 2018.

FISKE, John. **Television Culture: popular pleasures and politics**, 11^a ed. Routledge: New York, 1987.

FRECCERO, Carlo. Il palinsesto della televisione commerciale. In: BARLOZZETTI, Guido (Ed.). **Il Palinsesto: testo, apparati e géneri della televisione**. Milano: Franco Angeli, 1986, pp. 140-141.

GRAY, Jonathan; LOTZ, Amanda. **Television studies**. Cambridge/Malden, Polity Press, 2012.

INNOCENTI, Veronica; PESCATORE, Guglielmo. Changing series: narrativa models and the role of the viewer in contemporary television seriality. **Between**, Cagliari (Itália), v. 4, n. 8, set. 2015. Disponível em: <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4>>. Acesso em: 11mar. 2021.

JARAMILLO, Deborah L. Rescuing Television From “the Cinematic”: The Perils of Dismissing Television Style. In: JACOBS, Jason; PEACOCK, Steven. (Eds.). **Television Aesthetics and Style**. London: Bloomsbury, 2013.

LADEIRA, João M. **Imitação do excesso: televisão, streaming e o Brasil**. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

LÜDERS, Marika; SUNDET, Vilde S.; COLBJØRNSEN, Terje. Towards streaming as a dominant mode of media use? A user typology approach to music and television streaming. **Nordicom Review**; Gothenburg v. 42, ed. 1 (2021). Disponível em: <[doi:10.2478/nor-2021-0011](https://doi.org/10.2478/nor-2021-0011)>. Acesso em: 11 mar. 2021.

MAGUREGUI, Carla. **Muerte y resurrección del afecto: discurso televisivo, conciencia y texto fílmico**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessia latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 6a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **A comunicação na educação**. São Paulo: Contexto, 2017.

MITTELL, Jason. **Television and American culture**. New York, Oxford University Press, 2010.

MITTELL, Jason. **Notes on Rewatching**. JustTV, jan. 2011. Disponível em: <<http://migre.me/qsQv1>>. Acesso em: 26 jan. 2021.

MONICO, Francesco. **Il dramma televisivo: l'autore e l'estetica del mezzo**. Roma: Meltemi Editore, 2006.

MORICEAU, Jean-Luc.; MENDONÇA, Carlos. M. C. Afetos e experiência estética: uma abordagem possível. In: MENDONÇA; Carlos M. C.; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge. **Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.

MUANIS, Felipe. A pior televisão é melhor que nenhuma televisão. **MATRIZES**, v. 9, n. 1, 2015, pp. 87–101. Disponível em: <doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i1p87-101>. Acesso em: 23 fev. 2021.

MUANIS, Felipe. **A imagem televisiva: autorreferência, temporalidade, imersão**. Curitiba: Appris, 2018.

ROCHA, Simone M. **Estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Florianópolis: Insular, 2016.

SILVA, Anderson L. Temporalidades excessivas: as práticas de *binge-watching*, *binge-searching* e *speed-watching* no consumo de *streaming*. **Temática**, ano 16, n. 12, 2020, pp. 141-156. Disponível em: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8931.2020v16n12.56666>. Acesso em: 11 mar. 2021.

SMIT, Alexia J. **Broadcasting the body: affect, embodiment and bodily excess on contemporary television**. Tese (Doutorado em Cinema e Estudos Televisivos) – University of Glasgow, Glasgow, 2010. Disponível em: <<http://theses.gla.ac.uk/2278/>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

SMITH, Michael D.; TELANG, Raul. **Streaming, sharing, stealing: big data and the future of entertainment**. Cambridge: MIT Press, 2017.

STALLABRASS, Julian. **Gargantua: manufactured mass culture**. London: Verso, 1996.

SUNDET, Vilde S. **Television Drama in the Age of Streaming: Transnational Strategies and Digital Production Cultures at the NRK**. Cham: Palgrave Pivot, 2021.

TORRES, Carla S. D. **Por uma estética televisiva: um olhar sobre a reflexividade em programas brasileiros**. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/142330/000993595.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 11 mar. 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo/Belo Horizonte: Boitempo Editorial/PUCMinas, 2016.

Recebido em 20 de abril de 2021.

Aprovado em 21 de junho de 2021.