



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

ARMANDO DE OLIVEIRA LIMA

**INTERFERÊNCIAS:
A CULTURA CONTEMPORÂNEA NA TRADUÇÃO PELA TV ABERTA
BRASILEIRA**

**Fortaleza
2009**

ARMANDO DE OLIVEIRA LIMA

INTERFERÊNCIAS:
A CULTURA CONTEMPORÂNEA NA TRADUÇÃO PELA TV ABERTA BRASILEIRA

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Liana Viana do Amaral.

FORTALEZA

2005

ARMANDO DE OLIVEIRA LIMA

Interferências
A cultura contemporânea na tradução pela TV aberta brasileira

Esta monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Monografia apresentada à Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Liana Viana do Amaral (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Membro)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Ms. Ricardo Jorge de Lucena Lucas (Membro)
Universidade Federal do Ceará

FORTALEZA
2007

Agradecimentos

Sem muita descrição para não denunciar as delícias das amizades – os segredos guardados e registrados apenas na memória e que nos fazem cada vez mais íntimos e mais cúmplices –, dedico as próximas linhas aos que tenho ciência da importante participação em minha vida e aos quais tentarei sempre manter o melhor sentimento na lembrança.

A meus pais, meus avós e meus tios e tias; àqueles a quem devo a minha vida, a minha formação e os primeiros exemplos. Pessoas com as quais eu sempre pude contar; formadores do meu caráter; meu refúgio eterno e aos quais dedico abertamente meu amor.

Despertam na memória agora os inesquecíveis tempos de escola, fundamentais também para a minha formação acadêmica e pessoal. Porém, quero deixar registradas as pessoas com as quais fui companheiro e partilhei a maioria do meu tempo de UFC. Aos ingressos em 2005.2 (Andréia, Carlos Adolfo, Camila, Davi, Eteile, Henrique, Hugo, Isabele Pequeno, Júnior, Leonardo, Letícia, Liana, Mayra, Mariana, Mirelle, Natália, Pamela, Rayana, Rafael, Renan, Rodolpho, Roberta, Salvador, Sara Melo, Sarah Albuquerque, Thais, Thiago e Walber), todo o meu respeito e o desejo imenso de reencontros constantes e calorosos.

Em especial, preciso mencionar três amigos de todas as horas com os quais as conversas foram longas e as experiências mais intensas; com quem aprendi e compartilhei bons momentos da vida. A Aurimar, Isabelle e Vanessa toda a minha consideração, toda admiração, todos os meus sentimentos e o eterno desejo de amizade. Sem mais, bons amigos.

Há também aqueles com os quais aprendi muito. Conversei, discuti e me espelhei. Aqui fica a minha reverência aos funcionários técnico-administrativos e aos professores do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, dos quais é necessário agradecer mais a Agostinho Gósson, Ronaldo Salgado, Gilmar de Carvalho e Beatriz Furtado pelas inúmeras vezes em que estivemos juntos em sala de aula e em ideais. Necessito também mencionar o nome de Liana Amaral, não apenas pela orientação deste trabalho, mas, principal e especialmente, pela amizade plantada e o exercício constante dela. É com muito carinho – e já com saudades – que me lembro das nossas conversas e confissões.

Aos que já estavam na universidade quando ingressei; deixo registrada a gratidão à minha *velha guarda*: Vasconcelos, Alemão, Zé Bruno, Bruno Henrique, Bruno Jagger, Camila, Manu, Mayrá, Alessandra, Samara, Moacir, Rédi, Geciola, Letícia, Rafaela, Ayala,

Guilherme, Isabelle Bento e tantos outros que me veem sempre a mente quando as boas lembranças do começo do curso inquietam minha memória.

Aos novos e contemporâneos também quero deixar aqui meu reconhecimento por todos os momentos, seja nas bebedeiras ou nos estudos, a companhia de todos sempre fez valer a pena. Rebecca, Carol, Luciana, Raquel, Rafaela, Ana Clara, Ranne, Isabela, Yuri, Joana, Iara, Lorena, Cleisyane, Fernando, Azul, Gleydson, Camila, Isadora, Eva, Alisson, Cris, Lívia, Lia, Julio, Bruno Preá, Talita e tantos outros companheiros de RU ou de sinuca, de MSN ou de ônibus, saibam que nossas conversas sempre me fizeram uma pessoa melhor, no exercício constante da tolerância e da amizade.

Ainda preciso mencionar em especial duas pessoas com as quais o meu encontro foi inesperado e com quem pude compartilhar inigualável sentimento. Pelo companheirismo, pelas críticas e discussões, pela afinidade e pela infinitude do querer bem, agradeço a Amanda e Samaísa. Foram bons e marcantes todos momentos em que estivemos juntos.

Falando em encontros inesperados, seria injustiça não mencionar o Diretório Acadêmico Tristão de Athayde e o tempo em que fiz parte da gestão Resistência Coletiva. A essa intensa e valorosa experiência devo muito a Norton, Helena, Cristiane, Ítalo e Iliada. Acredito que jamais vivenciarei algo no qual acreditei tanto quanto o DA e espero que dele seja feito bom uso no futuro.

Por fim, porém nenhum pouco menos importante – pelo contrário –, registro aqui, minha gratidão a pessoa que conseguiu despertar em mim o sentimento mais constante dos últimos quatro anos e a quem devo muito; a quem nunca consegui racionalizar o sentimento expressando-o em palavras, mas que foi sempre alvo constante das ações por esse sentimento despertado. Marcia, obrigado – por tudo.

A todos, espero um dia encontrar e podermos compartilhar os segredos e os bons momentos vividos. Obrigado e Até!

Resumo

Este trabalho procura conceber a televisão aberta brasileira como a tradução da cultura contemporânea do seu tempo. Trata-se de uma análise das relações entre esse meio de comunicação de massa, os processos de globalização influentes sobre ele e as novas formas de interação sócio-culturais que surgem ao longo de sua existência na sociedade global.

Considera-se para isso as contradições, as hibridações e as insularidades existentes nas relações sociais, políticas, econômicas e, principalmente, culturais que se evidenciam no globo desde a criação da televisão como veículo de comunicação, a cerca de meio século. Utiliza-se um aparato histórico para denunciar um processo social único na história da humanidade.

Também busca-se conceber as formas como é elaborada e construída ao longo dos tempos a linguagem da televisão por meio de programas que evidenciam em seus formatos o modo como a TV manifesta o caráter da sociedade através de seus recursos e peculiaridades, os quais são próprios de um meio híbrido e contraditório, cúmplice dos processos de globalização.

PALAVRAS CHAVE: Comunicação – Televisão – Globalização – Cultura.

Sumário

INTRODUÇÃO	7
1. SOBRE A TELEVISÃO	10
Um pouco de história	10
A Formação de uma linguagem audiovisual da televisão brasileira.....	13
Relações culturais: a televisão como veículo da cultura de massa e as interferências recíprocas na sociedade	19
A incompletude do meio	23
2. A AÇÃO DOS PROCESSOS DE GLOBALIZAÇÃO.....	27
Globalização e comunicação: o papel da televisão	27
Um novo cenário: a sociedade global, os localismos e a interferência dos meios de comunicação	33
Apropriações e Traduções: o papel mútuo entre televisão e espectadores na tradução da cultura contemporânea.....	39
3. CARAMURU: A EXEMPLO DA TEORIA.....	44
Considerações iniciais	44
O diretor, o <i>tradutor</i>	45
Sinopse, contextualização e os encontros culturais da história brasileira.....	48
Multiplicidade intencional: a narrativa, a montagem e a edição do programa	51
A tela como um ambiente de design.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS – POR UM ESTUDO CONSTANTE DAS MUDANÇAS	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63

Introdução

A relação dos seres humanos com o real vem se modificando nos últimos tempos. O emaranhado de redes inter-sociais e de informação pulsam e intercalam-se despertando no indivíduo contemporâneo a necessidade de uma resposta, de um retorno a seus estímulos. As formas de representações associadas a processos universais de reconhecimento, apropriação e negação se intensificam quando interligados com as novas tecnologias acelerando processos, distorcendo pensamentos e intensificando posturas.

Ressignificando todo esse panorama estão o processos de globalização. Por conta deles, nunca aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais estiveram tão imbricados como atualmente. São múltiplas interferências de âmbito e alcance mundial que acabam por forjar o caráter híbrido¹ predominante da sociedade contemporânea, apesar de também acentuar a insularidade de alguns lugares.

O mundo toma a forma de uma colagem de referências, onde nada é de um lugar específico e apesar de definidas algumas fronteiras, ainda percebe-se por todos os lados inúmeras interferências externas. Novas linguagens e expressões são cunhadas, assim como formas de representação são reelaboradas, reinterpretadas, apropriadas. É o embate constante entre as contradições e os paradoxos com os quais se convive e procura-se assimilar.

No bojo dessa confusão, figuram os meios de comunicação de massa como espaço de manifestação e representação do imaginário coletivo contemporâneo. Intensificando as posturas assumidas, seja diversificando as referências múltiplas seja acentuando os localismos, constituem o principal meio para que sejam externadas e tornem-se visíveis as mais diversas faces dos grupos presentes na sociedade atual.

Então, dentre todos os veículos da mídia, o que mais incorpora esse caráter de convergência de significados, representações e, conseqüentemente, interesses, é a televisão. Seu alcance e suas referências com raízes em outros meios populares (radio, cinema e teatro) lhe rendeu uma gama diversa de produtores e espectadores. E, quando se observa sua evolução ao longo da história, observa-se como ela vem sendo acompanhada dos processos de

¹ A definição de híbrido usada neste trabalho é a que se pode encontrar na obra de Canclini, como “resultado de um cruzamento, uma interpenetração de objetos e sistemas simbólicos” (1983) gerando produtos que se constituem em uma articulação de referências múltiplas. Para Canclini, o híbrido é fruto de “cruzamentos sócio-culturais em que tradicional e moderno, culto, popular e massivo, artesanal e industrial se misturam (1998).

globalização, e como isso intensificou sua aceitação e essa postura de representar e traduzir culturas distintas.

Para tentar analisar os diversos ritmos, os diversos tempos e as diversas formas como se dá essa configuração que permite a interação ou abnegação social de distintos aspectos presentes no mundo através da televisão, há de se refletir sobre a configuração sócio-político-histórica e cultural da sociedade contemporânea que culminou num novo cenário multireferencial. Tentar analisar processos políticos e econômicos e como eles exerceram sua influência dentro das sociedades, também exige uma outra leitura da expressão de uma época contraditória.

Antes de tudo, é um exercício de flexibilidade. Compreender que as linguagens de representação e as formas de manifestação vêm mudando e convergindo e contradizendo o que antes era tido como certo; rompendo convenções e abrindo espaços para novos modelos com os quais novas sensibilidades são criadas e onde referências se confundem.

É a partir desse cenário que a importância de estudar a televisão como representante e tradutora da cultura contemporânea e sobre a qual são exercidas as múltiplas influências dos processos de globalização toma forma neste breve estudo. Para tal, através de um estudo teórico ilustrado com produtos televisivos, obstina-se pormenorizar os aspectos e características do veículo que forjam essa ideia e promovem uma linha de convergência entre a TV aberta brasileira e seu público, tendo como plano de fundo a sociedade global² e os processos originados nela.

Então, no primeiro capítulo, explana-se sobre a criação e a constituição em termos históricos e sócio-culturais, buscando apresentar o roteiro que narra a trajetória da TV tentando mostrando como chegou a ser o que é atualmente. Assim como busca apresentar com conceitos e exemplos práticos, como sua forma de comunicação – na constituição de uma linguagem própria, forjada sob um ideal híbrido – tomou forma e se consolidou. Depois, finaliza com a apresentação de características implícitas na forma de televisão brasileira e como se constitui no cenário mundial como tradutora cultural.

No segundo, procura-se apresentar a relação que, desde os primórdios de sua criação, a televisão estabeleceu com os processos de globalização e de como isso veio a interferir no

² Neste estudo têm-se como sociedade global o conceito estabelecido por Ianni como um universo de objetos, aparelhos ou equipamentos móveis e fugazes, atravessando espaços fronteiras, línguas e dialetos, culturas e civilizações. (2002)

cenário mundial, em suas formas de consumo³ dos produtos televisivos e apropriações das culturas externas, quando TV e espectador são figuras importantes para que a tradução funcione.

Finalizando, busca-se apresentar um produto audiovisual televisivo (A minissérie *Caramuru – A invenção do Brasil*) que configure toda a teoria apresentada ao longo dos dois primeiros capítulos, onde tanto as forma de linguagem televisual como as formas de manifestação e encontros culturais estejam presentes, procurando evidenciar o objetivo deste estudo.

³ Consumo aqui deve ser entendido não apenas como compra, mas principalmente como uso, apropriação de produtos sociais, dentro da linha inaugurada por Gramsci e desenvolvida atualmente em vários estudos latino-americanos de recepção de produtos culturais. São fundamentais para a compreensão dessa temática os trabalhos de Nestor García-Canclini e Jesus Martín-Barbero.

1. Sobre a televisão

Um pouco de história

Surgiram em ordem aleatória ao longo da história da humanidade e lograram representar de maneira hegemônica as distintas manifestações sócio-culturais do homem, a fala, as diversas formas de escrita, o teatro, a pintura, a fotografia e o rádio, cada uma em seu tempo e/ou sobrepostos. Então, veio o cinema (1895, considerando o cinematógrafo dos irmãos Lumière) e a pretensão de juntar todas as manifestações antecessoras (e mais um bocado de conteúdo) em sua enorme tela 16:9. Mas ficou na vontade, porque só em 1923 foi criada a mídia capaz de convergir tudo isso, a única capaz de expressar as manifestações políticas, econômicas, sociais e, principalmente culturais, de épocas diferentes: a televisão.

Idealizada pelo imaginário coletivo desde a criação do rádio, a idéia de um aparelho que transmitisse imagem e som foi fetiche de artistas desde o século XIX, como George du Maurier, que esboçou, num desenho publicado pela revista *Punch*, em 1876, um aparelho posto acima da lareira de uma sala de estar sendo observado por um casal. Ora, logo depois da invenção do telefone e o conhecimento de que a voz estava sendo transmitida por cabos, a ideia de que aquilo também poderia acontecer com a imagem virou obsessão de muitos. Tanto que, nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, eram desenvolvidos estudos sobre a transmissão audiovisual desde a primeira metade do século XX. No entanto, considerando as convenções de transmissão e geração de imagem estabelecidas hoje, o russo radicado nos Estados Unidos Vladimir Zworykin é considerado o criador da televisão.

Foi dele a concepção do iconoscópio, patentado em 1928 e

que era composto por uma tela receptora de milhares de elementos que geravam uma carga elétrica quando atingidos pela luz refletida por um objeto a ser transmitido. A tela era rapidamente *scaneada* por um feixe proveniente de uma pistola de elétrons, resultando numa descarga elétrica que era amplificada e transmitida para o receptor que então reconstruía as descargas em pontos de luz na tela. (CASHMORE, 1998: 24)

Porém, foram necessários mais de 20 anos para que o potencial do novo invento fosse expressado na prática. Só depois da Segunda Guerra Mundial, o efetivo industrial antes

destinado à produção de rádios foi direcionado à fabricação de aparelhos televisores. E isso se deu com a expansão das grandes emissoras de rádio da época tentando se perpetuar no novo meio.

A exemplo da RCA estadunidense, a BBC de Londres também enxergou o potencial da televisão logo no começo, mas preferiu esperar, pois as possibilidades de ganhar dinheiro ainda eram mínimas e havia muito a ser explorado no rádio durante a guerra. Bem recorda Cashmore quando explicita a situação: "a difusão da televisão tinha sido freada entre as décadas de 1930 e 40, mesmo quando a tecnologia já estava disponível. A televisão só começou a decolar em 1952, quando surgiu a necessidade de utilização da capacidade ociosa da indústria eletrônica". (CASHMORE, 1998: 26) Observa-se assim o quanto a TV era subestimada na época, quando ainda não fora experimentado seu uso em grande escala.

Usando uma prática comercial recorrente e denominada por Winston (1986) de "Lei da supressão do potencial radical", a evolução da televisão foi atrasada em cerca de uma década. De acordo com essa lei, o esquema opera quando alguém ou uma empresa inventa um aparelho que pode ameaçar diretamente os interesses de outras, podendo eliminar a concorrência no negócio. Daí o apoderamento do invento e a diminuição do seu progresso para preservar outro produto/esquema ainda vigente e mais rentável. A mesma lógica comercial se viu aplicada na década passada com a popularização da internet e a conversão de várias mídias em seu espaço. Logo muitas empresas de comunicação estenderam sua rede de serviços no novo meio e fizeram com que lá sua hegemonia se mantivesse, como as Organizações Globo na criação do *Globo.com*, o grupo Folha de São Paulo na criação do *Universo On Line* (uol.com.br), para citar somente em casos nacionais. Nota-se aqui que também a televisão – como todo meio de comunicação – está, desde sua criação, com o destino determinado por táticas comerciais.

Passado o período inicial, com esse redirecionamento da indústria eletrônica e dos interesses comerciais das empresas, a televisão foi produzida em larga escala e popularizada junto ao mercado consumidor. Ao enxergar esse potencial de alcance e de difusão de conteúdo, logo sua aceitação logrou excelentes resultados junto ao público. Foi aí que "finalmente a televisão tornou-se o meio ambiente dominante". (CASHMORE, 1998: 27) Em dados colhidos pelo mesmo autor em seu estudo sobre a televisão estadunidense e britânica, em 1939 só 2% das famílias possuíam aparelho de TV nos Estados Unidos, enquanto em 1985 99% das famílias possuíam aparelho de TV e 50% desses tinham mais de uma TV por casa.

Aqui no Brasil, a chegada da televisão foi um pouco tardia comparada aos países citados, mas em um momento histórico propício ao seu desenvolvimento: no *boom* da Guerra Fria e da expansão comercial capitalista, quando o tanto o excedente gasto com a produção radiofônica se voltava para a produção de aparelhos de TV quanto a audiência se diversificava e se ampliava fora do estado de guerra do país. Somado a isso, ainda havia a polarização mundial que fazia de países marginalizados como o Brasil áreas de influência de grandes centros comerciais e, por isso, sujeitos a demandas das mais diversas. No caso – mas não de imediato a sua chegada –, programas televisivos importados foram injetados na programação local.

Em 1950, Assis Chateaubriand viaja aos Estados Unidos e, fascinado com o que vê, traz diversos televisores em sua volta e dá início à maior rede de TV aberta que o Brasil já viu: a Tupi. Comunicador, empresário e dono de um dos maiores conglomerados de comunicação do país na época (os Diários Associados), ele implanta uma emissora na maioria das capitais brasileiras e dá início à produção. É interessante observar que, apesar de ter funcionários que coordenavam a produção das emissoras e a relação entre o conteúdo delas, a programação de cada emissora era definida no estado ao qual ela pertencia, independente dos outros, pois na época ainda não existia o *video-tape* no Brasil – que apareceu somente em 1960, adquirido pela TV Tupi de São Paulo.

No mesmo período, a poeira da Segunda Guerra Mundial baixava e as relações comerciais entre os países capitalistas começavam a se restabelecer. Além disso, havia a disputa acirrada entre capitalistas e socialistas, que dava um acréscimo ao furor tecnológico naquele tempo e fazia com que novas tecnologias – das mais variadas – fossem implantadas e logo postas em evidência para o descrédito do concorrente. O benefício para a televisão brasileira? Bem, não se pode menosprezar a forma imperialista como a programação mundial incidiu aqui e, sequer, a maneira como as programações locais foram afetadas com a importação de conteúdo estrangeiro de benefício. Como bem observa Carvalho:

A chamada Indústria Cultural passou a ser considerada enquanto investimento, e o mercado latino-americano, alvo, desde o início dos anos 40, de ofensivas intervencionistas, sob a chancela de boa vizinhança e cooperação, prestava-se como o campo mais propício a esse esquema de dominação. (CARVALHO, 2004: 11)

Com essa disputa capitalismo versus socialismo, surgiram os satélites e a nova possibilidade de transmissão do sinal de TV. No Brasil, muitas outras emissoras surgiram, a idéia de uma nação unificada ganhou mais adeptos no governo – principalmente durante o governo militar – e foram postas em prática diversas ações que enfatizavam esse ideal nacional brasileiro. Entre elas, o *video-tape* – implantado no Brasil em 1960 – que, além de reduzir os custos na produção de âmbito nacional, segundo Machado, “cria as condições mais favoráveis para homogeneização política e a pasteurização cultural”. (MACHADO, 1988: 17)

Naturalmente, todas essas relações não deixam de ter profundas implicações na cultura da sociedade de nosso tempo, tendo na televisão “um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os vãos de sua imaginação”. (MACHADO, 2005: 11) Assim, ela se configura como o meio mais apropriado para exprimir as manifestações da humanidade e tornado-se, por excelência e num sentido genuíno, a materialização da “cultura de hoje: caprichosa, sem moderação e absorvida por uma devoção quase religiosa ao consumo”. (CASHMORE, 1998: 11) Daí o fascínio despertado por ela, pois corporifica a cultura que representa e que tentarei evidenciar ao longo desse estudo.

A Formação de uma linguagem audiovisual da televisão brasileira

Como evidencia Cashmore: "A televisão pode ser vista como um retorno a formas primitivas de comunicação. Ela comunica suas mensagens por meio oral e visual, imagem e som; não pressupõe outras habilidades ou capacidade de leitura, além de ser capaz de ver e entender uma linguagem". (CASHMORE, 1998: 20) Essa linguagem audiovisual televisiva, com raízes em todos os outros meios de comunicação, gerou uma cultura – principalmente visual –, que referencia todo o senso comum contemporâneo, e que se concretiza quando assistimos TV, pois é assim que nos acostumamos com plano sequência⁴, *fade in*⁵, *fade out*⁶, *zoom*, *tilt* e outros recursos da linguagem audiovisual em geral, mesmo que elas não sejam

⁴ É a filmagem de toda uma ação contínua através de um único quadro/plano (sem cortes).

⁵ Transição relativamente lenta e suave entre o preto e uma imagem qualquer.

⁶ Transição relativamente lenta e suave entre uma imagem qualquer e o preto.

reconhecidas por seu nome técnico. Diante desses recursos, forjamos essa cultura visual de massa, genérica e concebida sem esforços. Hoje, já virou clichê dizer que de posse até mesmo de um telefone celular pode-se produzir conteúdo audiovisual de qualidade – técnica ou de conteúdo, a especificação é irrelevante.

Aliás, o conhecimento técnico pode ser mínimo quando se trata de TV. Nunca foi muito importante para o desempenho do produto uma alta qualidade de imagem ou elaboração técnica do dispositivo. Pelo contrário, muitas vezes a baixa qualidade de imagem foi usada pelos produtores como recurso de linguagem. Técnicas como a flicagem⁷, as superposições⁸ e fotomontagens, os grafismos⁹, as imagens simultâneas no quadro, os trípticos¹⁰, as telas duplas sempre brincam com as características peculiares da transmissão televisiva e são consideradas pelos produtores ao formular o dispositivo.

Na televisão, a fusão entre posturas e perspectivas culturais distintas, as quais ora aproximam ora distanciam o local e o global, o tradicional e o moderno, o erudito e o popular e o massivo põe em estreito contato referências e realidades diversas num meio no qual as produções se caracterizam pelo hibridismo. Assim, o conteúdo é o grande fator determinante para categorizar essa produção e, com isso, o hibridismo cultural impera tremendamente na representação das obras. Mas não é só à aplicação e misturas de técnicas artísticas ou às adaptações que me refiro.

Para se ter noção dessa relação cultural, social e política da sociedade com a televisão, que desmitifica determinadas obras, é necessário relacionar e conhecer melhor a configuração da linguagem audiovisual televisiva. Porém, como aponta Machado,

O problema é que, no desenvolvimento histórico da televisão, os investimentos de capital e os avanços tecnológicos voltaram-se quase que exclusivamente para o aperfeiçoamento das condições de distribuição, enquanto as questões referentes à definição de uma linguagem e de uma temática mais próprias ao meio foram relegadas ao segundo plano. (MACHADO, 1988: 8)

⁷ Um problema técnico que surge ou um efeito usado quando uma câmera faz um movimento relativamente brusco, borrando levemente a imagem.

⁸ Registro de duas imagens diferentes num mesmo segmento gravado.

⁹ Efeitos de *design* (saturação de cor, aplicação de elementos externos a um quadro etc.) usados em vinhetas, aberturas ou mesmo como efeitos visuais especiais de cenas.

¹⁰ Um tríptico é um conjunto de três pinturas unidas por uma moldura tríplice (dando o aspecto de serem uma obra), ou somente três pinturas juntas formando uma única imagem. Considerada uma criação cristã, é atualmente não somente utilizado em quadros devocionais, pois, muitos artistas usam principalmente em pequenas coleções.

No entanto, iniciativas que vieram principalmente do campo do vídeo experimental lograram excelentes resultados, ajudando a configurar essa linguagem, arraigada anteriormente na forma de comunicar do rádio, do cinema e do teatro, meios aos quais a televisão deve muito do seu acervo técnico e de profissionais, além de referências das mais específicas às mais genéricas.

Como exemplo, toda a videografia de produtoras como a Olhar Eletrônico ou a TVDO, na década de 1980, e as produções do Núcleo Guel Arraes para a TV Globo são representações significantes para a história e configuração de uma linguagem audiovisual da televisão brasileira – em termos ficcionais, documentais e experimentais, com ênfase no conteúdo. E não só essa produção, como também a produção individual de Marcelo Tas ao longo dos anos da década de 1990 e no começo desse século. Programas como *Rá Tim Bum*¹¹ (TV Cultura, 1989 – 1992), *Castelo Rá Tim Bum*¹² (TV Cultura, 1994 – *No ar*, mas sem produções inéditas desde 1997), *Vitrine*¹³ (TV Cultura, 1998 – 2004, com Tas na apresentação) e, atualmente, *CQC*¹⁴ (2008 – *No ar*, Band), no caso de Tas e dos grupos oitentistas, e *Armação Ilimitada*¹⁵ (Rede Globo, 1985 – 1988), *O Auto da Compadecida*¹⁶ (Rede Globo, 1999) e *Caramuru – A Invenção do Brasil*¹⁷ (Rede Globo, 2000) – com relação aos últimos, refiro-me às versões para a TV –, no caso de Guel Arraes, enquadraram-se naquilo que Fachine considera estratégias e formas expressivas e que perpassaram vídeo e televisão

¹¹ Foi um programa infantil de grande sucesso produzido pela TV Cultura e ganhador de prêmios internacionais. Contava com Marcelo Tas no elenco e com Fernando Meirelles na direção geral, ambos ex-Olhar Eletrônico.

¹² É um programa infantil de televisão parcialmente inspirado no *Rá tim bum* e que seguia uma abordagem pedagógica. Marcelo Tas participava do quadro *porque sim não é resposta*, que aplicava recursos visuais especiais e inseria informações externas as quais o programa recorria para explicitar algo ou alguma coisa. O *Castelo Rá Tim Bum* deu origem a uma franquia que hoje conta inclusive com um canal de TV a cabo, intitulado TV Rá Tim Bum.

¹³ Primeira Revista Eletrônica televisiva, o programa sempre tratou dos bastidores das mídias. Com Marcelo Tas a frente na apresentação, o *Vitrine* assumiu um caráter mais moderno e tratou mais da interrelação entre as mídias e as manifestações dentro delas.

¹⁴ Programa que reúne jornalismo e humor de maneira irreverente, onde a sátira aos entrevistados e às situações reportadas assumem o foco principal da matéria. O modelo é importado de uma produtora argentina, a Cuatro Cabezas, e existe em diversos países da Europa e América Latina.

¹⁵ Programa de ficção que tratava dos novos tempos através do triângulo amoroso entre três os jovens Andréia Beltrão, Kadu Moliterno e André de Biasi. Ambientado na empresa dos dois surfistas, uma prestadora de serviços, o programa subverteu os formatos da época e foi marco da linguagem televisiva e das obras de seu diretor, Guel Arraes.

¹⁶ Minissérie em três capítulos inspirada na obra homônima de Ariano Suassuna e que depois virou filme. Ambientada no sertão nordestino, conta a história dos irreverentes João Grillo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Mello) e suas aventuras. Na trama, Arraes reúne elementos da cultura popular nordestina aliados a recursos técnicos e de roteiro contemporâneos para compor a narrativa.

¹⁷ Minissérie em três capítulos feita para a comemoração dos quinhentos anos do Brasil e que reúne elementos diversos tanto do ponto de vista cultural como da feitura do produto televisual. Será tratada com maior detalhamento no último capítulo deste trabalho.

“associadas a tipo de uso daquilo que aqui [nas obras dos realizadores citados] se designa como montagem expressiva, apelo à auto-referencialidade, apresentação do processo como produto e estética da inversão” (IVANA FECHINE, 2007: 102).

Uma breve decupagem¹⁸ dos programas mencionados aponta os recursos citados por Fechine, que são emblemáticas para a configuração da linguagem televisiva sob uma perspectiva de desconstrução de convenções formais, em que a organização das sequências audiovisuais assume outra proposta, tomada a partir da simultaneidade dos acontecimentos, alterada em seu roteiro (modo como os atores da tela se expressam), sua montagem e pós-produção. Daí a denominação ao que ela chama de “Montagem Expressiva”:

Sob a designação de montagem expressiva, podem ser reunidos todos os procedimentos e elementos responsáveis pela construção do discurso na ilha de edição, explorando os recursos técnico-expressivos disponíveis, inicialmente, nos sistemas lineares (cortes, *fades*, fusões, superposições, congelamentos, acelerações e desacelerações etc.), e somados, hoje, ao processamento digital da imagem nos sistemas não-lineares (controle de cor e alterações de textura de imagem, seccionamento de tomadas, de quadros e de tela, recortes e colagens de todo tipo etc.). As inúmeras possibilidades de manipulação da imagem eletrônica e de intervenção no interior do quadro, levadas ao limite pelo processamento digital dos sinais de vídeo, resultaram no que Arlindo Machado aponta como uma das principais formas expressivas da contemporaneidade: a multiplicidade. (FECHINE, 2007: 102)

Sob a concepção de outro recurso usado no modelo *broadcast* – agora mais referenciado no conteúdo da obra –, admite-se na televisão uma estimulação constante daquilo que é próprio de sua programação, tornando-se auto-remissiva e auto-promocional, objetivando o consumo de si mesma constantemente. É com essa premissa que Fechine define a “Auto-referencialidade” considerando a existência de

dois tipos básicos de discursos: há um tipo de discurso que se esforça para ocultar sua condição de discurso e há um outro que, ao contrário, revela-se deliberadamente como tal. Se, genericamente, a enunciação está para o enunciado, assim como a produção está para o produto, pode-se entender associar tais discursos a dois grandes modelos enunciativos: um que ‘mascara’ e outro que ‘desmascara’ as ‘marcas’ do ato de realização naquilo que foi realizado. O primeiro pode ser associado ao cinema clássico e o segundo, mais diretamente, ao vídeo de criação. Entre os dois, interpõe-

¹⁸ Decupagem, no que se refere aos estudos audiovisuais, significa um estudo dos recursos usados na realização (roteiro e montagem) do produto.

se o discurso televisivo que desliza, por meio dos seus diferentes gêneros ou dentro de um mesmo gênero, entre um e outro modelo enunciativo. Na TV, o reconhecimento do espectador com o interlocutor (o que se dá no simples olhar de um apresentador dirigido direto para a câmera ou na interpelação mais direta), à exibição do aparato técnico de gravação/transmissão (câmeras, microfones etc.) ou à inclusão a qualquer referência que nos dê acesso, a partir daquilo que se vê na tela, ao próprio processo de produção como um produto de linguagem. (FECHINE, 2007: 105/106)

A “estética da inversão” falada por Fechine, consiste na subversão do modelo *broadcast* de televisão brasileiro, colocando-o em cheque com trabalhos que usam de seus modelos convencionais como matéria-prima e inspiração da desconstrução da televisão. A mesma forma como o uso hipertexto nesse modelo convencional de televisão. Admitindo a concepção de Lèvi (1994) do hipertexto como “um conjunto de nós conectados pelas ligações”, quando os próprios nós pode ser palavras, imagens ou todo recurso utilizado em um discurso/narrativa e podem a despeito de qualquer coisa serem eles também hipertextos, na TV, eles tomam proporções maiores quando aplicados a uma narrativa *linkando* um referencial a outro de maneira aleatória..

Diante dessas posturas cada vez mais inseridas nas emissoras de televisão e com a aceitação do público para tais modelos, “a TV começa a romper, aos poucos, com a narrativa linear, unívoca e predominantemente verbo-vocal dos seus gêneros discursivos mais tradicionais” (FECHINE, 2007: 103) e começa a abrir espaço para produtores mais poliexpressivos: os quais utilizam de recursos audiovisuais da mídia televisão como suporte para vários outros que expressam a multiculturalidade atual.

Óbvio que ter faroestes italianos ou *mangás* brasileiros é também uma representação desse hibridismo cultural contido na produção contemporânea ao longo dos anos, mas, para o estudo realizado aqui, é mais emblemático e importante reconhecer as produções televisivas que oferecem ao grande público conteúdo erudito, geralmente restrito a determinadas classes sociais, pois constituem essa uma nova roupagem da linguagem da televisão: apresentando uma linguagem audiovisual dinâmica, repleta de planos rápidos e, em sua maioria, não convencionais, o uso de técnicas de animação e texto ágil, cheio de sacadas ao contar a história para que a obra adquira uma forma mais popularesca, massiva, acessível a todas as classes e culturas até.

Ancorados na produção independente do vídeo, esses recursos estimularam a mudança dentro dos modelos de programas mais convencionais da televisão brasileira, chegando a

afetar até mesmo o telejornalismo. Mais uma vez, o Olhar Eletrônico e o Núcleo Guel Arraes atuam com destaque nessa constituição de linguagem. Aliás, foi com uma releitura do telejornalismo que Marcelo Tas criou, na década de 1980, um de seus personagens mais famosos – e verdadeiro precursor dos “homens de preto” do *CQC*. Falo de Ernesto Varela. Ainda compondo o elenco da produtora Olhar Eletrônico, Tas, no exercício aplicado pelo grupo, de atuar em todas as fases da produção audiovisual, criou o personagem que subvertia a etiqueta telejornalística com posturas irreverentes: entrevistando o grande público com perguntas mais elaboradas, até filosóficas; entregando o microfone nas mãos do entrevistado; perguntando coisas aparentemente simples a personalidades públicas – principalmente políticos –, mas que camuflavam um interesse público mais elaborado por trás; e aparecendo na tela visivelmente desengonçado, sem a pompa e os trajes convencionais do repórter de TV.

Sobre as produções de Guel Arraes na Rede Globo, é inegável os recursos de auto-referencialidade e montagem-expressiva aplicados em *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*¹⁹ (1988 – 1992, com intervalos), transparentes influências do *Casseta & Planeta Urgente*²⁰ (1992 – *No ar*). Porém, aliando termos ficcionais e documentais, Arraes conseguiu ir mais longe no que se trata de alcançar o grande público. Em *Caramuru – A invenção do Brasil*, ele une a auto-referencialidade e o hipertexto a uma montagem expressiva para contar uma versão do “descobrimento” das terras brasileiras. Nisso, além de usar um narrador de ritmo e posturas adequadas ao seu texto (Marco Nanini), ele aplica um roteiro repleto de sacadas e tiradas que o ajudam a fazer interferências na história do português Diogo Álvares Correa (Selton Mello), as quais executa por meio de colagens – de fotos e documentos de diferentes épocas e criação própria com técnicas de animação.

Porém, não se abandona com essas considerações os estilos televisivos, ou os gêneros já consagrados ou convencionalmente usados. Melhor, eles são reconhecidos como produtos de natureza híbrida, possuindo elementos em comum que transcendem qualquer categorização ou denominação específica, como bem explica Sarlo:

¹⁹ Programa humorístico que usava da sátira à televisão seu maior recurso, assim como às situações diversas em evidência no país. Então, as telenovelas, os telejornais, os programas de entrevistas, os seriados, os programas esportivos, os videoclipes, os shows, os anúncios comerciais e as mensagens de utilidade pública eram objeto de uso do programa. Contava com redatores como Luis Fernando Veríssimo e atores como Marco Nanini, Ney La Torraca e Regina Casé.

²⁰ Com o mesmo formato da *TV Pirata*, o *Casseta & Planeta Urgente* tem um elenco menor (Beto Silva, Cláudio Manuel, Hélio de La Peña, Hubert, Maria Paula, Marcelo Madureira e Reinaldo) e assumiu um cunho mais político, apesar de contar com parte dos redatores do outro programa em sua equipe, apesar de também usar a televisão como mote de suas piadas.

Os estilos televisivos trazem, muito claramente, as marcas de um discurso serializado: comédias, dramas, críticas de costumes e programas de variedade remetem menos a uma tipologia de gêneros (o conflito psicossocial, os avatares do sentimento, o enigma do crime, a apresentação da juventude, da dança e da música) do que a um *estilo padrão*; o show, tributário das variedades humorísticas, musicais ou circenses. O que paira sobre todas as demais matrizes estilísticas: show de notícias, show de reportagens, show de gols, show noturno de política, distinto do show da meia-noite ou do show da tarde, show de seriados, show infantil, show humorístico, show íntimo de subjetividades. **O denominador comum é a miscelânea** [grifo meu]. (SARLO, 2000: 66)

E a inovação de cunho híbrido é forjada principalmente nos experimentos que vêm do vídeo – de ficção, documentário e experimental – e aos quais se deve a formulação dessa linguagem audiovisual da televisão brasileira contemporânea, pois “toda essa criativa ‘colagem’ de histórias, pessoas, lugares e universos os mais variados nada mais é do que a tentativa de abrir espaço na TV para outras vozes e outras imagens da realidade brasileira, sem nenhuma pretensão de construir um discurso unificador ou autoritário a partir delas” (FECHINE, 2007: 108), apenas tentando traduzir na tela as manifestações e a cultura da sociedade. Hoje vemos que esses realizadores lograram bons resultados, pois, além de estabelecerem seus estilos nessa perspectiva de inovação e inversão da linguagem televisiva, ainda conseguiram conquistar o público de massa, conseqüentemente, conseguindo espaços nas grandes redes de televisão nacionais, as quais acabaram por reconhecer tal mérito. E é isso que me dedico mais adiante, no segundo e terceiro capítulo, respectivamente: mostrar a relação intrínseca entre sociedade e televisão – considerando aspectos mais gerais originados no processo de globalização – nas manifestações sócio culturais tidas nesse meio e, a partir de um produto televisual específico, fazer transparecer essa idéia.

Relações culturais: a televisão como veículo da cultura de massa e as interferências recíprocas na sociedade

Como atesta Canclini em seu *Culturas Híbridas*, a arte culta já não é um comércio de minorias, “a autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida

expansão, onde são decisivas forças extraculturais.” (CANCLINI, 1998: 56) Aqui no Brasil, a arte culta começou a ser deselitizada pela TV desde a chegada desta, em 1950. As adaptações de Shakespeare por grupos de teatro cearenses e entrevistas e programas estilo revistas conduzidos por Lúcio Brasileiro ambos para a TV Ceará Canal 2, ainda na década de 1960, foram citados por Carvalho (2004) em *A televisão no Ceará* e exemplificam e evidenciam a tarefa da televisão como veículo de massas nesse acesso generalizado aos produtos culturais com interferência de empresas/conglomerados comerciais.

Atualmente, dadas as proporções que esse meio tomou na sociedade, dificilmente outra mídia abalará sua hegemonia por conta do modo como trabalha as obras veiculadas para o grande público, pois, como atesta Machado, “a verdade é que a televisão opera numa tal escala de audiência, que nela o conceito de ‘elitismo’ fica completamente deslocado. Mesmo o produto mais ‘difícil’, mais sofisticado e seletivo encontra sempre na televisão um público de massa.” (MACHADO, 2005: 30)

É nessa perspectiva que o valor da televisão como difusor da cultura contemporânea mais se acentua: ela apresenta elementos *cults*, sofisticados, antes restrito a uma determinada parcela mais instruída da sociedade, ao grande público, às massas. Fugindo da “teoria da reflexão” que a codifica como um espelho da “degeneração social” e tida por Machado (2007) como um “subsociologismo repleto de chavões”, a TV configura uma mídia de expressão do vocábulo social, dos povos de cada tempo e nas mais variadas formas. É com isso que

a despeito de todos os discursos popularescos e mercadológicos que tentaram e ainda tentam explicá-la, a televisão acumulou, nesses últimos cinquenta anos de sua história, um repertório de obras criativas muito maior do que normalmente se supõe, um repertório suficientemente denso e amplo para que se possa incluí-la sem esforço entre os fenômenos culturais mais importantes de nosso tempo. (MACHADO, 2005: 16)

E por isso mesmo, a televisão agrega para si determinadas características híbridas, às vezes evidenciando a diversidade, outras a unidade, contrastantes, paradoxais, contraditórias, que, muitas vezes, acabam por colocar sua programação sob um julgamento depreciativo e discriminador, onde as produções televisivas são tomadas como obras de uma grandeza menor. Seja pelo estigma da indústria cultural seja pelo preconceito ao meio em infinito processo de definição – estética e técnica.

É verdade, muito do transmitido tem em seu cerne a simples função de entreter, e isso gera influências externas (políticas e comerciais, principalmente) na programação. No entanto, há de se considerar o fluxo de conteúdo que somos submetidos atualmente – não só pela televisão, mas por todos os veículos de comunicação e por conta do estilo de vida o qual escolhemos – e que torna essas interferências mais possíveis, porém, assim como a pintura, a fotografia e todas as outras formas artísticas de expressão humana ao longo da história,

a arte de cada época é feita com os meios, os recursos e as demandas dessa época e no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes. Afinal, a cultura de outras épocas não esteve menos constrangida por imposições de ordem política e econômica do que a de agora e nem por isso ela deixou ser realizada com grandeza. (MACHADO, 2005: 24)

Assim, nessa representação cultural híbrida citada, a TV figura como um meio que enfatiza e coloca a mundialização como principal evidência da mistura cultural que se vive. Causando uma identificação generalizada dos produtos televisivos (novelas, programas de auditório, telejornais etc.), essa imbricação de elementos particulares de cada lugar tem como consequência a quebra das fronteiras entre as culturas do mundo, construindo uma “familiaridade que se realiza de uma civilização que minou as raízes geográficas dos homens e das coisas”. (ORTIZ, 1994: 107/108) Mas não que isso seja considerado ruim. Aqui, jamais.

No entanto, é algo a ser destacado no papel da televisão junto à sociedade mundial contemporânea. Desde os estudos de Geografia Humana do Ensino Médio, vemos como os processos de interação entre os povos vêm entrando em sintonia ao longo dos tempos, principalmente com a Revolução Tecnológica do pós Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria. Agora, as referências culturais – e até mesmo político-sociais – das distintas civilizações são capitalizadas e reconhecidas mundialmente quando seus signos são traduzidos, no caso da TV, em termos imagéticos.

É como exemplifica Canclini:

Não se trata apenas de estratégias das instituições e dos setores hegemônicos. É possível vê-las também na ‘reestruturação’ econômica e simbólica com que os migrantes do campo adaptam seus saberes para viver na cidade e seu artesanato para atrair o interesse dos consumidores urbanos; quando os operários reformulam sua cultura de trabalho frente às novas tecnologias de produção sem abandonar crenças

antigas, e quando os movimentos populares inserem suas reivindicações no rádio e na televisão. Qualquer um de nós tem em casa discos e fitas em que se combinam música e *jazz*, folclore, tango e salsa, incluindo compositores como Piazzola, Caetano Veloso e Rubén Blades, que fundiram esses gêneros cruzando em suas obras tradições culturais cultas e populares. (CANCLINI, 1998: 18)

Mais que um simples aparelho eletrônico ou aparato tecnológico, como meio de comunicação, a televisão evoluiu para um espaço de convergência da vida humana, onde seus mais variados estilos se encontram, do romantismo ao realismo, do determinismo à sátira, imbricando tradições/interesses *cults*, cultos, populares e massivos. Com isso, torna-se difusora de uma cultura internacional-popular, dando origem a novas e mais apuradas percepções de mundo. Puro efeito da globalização – se é que pode usar “puro” para adjetivar algo relacionado a esse processo –, onde agem com rapidez e eficiência os fatores que constituem seus principais símbolos: “a abolição das distâncias, das fronteiras, a integração supra nacional, a conveniência de milhões de pessoas de diferentes procedências, ainda que boa parte de suas conquistas seja considerada parcial, artificial e até falaciosa” (AMARAL, 2003; 5); e os quais serão melhor mensurados no próximo capítulo.

Principalmente por esse envolvimento com os processos de globalização, são inegáveis as influências que invadem essa mídia e que ela exerce. Num cenário onde fluxos globais de poder inferem sobre a sociedade, os meios de comunicação de massas tornam-se alvos preferidos. E, com a televisão, não foi nem será diferente. Pelo contrário, sua configuração atual, de acordo com Machado,

foi determinada por decisões econômicas e políticas bastante precisas. Ao contrário da velha tecnologia do período da Revolução Industrial, dedicada mais à produção de bens públicos, tais como as estradas de ferro, a iluminação urbana e o cinema, a tecnologia surgida no começo deste século [XX] voltou-se particularmente aos bens de consumo individual ou doméstico. Os seus produtos pressupõem formas de vida centradas na casa e na família, formas de vida privadas, correspondentes à situação de largos setores da classe média e da pequena burguesia da época. O rádio e a televisão são produtos típicos dessa conjuntura e jogam, portanto, com um conceito de cultura de massa diferente daquele do século anterior [séc. XIX], pois pressupõem os indivíduos isolados em sua privacidade. (MACHADO, 1988: 16)

Como a fotografia, a literatura, o grafite, o cinema e tantas outras formas de expressão, ao longo de sua trajetória, a televisão se tornou um espaço de convergência da vida humana,

onde os mais variados estilos de vida se encontram na conveniência de gostos e na abolição de fronteiras. Daí a possibilidade deste meio de comunicação de se adequar ao espectador, podendo a televisão apresentar e enfatizar a multiplicidade, o hibridismo cultural e ser, em sua atuação como meio de comunicação, paradoxal, contraditória: ora local, ora global.

Porém, seja por interesse comercial, político ou de audiência, está sempre em acordo com algo ou alguém, enquadrando-se dentro de algum contexto para conseguir gerar aquela sensação de intimidade em seu público, pois “de todos os discursos que circulam numa sociedade, o da televisão produz o efeito de maior familiaridade: a aura televisiva não vive da distância e sim de mitos cotidianos.” (SARLO: 2000: 91)

A incompletude do meio

Despedaçado o fumê que cobria as artimanhas da televisão, enxerga-se então as posturas e as ações de uma mídia em constante simbiose com a humanidade. Ora adéqua-se, ora é adequada ao meio. Isso se deve à transformação progressiva da televisão, onde a participação ativa do espectador é mais solicitada diante das novas formas do fazer televisão, como uma ruminância dela própria – suas formas e sentidos, ou mesmo insultando à atenção do espectador significados implícitos ou mais sofisticados para as formas de compreensão mais convencionais. É como bem atesta Machado:

A evolução da televisão tem mostrado uma contradição de princípio: de um lado, há uma tendência no sentido de sofisticar a tecnologia convencional de emissão, incrementando o seu poder de concentração e comando; de outro, alternativas diferenciadas apontam mais para a dispersão e a recuperação da resposta de audiência. A divergência dessas duas linhas básicas, além de colocar em evidência a complexidade estrutural da tevê moderna, aponta ainda para um espaço de contradições que pode e deve ser ocupado com a intervenção das pessoas mais bem sintonizadas com o seu tempo. (MACHADO, 1988: 20)

Em *O auto da compadecida*, Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, roteiristas, pelas histórias de Chicó (um dos protagonistas interpretado por Selton Mello), contam ao longo da minissérie (em três capítulos) vários causos fantasiosos que são caracterizados na

trama com recursos de animação digital. Nas histórias, o personagem é real, mas todo o cenário e os elementos com os quais contracenam são virtuais (grafismos), enfatizando a fantasia contada e despertando/evidenciando isso para o espectador (hipertexto). É o truque de uma montagem expressiva aliada a um roteiro dinâmico fazendo com que a participação da audiência na interpretação da obra seja mais intensa.

Daí, notadamente, estão as duas posturas dessa relação intrínseca e subestimada entre a mídia ainda em processo de completude e a audiência, mister para essa interação. Porém, Canclini, quando cita Bourdieu, atenta para que a inovação promulgadora dessas novas posturas não se torne um empecilho para a produção artística contemporânea, pois

Apesar da dessacralização da arte e do mundo artístico, dos novos canais abertos para outros públicos, os experimentalistas acentuam sua insularidade. O primado da forma sobre a função, da forma de dizer sobre o que se diz, exige do espectador uma disposição cada vez mais cultivada para compreender o sentido. Os artistas que incluem na própria obra a interrogação sobre o que a obra deve ser, que não apenas eliminam a ilusão naturalista do real e o hedonismo sensorial, mas que também fazem da destruição das convenções, mesmo as do ano passado, seu modo de enunciação plástica, garantem, por um lado, o próprio domínio sobre o campo – diz Bourdieu – mas, por outro lado, excluem o espectador que não se disponha a fazer de sua participação na arte uma experiência igualmente inovadora. (CANCLINI, 1998: 50)

Surge então o risco de trabalhar com o conteúdo erudito, *cult* e pouco assimilado pela grande audiência, a qual sempre é almejada pela televisão. Tratando da mesma inovação, mas trabalhada com perspectivas diferentes, pode-se citar o *Projeto Quadrante*, também da Rede Globo. Dirigido por Luiz Fernando Carvalho, o *Quadrante* consistia em produções inspiradas em obras literárias nacionais, nas quais elenco e locações eram compostos por moradores da região de onde a obra se referenciava. De acordo com o site Memória globo, o projeto foi “idealizado para mostrar a diversidade cultural do país”. (Hoje é dia de Maria in www.memoriaglobo.globo.com)

Foram realizadas quatro obras ao todo – até agora: *Hoje é dia de Maria* (2005, em duas temporadas); *Pedra do Reino* (2007), inspirada na obra *O romance d’a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna; e *Capitu* (2008), inspirada no livro *Dom Casmurro* de Machado de Assis. As primeiras produções, correspondentes às duas temporadas de *Hoje é dia de Maria*, lograram sucesso de público e crítica, porém, as

seguintes não alçaram índices exigidos pela emissora e foram inferidas de críticas que relacionavam justamente o que Canclini expôs antes: a adequação de produtos mais sofisticados em sua elaboração e apresentados a um público populearesco, de massa.

Na constituição da narrativa, as microsséries do projeto exibiam fotografia exuberante (muitas foram até gravados em película 16mm) e imbricavam na tela, elementos arraigados na construção narrativa do teatro, assim como em sua encenação, além de direcionar em sua pré e pós produção ações simultâneas em diferentes mídias – com ênfase na internet, com o site das microsséries – para a promoção do programa e na busca de interatividade com o público, elaborando um processo de *Cross media* para as obras. O intervalo mínimo foi de dois anos entre cada obra e, atualmente, depois dos últimos índices de audiência, não se sabe mais da realização de próximas microsséries.

Em outro rumo, aliando os mesmos elementos, porém em outra montagem expressiva e em outras perspectivas de auto-referencialidade, hipertexto, metalinguagem e recursos técnicos, *O Auto da Compadecida* e *Caramuru – A invenção do Brasil*, da mesma emissora das produções do *Projeto Quadrante*, porém dirigidas por Guel Arraes, constituem exemplos bem sucedidos (aceitação de público e crítica) da junção entre o culto e o popular, destinado ao grande público em um meio geralmente marcado por sua relação com indústria cultural e a comunicação de massa.

Outra questão que acentua essas posturas em relação à nova forma de se conceber e fazer televisão é a efemeridade das relações e manifestações em geral dos tempos atuais. Atordoadado com a quantidade de informação e o fluxo constante de conteúdo ao qual é submetido cotidianamente, o homem contemporâneo se vê no limiar de sua capacidade de assimilação e de opções de gosto particular quando opta por escolher o que consumir – aqui, refiro-me a produtos audiovisuais televisivos.

Não há como medir a possibilidade de ocorrência ou medir o grau de interferência de uma programação na vida da população. No entanto, no que se refere à incompletude do meio e à efemeridade de conteúdo, os programas de transmissão em tempo presente, ou para melhor entender, os programas *ao vivo* explicitam com mais proximidade essa relação. Assim, como Machado aponta mais uma vez,

Resulta daí a marca de efemeridade que caracteriza o produto televisivo: a transmissão direta desmoraliza a noção de ‘obra’ como algo perene, durável e estocável, que possa se reproduzir infinitamente para as gerações sucessivas,

substituindo-a por uma entidade passante, o aqui-e- agora do faiscar eletrônico. Por consequência, diante da emissão simultânea o espectador se sente co-participante de um processo em andamento e se a mensagem lhe diz respeito particularmente essa impressão de participação pode se converter numa mobilização real, como costuma acontecer em certas catástrofes televisionadas. (MACHADO, 1988: 76)

Daí, a forma como a televisão se coloca: inacabada. Necessita e, ao mesmo tempo, instiga o espectador a se manifestar a respeito daquilo que faz. É o que já foi mencionado antes: a constituição de uma nova relação entre realizador e espectador, construída pela televisão, na qual sempre há algo a se completar, seja no significado, seja na forma. Agora, abandonando as convenções audiovisuais tradicionais, a TV transcende as expectativas e supera outros meios de expressão tornando a tela pequena algo híbrido, às vezes global, outras, peculiar e bairrista, mas sempre em sintonia e concordância com seu público, sempre transfigurando a sociedade contemporânea atual.

São relâmpagos fragmentários que constituem as formas e propostas conduzidas pela televisão na sociedade. Podem dar certo, ou muitas outras vezes esvaem-se em uma troca de canal. Para que haja continuidade nas produções televisivas – e aqui falo de programas em geral –, é necessário que haja essa reciprocidade entre quem faz e quem vê televisão. E com isso não me refiro a um sistema inovador e elaborado de interatividade como os que muitos almejam com a convergência das mídias digitais. O que interessa com essa relação de proximidade da televisão com seu público é a veracidade e, principalmente a legitimidade, da tradução e as manifestações transmitidas na tela.

É como se deu a construção dessa relação entre a sociedade e os meios pelos quais ela externa e materializa suas representações que vai explicitar esse caráter e essa função assumidos pela televisão ao longo da história e tão presente e evidente nos tempos de hoje. No próximo capítulo, procuro deixar isso mais claro buscando essas origens junto aos processos de hibridação cultural contidos dentro do processo de globalização, que agiu diretamente sobre a sociedade e sobre os meios de comunicação.

2. A ação dos processos de globalização

Globalização e comunicação: o papel da televisão

Há pouco mais de meio século, movimentos por uma reconfiguração do mundo foram expressivos e decisivos no que tange os meios de comunicação e as questões sociais, políticas, econômicas e culturais entre nações e, conseqüentemente, entre as pessoas. Novas revoluções dos mais variados cunhos, como a tecnológica, a sexual e a política nasceram de processos originados nas interações (acordos, desacordos, conflitos etc.) entre comunidades, povos, grupos ou países principalmente nesse intervalo de tempo.

Impossível não reconhecer que processos desse cunho se dão por toda história da humanidade, desde antes das formações de civilizações e suas dominações, passando pelo Colonialismo, Mercantilismo e Imperialismo – alguns destes ainda presentes até hoje nas interações entre países. No entanto, todas essas formas já vividas e ainda presentes nas formas de interação atualmente, prepararam a base para o que vem a constituir o principal processo – ou processos – que forja as interações sociais, políticas, econômicas e culturais do mundo contemporâneo e, para o que se pretende nesse estudo, se relaciona diretamente com a televisão enquanto meio de comunicação e manifestação da cultura contemporânea: a globalização ou globalismo.

Observado por várias perspectivas, a globalização é apresentada muitas vezes como um fenômeno econômico, outras como uma forma de interação e revolução do meio cultural. Porém, poucas vezes se pode evidenciar uma característica própria desse processo, pois melhor explicita Canclini quando afirma que a "fragmentação é um traço estrutural dos processos de globalização" (CANCLINI, 2003: 44). Assim como ele, Ianni descreve esse processo de forma mais completa e conceitual do seguinte modo:

O globalismo pode ser visto como uma configuração histórico-social no âmbito da qual se movem indivíduos e as coletividades, ou as nações e as nacionalidades, compreendendo grupos sociais, classes sociais, povos, tribos, clãs e etnias, com suas formas sociais de vida e trabalho, com as suas instituições, os seus padrões e os seus valores. (...) São realidades sociais, econômicas, políticas e culturais que emergem e dinamizam-se com a globalização do mundo, ou a formação da sociedade global. (IANNI, 2002: 183)

Assim como eles, outros autores se dedicaram a essa tarefa. No entanto, para os objetivos deste trabalho – a avaliação da interferência mútua entre a globalização e a televisão como meio de comunicação de massa –, é apropriado atentar para as considerações de Amaral ao afirmar que “o termo globalização parece adquirir tantos significados quanto são os falantes, multiplicando-se, mudando ou metaformoseando-se de acordo com a posição e o ponto de vista do enunciador” (AMARAL, 2005: SR).

E com essa concepção apresentada pela autora no texto *Notas introdutórias ao estudo da globalização* somada às outras dos autores acima citados, pode-se definir a perspectiva abordada por esse trabalho tomando a globalização como o resultado, o desencadear simultâneo de diversos processos de caráter político, econômico, social e cultural, os quais, por sua vez, desenvolvem-se na sociedade ao longo da história e que podem ser encaradas, justamente por isso, de maneiras às vezes extremamente particulares, outras genéricas e universais.

Nesse sentido, é importante identificar como se deu o desenvolvimento e as bases desse processo arraigado em intensas dependências recíprocas entre povos e motivado pela criação, pelo crescimento e pela aceleração de redes econômicas e culturais que agem em um patamar global. Daí a importância de um panorama histórico-social com ênfase nos meios de comunicação em especial na televisão, objeto desse estudo.

Foi durante a Segunda Guerra Mundial que o desenvolvimento tecnológico começou a se intensificar e revoluções foram instauradas. O aperfeiçoamento de meios de comunicação já existentes como o rádio e a popularização/massificação da televisão, assim como a criação da internet têm destaque especial nessa revolução tecnológica que também proporcionou surgimento de telefax, satélites, telefones celulares e *music players*, entre muitas outras formas e aparelhos de comunicação. Atualmente pode-se afirmar que a revolução não pára e que a cada momento vão surgindo novas e mais arrojadas ferramentas – vide a nova televisão, a digital, e os programas operacionais usados nos microcomputadores pessoais e os de interação *on line*, como Google Wave.

As dominações políticas e econômicas se intensificaram, mas também a influência cultural despontou nesse cenário, fazendo com que alguns países tivessem a cultura internacionalizada e, às vezes, até absorvida por seus dominados. Destacam-se nesse quesito Estados Unidos e Inglaterra, principal e especialmente pelo desenvolvimento avançado na

produção de meios comunicação de massa, primeiro com o rádio e depois com a televisão – como já foi mencionado no primeiro capítulo deste trabalho.

O mundo polarizado pela Guerra Fria também ajudou, pois a corrida espacial possibilitou a criação e funcionamento dos satélites, hoje usados em transmissões convencionais e digitais das mais modernas. Os blocos capitalistas e comunistas, cada um em sua área de influência e de acordo com seus interesses, exerceram interferências políticas, econômicas, sociais e culturais, transfigurando as sociedades do planeta. Com a derrocada do bloco socialista e a abertura das fronteiras nos países que o compunham, novamente o mapa foi redesenhado e novos processos de interferências foram iniciados, intensificando a globalização a partir da economia e sistema político.

A criação de instituições internacionais que regiam os problemas e as questões do mundo e de blocos econômicos regionais ou de interesses também acentuou esses processos globalizadores que se tornavam cada vez mais intensos e imprevisíveis – como até hoje são. Fundo Monetário Internacional, Banco Internacional para a Reconstrução e o Desenvolvimento, União Européia, entre outros, mas, principalmente, as Organizações das Nações Unidas e toda sua gama de conselhos e órgãos que, logo depois da Segunda Guerra, tomaram para si a responsabilidade sobre os aspectos problemáticos e conflituosos do mundo, formam os agentes nascidos da globalização para tratarem dos desenvolvimento dos países e suas mazelas.

Foi a partir dessas organizações que as interferências se deram mais enfáticas, determinando quais medidas os países em crise (política e econômica) deveriam seguir. Contudo, nem sempre o caminho foi o melhor para o país em questão, pois – como era de se esperar – as medidas reafirmavam o status dos países dominantes, que exerciam a influência. Nesse sistema, a dominação cultural culminou como intercâmbio, disfarçando o interesse político-econômico.

Eis que o cenário é formado a partir de processos interativos dos mais diversos interesses e a globalização se faz presente e evidente em todo o mundo, como bem descreve Ianni:

O planeta Terra está tecido por muitas malhas, visíveis e invisíveis, consistentes e esgarçadas, regionais e universais. São principalmente sociais, econômicas, políticas e culturais, tornando-se às vezes ecológicas, demográficas, étnicas, religiosas, lingüísticas. A própria cultura encontra outros horizontes de universalização, ao

mesmo tempo que se recria em suas singularidades. O que era local e nacional pode tornar-se também mundial. O que era antigo pode revelar-se novo, renovado, moderno, contemporâneo. Formas de vida e trabalho, imaginários e visões do mundo diferentes, às vezes radicalmente diversos, encontram-se, tencionam-se, subordinam-se, recriam-se. (IANNI, 2002: 24/25)

No Brasil, em um passado recente (20 anos atrás), houve a redemocratização do país com a saída dos militares do poder. Porém, o país ainda permaneceu sob grande influência dos países capitalistas, em especial os Estados Unidos. Nesse tempo, a televisão já dominava o mercado de comunicação de massa no país e as emissoras já importavam os famosos “enlatados” de fora desde a chegada do vídeo tape, enraizando muitas das referências televisuais brasileiras à cultura estrangeira – é o caso do programa infantil norte-americano *Vila Sésamo*²¹ (apesar de ter sido adaptado parte dos quadros) e dos seriados infanto-juvenis mexicanos *Chaves* e *Chapolin*²².

Com a política do governo Collor²³ (1990 – 1992) objetivando a entrada imediata do Brasil no sistema financeiro capitalista após o processo de redemocratização por qual passou, a Embrafilme²⁴ foi fechada e os financiamentos de distribuição, apoio e incentivo à produção cinematográfica nacional foram extintos. O depreciamento do cinema nacional foi inevitável

²¹ Vila Sésamo foi uma série de televisão brasileira adaptada do programa infantil norte-americano *Sesame Street* (criado pela Children’s Television Workshop de Nova York, baseado em opiniões e conceitos emitidos por técnicos de educação e agência de publicidade). O seriado infantil começou a ser transmitido em outubro de 1972. Na época, como a Rede Globo inicialmente não tinha estúdios para filmar o seriado, foi criada uma parceria entre ela e a TV Cultura de São Paulo. Eis o motivo de Vila Sésamo ter sido exibida pelas duas emissoras até 1974, quando a TV Globo assumiu totalmente a produção do programa. O cenário, era uma vila onde pessoas e bonecos conviviam com crianças. Foi a partir de 1973 que Vila Sésamo foi nacionalizada, porém ainda mantinha um quadro transmitido da forma como recebiam da emissora norte-americana. Sua última exibição foi em março de 1977.

²² Chaves e Chapolin são comédias da televisão mexicana criadas e estreladas pelo dramaturgo Roberto Gómez Bolaños, que as produziu originalmente na Rede de televisão Tevisa. O primeiro trata da história de um menino de rua, Chavez, que mora em um barril em uma vila mexicana. E o segundo conta as aventuras de um super-herói latino, o Chapolin Colorado, o oposto da imagem dos super-heróis “enlatados” americanos: fraco, feio, medroso, pobre, desajeitado, covarde, tonto, mulhengo, mas que no final sempre superava seus medos para assim vencer seus inimigos. No Brasil, são exibidas até hoje pelo SBT, com mais de 19 anos no ar.

²³ Governo de retomada da redemocratização do Brasil, foi marcado pela abertura do mercado nacional e pelo início do processo de privatizações, onde o objetivo era a entrada do Brasil no liberalismo econômico vigente. Para isso, Collor, lançou um pacote econômico que congelou por 18 meses contas e poupanças no país. Dois anos depois de ser eleito, com dois planos econômicos ineficientes e uma série de denúncias de corrupção, Collor renunciou e teve seus direitos cassados.

²⁴ A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes. Enquanto existiu, sua função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Foi extinta em 1990, pelo Programa Nacional de Desestatização do governo de Collor de Mello. A partir daí, o cinema brasileiro sofreu uma queda de produção, voltando a ter produções mais constantes no final da década de 1990. Atualmente, apenas secretarias e agências ligadas ao governo que administram recursos financiadores, assim como empresas privadas interessadas na lei de incentivos fiscais, dão apoio à produção audiovisual do cinema brasileiro.

assim como a invasão de *blockbusters* internacionais nas salas de cinema e na própria televisão brasileira.

Assim, a televisão brasileira tomou cada vez mais espaço na representação significativa das manifestações sociais nacionais e se solidificou como meio de comunicação hegemônico no país. Com a produção cinematográfica sendo luxo de produtoras privadas, as grandes emissoras de TV tornaram-se as principais conversoras dos profissionais do meio, que não tiveram muitas opções de trabalho na época. Com destaque, a Rede Globo valorizou ainda mais a sua produção de telenovelas e assim pôde, tanto através de produções nacionais como dos famosos “enlatados” que comprava a baixo custo – também devida à política de balança comercial do governo –, enraizar seus produtos na memória da população, levando a máxima popular cunhada no senso comum de que as coisas só acontecem quando passam na TV, ao extremo.

Felizmente, nesse período, muitos foram os programas que realmente vingaram como representação das manifestações da sociedade, apesar da influência comercial e os interesses embutidos nas relações entre emissoras e poder público e privado que tentavam impedir notícias e programas de cunho mais irreverente e astuto, que incitasse o pensamento do telespectador sobre questões sociais. Fugindo dessa perspectiva, dos que conseguiram lograr bons resultados, estão Marcelo Tas na TV Cultura e MTV e Guel Arraes na TV Globo. Assim, já nesse período conturbado politicamente, ambos vislumbram um novo modo de fazer televisão no decorrer da década de 1980 e 1990, com programas como, *TV Pirata* e *Vitrine*, levando em conta a ordem cronológica.

Inegável que, para a elaboração da linguagem televisual desenvolvida por esses realizadores nesses programas, houvesse referências mais gerais, de lugares onde a produção audiovisual na televisão já estava em desenvolvimento e que as fronteiras culturais estivessem menos tensas e mais flexíveis. Por isso a citação de artistas como Nam June Paik²⁵, Rainer Werner Fassbinder²⁶, Jean Luc Godard²⁷ e outros precursores do vídeo no mundo pelos então primeiros a experimentar o "novo" meio no Brasil.

²⁵ Artista sul-coreano considerado o pai da videoarte por seus trabalhos pioneiros realizados com manipulação eletrônica no vídeo. Paik estudou no Japão, depois mudou-se para a Alemanha onde participou de um grupo neodadaísta que realizava experimentos artísticos com sons e imagens, o *Fluxus*, e, por fim, foi para os Estados Unidos onde iniciou seus experimentos com a televisão e a arte eletrônica até morrer em 2006. Produziu, dentre outras obras, o programa de TV transmitido por satélite *Good morning Mr. Orwell*, em 1984.

²⁶ Ator, produtor, editor e diretor de cinema alemão que produziu mais de 40 filmes e 20 peças de teatro ao longo da carreira e foi um dos ícones do cinema novo alemão. Morreu em 1982, aos 37 anos, e realizou entre outros filmes *Berlin Alexanderplatz*, com 15 horas de duração.

Em seus depoimentos para o *Made In Brasil*, organizado por Arlindo Machado, Marcelo Tas (Olhar Eletrônico) e Tadeu Jungle (TVDO) falam abertamente da vontade e da ânsia da produção motivada pelo que viam fora do país e do desejo de entrar no circuito comercial televisivo. No entanto, as produções dos dois grupos expressavam outra maneira de conceber a televisão, até então renegada pelo modelo convencional em voga, como explicita Machado a seguir.

Menos comprometido com a centralização de interesses e com alto custo do capital verificáveis no modelo *broadcasting* de televisão, o vídeo independente, produzido e difundido fora dos circuitos oficiais, podia investir no aprofundamento da função cultural da televisão, avançando na experimentação das possibilidades da linguagem eletrônica, dando ressonância aos graves problemas sociais do país e buscando exprimir as inquietações mais agudas do homem de nosso tempo. (MACHADO, 2007: 33)

Atualmente, a televisão brasileira é reconhecida mundialmente, apesar de sua valorosa contribuição para o mundo da comunicação estar restrito às novelas, e não aos programas mais inovadores do ponto de vista estético, ético e de conteúdo. Contudo, como aponta Canclini sobre a realidade estabelecida na América Latina no pós-guerras (Segunda Guerra Mundial e Fria), “a modernização econômica, política e tecnológica – nascida como parte do processo de secularização e independência – foi configurando um tecido social envolvente, que subordina as forças renovadoras e experimentais da produção simbólica.” (CANCLINI, 1998: 32)

A essa subordinação devemos a atual configuração, ainda arraigada em valores ultrapassados, onde há resistência à inovação e criação de formatos e simpatia pela adaptação e compra de “enlatados”, mas que já consegue conviver com inovadoras propostas as quais, em termos comunicacionais, destacam-se pela desenvoltura estética – devido principalmente a novas concepções a respeito da linguagem audiovisual televisiva – com que agem para atrair o público em geral e o modo como tratam do conteúdo abordado.

Aliar o visual ao discurso/narrativa é um mérito que até as telenovelas vem conquistando nos últimos anos. Não há mais – apesar de ainda permanecer forte na produção

²⁷ Um dos cineastas franceses ícones da *Nouvelle Vague* (movimento de retomada do cinema francês da década de 1960) que tomou como temas e assumiu como forma, de maneira ágil, original e quase sempre provocadora, os dilemas e perplexidades do século XX. Ganhou o *Urso de Ouro* do Festival de Berlim por *Alphaville* (1965) e um *Leão de Ouro Honorário* por sua carreira, em 1982.

nacional – padrões fechados e arraigados de um tradicionalismo ultrapassado. Hoje, por exemplo, vê-se telejornais assumindo posturas menos formais (Jornal Hoje, Rede Globo) ou mais agressivas (Jornal da Globo e seu quadro *Pinga Fogo*) e a imbricação de formatos em um só programa (caso das diversas revistas eletrônicas em voga nas tardes da programação de muitas emissoras).

Os grafismos, os discursos *linkados* e a postura mais flexível das programações conseguem burlar as interferências políticas e econômicas e promover uma renovação do cenário televisual brasileiro. Mais uma vez recorro a *Caramuru – A invenção do Brasil* que rege com maestria esses recursos visuais (animações, efeitos especiais, sobreposições etc.) aplicados no quadro de sequências ágeis e rápidas que, referendadas num roteiro hiperlinkado, unem ficção e documentário.

Um novo cenário: a sociedade global, os localismos e a interferência dos meios de comunicação

No emaranhado cultural reestruturado pelo novo desenho do globo, ora as distâncias são minimizadas, fazendo com que os lugares se desterritorializem; ora são erguidas, evidenciando a insularidade de certos povos, assim como as semelhanças e diferenças que se evidenciam dentre as tantas sociedades que compõem o globo. De acordo com Ortiz, “cada lugar, não importa onde se encontre, revela o mundo, já que os pontos dessa malha abrangente são susceptíveis de intercomunicação”. (ORTIZ, 1994: 106) É o mundo um caleidoscópio desconhecido, definição dada também por esse autor, que apresenta o globo sob uma nova roupagem conceitual e representativa das coisas.

E na fluidez da circulação e contracirculação de bens e mensagens, os movimentos globalizadores proporcionam, às vezes condensados noutras expandidos, novas condições para a interação política, econômica, social e cultural no mundo. Nesse cenário, a televisão aparece em destaque pelo seu papel enfatizador dessa multiplicidade, dessa contradição que a globalização gera, ora servindo a um interesse, ora a outro. Daí o papel da TV no fortalecimento da identidade nacional, da idéia de nação – como no caso brasileiro na época do governo militar –, ou então na propagação de uma cultura internacional, constituída por

elementos externos, o que acaba por referenciar o imaginário representativo da sociedade em uma generalidade cultural.

Então, essa idéia de estado-nação, concebida por Ianni como “uma criação simultaneamente geográfica, econômica, demográfica, cultural, social e política, com todas as características de um processo histórico” (IANNI, 2002: 83), desmorona diante da nova configuração mundial devido aos movimentos múltiplos de resultados indefinidos que a globalização proporciona, como também narra esse autor:

Simultaneamente à continuidade e reiteração da idéia de nação, os processos sociais, econômicos, políticos e culturais deflagrados pelo mundo afora promovem a globalização. As estruturas de base nacional, assim como as formas de pensamento radicadas nessa base, são contínua e progressivamente abaladas, enfraquecidas ou recriadas com outros significados. Acontece que o estado-nação torna-se paulatinamente anacrônico, devido à dinâmica e à força das relações, processos e estruturas que se desenvolvem em escala mundial. (IANNI, 2002: 85)

Em entrevista dada ao *Estado de São Paulo* em 23 de dezembro de 1990, por conta da estréia do programa *Netos do Amaral* (1991, MTV), Marcelo Tas declara que "o Brasil tem aparecido de forma tão distanciada no telejornalismo que o país [sic] simplesmente não acontece na televisão". Ora, nesse período o país estava em processo de redemocratização e, identifica-se na declaração, o confronto interno que surgia entre concepções internas, que conseqüentemente estariam sendo ressignificadas, e concepções externas que adentravam a sociedade brasileira. Constrói-se nesse momento, com o enfraquecimento do estado-nação e a ressignificação do imaginário social como um todo, a sociedade global. Porém, Ianni adverte:

a sociedade global não é nem uma soma aritmética nem uma composição geométrica de sociedades nacionais. Distingue-se por sua originalidade, apresenta configurações e movimentos próprios, revelando-se uma totalidade superior, abrangente, complexa e contraditória; subsumindo localidades, nacionalidades, nações e regiões; compreendendo ilhas, arquipélagos e continentes, mares e oceanos; constituindo territorialidades e temporalidades desconhecidas. (Idem, 2002: 79)

E conceitua:

A sociedade nacional é um processo histórico: forma-se e conforma-se, afirma-se e transforma-se, integra-se e rompe-se. Seria ilusório imaginar que dada sociedade nacional amadureceu, realizou-se, tornou-se irreversível, adquiriu sua forma definitiva. (Ibidem: 82)

Traçada sob a égide do hibridismo, “subsumindo localidades, nacionalidades, nações e regiões; compreendendo ilhas, arquipélagos e continentes, mares e oceanos; constituindo territorialidades e temporalidades desconhecidas” (IANNI, 2002: 79), a sociedade global assume uma configuração na qual os conflitos internos e o surgimento de localismos – assim como os meios de comunicação, em especial a televisão – se tornam inerentes.

Forma-se uma nova cartografia onde as pessoas são postas entre as máximas do globalismo; descobrem-se diferentes do que veem sendo e tornam-se cidadãos do mundo ou militantes de um localismo resignado, os quais tanto expressam reivindicações e identidades antigas como expressam o declínio do estado-nação enquanto instituto da soberania.

No bojo dessa sociedade, a televisão figura como um protagonista na formação de uma “cultura internacional-popular cujo o fulcro é o mercado consumidor” (ORTIZ, 1994: 111). Com o encadeamento de imagens diferenciado, o discurso inovador e a nova perspectiva de abordagem dos assuntos tratados – de acordo com as regras da montagem expressiva, auto-referencialidade e os outros elementos apontados no primeiro capítulo – ao lado da padronização de determinados programas e quadros, a TV consegue atrair o grande público e penetrar na realidade nacional, povoando o imaginário de muitos e modificando as relações que os indivíduos, grupos, classes, coletividades e povos guardam consigo mesmos e com os outros, com o seu passado e com o seu futuro.

É aquilo que afirma Canclini sobre os meios de comunicação no que tange o multiculturalismo, que podem “levar ou a imaginar que as identidades se dissolvem ou a procurar referentes globais indefinidos” (CANCLINI, 2003: 50) E que Brittos e Kalkoske descrevem bem para o campo televisual:

Considerando os produtos culturais num contexto mundial, hoje circula um conjunto de bens simbólicos que conforma uma cultura global, remetendo a referentes culturais comuns aos consumidores da maioria dos países. No mercado televisivo, tal constatação é facilmente identificada nas telenovelas, mas não só, uma vez que, com o advento da internet, formatos até então locais projetaram-se na esfera internacional, sendo posteriormente incorporados por realizadores globais. Através

de movimentos compensatórios heterogêneos, estrategicamente empregados, para que haja o mínimo necessário de identificação por parte da audiência, estas produções acabam agregando elementos de reconhecimento local, o que constitui a chamada *particularização*, mas com forte presença do global, numa permanente construção do audiovisual transnacional. (BRITTOS, KALIKOSKE, 2007: on line)

Dessa forma, ajudando no florescimento de espaços vazios ou genéricos, frutos de um processo de criação e morte de vínculos que estabelecem locais, coisas e, nesse momento, a televisão age como um ator representativo de uma identificação geral do consciente coletivo no mundo, incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade, conceito que Augé (1994) em seu *Introdução a uma antropologia da modernidade* chamou de “Não-lugar”.

Assim, a televisão interrelaciona-se mais ainda ao processo de globalização, como mostra Machado:

Na mesma medida em que se expande seu público se universaliza, ela [a televisão] se vê forçada a encarar também as diferenças (culturais, sociais) para poder atender a uma demanda diversificada de programas. O nível de penetração que ela já atingiu – a tão decantada integração universal que MacLuhan batizou de ‘aldeia global’ – constitui fenômeno complexo e contraditório: ao mesmo tempo que visa pasteurizar as diferenças com sua estrutura concentracionária, as diferenças logram também dispersar essa homogeneização com suas exigências diversificadas.” (MACHADO, 1988; 19)

Tanto inova para a multiculturalidade como para a homogeneização cultural; então as contradições. Enquanto enxerga-se em Guel Arraes e Marcelo Tas o pioneirismo numa configuração distinta de fazer televisão, observa-se que a TV também manteve em sua grade programas que culminavam numa homogeneização cultural – vide todos os modelos de telejornais apresentados nas redes nacionais brasileiras, nitidamente cópias de modelos cunhados no exterior – e que, por isso, incitam os localismos, pois não abrem espaço na programação transmitida nacionalmente para a representação que também caracterize outras regiões do país e não só as quais as emissoras se localizam ou os centros urbanos e financeiros mais “desenvolvidos”.

No momento em que se colocam em questão as contradições da televisão – em suma, sua programação –, vê-se, no começo desse século, o alvoroço em defesa de TVs regionais, que argumentam representar com mais verossimilhança um estrato cultural de localidades

distintas do território brasileiro. Em oposição a isso, a política das grandes redes é inversa, pois, na mesma emissora na qual as produções de Guel Arraes são transmitidas, os telejornais locais são obrigados a manter uma identidade estética padronizada.

Refiro-me a Rede Globo e sua política de retransmissão de conteúdo – elaborada e estabelecida em contrato –, onde todas suas retransmissoras devem manter o cenário com cores estipuladas pela geradora, diferenciando o cenário somente pelas fotos de fundo, que identificam o estado ao qual pertence. Fora a parte técnica, os âncoras respeitam a etiqueta padrão do telejornalismo mundial, asséptica e ilusoriamente parcial.

Opondo-se a esse formato encontramos programas como *Nas garras da patrulha* (TV Diário). Apesar de ter seu formato adaptado do rádio – e por isso grande carga de oralidade no discurso –, a caracterização transfigura a cultura massiva e popularesca cearense; suas gírias, preconceitos, valores etc. aliado ao humor.

No entanto, Canclini aponta uma alternativa a essa dicotomia da representatividade simbólica entre local e global e mesmo entre local e local na televisão, onde, no lugar de se diferenciar ou abolir essas distinções, há de se “compartilhar recursos materiais e simbólicos. Não de dissolver as diferenças, mas de torná-las combináveis”. (CANCLINI, 2003: 115) Assim, ele afirma:

Para além das narrativas fáceis da homogeneização absoluta e da resistência local, a globalização nos defronta à possibilidade de apreender fragmentos, nunca a totalidade, de outras culturas e refazer o que imaginávamos como próprio em interações e acordos com outros, nunca com todos. Desse modo, a oposição já não é entre global e local, entendendo-se global como subordinação geral a um único estereótipo cultural, ou local como simples diferença. A diferença não se manifesta como compartimentalização de culturas isoladas, e sim como interlocução com aqueles com que estamos em conflito ou buscamos alianças. (CANCLINI, 2007: 115)

Em âmbito nacional, Marcelo Tas também desenvolveu um formato jornalístico com grande caráter humorístico e tentando a interlocução com vários fragmentos da sociedade brasileira quando, no início da década de 1990, apresentou na MTV Brasil, o programa *Netos do Amaral*²⁸. Inspirado no programa de cunho ufanista *Amaral Neto, o repórter*²⁹ (TV Tupi e

²⁸ Programa jornalístico que assumia uma postura diferente, encarnando humor nas matérias. Apresentado por Tas sob a alcunha de Ernesto Varela, *Netos do Amaral* exibiu reportagens de vários lugares do Brasil abordando

Rede Globo), Tas voltou a encarnar Ernesto Varela e, viajando por todo o Brasil, buscou subverter a proposta de seu inspirador apresentando uma visão diferenciada sobre as várias localidades do território brasileiro, sempre assumindo a postura desengonçada – inversa do repórter convencional –, fazendo perguntas capciosas aos políticos e entregando o microfone na mão do público. Assim atuou, dando um enfoque diferenciado em suas matérias, subvertendo o modo de fazer jornalismo, como descreve Fechine:

Em vez de tentar dirigir seus entrevistados, o papel de Varela era, ao contrário, estimulá-los a um posicionamento autônomo, autêntico, mais consciente do próprio aparato de mediação envolvido numa gravação para a TV. Varela desconstrói os discursos unívocos dos repórteres convencionais que tentam reduzir toda a diversidade sociocultural e político-ideológica, toda pluralidade de pontos de vista à autoridade de sua própria fala. (FECHINE IN MACHADO, 2007: 92)

Arraes também fez algo semelhante quando dirigia o *TV Pirata*³⁰ (TV Globo), porém no campo da ficção e com auto-referencialidade efervescente. Parodiava novelas, seriados, minisséries, telejornais e tudo mais que fosse transmitido pela televisão de uma maneira devoradoramente metalingüística e satírica. Embrião do que veio a ser o *Casseta & Planeta Urgente* (TV Globo), inclusive mantendo boa parte de seus redatores e, desde 1998, o próprio Guel Arraes na direção de núcleo.

Além dessas experiências, e ainda trabalhando com ficção, Arraes também trabalhou com essa perspectiva em *Caramuru – A Invenção do Brasil* (Rede Globo). Valendo-se de um narrador *off* (Marco Nanini) que deu o tom documental da produção (uma minissérie em três capítulos), ele conduz o entendimento do espectador sobre a chegada dos europeus às terras sul americanas, de maneira que conta uma história não oficial – apesar de já difundida mundialmente por historiadores – narrando a história de um português chamado Diogo Álvares (Selton Mello), personagem do poema *Caramuru* do Frei José de Santa Rita Durão – obra inspiradora da minissérie junto com a versão romanceada de Viriato Corrêa, ambas

questões não tratadas antes pelo jornalismo convencional, com destaque a matéria em Serra Pelada, onde Tas entrevistou os garimpeiros.

²⁹ Programa de Fidélis dos Santos Amaral Netto que estreou em 1968 na TV Tupi e no mesmo ano foi para Rede Globo, onde ficou *no ar* até 1983. Em todo esse tempo, transmitiu reportagens de todos os lugares do Brasil assumindo sempre uma postura ufanista, de mostrar as riquezas (territórios, paisagens, costumes e tradições) do país desconhecidas do público.

³⁰ Ver nota número 18, no primeiro capítulo.

citadas na introdução do primeiro episódio e que será analisada no último capítulo deste estudo.

Apropriações e Traduções: o papel mútuo entre televisão e espectadores na tradução da cultura contemporânea

Se por acaso já existiu um momento da história no qual se podia distinguir com total nitidez as várias culturas encontradas no mundo, renunciando ao conhecimento de acontecimentos que marcavam dominações, cisões e intercâmbio entre povos, esse tempo expirou e não deixou sequer um vestígio de sua fórmula de identificação. Hoje, nossa subjetividade se constrói em meio a uma pluralidade cultural inigualável na história e às várias transnacionalizações geraram o que Ford (1999) chama de “semiosferas de cruzamento”, quando a autonomia dos campos culturais é subjugada ao comércio do imaginário social e dissolve-se nas leis globais da economia mundializada.

A essas imbricações culturais deve-se a confusão nos limites entre as diversas manifestações sociais de afirmação ou negação a tudo que os processos de globalização geram ou representam. Desde a importação de bens de consumo mundialmente difundidos a produção local enraizada num ideal de pureza e quase sacralização de uma representação cultural, vê-se idas e voltas de processos múltiplos da sociedade contemporânea, que se evidenciam principalmente ao longo do séc. XX e chegam hoje externados em todas as manifestações sociais. Para Machado:

O universo da cultura se mostra agora muito mais complexo e muito mais turbulento do que o foi em qualquer outra época. O poeta, o artista, o intelectual estão hoje imersos até o pescoço numa cultura midiática: eles vêem televisão, ouvem música em CD *players*, alugam fitas de videocassetes e navegam na Internet. Gostem ou não gostem, a mídia está permanentemente presente ao seu redor, despejando o seu fluxo contínuo de sedução audiovisual. (MACHADO, 2005; 207)

Pensar nisso sob a ótica televisual, admitindo importação de formatos e a produção inovadora de determinados programas, é evidenciar a construção de um emaranhado de

gêneros envolvidos de tal forma que categorizar uma representação destes se torna impossível. A isso soma-se ainda a velocidade das técnicas de produção e transmissão que reverberam os programas por todo mundo e fazem com que eles sejam incorporados ou rejeitados, comprados ou pirateados por outra cultura local, subjugada ou não – essa dimensão rompe barreiras de dominações, podendo até um país dominador se ver invadido por uma cultura a qual considera menor.

Assim, diante da ideia de que as “tecnologias mais avançadas intervêm criativamente no registro e produção da arte, a fronteira entre produtores e colaboradores se torna mais incerta” (CANCLINI, 1998: 38), as possibilidades de dominação ou interação cultural também se tornam parte desse processo que melhor se admite pelo termo interferências. Cabe então a todos os atores envolvidos no processo de realização do produto audiovisual (produtores e espectadores) a tarefa de conduzir o entendimento a respeito daquilo transmitido/assistido.

Ora, nada mais representativo no que tange a identificação dos programas atualmente exibidos pelas emissoras de televisão do que as adaptações melodramáticas televisivas, os *realities shows* e toda programação atual que se amotina nas transmissões, fundindo e confundindo os gêneros televisuais que ainda logram a identificação categorizada. Como também atesta Canclini, “onde a globalização é mais patente como padrão reordenador da produção, da circulação e do consumo é nas indústrias audiovisuais” (CANCLINI, 2003: 144) e isso faz com que sejam cada vez mais criados programas onde seu caráter esteja cada vez mais obscuro, indefinido e fundido em um aglomerado de outros tantos já conhecidos, mas que nem por isso, pode-se determiná-lo sobre um signo de identidade televisual.

Por isso, como afirma Machado: “Os gêneros são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas (não apenas no sentido de que são diferentes entre si, mas também no sentido de que cada enunciado pode estar ‘replicando’ muitos gêneros ao mesmo tempo).” (MACHADO: 2005: 71) E exemplificam essa casualidade tida na programação da televisão brasileira programas como o *Fantástico*³¹ (Rede Globo), o *Domingo Espetacular*³² (Rede

³¹ Revista eletrônica *no ar* desde 1973 que reúne entretenimento e jornalismo. Em seus quadros, o *Fantástico* traz reportagens locais e compradas de emissoras do exterior, assim como quadros de humor e comportamento, tudo regido por dois apresentadores (geralmente um homem e um mulher) ao longo de duas horas e meia de programa. É líder de audiência durante os 36 anos que está *no ar*, sempre aos domingos depois das 20 horas, sendo superado em poucas e emblemáticas vezes.

³² Outra revista eletrônica que segue nitidamente aos moldes estabelecidos na televisão brasileira pelo *Fantástico* e que tenta, seguindo a fórmula, conseguir a liderança no horário – 17 às 19 horas do domingo.

Record), além dos diários *Hoje em Dia*³³ (Rede Record) e *A Tarde é Sua*³⁴ (Rede TV!), no que se refere às chamadas revistas eletrônicas; e os já citados *CQC* (Rede Band) e *Caramuru – A invenção do Brasil* (Rede Globo), além do mais recente e também bem sucedido *Por Toda Minha Vida* (Rede Globo). A esses dois últimos deve-se uma formidável união de ficção e documentário cujo resultado final oferece ao público um panorama bem aprofundado e carregado de significados sobre a história contada.

Especificamente o *Por Toda Minha Vida*, finalista por três anos seguidos ao Emmy Internacional, traz a história de músicos e intérpretes brasileiros aliando documentário e dramatização. Depoimentos de amigos e figuras importantes para aquele artista se misturam a encenações de momentos relevantes da vida de cada um e a mostras de fotos, vídeos e áudios em que os biografados estiveram quando ainda vivos. O programa também conta com uma apresentadora (Fernanda Lima) que guia o espectador entre as colagens dessa narrativa.

Além disso ainda há de se considerar os famosos *realities shows* e toda sua conversão e adaptação de gêneros e formatos estrangeiros em nacionais, nacionais em locais, sem muitos critérios e com muitas disputas comerciais e de audiência. Atualmente, as incertezas sobre os direitos autorais e as determinações a respeito das categorizações fazem com que cada vez mais programas como esses sejam multiplicados na TV sem a devida normatização e bom senso dos programadores. Vide *Big Brother Brasil*³⁵ (Rede Globo), sua cópia, *A Casa dos Artistas*³⁶ (SBT) – que surgiu primeiro no Brasil e ainda conseguiu licença judicial para acontecer em quatro edições, já com variações no formato original licenciado pela Globo no

³³ Programa estilo revista que reúne jornalismo, entretenimento e culinária. Sua apresentação é composta por dois jornalistas (um que segue a linha convencional e a outra que fala de fofocas), uma modelo (que faz matérias de moda e comportamento) e um cozinheiro (que apresenta receitas), e todos discutem temas em evidências recebendo convidados e realizando entrevistas ao longo de 3 horas, diariamente pela manhã.

³⁴ Programa estilo revista conduzido por uma jornalista que aborda os mais diversos temas, de fofoca à utilidade pública. Inicialmente, tinha foco nos bastidores da televisão brasileira (quando da primeira vez que a jornalista Sônia Abrão esteve à frente), depois, com a saída da jornalista para o SBT, incorporou uma linha mais voltado à dona de casa e, com a volta da jornalista, assumiu uma linha genérica.

³⁵ Programa importado da emissora holandesa Endemol que reúne um grupo de pessoas desconhecidas em uma casa com vigilância 24 horas por dia. Com testes e provas das mais diversas, elimina-se um participante por semana. O último a sair recebe o prêmio do programa. A duração é de aproximadamente três meses e o prêmio da versão brasileira é de 1 milhão de reais.

³⁶ Intencionalmente, a *Casa dos Artistas* obedece à mesma dinâmica do *Big Brother*, só que com personalidades famosas. Foi ao ar pela primeira vez em 2001, no SBT, antes do primeiro *Big Brother Brasil* e sem pagar pelos direitos autorais, por isso, sofreu diversos processos por parte da Rede Globo, detentora dos direitos do programa no Brasil. Ainda teve mais três versões nos dois anos seguintes e já com o formato diferente – para evitar mais processos. Foi o primeiro programa em 30 anos a bater o *Fantástico* em audiência.

Brasil e criado pela empresa holandesa Endemol – e, mais recentemente, adaptando os dois programas anteriores, *A Fazenda*³⁷ (Rede Record).

Mas têm-se por gênero, algo que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio – no caso, a televisão –, pois há manifestado através de sua categorização a expressão mais sólida e representativa desta, acumuladas ao longo de sua existência e baseada em seu repertório. No entanto, justamente por esse caráter representativo, Machado admite que

“por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura, as tendências que preferencialmente se manifestam num gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante em que buscam garantir uma certa estabilização.” (MACHADO, 2005: 68/69)

Da mesma forma, considerando a reformulação das ideias e dos conceitos diante das diferentes e inovadoras formas de expressão e representação da contemporaneidade,

sabemos que as obras realmente fundantes produzidas em nosso século não se encaixam facilmente nas rubricas velhas e canônicas e quanto mais avançamos na direção do futuro, mais o hibridismo se mostra como própria condição estrutural dos produtos culturais. (MACHADO, 2005: 67/68)

Afinal, a imbricada relação entre culturas admitida pelas novas possibilidades de interação que os processos da globalização reconfiguram dita outras tantas novas possibilidades de se encarar e reconhecer algo. Daí a importância da reapropriação e reidentificação de coisas e manifestações. Tomando isso para os meios de comunicação, Cashmore bem exemplifica:

A cultura humana é possível graças à linguagem, é claro; mas nós a criamos e a transmitimos de uma geração para a próxima pelos diversos meios de comunicação. (...) Cada um dos meios estabelece novos limites para as possibilidades. (...) As

³⁷ Estrategicamente, esse *reality show* reúne em uma fazenda personalidade famosas do país e, obedecendo a provas e testes adequados ao ambiente no qual se passa, elimina um participante por semana. O formato não despertou protestos por parte das outras emissoras, mas a crítica questionou bastante.

formas dos meios permitem, ou até mesmo requerem, certas capacidades de pensamento ao estabelecer um quadro de referências. (...) Isso estrutura nossa experiência do mundo. Afinal de contas, poucos de nós experienciam realmente o que recebemos pelos meios de comunicação. (CASHMORE, 1998: 48)

Com isso, evidencia-se na história da cultura mundial uma dinâmica de empréstimos e reelaborações, desestruturações de séries e formatos, assim como uma constituição de novos arranjos sociais, no quais o indivíduo, através das mídias/meios de comunicação, tem papel fundamental. Na TV, o entendimento entre público e produtores é essencial para uma boa elaboração do processo representativo simbolizados pela programação televisiva, de modo que a televisão se configure capaz de equacionar a grande variedade de valores e possa oferecer propostas que sintetizem o maior número de representatividades sociais.

Para isso, considerando o que fala MacLuhan sobre a dinâmica entre realizadores e audiência, onde o envolvimento do público com a televisão se dá de forma participativa e que nasce da perscrutação de um pelo outro, torna-se mister que a postura do espectador seja concebida e considerada mais que algumas simples pesquisas de audiência massiva – onde, na maioria das vezes, o público é dado de forma amorfa, indeterminada – e se torne, através de meios mais válidos de interação – talvez só alcançados com a versão digital da TV, ainda em fase de teste e implantação –, referencial e primordial para a elaboração, adaptação, formatação e tudo que valha ser feito na programação e que é tido como a representação da cultura de um tempo.

Então, tida como origem e parte dos processos sociais, políticos, econômicos e culturais que compõem o cenário contemporâneo, inferidos principalmente pela globalização, a televisão ainda figura como ambiente de representação e de manifestações desses processos num ciclo remissivo e ao mesmo tempo antropófago que culmina em um constante processo de reconfiguração de seus conceitos, de suas dinâmicas e, principalmente, de sua linguagem. Para explicitar como se exemplifica tal processo, no próximo capítulo buscarei apontar tais ideias e proposições em um produto audiovisual televisivo recente e no qual acredito se fazem presentes os elementos mencionados nas duas primeiras partes deste estudo.

3. Caramuru: a exemplo da teoria

Considerações iniciais

Com o apresentado até aqui, tenho procurado e espero que tenha contemplado toda a ideia a respeito da televisão como espaço de manifestação da cultura contemporânea, apresentando para o público massivo histórias, mitos, personagens e elementos e toda gama de recursos técnicos e de conteúdo; proporcionando teorias e considerações acadêmicas a respeito da televisão e o que vem a ser as múltiplas interferências diretamente ligadas ao processo de globalização que a dão esse papel na sociedade de forma quase legítima e única na história da humanidade; parto agora para uma análise mais direta de um só produto audiovisual o qual, ao meu modo de ver, satisfaz toda as considerações técnicas e de conteúdo na intenção da idéia deste trabalho – volto a mencionar –, a televisão como espaço de manifestação da cultura contemporânea.

Com esse objetivo, preferi escolher *Caramuru – A invenção do Brasil* (TV Globo) – a minissérie, volto a enfatizar – como objeto de análise, pois apresenta justamente características as quais considero importantes e que busco desde a primeira lauda apontar. Encontro nela uma série de fatores e recursos que, dentre tantas outras configurações técnicas e de conteúdo, o tornam emblemático para esta discussão.

Carmuru apresenta boas atuações, direção de arte (figurino, cenografia e, especialmente, recursos digitais de edição), roteiro repleto de inserções ricas em conteúdo (textos rápidos de associação fácil e hipertextos referenciando acontecimentos de dentro e de fora da trama) e uma união harmônica entre ficção e documentário, onde ambos se imbricam das mais diversas formas e constituem o programa todo como um dispositivo híbrido por essência. Não só os recursos próprios contidos na obra audiovisual realizam essa tarefa como também seu discurso remete a essa idéia da cultura híbrida.

É nessa obra também que encontro – talvez até por essa composição rica em hibridismo cultural – o modo como trabalha a história e o conteúdo restrito para determinados públicos mais populares e que, adaptados – ou diria até traduzidos – são revestidos, tomam uma nova roupagem nas mãos dos dois roteiristas (Guel Arraes e Jorge Furtado³⁸) e se

³⁸ É de importante contribuição para as obras analisadas aqui, principalmente *Caramuru*, a participação – seja como referência no audiovisual brasileiro ou como co-roteirista – do gaúcho Jorge Furtado. Sua trajetória se forja na realização de inúmeros curtas metragens documentais e ficcionais e na produção, direção e roteirização

apresentam acessíveis e, nem por isso, menos inteligíveis ou ricos de conteúdo e estética visual. Aliás, a essas características referenciadas também se complementam, uma acentuando determinadas potencialidades da outra, ou seja, sem um roteiro adequado, não há hipertexto ou referencialidades híbridas na obra, ou mesmo o uso inadequado de tecnologia para compor o visual e a narrativa da maneira como ela foi constituída, poderia vir a aviltar a montagem e a edição como um todo.

Novamente faço uso dos conceitos forjados por Fechine (2007) sobre a montagem expressiva e a auto-referencialidade, colocando paralelo a esta última a metalinguagem contida na obra e acrescentando o hipertexto para a composição da análise que tentarei realizar. Não se trata de enfileirar recursos audiovisuais por conta da sua seqüencialidade ou aparência no vídeo, mas de concebê-los como composição de idéias e sentidos no que se refere à multiplicidade em uma dos meios mais expressivos – se não o maior – da contemporaneidade: a televisão.

O diretor, o tradutor

Em seu *Hibridismo Cultural*, Burke (2008) retrata uma figura a partir da qual, hoje, pode-se identificar através das ações desenvolvidas na sociedade, determinados atores contemporâneos da chamada cultura globalizada. É quem ele chama de tradutor. Lembrando: a concepção de Burke sobre tradução cultural descreve o mecanismo por meio do qual encontros entre culturas distintas produzem formas novas e híbridas de manifestação cultural. No contexto desta concepção, o autor admite que os tradutores seriam “freqüentemente pessoas deslocadas. (...) As pessoas que transferiam suas lealdades de uma cultura para a outra muitas vezes representando um papel importante no processo de interpretações” (BURKE, 2008: 97).

Na verdade, ele insere essas considerações referindo-se a renegados de pátria ou indivíduos que faziam parte de um país e por conta de uma derrota em guerras ou o que valha uma mudança de vida foram obrigados a se repatriarem, cedendo seu conhecimento anterior

de minisséries e programas para a Rede globo ao longos dos últimos 30 anos. Notadamente, sua parceria com Guel Arraes rendeu boa parte dos programas citados neste trabalho, assim como reconhecimento nacional.

ao novo povo ao qual se juntaram. Abandonando esse entendimento histórico, mas considerando o mesmo personagem diante do momento cultural que se vivencia atualmente, repleto de interferências múltiplas dos mais variados cunhos, várias são as figuras enquadradas nesse conceito. Artistas, jornalistas, publicitários, estilistas, chefes de cozinha e até artesões, transmitem uma cultura ou um aspecto particular de uma cultura de um para outro povo, promovendo o tal encontro cultural.

Eis que, principalmente para este estudo, nada mais conveniente que ter no diretor de televisão a encarnação contemporânea do tradutor falado por Burke e, no caso específico de *Caramuru – A invenção do Brasil*, Guel Arraes é o *cara*, é ele o tradutor. Não chega a ser um readaptado cultural, mas a história de vida de Arraes é repleta de encontros com culturas diferentes, a partir das quais ele teve oportunidades de envolver-se com novos mundos e por isso ter a sua disposição um repertório imenso e variado em seu acervo cultural pessoal.

Nascido em Recife, Miguel Arraes de Alencar Filho passou a infância ao lado dos irmãos e sob a lenda do pai (político fundador do Partido Socialista Brasileiro e três vezes governador do estado de Pernambuco), quando, aos 15 anos, por conta da cassação e do posterior exílio destinado ao pai, teve seu primeiro “encontro cultural”. Foi à Argélia em 1969. Lá, passou três anos até ir estudar Antropologia e Matemática na Universidade de Paris, França, onde viveu o seu segundo encontro e o que possibilitou mais experiências.

Ingressou no Comitê do Filme Etnográfico e trabalhou sete anos com Jean Rouch³⁹. “Foi lá que aprendi e fazia de tudo”, declarou em entrevista ao *ClickTV* em 24 de outubro de 2008. Nessa mesma época, enquanto trabalhava no comitê, começou a produzir filmes curtas e médias-metragens. Ainda como produtor, colaborou com Jean Luc-Godard num trabalho sobre Moçambique, onde pretendiam registrar a formação da auto-imagem de um povo recém libertado da colonização (Guel Arraes in www.memoriaglobo.com.br). Depois de 11 anos afastado, nove deles na França, Arraes volta ao Brasil, em 1980.

Começa a trabalhar como assistente em produções nacionais até conhecer o ator Tarcísio Meira, que o leva para a Rede Globo, um ano depois de seu retorno. Passa a morar no Rio de Janeiro e inicia seu trabalho na televisão como assistente de direção em uma novela de Silvio de Abreu, *Jogo da vida* (Rede Globo, 1981), junto com o também estreante Jorge

³⁹ Jean Rouch, realizador e etnólogo francês, é um dos representantes e teóricos do cinema direto. Como cineasta e etnólogo, influenciado por Dziga Vertov e Robert Flaherty, Jean Rouch é um dos pais fundadores do cinema-verdade. Foi fonte de inspiração e constante referência para os realizadores da Nouvelle Vague. Ganhou o prêmio de crítica do Festival de Cannes por *Crônica de um verão* (1961), realizado em co-autoria com Edgar Morin, e morreu em 2004 em um acidente de carro no Níger enquanto realizava mais uma pesquisa etnográfica.

Fernando e sob a direção geral de Roberto Talma. No entanto, só em 1985 foi que iniciou o programa que muitos críticos consideram um marco em sua carreira e que veio a definir o seu estilo na televisão: *Armação Ilimitada*. O programa ficou três anos no ar e já apresentava elementos híbridos citados aqui na composição de suas histórias.

A partir daí desenvolveu inúmeras obras televisivas que visivelmente reconfiguram a televisão brasileira nos últimos vinte anos. Arraes consolidou seu estilo e estabeleceu parcerias com produtores e atores na construção de seu núcleo dentro da maior emissora de televisão do país, onde poucos tiveram a oportunidade para reverter dinâmicas e conceitos de trabalho. Afinal, apesar de consolidada, a Rede Globo não costuma arriscar sua audiência, principalmente em fórmulas não experimentadas antes. Arraes também foi um dos entusiastas que introduziram na emissora a exibição de programas e séries por temporadas, diferente do esquema de exibição constante tida antes.

Apesar da experiência e capacidade do diretor, o modelo de seus programas não foi importado, adaptado – ou traduzido – de outros países para a realidade brasileira, como tantos outros programas veiculados na emissora desde sua criação. As traduções de Arraes se restringem a conteúdo veiculado à sociedade brasileira. E os profissionais que trabalham com ele em seu núcleo são todos brasileiros e a perspectiva do trabalho, em todas as obras, desde *Armação Ilimitada* até *A Grande Família* (releitura do programa da década de 1970 e programa do núcleo há mais tempo no ar, 10 anos) foi de forjar a televisão como um espaço de adaptação antes restrito e de inovação, de produzir um conteúdo para as massas com qualidade técnica e de conteúdo.

Sobre isso, afirma, em entrevista intitulada “É preciso ser popular”, concedida à *Istoé Gente*, que "televisão sem novidade não existe. Se não avançar, daqui a dois anos não vai ter mais o que colocar no ar". E ainda declarou – providencialmente para esse estudo, diria – que:

Há um preconceito contra tudo que é popular, mas acho que é necessário ser popular. Quando você faz uma coisa que é muito popular, significa que está dando ao público algo que ele já conhece, está seguindo uma fórmula. Por outro lado, se você for muito no gosto do público, a coisa não vai ter nenhum valor artístico. Você pode encantar o público inquietando-o, trazendo novidades, fazendo com que ele descubra coisas que não conhece. Nem tudo que é popular precisa ser descartável. No caso de *Caramuru*, a gente trabalhou com o conflito entre o comercial, por causa da audiência, e arte. (www.istoegente.com.br, 2001)

Já era de se esperar que a pressão sobre suas obras fosse grande, afinal os horários e o costume da emissora de sempre conquistar a maioria esmagadora dos espectadores traria essa responsabilidade para o trabalho de Arraes. O que ele acaba por conquistar, perpetuando e consolidando seus formatos e propostas dentro da empresa. Foi por conta disso que foi instigado há cerca de 10 anos para produzir para o cinema. E ele fez isso a partir de uma minissérie de TV, importando toda a linguagem e profissionais e conquistando o público com *O Auto da Compadecida*. *Caramuru – A invenção do Brasil* foi o seu segundo trabalho nesse estilo.

Ainda sobre um elemento constante em suas obras, Arraes, em entrevista ao site *ClickTV*, disse que há no grupo com o qual produz em seu núcleo uma frequente inserção de metalinguagem em seus trabalhos. “Sempre tem uma piscada de olho para o telespectador dizendo: você está numa ficção ou não está”, admite. Marco Nanini que o diga, afinal ele foi o narrador, responsável por guiar o espectador na parte documental de *Caramuru – A invenção do Brasil*, a qual tentarei explicitar elementos e recursos a seguir.

Sinopse, contextualização e os encontros culturais da história brasileira

Para o homem contemporâneo é mais fácil compreender, dentro das manifestações culturais atuais, que as fronteiras entre as culturas erudita, popular e massiva se romperam e a identidade passou a ser considerada não sob uma ótica de pureza e solidez, mas vista num caleidoscópio desconhecido, como comparou Ortiz (1994) em outro momento. No entanto, tomando a minissérie como a manifestação em questão, para o espectador desatento, *Caramuru* chega a confundir as identificações primárias deste, podendo ser categorizada junto a outros programas submetidos ao intuito nacionalista e consumista que vigora e já se espera dentro do simulacro político dominante na programação televisiva comercial.

Porém, essa perspectiva é transcendida quando surge outra proposta na tela, onde o conjunto da obra (conteúdo, personagens e documentos aliados à montagem do programa) aponta para uma nova interpretação do acontecimento comemorado. Realizada na comemoração dos 500 anos do Descobrimento do Brasil promovida pela Rede Globo, *Caramuru – A invenção do Brasil* “casa” ficção e documentário na construção de um ambiente multicultural e atemporal, diverso de referências em seu enredo.

Exibida em três capítulos, a minissérie foi ao *ar*, em maio de 2000, na faixa das 22 horas e baseia-se em obras não conhecidas pelos brasileiros – a não ser estudiosos da história do seu país que excederam o que é convencionalmente ensinado no colégio. O poema do Frei José de Santa Rita Durão e a sua versão romanceada em *As mais belas histórias do Brasil*, como se anuncia no começo da minissérie e no roteiro publicado depois, além de outras fontes históricas clássicas são as bases de *Caramuru – A invenção do Brasil*, como se encontra na descrição da obra no site Memória Globo:

Já trabalhando juntos há dez anos, os autores [Guel Arraes e Jorge Furtado] tomaram como base para o roteiro as obras de José de Alencar e Mário de Andrade, além do poema épico de Santa Rita Durão, *Caramuru*. O título da minissérie teve como inspiração o prefácio do livro *A fundação do Brasil*, de Darcy Ribeiro. (SITE: MEMÓRIA GLOBO, 2008)

No formato, a minissérie adquiriu ares de um documentário imaginativo, de acordo com categorização exemplificada por Dancyger (2007) em seu *Técnicas de edição para cinema e vídeo*, pois muitas vezes cria situações únicas com material feito anteriormente (imagens da chegada do homem à Lua, filmes e documentos históricos, transmissão do carnaval carioca do ano e 2000, além de montagens em *chroma-key*⁴⁰ e animações dentre outras) para construir uma nova interpretação dos acontecimentos. E para guiar o olhar do espectador diante de tudo isso, também contou com um apresentador-narrador (Marco Nanini) que, ora apresentando/narrando, ora atuando como algum personagem conveniente à situação tratada, surgia para referenciar encenações da ficção e apresentar elementos multiculturais que compõem a história do Brasil.

Assim ele orchestra a trama vivida por Selton Mello, intérprete do protagonista: Diogo Álvares. Um degredado português que viaja em uma das caravelas lideradas por Pedro Álvares Cabral, mas naufraga, chegando ao litoral baiano primeiro que o resto da frota e tendo contato direto com os tupinambás⁴¹. Na tribo, Diogo conhece Paraguaçu (Camila Pitanga) e os

⁴⁰ *Chroma-key* é uma técnica de efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre uma outra através do anulamento de uma cor padrão. Geralmente, o verde ou o azul. Sua aplicação se dá quando um ator ou um elemento qualquer fica sobre uma superfície de cor homogênea que depois, no processo de edição, é inserida uma imagem no lugar dessa cor.

⁴¹ Os tupinambás eram uma nação indígena que habitava várias áreas do litoral do nordeste brasileiro, do Pará à Bahia, mas que guerreavam entre si. No entanto, com o advento dos tupiniquins, sua tribo inimiga, terem se aliado aos portugueses, os tupinambás fizeram parte da Confederação dos Tamoios, entre 1556 e 1567, na luta

dois se apaixonam. Tempo depois, sua irmã mais nova, Moema (Deborah Secco), também entra no relacionamento, formando um triângulo amoroso – o primeiro da história do Brasil, como sugere a narrativa. Entretanto, mesmo conquistando o amor das duas filhas do cacique Itaparica (Tonico Pereira), Diogo estava na iminência de fazer parte do cardápio da tribo canibal. Foi então que encontrou uma arma de fogo e, pelo uso dela, recebeu a alcunha de Caramuru⁴².

Na trama, também envolvidos nessa história estão o Capitão Vasco de Athayde (Luís Mello) e a marquesa francesa de Sevigny, Isabelle D’Avezac (Débora Bloch), dois europeus envolvidos em artimanhas com a França para roubar o mapa que dava caminho mais rápido às Índias e que cruzam o caminho de Caramuru antes da chegada dele ao Brasil, quando ainda trabalhava como pintor em Portugal. Em participações especiais, Diogo Villela, outro degredado que viajara o mundo antigo todo dessa forma, e Pedro Paulo Rangel, chefe de Caramuru na Cartografia Real portuguesa, terminam o pequeno e ágil elenco da minissérie.

Porém, o grande mérito de Arraes na composição desse elenco – além do trabalho na interpretação, é lógico – é a caracterização dos personagens em estereótipos ironicamente cunhados no imaginário do homem contemporâneo e, por isso, rapidamente inteligíveis. Identificar no cacique Itaparica a imagem preguiçosa e esperta do autóctone brasileiro – a associação que é feita dele com o ambulante da praia e a sequência na qual Diogo tenta convencê-lo de realizar comércio com os navegantes europeus são geniais – e no capitão Vasco de Athayde a ganância e o espírito desbravador europeu dos tempos das grandes navegações, assim como sua fascinação e estupidez ao ser enganado por qualquer lenda indígena que envolva ouro é algo assimilável a qualquer pessoa que tenha estudado o mínimo de História do Brasil no ensino fundamental e médio regular.

E é essa ironia que tira a mesmice da abordagem e dá ao roteiro da minissérie o seu diferencial. Caramuru, o herói, continua sendo aquele ser sem maldade, mas composto por ideais contidas na cultura eurocêntrica da época, meio inocente; assim como as inocentes, porém fogosas mocinhas índias Paraguaçu e Moema – que sirva como exemplo a

contra os colonizadores. Uma característica marcante dos tupinambás é a prática do canibalismo. Acreditavam que ao consumirem a carne de pessoas, poderiam adquirir suas qualidades (inteligência, coragem, habilidades bélicas etc.). Assim como outras nações indígenas, os tupinambás foram aos poucos desaparecendo ao entrarem em contato com os colonizadores portugueses.

⁴² O nome Caramuru é tido pelo Frei Santa Rita Durão como rei do trovão em Tupi (língua nativa indígena), mas pesquisadores contestam essa interpretação. De acordo com o que é exposto no final da minissérie, sob a intervenção do narrador, Caramuru é um peixe comprido e preto que dá choque, como uma enguia, e assemelha-se à espingarda usada pelos colonizadores, da qual Diogo fez uso em sua defesa contra os índios canibais. Daí a alcunha.

receptividade tupinambá aos franceses. Além do indivíduo que se aproveita das falhas do sistema em benefício próprio encarnado em Heitor, o outro degredado português que já viajara o mundo daquela maneira e conhecia mais de leis que o próprio capitão da nau; e do desconfiado e esperto Dom Jaime, o funcionário público cismado com sua aparência física.

Mais uma vez a televisão ocupa um “lugar estratégico nas dinâmicas da cultura cotidiana das maiorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades”. (BARBERO; REY, 2001: 26) *Caramuru – A invenção do Brasil* entra para o acervo do imaginário televisivo nacional não apenas como um produto da multiplicidade cultural transfigurada por um meio de comunicação, mas sim como uma obra de arte, pois manifesta o cenário cotidiano das mais diversas representações culturais que forjam nossa híbrida identidade brasileira, com as quais os telespectadores se reconhecem e melhor sentem-se representados.

Entretanto, quem pensa que os únicos encontros culturais de *Caramuru – A invenção do Brasil* ficaram entre a cultura dos nativos das terras brasileiras e a cultura dos portugueses eurocêntricos, está tremendamente enganado. Através da figura do narrador, o diretor – aquele indivíduo que traduz as culturas distintas para as outras – agiu trazendo diversos elementos para contextualizar os acontecimentos da ficção, transfigurando a ideia de multiculturalismo ou de cultura globalizada explanado no capítulo anterior e relacionado com o caráter que assume a televisão no contexto cultural dos tempos de hoje com o uso dos recursos da montagem expressiva, da auto-referencialidade, hipertexto e metalinguagem.

Multiplicidade intencional: a narrativa, a montagem e a edição do programa

Assim como as culturas globalizadas, os programas de televisão adquirem cada vez mais um caráter indefinido e híbrido. Às vezes adaptações, outras vezes cópias ou traduções de formatos existentes, configuram um novo cenário na TV que se devora com uma rapidez e agilidade impressionantes. A predominância verbo-vocal e unívoca dos seus gêneros narrativos ficcionais ou documentais mais tradicionais são rompidas e, como bem descreve Balogh,

com frequência os formatos ficcionais da TV, além de incorporarem relações tradicionais entre os textos, citações, paródias, decalques, adaptações etc... estão evoluindo no sentido de abocanhar um gênero inteiro ou mais como quadro de referência. (BALOGH, 2002: 141)

Especificamente em *Caramuru – a invenção do Brasil*, a tecnofagia da estética da inversão, referendada no primeiro capítulo como componente da linguagem audiovisual televisiva bastante recorrente nas obras atuais, não está presente. Entretanto, a metalinguagem assume seu papel, consumindo parte do roteiro em referências da história dentro da história ou do contar uma história através de outra, tendo no final das contas uma história dentro da outra. É assim quando Marco Nanini insere no contexto da minissérie o livro *Iracema*, de José de Alencar, e os personagens, mesmo que por pouco tempo, assumem outros papéis para contar a nova história.

Também, quando Nanini sobrevoa a praia onde Diogo Álvares está só a pedir socorro, logo após livrar-se de Vasco no bote em que ambos estavam à deriva, a metalinguagem está presente. Na cena, Nanini fala diretamente com o espectador, justificando o intervalo de tempo histórico como o porquê de não ajudar o naufrago, atentando para a ficcionalidade da produção de maneira que apresenta mais informações documentais.

Assim, apresenta-se na minissérie um processo de destronamento da narrativa convencional. Porém, nela, ainda estão presentes configurações clássicas do ponto de vista da linguagem audiovisual tradicional (planos gerais ambientando, *close-ups* definindo expressões e apresentando detalhes, montagem paralela para conduzir narrativas ou acentuar diferenças etc.), só não é o principal recurso e mais destacado do programa. O destaque deve-se à colagem de conteúdo e a imbricação do formato através de hipertexto e na utilização de fragmentos numa montagem expressiva.

Para tal, Arraes fez uso de uma figura conhecida dos modelos audiovisuais clássicos e de qualquer espectador atento: o narrador. No entanto, mesmo recorrendo a esse ator tão conhecido do modelo formal, Arraes multiplica a sua função. Num primeiro momento, pode-se confundir o narrador da história com um apresentador que dá o pontapé inicial à narrativa ficcional a ser contada, como Fernanda Lima nas edições do – já citado antes – “Por toda minha vida” (Rede Globo). Porém, logo em seguida percebe-se que ele não está ali apenas como coadjuvante.

Marco Nanini, o narrador, não oculta sinais de sua presença no programa. Ora ele apresenta, falando diretamente com a câmera; ora evoca o mundo no contexto da história de Diogo Álvares quando fala dos sentimentos e impressões dos atores; ora ele organiza a narrativa ficcional ou a compara com acontecimentos reais mais presentes no imaginário popular mundial, tudo referendado com imagens das mais diversas, como na comparação das navegações à chegada do homem à Lua (com imagens da nave e a voz de Neil Armstrong em *off*) ou das mortes nas embarcações com os alistados na Segunda Guerra Mundial (também com imagens da guerra).

Além de tudo isso, Nanini ainda interpreta personagens pertinentemente, de acordo com o que quer inferir sobre a narrativa ficcional em andamento. Como um bibliotecário/escrivão ele fala dos documentos que confirmam a existência de mapas e estatísticas do tempo das navegações; como ocupante da caravela que chega pela primeira vez ao litoral brasileiro, apresenta os mitos e compreensões de uma cultura sobre a outra (autóctone sobre eurocêntrica e vice-versa); além de estar inserido em imagens históricas ou ter sua voz narrando as animações (2D, 3D e *stop motion*) que exemplificam os encontros culturais, as viagens ou ilustram o *chroma-key* ao fundo do cenário.

O narrador é o coringa de Arraes para fazer uso de hipertextos numa montagem expressiva. É ele quem dita o tempo de cada cena, de cada plano e de cada sequência, ou seja, dita o ritmo do programa e a variação do ritmo guia os espectadores em suas respostas de aceitação ao programa. De certo que as interpretações fazem boa parte desse conjunto funcionar, principalmente quando elas são baseadas num roteiro que trabalha com hipertexto. Entretanto, as relações estabelecidas nesse trabalho estão tão intrínsecas que se torna impossível atribuir a somente uma o resultado do conjunto.

O roteiro está repleto de elementos semanticamente ligados, de modo que um remete ao outro ou a elementos externos a tudo, constituindo o hipertexto na formulação da minissérie. Assim, a “relação intertextual deixa de se restringir a uma mera citação, um acréscimo menor a uma estrutura narrativa e discursiva de base e passa a constituir o cerne da estratégia criativa”. (BALOGH, 2002: 143)

Para exemplificar o hipertexto e a imbricação dos elementos que compõem a formulação híbrida entre os gêneros televisuais em “Caramuru – A invenção do Brasil”, a mesma cena que faz alusão à esperteza do autóctone brasileiro com o cacique Itaparica vendendo artigos indígenas na praia realiza a associação dele com vendedores ambulantes da contemporaneidade, como já mencionado. E, no que diz respeito ao narrador, todas as

inserções de Nanini sobre a história contada são para acrescentar, comparar ou referenciar a ficção em informações ou histórias similares.

E na montagem, onde a chave para o ritmo da obra é o tempo, há uma imensidão de recursos de *raccord*⁴³ e efeitos de edição que adornam o material gravado e possibilitam o encaixe do hipertexto. Tanto nas animações, como na justaposição de imagens e colagens de conteúdos que é realizada em *Caramuru – A invenção do Brasil*, os recursos de montagem e edição são extremados e usados intensamente para dar o tom do programa. São eles que estabelecem esse formato híbrido – não só na maneira de encarar o programa como um elemento de junção cultural, mas também considerando os gêneros pré-estabelecidos convencionalmente, onde forma uma adequada junção de ficção e documentário.

Não é a toa que o narrador sempre está em volta de recursos digitais de edição e a narrativa adequadamente encaixada dentro das referências documentais. No encontro de Diogo com Paraguaçu na beira do rio, os dois iniciam um rápido diálogo onde o assunto é o entendimento entre ambos quando um não fala o idioma do outro. Então, pertinentemente são interrompidos pela inserção do narrador que referencia a ação dos dois apresentando dados históricos sobre a compreensão entre línguas diferentes e de como o português daquela época (1500) falava e de como o índio e seu idioma (o Tupi) foram a princípio difundidos e depois extintos ao longo da atual formação da sociedade brasileira.

Daí, somando ao roteiro, boas ou adequadas interpretações do elenco selecionado, uma direção de arte e de fotografia (sempre os mesmos profissionais da equipe do núcleo de direção Guel Arraes), as quais ajudam a tornar crível os acontecimentos de cada sequência, e uma montagem expressiva (soma de efeitos de *raccord* e efeitos de edição) de tudo que fora captado, onde a cada ponto tratado seja dado o tempo adequado, Arraes consegue que o produto final assuma um significado, um entendimento para o espectador e, assim, conquiste-o ou não.

Ou seja, ao mesmo tempo, todas essas ferramentas trabalham para que as situações contem com o uso de associações de conteúdo similar ou aparentemente similar – às vezes ironicamente similar –, mas completamente inteligíveis e com as quais o roteiro insere, pelo uso do narrador como personagem participante, um banco de imagens diversas, numa verdadeira colagem ou reciclagem interpretativa destas para o interesse do dispositivo em desenvolvimento.

⁴³ Raccord serve para designar os efeitos visuais, sonoros ou de linguagem cinematográfica utilizados para garantir a coerência entre dois planos ou duas cenas subsequentes em um filme ou vídeo.

Agora, com frequência, fica difícil fechar exemplos em um só desses elementos quando, na verdade, eles formam uma colagem de fragmentos múltiplos e culturalmente referenciados que atingem o simulacro imagético do senso comum mundial e, conseqüentemente logram para a obra uma rápida inteligibilidade, mas que impossibilita uma categorização fechada. Mais uma vez recorro a Balogh para explicitar o panorama contemporâneo televisivo quando esta afirma que

a TV devora programas, que devoram textos ou colagens de textos, ou, mais ainda, colagens de gêneros inteiros, revistos, revisitados, transformados, mesclados, metamorfoseados, inovados e depois esquecidos com uma voracidade espantosa. (...) Além disso, tudo parece transformar-se numa espécie de colagem de fragmentos, a nossa era perdeu de certo modo a consciência da unidade de um texto, o mundo passou a ser visto como uma colagem de fragmentos. (BALOGH, 2002: 142)

Ao esquecimento, não dedicarei nenhuma consideração por não ser parte do tratado aqui. Entretanto, é importante registrar a nova postura que assume o homem contemporâneo diante das novas formas de ler o mundo – aqui através da televisão, mas genericamente através de todas as manifestações sociais – com as palavras de Barbero e Rey, quando adequadamente alertam:

estamos diante de uma mudança nos protocolos e processos de leitura, que não significa, nem pode significar, a simples substituição de um modo de ler por outro, se não a articulação complexa de um e outro, da leitura de textos e da de hipertextos, da dupla inserção de uns em outros, com tudo que isso implica de continuidades e rupturas, de reconfiguração da leitura como conjunto de modos muito diversos de *navegar* pelos textos. Pois é por essa pluralidade de escritas que passa, hoje, a construção de cidadãos, que saibam ler tanto jornais como noticiários de televisão, videogames, vídeos e hipertextos. (BARBERO; REY, 2001: 62)

A tela como um ambiente de design

Considerando as possibilidades criadas com as revoluções tecnológicas, mais um elemento faz parte da constituição e compõem, respectivamente, a linguagem audiovisual televisiva e o cenário televisual contemporâneo. Falo da *visualidade eletrônica*, nas palavras de Barbero e Rey, ou dos *graphics*, como prefere Machado. Ambas as nomeações configuram uma nova forma de representação audiovisual que vêm se destacando nos últimos tempos e apontam para uma natureza necessariamente híbrida, resultado nítido de influências distintas e contraditórias próprias dos processos de globalização já estudados e que adquiri importância quando da manifestação multicultural, como destacam os dois primeiros autores:

A visualidade eletrônica passou a fazer parte nos últimos anos da cultura de um povo e, conseqüentemente, do mundo. De acordo com A. Reunaud (1990), “é ao mesmo tempo entorno tecnológico e novo imaginário capaz de falar culturalmente: *de abrir novos espaços e tempos para uma nova era do sensível*”. (BARBERO; REY, 2001: 19)

Recorrente nas produções mais sofisticadas, seja apenas com vinhetas ou na formação dos efeitos especiais nas cenas, há de se considerar que na maioria das vezes o seu uso excede o fazer audiovisual convencional e parte para uma realização que converge outras áreas do conhecimento antes não aglutinadas e que, agora, no que se refere à linguagem televisual, acentuam ainda mais o caráter de convergência de ofícios da televisão – aquele que já mencionei no primeiro capítulo e o qual o cinema tanto almejou, mas a televisão o fez valer.

A partir da junção dos computadores ao design em movimento, surge a era das imagens sintéticas e com ilusão de tridimensionalidade. Trabalho que envolve profissionais das mais diferentes áreas como: animadores, câmeras, cenógrafos, coreógrafos, designers, diretores, fotógrafos, editores, figurinistas, ilustradores, maquiadores, músicos, produtores e tantos que sejam necessários para os objetivos desejados.

Toda essa configuração transcende as inovações já vistas antes, indo além de planos e enquadramentos diferenciados e fotografia não convencional. Os *graphics* são considerados pelo conjunto da obra e seu uso se faz até na construção do roteiro, servindo de artifício criativo também na estética semântica do dispositivo. É quando, mais uma vez, os formatos,

que na TV *broadcasting* já estavam consolidados, transformam-se em matéria-prima privilegiada dentro de mais este projeto desconstrutivista da televisão.

Então, compõe uma universalidade da leitura televisual com arranjos entre som, imagem, tempo e fundamentalmente ações em processos informativos semi-abstratos com os quais representam a realidade figurativa e não-figurativa nas obras. E ainda são sujeitos a dupla codificação por serem, dependendo do uso que lhes é feito, iconográficos e simbólicos. Porém, como aponta Machado numa perspectiva bem abrangente do ponto de vista histórico-artístico, não são

Nada diferente, aliás, do modo como as figuras, os estilos e os procedimentos das artes renascentista, romântica, ou realista serviram aos interesses do clero, da nobreza, ou da burguesia de suas respectivas épocas, graças sobretudo ao constrangimento econômico imposto por figuras intermediárias como os *amateurs*, os *collectionneurs*, os *merchants*, os *mécènes* e os *sponsors*. Mas assim como a economia particular do período que vai do *Quattrocento* ao *Ottocento* não pôde impedir ou neutralizar a erupção de talentos verdadeiramente revolucionários, que marcaram a sensibilidade dos homens e mulheres de seus respectivos séculos, o modo como se promove e se sustenta a criação hoje, em escala industrial e em regime de encomenda empresarial, não necessariamente paralisa ou debilita o potencial inventivo, a força renovadora daqueles que têm algo a acrescentar ao seu tempo. **A verdade é que, nos termos da extensão e alcance da cultura de massa, nada tem contribuído melhor para a renovação da sensibilidade e do gosto coletivos, no campo da visualidade, do que o *graphics* da televisão** [grifo meu]. (MACHADO, 2005: 203)

Em *Caramuru – A invenção do Brasil*, Arraes, sob o mecenato comercial da Rede Globo, faz uso dos *graphics* com maestria. Enxertando as mais diversas formas e conceitos de visualidades nos parênteses abertos por Nanini na narrativa ficcional, ele aplica um frenético fluxo de informações através de recursos do hipertexto ou da metalinguagem existentes no roteiro e alia-os a um estímulo visual intenso com os recursos de pós-edição que criam os efeitos especiais e animações.

Chega até a mudar a atmosfera do programa quando, em casos como da inserção de animações 2D, refere-se sobre as línguas faladas no Brasil e quais os intérpretes Pedro Álvares Cabral trouxe em sua frota para que pudesse comunicar-se com os nativos. Em um dado momento, o espectador acompanha uma narrativa ficcional a qual, repentinamente, é tirada do enquadramento para que um apresentador surja “metralhando” informações freneticamente e, mais uma vez “de supetão”, apareçam quatro bonequinhos desenhados a

mão e coloridos numa aquarela bem destoante da primeira cena conversando numa praia de igual feitura falando uma língua incompreensível. Eis o estímulo e a atração causada.

Ainda, para ilustrar mais o uso de variados elementos dos *graphics* dentro da minissérie, e que já foram até mencionados – porém em outra perspectiva de abordagem –, Nanini sempre tem ao fundo do quadro imagens inseridas em *chroma-key* ou trabalhadas dentro de um cenário, como quando interpreta o escritor/bibliotecário ou aparece em imagens históricas ou de filmes de época. Mas, são também realizadas animações em 3D solitárias (no caso da vinheta do programa ou dos efeitos sobre o mapa mundi eurocêntrico e o atual, ou mesmo no começo da minissérie quando da montagem paralela apresentando Diogo e Paraguaçu) e trabalhadas dentro de cenas (como no naufrágio da nau na qual Diogo era degredado).

De certo, a maioria desses recursos são experimentados desde a década de 80 – ou até mesmo antes se considerarmos as experiências de Nam June Paik nos primeiros anos do vídeo nos Estados Unidos. Porém, só com a incorporação desses produtores ao corpo de funcionários das televisões broadcast e de outros tantos os quais trabalhavam com tecnologia em si foi que

a maioria das emissoras de televisão parece ter aprendido, com base nessa programação do vídeo com o computador, a tratar a própria tela da TV como produto de design e a explorar com mais frequência as propriedades plásticas e significantes da sua imagem. (FECHINE in MACHADO, 2007: 103)

Admitiu-se, então, as possibilidades desses recursos. E formatos, cores, traços e outros elementos de programação visual – até então só encontrados em material impresso ou videogames – invadiram a televisão. A partir daí, com as possibilidades e os usos criados, aliados a aceitação da audiência, as emissoras passam também a reconhecer

o papel estrutural jogado pelo *graphics* na televisão e procuram compreender alguns de seus motivos, (...) cuidando de ver como tudo isso funciona na construção de prestígio e credibilidade, ou como estratégia comercial para vender produtos.” (MORSE apud MACHADO, 2005: 203)

Eis que a arte eletrônica coloca-se também na tensão entre culto e popular e massivo. Aplicada às narrativas e saliente sobre a novas formas de perceber o sensível dentro das obras, promove um direcionamento bifurcado no indivíduo que está diante do televisor e noutro que para aquele produz. Entretanto, ambos são identificados dentro de um simulacro o qual é representado pela e na televisão. E fazem dela um espaço de suas manifestações, seja produzindo seja consumindo os seus programas.

Considerações finais – por um estudo constante das mudanças

Mais que uma mera transposição de tendências, o panorama cultural contemporâneo aponta para algo mais complexo e que valida os processos de globalização: idéia de um hibridismo e ao mesmo tempo de insularidades no âmbito cultural do globo. Formam-se outros parâmetros de representação e relação entre os grupos que habitam o mundo, evidenciando-os.

Há uma reconfiguração das relações acentuada pelos meios de comunicação de massa – principalmente depois da revolução tecnológica – que estabelece outros parâmetros de interação social, assim como o surgimento de novas ou readaptadas referências globais da cultura sob o signo da comunicação, como bem descreve Canclini:

os novos fluxos comunicacionais informatizados geraram processos globais ao se associarem a grandes concentrações de capitais industriais e financeiros, com flexibilização e eliminação de restrições e controles nacionais que limitavam as transações internacionais. Também foi preciso que os movimentos transfronteiriços de tecnologias, bens e finanças fossem acompanhados por uma intensificação de fluxos migratórios e turísticos que favorecem a aquisição de línguas e imaginários multiculturais. Nessas condições é possível, além de exportar filmes e programas televisivos de um país a outro, construir produtos simbólicos globais, sem ancoragens nacionais específicas, ou com várias ao mesmo tempo. (CANCLINI, 2003: 42/43)

Surge daí a idéia de um meio de comunicação de massa que pudesse representar em suas transmissões todos os simulacros contidos na consciência coletiva da sociedade global. A televisão então figura na segunda metade do século passado, em paralelo e em congruência com os processos de globalização, convergindo referências de outras formas de manifestação sócio-cultural e comunicacional, principalmente o cinema, o rádio e o teatro.

Torna-se espaço próprio da representação cultural contemporânea por converter para e em si atenções dos mais diversos públicos. Por isso, suas contradições – como as contradições do próprio processo de globalização – destacam-se na programação, ora generalizante ora particular, sujeitas a eternidade como à efemeridade do meio e à memória da audiência.

No Brasil, especialmente a TV aberta, também age como uma válvula de escape para as diversas facetas culturais do país, acentuando e/ou convergindo interesses; confundindo e embaralhando os espaços antes restritos ou próprios de categorização. Não há mais distinções claras entre os gêneros dos programas exibidos, assim como não há categorizações entre o que venha a ser o culto, o popular ou o massivo.

Daí, a constituição de uma linguagem própria para as produções audiovisuais da TV – telenovelas, telejornais, programas em geral – se faz necessária e acontece da mesma forma como a criação do meio: inferida da participação do espectador e sob égide de um ideal múltiplo-particular influenciado pela globalização. Na formulação desses programas, confundem-se as referências e a tensão entre os limites entre culto, popular e massivo se intensificam.

Este estudo começa e termina na iminência de uma busca por identificar como se dá a constituição dessa tradução da cultura contemporânea através da programação televisiva, onde os programas televisivos vem a ser a cultura de um tempo externada. Desde o primeiro capítulo buscou-se com uma leitura histórica apresentar o meio na sua origem e, em seguida, referendar suas mudanças cronológicas com conceitos que embasam as relações sócio-político-culturais do globo e nas análises que promovem reflexões a respeito da televisão. Procurou-se também apontar características e elementos da semântica televisiva que amparam essa perspectiva e notou-se que através deles é que se constitui a forma de representação da época atual.

Demonstrou-se, assim, que a constituição da linguagem televisiva, com novas formas de conceber o roteiro, o design do quadro ou releituras e desestruturação de modelos e gêneros antes definidos; as novas formas de montar a programação e de como o espectador reconhece isso, principalmente, identificando seu mundo diante da tela representavam o que de diversos vê-se na televisão contemporânea como transfiguração da cultura da mesma época.

Em seguida, analisando os novos elementos de ressignificação dos simulacros da sociedade exibidos pela televisão, viu-se como se deu a relação de cumplicidade entre a televisão, a globalização e os espectadores na constituição das manifestações culturais, confundindo e entrincheirando seus limites. Pode-se ver os promotores da interação e como se portavam diante dos novos panoramas em constante mudanças.

Por fim, usando o exemplo prático de *Caramuru – A invenção do Brasil* evidenciamos como as formas de representação tidas dentro do signo do hibridismo e dessa ideia de

tradução da cultura contemporânea pela televisão são dotadas de uma nova maneira de exibir o sensível através de suas técnicas encenação e construção do real. Daí emergem a importância de uma busca constante de identificação do que acontece no mundo neste espaço em profunda sintonia com seu tempo como é a televisão.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Liana Viana do. **Da Lama e do Caos: Globalização e Hibridismo na produção do movimento mangue beat/Chico Science & Nação Zumbi**. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal do Ceará, UFC, Fortaleza.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

BARBERO, Jesus Martín; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia cultural e ficção televisiva**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

BUCCI, Eugêncio. **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Albano. 2003

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo – RS: Editora Unisinos – Coleção Aldus 18, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2ª Edição, 1998

_____. **A globalização imaginada**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003

_____. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 6ª Edição, 2006.

CARVALHO, Gilmar. **A televisão no Ceará**. Fortaleza, Omin Editora, 2002.

CASHMORE, Ellis. **...E a televisão se fez**. São Paulo: Summus, 1998.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

COELHO, Teixeira (Org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2007.

FORD, Aníbal. **Navegações: comunicação, cultura e crise**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

IANNI, Octavio. **A era do globalismo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 7ª edição, 2002.

_____ **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 9ª edição, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____ **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Editora Papyrus, Coleção Campo Imagético, 1997.

_____ **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Editora Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: Editora DIFEL, 2002.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2ª edição, 2000.

Revistas:

Revista Cult. São Paulo: Editora Bregantini, julho de 2007.

Em meio eletrônico:

BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, Ricardo Siqueira. TV digital, potencialidades e disputas.

Intercom, 2005, *online*. Disponível em

< <http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/rbcc/article/view/890/672>> Acessado em setembro de 2009.

COHEN, Vivianne. É necessário ser popular. **Istoé gente**, 2001, *online*. Disponível em < <http://www.terra.com.br/istoegente/125/entrevista/index.htm>> Acessado em novembro de 2009.

COSTA, Alda Cristina Silva da; MENDES, Ana Maria Pires. Globalização e televisão: alterando as relações sociais. **Unama**, 2003, *online*. Disponível em < http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/artigos_revistas/224.pdf> Acessado em outubro de 2009.

Entrevista com Guel Arraes. **Revista Época**, 2003, *online*. Disponível em < <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT586651-1661,00.html>> Acessado em novembro de 2009.

Entrevista com Marcelo Tas. **Memória do Rádio e TV**. 2009, *online*. Disponível em < <http://grandesnomesradioetv.multiply.com/reviews/item/6>> Acessado em outubro de 2009.

MALDONADO, Alberto. Multiculturalismo na América Latina. Confluências e conflitos no espaço. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, 2005, *online*. Disponível em < http://www.audiovisual.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/Publicacoes/fronteirasv9n3/04_art02_efendy.pdf> Acessado em outubro de 2009.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Literatura e Mídia. **Googlebooks**, 2002, *online*. Disponível em < <http://books.google.com.br/books?hl=pt->

BR&lr=&id=566laZvaQfQC&oi=fnd&pg=PA164&dq=televis%C3%A3o+e+cultura&ots=5c
nntY5iBH&sig=NhZsp7hUJInqLNr8OaG_aFJV-
So#v=onepage&q=televis%C3%A3o%20e%20cultura&f=false> Acessado em setembro de
2009.

PRIOLLI, Gabriel. Todos elogiam, poucos querem assistir. **Observatório da Imprensa**,
2009, *online*. Disponível em <
<http://www.observatoriodaimpresa.com.br/artigos.asp?cod=564TVQ001>> Acessado em
novembro de 2009.

Vídeos:

Entrevista de Rubens Ewald Filho com Guel Arraes. **ClickTV**, 2008, *online*. Disponível em
< [http://mais.uol.com.br/view/wxs5e3bsd547/rubens-ewald-filho-entrevista-o-diretor-guel-
arraes-0402376CE0912326?types=A&](http://mais.uol.com.br/view/wxs5e3bsd547/rubens-ewald-filho-entrevista-o-diretor-guel-arraes-0402376CE0912326?types=A&)> Acessado em setembro de 2009

Ernesto Varela na Serra Pelada. **UOLMais**, 1984, *online*. Disponível em <
<http://mais.uol.com.br/view/xay88getgcua/serra-pelada-04023866D8B94326?types=A&>>
Acessado em setembro de 2009.

Webinar: web 2.0: o poder das redes sociais. **Comunique-se**, 2009, *online*. Disponível em
<<http://webcall.riweb.com.br/webinar/20091118/passo2.asp>> Acessado em novembro de
2009.

Sites:

A pedra do Reino < <http://quadrante.globo.com/Pedradoreino/upload/main.html>>. Acessado
entre outubro de novembro de 2009.

Capitu < <http://capitu.globo.com/>>. Acessado entre outubro e novembro de 2009.

Caramuru – A invenção do Brasil < <http://caramuru.globo.com/>>. Acessado entre setembro
e novembro de 2009.

Casseta & Planeta Urgente <<http://casseta.globo.com/>>. Acessado em setembro de 2009.

Fazendo vídeo <<http://fazendovideo.com.br/>>. Acessado entre setembro e novembro de 2009.

Hoje é dia de Maria <<http://hojeediademaria.globo.com/>>. Acessado entre setembro e outubro de 2009.

Marcelo Tas <<http://marcelotas.uol.com.br/>>. Acessado entre setembro e novembro de 2009.

Memória Globo <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acessado entre setembro e novembro de 2009

Memória Oral – TV Cultura <<http://www.memoriaoral.com.br/>>. Acessado em novembro de 2009

O auto da compadecida <<http://globofilmes.globo.com/GloboFilmes/Site/0,,GFF41-5402,00-O+AUTO+DA+COMPADECIDA.html>>. Acessado entre setembro e novembro de 2009.

Por toda minha vida <<http://portodaminhavidaglobo.com/>>. Acessado entre outubro e novembro de 2009.

Rede Globo <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acessado entre setembro e outubro de 2009.

SBT <<http://sbt.com.br/>>. Acessado entre setembro de outubro de 2009.