

CARLA SIMONE DOYLE TORRES

**POR UMA ESTÉTICA TELEVISIVA:
UM OLHAR SOBRE A REFLEXIVIDADE EM PROGRAMAS BRASILEIROS**

Porto Alegre

2016

CARLA SIMONE DOYLE TORRES

**POR UMA ESTÉTICA TELEVISIVA:
UM OLHAR SOBRE A REFLEXIVIDADE EM PROGRAMAS BRASILEIROS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de doutora em comunicação sob orientação da Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre

2016

CARLA SIMONE DOYLE TORRES

**POR UMA ESTÉTICA TELEVISIVA:
UM OLHAR SOBRE A REFLEXIVIDADE EM PROGRAMAS BRASILEIROS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de doutora em comunicação sob orientação da Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini.

Aprovada em: de , 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini (UFRGS- orientadora)

Profa. Dra. Nisia Martins do Rosário (UFRGS)

Prof. Dr. Marcio de Vascellos Serelle (PUC Minas)

Prof. Dr. Charles Monteiro (PUCRS)

Profa. Dra. Sara Alves Feitosa (Unipampa)

Prof. Dr. Rudimar Baldissera (UFRGS- Suplente)

Porto Alegre

2016

AGRADECIMENTOS

Sou grata ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS e à minha orientadora, Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini. Foram esclarecedoras as reuniões de orientação e intenso e incansável trabalho conjunto na fase final da tese. Agradeço pela oportunidade de crescimento com as disciplinas cursadas no Programa e com discussões de meu projeto entre professores e colegas durante seminários. Ao grupo dos demais orientandos da professora Miriam, agradeço pelas leituras atentas e discussões das várias fases do texto. Suas contribuições estão entre as mais valorosas para a evolução deste trabalho em todas as suas fases. Aos funcionários da UFRGS, agradeço pelo suporte dado à rotina de aulas e demais atividades e encaminhamentos.

Agradeço à Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal Docente (CAPES) pela concessão da bolsa regular desde o segundo semestre de curso, além da oportunidade de realização do doutorado sanduíche. Ao coorientador estrangeiro, Prof. Dr. François Jost, meu agradecimento pela recepção no *Centre d'Études sur les Images et les Sons Médiatiques* (CEISME), pela generosidade, leituras interessadas, reuniões de orientação, acesso a estudos sobre reflexividade inéditos no Brasil, bem como pela amizade que ficou.

Por meio do convênio PUCRS / UFRGS, cursei a disciplina Cinema e Imaginário com a professora Profa. Dra. Cristiane Gutfreind, a quem fica meu agradecimento. Ao professor e amigo, Prof. Dr. José Avancini, agradeço pela partilha de conhecimento na disciplina Historiografia da Arte, do Instituto de Artes da UFRGS. Sou grata aos colegas de congressos e simpósios, especialmente grupo de trabalho *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*, da Socine, onde conheci a amiga Letícia Capanema, com quem tive a alegria de partilhar o período na França. Junto a nós, a querida Mariana Gomes, brasileira, doutoranda no CEISME.

Agradecimento especial à amiga e revisora desta tese, Jenara Miranda. Meu carinho a todas as amigas do Pensionato São Benedito em Porto Alegre, especialmente à Ada Arancibia e à Gabriela Berlanda. Obrigada a Gisele Neuls, Gisele Noll, Carolina Kauer, Erika Oikawa e Fabiane Sgorla, todas comunicólogas, com quem dividi moradia, longas e boas conversas e risadas.

Minha gratidão ao amigo Grégory Svetlichny, professor de francês que me ajudou com muitas “démarches” em torno da viagem ao exterior. Estendo o agradecimento a seus pais, os queridos Christophe e Michèle Svetlichny, que me receberam com grande carinho em sua casa, em Châtillon-Sur-Chalaronne. Um “merci beaucoup”, ainda, a Laurence Laïgo, que –

por indicação de seu irmão, meu amigo Pascal Laïgo – confiou sua casa a mim Fontenay-Sous-Bois, onde fui extremamente feliz durante quase um ano, morando a dez minutos de Paris.

Agradeço, antes e ao fim de tudo, à minha família, sem a qual eu não teria tido condições de dedicar-me completamente a uma vida de estudos desde os seis anos, e graças à qual sempre me senti livre para escolher o caminho profissional a seguir. Agradeço à minha avozinha, Nelci Moreira Doyle, que foi uma das pessoas que mais compreenderam e aceitaram minhas ausências, sabendo que o amor que nos une independe de tempo e distância.

“[...] Pra falar a verdade, não sei se o audiovisual hoje é diferente do audiovisual no tempo das cavernas, que os caras representavam a caça deles [...] acho que só mudou a tecnologia, mas a necessidade de representar a nossa vida, sinceramente, não sei se mudou muito não, né? É a mesma necessidade que a gente tem de se olhar no espelho [...] de tentar entender quem é [...]eu acho que essa mania que a gente tem de contar histórias com imagem, no fundo é exatamente a ideia do espelho, é criar um espelho onde a gente possa se ver, se refletir [...] Eu gosto mesmo de fazer televisão, gosto de fazer internet... e quanto mais eu pulo de uma mídia pra outra, mais eu vejo que, no fundo, é a mesma coisa [...] Quanto mais a gente assiste de televisão, cinema, internet, mais a gente aprende a ler, a entender essa linguagem. Na verdade, tudo hoje é acelerado, né? A gente tem mais de tudo hoje, né? O que nem sei se é bom, mas é assim, né? E nem sei onde isso vai parar”. (Fernando Meirelles, *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*)

RESUMO

O estudo sobre a televisão – herdeira de mídias como o rádio e o cinema – não dispõe do mesmo respaldo científico de seus antecessores. Grupos de trabalho mais específicos no Brasil, a exemplo de OBITEL, passaram a ser mais frequentes a partir dos anos 2000. Estudos voltados às questões de estilo e estética do meio são ainda mais raros. Esta tese propõe uma entrada para a discussão estética pelo viés da metatevê, com o objetivo geral de traçar uma configuração para a estética da reflexividade em meio a programas de TV brasileiros, analisando as possibilidades de instauração da promessa de um gênero televisivo que ainda careça de delimitação. A reflexividade é teorizada a propósito da metatevê e conceituada como um processo de irradiação desde o campo das artes. Sua conformação televisiva é verificada sobre um conjunto de programas brasileiros desde os anos 1980 até a primeira década dos anos 2000. Após uma análise prévia, de acordo com as categorias *Métiers e Técnicas, Atualidades e bastidores* e *Promoção de programas e de canais* (SPIES, 2004), é definido o *corpus* formado pelos programas *Cena Aberta* (Rede Globo, 2003), *Profissão Repórter* (Rede Globo, desde 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (NEPSA) (TV Futura, 2008-2009). Nesta perspectiva, trabalha-se com a possibilidade de que o estudo venha a dar corpo à ideia de Nathalie Burtin (1998) de que a Metatevê seria fundadora de um gênero televisivo, bem como realizar a possibilidade de uma promessa estética, que fora debatida por Virginie Spies (2004). Em tal verificação, é feita uma análise pautada pelos fatores de ativação de estilo: *Intermedialidade* (CALDWELL, 1995) *Plasticidade, Morfologia, Modos de Apresentação* e *Sons*, inspirado em Elizabeth Bastos Duarte (2004). As análises mostram que há arranjos entre as possibilidades oferecidas por uma estética que já herda grande variedade de características da linguagem audiovisual partilhada com o cinema, e que ainda mantém grande dependência do suporte verbal da linguagem, o que marca a persistente influência do rádio no meio televisivo. Esse conjunto que define sua audiovisualidade (ROCHA et al, 2013) confere à televisão uma maneira peculiar para que a promessa reflexiva seja contemplada.

Palavras-chave: Televisão brasileira. Arte. Reflexividade. Estética. Gênero.

ABSTRACT

The study about television – heir of Medias like radio and cinema – doesn't share the same scientific support with its predecessors. Specific TV work groups in Brazil, with Obitel as an example, became more frequent since 2000's. This media style and aesthetic aimed studies are even rarer. This thesis suggests a starting point to the aesthetic discussion through metaTV, with the prime objective of establishing an outline to the reflexivity aesthetic within Brazilian TV shows, verifying the possibility to set up a promise of a television genre that still needs to be defined. The reflexivity is, here, theorized from metaTV and conceptualized as an art field irradiating process. Its television form is verified upon a group of Brazilian shows, since 1980's until 2000's first decade. From a previous analysis, according to *Meti ers and Techniques, Updates and Backstage and Program and Channel Promotion* (SPIES, 2004), the corpus of this thesis is defined and constituted by *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008 – 2009). From this perspective, work with the possibility that the study will embody Natalie Burtin (1998) idea that metaTV would be the foundress of a television genre, as well as fulfill the aesthetic promise, argued by Virginie Spies (2004). In such verification, an analysis has been made, guided by style activation factors, like: *Intermediality* (CALDWELL, 1995), *Plasticity, Morphology, Presentation Modes and Sounds*, inspired by Elizabeth Bastos Duarte (2004). These analysis shows us that there are some arrangements among the possibilities offered by an aesthetic that inherits a big variety of audio-visual language characteristics shared with cinema that still maintain a great verbal language support boundage, wich points the persistent radio influence on television. This ensemble defines its audiovisuality (ROCHA et al, 2013) gives to television a peculiar way that reflexive promise can be accomplished.

Keywords: Brazilian Television. Art. Reflexivity. Aesthetic. Genre.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Representação da relação de fatores envolvidos na estética da reflexividade televisiva.....	50
Figura 2: Retrato de Madame Cézanne. Óleo sobre tela (CÉZANNE, cerca de 1885).....	54
Figura 3: <i>Vista do Domaine Saint-Joseph</i> . Óleo sobre tela (CÉZANNE, 1880).....	55
Figura 4: <i>Paisagem com ciprestes</i> . Óleo sobre tela (VAN GOGH, 1889).....	57
Figura 5: <i>Duas mulheres taitianas</i> . Óleo sobre tela (GAUGUIN, 1899).....	58
Figura 6: <i>O encontro</i> ou <i>Bonjour, Monsieur Courbet</i> (COURBET, 1854).....	62
Figura 7: <i>Monet trabalhando em seu barco</i> (MANET, 1874).....	64
Figura 8: <i>A porta do Inferno</i> (1880-1917).....	65
Figura 9: <i>As três sombras</i> (1886).....	66
Figura 10: <i>Cariatide com a urna</i> , grande modelo (1883).....	67
Figura 11: <i>O beijo</i> (1882-1889).....	68
Figura 12: <i>Um homem com uma câmera: montagem disruptiva como processo de criação dado a ver</i>	70
Figura 13: Glauber Rocha na apresentação de <i>Abertura</i>	72
Figura 14: <i>A Brillo Box</i> de Andy Warhol (1964).....	73
Figura 15: Esquema da Irradiação autoproblematizante entre os campos Artístico e Midiático.....	75
Figura 16: <i>Pee-Wee's Playhouse</i> : apoteose da forma.....	79
Figura 17: A lógica plástica de <i>Pee-Wee's Playhouse</i> : personagens como suas perfícies e tipos.....	79
Figura 18: <i>Raisins Verts</i> : a imagem como complexo sintetizado e realidade fabricada.....	83
Figura 19: <i>Raisins Verts</i> : O falso Dali e seus bastidores.....	84
Figura 20: <i>Arrêt sur Images</i> : Decodificação da superfície ao subliminar.....	86
Figura 21: <i>Les Guignols de l'Info</i> : Crítica e caricatura política como recursos frequentes.....	87
Figura 22: Esquema de aproximação entre os processos metalinguísticos e metatelevisivo.....	94
Figura 23: Esquema de analogia entre os processos metalinguísticos e metatelevisivo.....	95
Figura 24: <i>Le Gai Savoir</i> (1969), de Jean Luc Godard.....	99
Figura 25: O meio em situação de metalinguagem.....	101
Figura 26: O meio em ação reflexiva.....	101
Figura 27: Reflexão sobre o <i>métier</i> em <i>Profissão Repórter</i> (REDE GLOBO, 2006).....	104
Figura 28: Tradução de jargões pela apresentadora no episódio de <i>Negro Bonifácio</i>	105

Figura 29: <i>Abertura</i> – Brizola, cidadão brasileiro, bicheiro e vedete.....	113
Figura 30: <i>Abertura</i> – Brizola, a favela, o samba, o cemitério, o Botafogo e a Embrafilme .	114
Figura 31: <i>Abertura</i> : Brizola, o cinema, a malandragem, e Pelé.....	115
Figura 32: <i>Abertura</i> : Brizola, Chico Buarque, Jorge Ben, Paulo César, as patrulhas ideológicas e o cavalo.....	116
Figura 33: <i>Abertura</i> : “Close no Severino, a imagem do povo brasileiro!”	117
Figura 34: Dois brasileiros: o <i>close</i> partilhado por Glauber Rocha e Severino	118
Figura 35: <i>Abertura</i> : espaço para denúncia	120
Figura 36: O repórter Ernesto Varela e a histórica pergunta ao Deputado Paulo Maluf.....	125
Figura 37: <i>Bob Mac Jack</i> : sobre como não ser sutil.....	126
Figura 38: <i>Bob Mac Jack</i> : desconstrução do <i>métier</i> e paródia de colegas locutores de rádio FM	127
Figura 39: Abelardo Barbosa, o <i>Chacrinha</i>	128
Figura 40: <i>Bob Mac Jack</i> parodiando <i>Chacrinha</i>	129
Figura 41: <i>Crig-Rá</i> (TV GAZETA, 1984): A TV dentro da TV, como numa semiose infinita	130
Figura 42: <i>Crig-Rá</i> (TV GAZETA, 1984), experiência estética descrita.....	131
Figura 43: A naturalização do triângulo amoroso entre Zelda, Juba e Lula.....	133
Figura 44: <i>DJ Black Boy</i> : o eixo narrativo	134
Figura 45: <i>Fenomenal</i> : paródia de <i>Fantástico</i> em <i>Armação Ilimitada</i> (REDE GLOBO, 1985-1988).....	135
Figura 46: <i>TV Pirata</i> (REDE GLOBO, 1989-1990), duelo televisivo	137
Figura 47: <i>TV Pirata</i> (REDE GLOBO, 1989-1990), em vez de receber um tiro, a personagem é trocada de canal	138
Figura 48: <i>ATV Pirata</i> (REDE GLOBO, 1989-1990), analogia entre morrer e “sair do ar” .	138
Figura 49: <i>Doris para Maiores</i> (REDE GLOBO, 1991): a polêmica Dóris Giesse.....	140
Figura 50: Dóris Giesse: atriz, jornalista/apresentadora.....	141
Figura 51: <i>Doris para Maiores</i> (REDE GLOBO, 1991): menção a propaganda sobre a televisão na televisão	143
Figura 52: <i>Casseta & Planeta – Urgente!</i> (REDE GLOBO, 1992): <i>Organizações Tabajara 1</i>	145
Figura 53: <i>Casseta & Planeta – Urgente!</i> (REDE GLOBO, 1992): <i>Organizações Tabajara 2</i>	146

Figura 54: Casseta & Planeta – Urgente! (REDE GLOBO, 1992): <i>O Silicone</i> , paródia de <i>O Clone</i>	147
Figura 55: <i>Cena Aberta</i> (REDE GLOBO, 2003), explicações sobre o que é e como funciona um estúdio de TV	149
Figura 56: <i>Cena Aberta</i> (REDE GLOBO, 2003), equipe de produção convidada a fazer direção coletiva durante o episódio	151
Figura 57: <i>Cena Aberta</i> (REDE GLOBO, 2003), equipe mostrada em direção coletiva e em atuação em seus <i>métiers</i>	151
Figura 58: Bastidores de <i>Profissão Repórter</i> (REDE GLOBO, 2006), a produção do programa sobre prostituição à procura de fontes	155
Figura 59: <i>Profissão Repórter</i> (REDE GLOBO, 2006): gravação que mostra os preparativos para uma gravação	156
Figura 60: <i>Profissão Repórter</i> (REDE GLOBO, 2006) – Câmera em foco.....	157
Figura 61: <i>Profissão Repórter</i> (REDE GLOBO, 2006) – vinheta.....	157
Figura 62: <i>Profissão Repórter</i> (REDE GLOBO, 2006), encerramento metalinguístico.....	158
Figura 63: <i>Custe o que custar</i> (REDE BANDEIRANTES, 2008): entre a informação e o humor.....	160
Figura 64: <i>Repórter Inexperiente</i> entrevista o repórter Roberto Cabrini	162
Figura 65: Danilo Gentili na cobertura ao lançamento da biografia de Paulo Maluf.....	163
Figura 66: Imagem de arquivo/Programa 1: <i>Piloto</i>	165
Figura 67: Imagem de arquivo/Programa 3: <i>Realidade</i>	166
Figura 68: Clichês telejornalísticos/Programa 4: <i>Ficção</i>	166
Figura 69: Telejornal – a vida imita a arte Programa 4: <i>Ficção</i>	167
Figura 70: <i>Makin-off</i> : Programa10 - <i>Violentos</i>	168
Figura 71: <i>Making-off</i> 2: Programa10 - <i>Violentos</i>	168
Figura 72: Esquema para verificação da configuração de uma estética reflexiva e da existência de sua promessa	174
Figura 73: Mistura de expressões e trejeitos entre Regina Casé e a personagem Glória, em <i>A Hora da Estrela</i>	178
Figura 74: Regina Casé é apresentadora e personagem simultaneamente em <i>Negro Bonifácio</i>	179
Figura 75: Mistura entre a personagem e a personalidade da atriz não-profissional em <i>A Hora da Estrela</i>	181

Figura 76: Ator não-profissional entre a própria personalidade e a de sua personagem em <i>Negro Bonifácio</i>	182
Figura 77: <i>Cena Aberta</i> (REDE GLOBO, 2003) na distribuição dos Mundos Televisivos de François Jost	183
Figura 78: Arlindo Machado no episódio <i>Interativos</i>	185
Figura 79: Luiz Felipe Pondé no episódio <i>Realidade</i>	185
Figura 80: Esmir Filho no episódio <i>Piloto</i> (estreia)	186
Figura 81: José Padilha no episódio <i>Verdade</i>	186
Figura 82: Ana atravessa a rua – atos I, II e III	188
Figura 83: <i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV FUTURA, 2008-2009) na distribuição dos Mundos Televisivos de François Jost	189
Figura 84: Dados exatos para um atrelamento do dito às materialidades do mundo	191
Figura 85: Traços do Mundo Fictivo/Ficcional em <i>Profissão Repórter</i> (REDE GLOBO, 2006)	192
Figura 86: <i>Profissão Repórter</i> (REDE GLOBO, 2006) na distribuição dos Mundos Televisivos de François Jost Mundo Lúdico	193
Figura 87: Exemplo de luz contra-natural em <i>Negro Bonifácio</i>	200
Figura 88: Luz mais fria como uma das mais frequentes em <i>A Hora da Estrela</i>	201
Figura 89: Mariah, registrada quase sempre em ambientes fechados ou à noite.....	201
Figura 90: Travestis na Lapa (RJ): a representação noturna do <i>métier</i>	202
Figura 91: As precárias condições de higiene dos locais de prostituição no município de Russas	202
Figura 92: Transplantes: As diferentes nuances sobre a mesma cor fria do hospital.....	203
Figura 93: cenários internos predominam em <i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV FUTURA, 2008-2009).....	204
Figura 94: seleção de imagens de arquivo em <i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV FUTURA, 2008-2009).....	205
Figura 95: Regionalismo legendado em <i>Negro Bonifácio</i>	206
Figura 96: <i>Profissão Repórter</i> (REDE GLOBO, 2006): transição, analogia com a “cortina” do rádio	207
Figura 97: <i>Reciclados</i> : Representação da alteração no grão das imagens.....	207
Figura 98: <i>Reciclados</i> : Grafismos no estilo <i>painterly</i>	208
Figura 99: <i>Negro Bonifácio</i> : Tudinha, “a chinoca mais candongueira que havia por aqueles pagos”	209

Figura 100: Negro Bonifácio: um <i>ginetaço</i> !	210
Figura 101: <i>Negro Bonifácio</i> : Figurino (ou indumentária) como idealização da cultura gaúcha	211
Figura 102: Macabéa: o retrato do abandono e do desmazelo	212
Figura 103: O contraste entre a Regina Casé e a personagem Glória	212
Figura 104: Luana, travesti ícone na Lapa	214
Figura 105: Programa <i>Piloto</i> de <i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV FUTURA, 2008-2009): Facetas da “personalidade audiovisual” de Ana	215
Figura 106: <i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV FUTURA, 2008-2009), Ana reciclada.....	216
Figura 107: <i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV FUTURA, 2008-2009), Ana “hippie”	217
Figura 108: <i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV FUTURA, 2008-2009): Os reciclados de nossa era, recuperados no futuro distante, causam estranhamento.....	218
Figura 109: Representação de processo seletivo de ator em <i>Negro Bonifácio</i>	220
Figura 110: A escolha de Macabéa representada na versão audiovisual de <i>A Hora da Estrela</i>	220
Figura 111: Macabéa em processo: o teste de atriz que define a Macabéa final.....	222
Figura 112: <i>Profissão Repórter</i> (REDE GLOBO, 2006), Mariah, Luana e Ana Paula sob a objetiva da câmera na mão	225
Figura 113: Órgãos: a doação e a espera	226
Figura 114: A tensão dos momentos que antecedem a captação dos órgãos	227
Figura 115: <i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV FUTURA, 2008-2009): Entrevista multiplanos com o cineasta Fernando Meirelles	228
Figura 116: <i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV FUTURA, 2008-2009), reunião de múltiplas telas em uma só por meio de recurso de edição	229
Figura 117: <i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV FUTURA, 2008-2009), cena dramática com imagens de arquivo e inéditas entremeadas	230
Figura 118: Todos os Mundos em <i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV FUTURA, 2008-2009)	232
Figura 119: O longo plano iraniano.....	235
Figura 120: Caco Barcelos: <i>close</i> e <i>superclose</i>	242
Figura 121: Proposta de visualização da reflexividade como arquigênero englobante ou universo	250

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
1.1 PROBLEMATIZAÇÃO E OBJETIVOS	19
1.1.1 Objetivos.....	21
1.2 HORIZONTE TEÓRICO-METODOLÓGICO	22
1.2.1 Estado da arte no Brasil	25
1.3 OBJETO EMPÍRICO.....	39
1.4 ACESSO AOS ARQUIVOS E DEFINIÇÃO DO <i>CORPUS</i>	40
1.6 ESTRUTURA DA TESE	44
2 DA AUTOPROBLEMATIZAÇÃO: RAÍZES E IRRADIAÇÕES.....	46
2.1 DAS BASES ESTÉTICAS.....	47
2.2 <i>TOURNANTS</i> : FLUXO DA AUTOPROBLEMATIZAÇÃO A PARTIR DO CAMPO DAS ARTES	51
2.2.1 Arte moderna e audiovisual: relações intrínsecas	69
2.3 DAS COINCIDÊNCIAS DOS NOVOS ARES ENTRE BRASIL, FRANÇA, ESTADOS UNIDOS E ITÁLIA DURANTE A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX.....	77
3 METATELEVISÃO COMO FORMA DE AUTOTEORIZAÇÃO DO MEIO	92
3.1 ENTRE A METALINGUAGEM E A REFLEXIVIDADE: ORIGENS, CONTAMINAÇÕES E DERIVAÇÕES	93
3.2 POR UMA CLASSIFICAÇÃO DOS MODOS DE EXPRESSÃO DOS PROCESSOS REFLEXIVOS	103
3.2.1 <i>Métiers</i> e técnicas	104
3.2.2 Atualidades e bastidores.....	105
3.2.3 Passado	107
3.2.4 Promoção de programas e de canais	107
4 A TV BRASILEIRA A PARTIR DOS ANOS 1980: NOVOS ARES PARA FORMAS E CONTEÚDOS	110
4.1 A HERANÇA GLAUBERIANA DO FINAL DOS ANOS 1970.....	110
4.2 DO DESVELAMENTO DOS BASTIDORES À PROBLEMATIZAÇÃO DE SI E DO MEIO	122
4.2.1 Programas dos anos 1980, 1990 e primeira década dos anos 2000.....	122
4.2.2 Panorama e perspectivas	169
5 PROCESSOS DE ESTETIZAÇÃO: PERCURSO E FORMAÇÃO DO OLHAR	173

5.1 EM MEIO AOS MUNDOS TELEVISIVOS, UMA PROJEÇÃO DA REFLEXIVIDADE COMO GÊNERO	175
5.2 O DELINEAMENTO DE UMA ESTILÍSTICA: AS FORMAS DA PROMESSA	195
6 POR UMA ESTÉTICA DA PROMESSA REFLEXIVA EM <i>CENA ABERTA</i>, <i>PROFISSÃO REPÓRTER E NO ESTRANHO PLANETA DOS SERES AUDIOVISUAIS</i>	199
6.1 PLASTICIDADE	199
6.2 MORFOLOGIA	218
6.3 SONS	236
6.4 INTERMIDIALIDADE	239
6.5 MODOS DE APRESENTAÇÃO	241
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	245
7.1 CONCLUSÕES A PARTIR DOS OBJETIVOS COLOCADOS PELA TESE	246
7.2 QUESTÕES SUSCITADAS PELAS ANÁLISES	251
REFERÊNCIAS	255

1 INTRODUÇÃO

Campo de fluxo contínuo e desconexões, inconstâncias e inconsistências; máquina de arrecadação das respectivas emissoras que primam pela audiência em prol de uma carteira de anunciantes ávidos por lucros. São várias as características atribuídas à televisão que a tornaram alvo de preconceitos históricos, um meio considerado, por muito tempo, menos digno de reflexão e aprofundamento teórico-analítico. Essa sua condição verifica-se, em especial, quando comparada a meios que a antecederam, como o cinema e o rádio.

No entanto, mesmo que a valorização no campo acadêmico tenha sido tardia, nada impediu que as formas de expressão televisivas se complexificassem no compasso das evoluções culturais em seus mais de 60 anos no Brasil. Aliás, foram justamente o ecletismo estético e a típica porosidade cultural que proporcionaram à televisão ser palco de algumas das maiores experimentações e de uma verdadeira revolução em termos de audiovisualidades. No que tange às transformações técnico-estéticas, ela foi do preto e branco às cores em profusão de tonalidades; da ênfase à oralidade – herdada do rádio – ao desenvolvimento dos mais diversos efeitos gráficos e das emissões ao vivo à revolução do videoteipe. Passou do sistema analógico ao digital, com crescente adaptabilidade dos conteúdos à agenda do telespectador e evoluiu dos primórdios valvulados à cultura da convergência tecnológica, o que proporcionou sua penetração em ambientes e contextos antes improváveis.

O atraso nos estudos das especificidades estéticas da televisão – subteorizada como indústria estratégica e preocupação estilística (CALDWELL, 1995) – reflete-se no panorama das pesquisas que em torno dela organizaram-se, que passaram a ser mais intensos apenas no final da década de 1970 (FEITOSA, 2012; FECHINE, 2007). Quando comparadas àquelas realizadas sobre outros meios e fenômenos comunicacionais, as pesquisas sobre a TV ainda encontram dificuldades na recuperação, sistematização e tratamento de dados, bem como no estabelecimento de um termo para as discussões sobre a própria linguagem e sobre a questão de gênero. Em um olhar mais detalhado sobre o estágio das pesquisas relacionadas à televisão, constatou-se que os bancos de dados acadêmicos brasileiros são muito recentes. Os grupos de trabalho voltados à TV em grandes congressos como da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) e da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação) iniciaram apenas a partir dos anos 2000. Atualmente, entre os grupos mais articulados em torno dos estudos de emissões televisivas estão o Centro de Estudos de Telenovela da USP, a rede de pesquisa internacional OBITEL-

Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva e a rede de pesquisa OBITEL-Brasil, todos coordenados pela Profa. Dra. Maria Immacolata Vassalo de Lopes. Apesar disso, a grande maioria dos trabalhos apresentados nesses grupos volta-se para os conteúdos televisivos, seja em formatos jornalísticos ou em ficções seriadas. Dessa maneira, se faz interessante um aprofundamento em torno do estudo da estética da apresentação desses programas. Ao falar em apresentação – interface entre as produções e seus telespectadores –, penso no conhecimento empírico que já se acumula nesse mais de meio século de atividade do meio, cuja representatividade ainda supera tanto o conhecimento teórico.

Por muito tempo convivi com a televisão apenas como telespectadora; ela está presente em minhas lembranças de vida mais antigas. Crítica – dentro das possibilidades para uma então criança ou adolescente –, acompanhei a quase totalidade dos programas que incluí no mapeamento de programas feito para esta pesquisa, desde os anos 1980. Àquela altura, achava interessante a ideia de que a estrutura da produção e os bastidores fossem mostrados e que, a cada novo programa ou episódio, estivesse, “finalmente”, descobrindo a verdade do que se passava “por trás das câmeras”. Procurei por esse “desvelar” e essa opacidade¹ estrutural em várias plataformas e contextos. Ao longo das experiências em televisão universitária durante a graduação e, posteriormente, com a primeira tentativa de compreensão e contribuição para o contexto da teoria dos meios a partir de uma dissertação² sobre o discurso telejornalístico, interessei-me pelo que proporcionava esse efeito e como (por meio de quais recursos) ele se engendrava.

Foi então que, além da base teórica discursiva, entendi que era necessário um aprofundamento no aporte estético para um olhar amplo e sensível à característica mesma do meio de captar influências de todos os campos. A procura por categorias que pudessem ajudar a compreender as formas visuais, que ali estavam, passou a ser fundamental. Para além dos conceitos de base linguística que me acompanhavam há tanto tempo, e a partir da metalinguagem em meio às produções que me inquietavam/instigavam, era preciso buscar em que nível atuava essa metalinguagem para, então, aprofundar o conhecimento sobre os aspectos picturais em que esse processo se dava (CALDWELL, 1995). A partir da observação

¹ A noção transparência/opacidade vem dos estudos de cinema. A transparência está relacionada a uma tendência de apagamento das marcas da produção e de seus processos em prol de uma ênfase ao objeto de que se fala. Liga-se a uma tradição cinematográfica de *raccord* de olhar, de movimento e de som, ou seja, uma edição audiovisual que evita a exposição de marcas de fissuras e colagens em meio ao produto final. A opacidade está relacionada a um avivamento da instância produtiva, do meio e de seus processos, em detrimento do objeto de que se fala. Aqui, valorizam-se as marcas dos processos de produção e/ou circulação, o que tende a dificultar a suspensão da dúvida no receptor, algo necessário à fruição de uma obra de ficção, por exemplo. Cf. XAVIER, 2008.

² Cf. TORRES, Carla S. D., 2008.

do processo metalinguístico que se apresentava de modo geral, havia, ainda, uma dimensão reflexiva a explorar dentro de uma concepção estético-estilística. O meio fala de si mesmo em vários níveis, servindo-se de muitas ferramentas. A complexidade que elas engendram parece atuar conjuntamente com o nível discursivo e, até por isso, a estética televisiva precisa ganhar contribuições mais frequentes e profundas em termos conceituais e analíticos.

Nesta pesquisa, procuro mapear as transformações do meio televisivo em busca de suas marcas reflexivas ao longo da produção brasileira, no período que inicia com a abertura política brasileira – nos anos 1980 – e estendo-me até os programas veiculados na primeira década deste novo século. A partir da longa duração, o estudo contempla as fases de importantes transições entre as produções, em que novas técnicas, estratégias, padrões e acomodações desses padrões foram estabelecidos.

Definido o norte da pesquisa, busquei uma oportunidade de estágio em um centro de estudos em que eu pudesse aprofundar os aspectos já apresentados, e com um co-orientador – François Jost – que dominasse os aspectos da linguagem e da estética audiovisual. As pesquisas do professor Jost voltam-se à televisão, especialmente ao longo das duas últimas décadas. Ele coordena o *Centre d'Étude Sur Les Images et Les Sons Médiatiques (CEISME)* da *Université Sorbonne Nouvelle - Paris III*, ao qual me vinculei entre setembro de 2014 e junho de 2015, participando dos seminários do *CEISME* e de disciplinas da graduação e do mestrado ministradas pelo professor Jost que têm a televisão como objeto ou a consideram em seus atravessamentos com outras mídias. Entre essas atividades, destaco as disciplinas *Penser la télévision*, *Intermedialité* e *Les Genres Télévisuels*, além dos Seminários da *École Doctorale Genres, Médias et Temporalité* e *Les Dispositifs de Représentation*, este último ministrado pelo professor Arnaud Rykner.

Durante o período fora do Brasil, tive acesso a leituras que, muitas vezes, não são traduzidas ou, sequer, citadas por autores nacionais e a maioria delas está em meu marco teórico. Além do convívio com essas diferentes perspectivas acadêmicas, e da oportunidade de avanço da tese a partir das reuniões de orientação, o período de doutorado-sanduíche proporcionou-me experiências estéticas insubstituíveis, como ficar horas diante de obras centenárias ou milenares que servem de referência para os livros sobre história da arte e estética às quais tive acesso, bem como para as discussões de que participei em cursos e seminários.

Também é rico o aprendizado a partir do convívio com outras perspectivas, tanto em torno da mídia quanto da sociedade. Superada a barreira da língua, foi nesse contexto de diferentes valores, objetivos de vida, dinâmicas econômicas, políticas e culturais que pude

relativizar conceitos antes vistos como cânones para mim. Pude traçar paralelos de características da mídia televisiva em diferentes países e continentes, o que me permitiu um ponto de vista mais amplo.

1.1 PROBLEMATIZAÇÃO E OBJETIVOS

Entre o final da década de 1970 e os anos 1980, a televisão passou por mudanças cruciais que a tornaram foco de atenções em termos de inovações em linguagem. No Brasil, ela tornou-se celeiro de experimentações, cenário de parcerias promissoras entre jovens grupos de produção audiovisual e emissoras consagradas pelos padrões econômicos e culturais. Datam, especialmente a partir de finais da década de 1970, algumas expressões televisivas de vanguardismo estético, como o programa *Abertura*, apresentado por Glauber Rocha na *TV Tupi*, além de *Cassino do Chacrinha*, apresentado por Abelardo Barbosa, na *Rede Globo de Televisão*. Ao traçarmos um panorama com base em suas experiências comunicacionais, é possível considerá-los como carros-chefes de todo um movimento que viria com mais intensidade e variabilidade de formatos num futuro próximo.

Essa fase da produção televisiva contou com inovadores recursos técnicos e concepções estilísticas. A intensa exploração das potencialidades do vídeo e do trabalho documental possibilitou a diversas emissoras uma nova dinâmica para suas grades de programação. Numa época em que o regime ditatorial começava enfraquecer, os meios de comunicação brasileiros podiam, finalmente, investir abertamente em uma postura crítica. A partir desse momento, a TV abandonou com frequência uma postura quase sempre apoiada na ideologia de espelho da realidade e passou a valorizar as expressões artísticas, desprendendo-se de uma histórica ênfase à linha informativa, atuante por meio de telejornais plasmados no modelo radiofônico, em que as visualidades eram pouco ou nada desenvolvidas. A televisão brasileira seguiu a trilha de outras televisões mundiais, passou a falar de si e em si com mais frequência e a refletir sobre o próprio papel e lugar no mundo, desenvolvendo aquilo que Caldwell chamou de “toda uma nova ambiência performática e autoconsciente” (CALDWELL, 1995).

Em tal contexto, o meio televisivo brasileiro – embora nunca tenha ignorado a própria presença entre suas produções – podia enfatizar as mediações de que fazia parte, agora com novos traços de aparato tecnológico, modos de apresentação e concepções de estilo. Essa abertura, em meio à TV brasileira, caracteriza uma espécie de versão nacional para um fenômeno que tomou corpo em escala mundial, desde meados dos anos 1970, e ganhou

visibilidade nos estudos de mídia em pesquisas como as do italiano Umberto Eco (1986), da dupla ítalo-francesa Francesco Casetti e Roger Odin (1990), do estaduniense John Thornton Caldwell (1995), e da francesa Virginie Spies (2004).

No contexto da TV norte-americana dos anos 1980, Caldwell denominou essa nova dinâmica de produzir como Televisualidade. O modo, então, emergente de comunicação vinha com uma “estética baseada numa extrema autoconsciência de estilo” (CALDWELL, 1995, p. 4). Ciente de sua condição industrial e vista como tal, a televisualidade ganhava espaço em um momento de crise econômica nos Estados Unidos. A tecnologia passava a interferir, fortemente, na determinação do estilo dos programas em uma televisão reconhecida como manufatura. Hiperatividade, efeitos e pós-produção em excesso passavam a ditar o padrão de qualidade dos programas. Como destaca o autor, nos anos 1980, a emissora CNN “cria e celebra a consciência do aparato televisivo” (CALDWELL, 1995, p. 13). A autoria, então, passou a ser uma estratégia de *marketing*, chegando a ser consumida como uma espécie de *boutique*.

Em paralelo, o fenômeno da Neotevê era teorizado por Casetti e Odin para o contexto da televisão Italiana. Em linhas gerais, segundo os autores, entrava em xeque a antiga noção de contrato de leitura e a transparência dava lugar a uma opacidade³, em que a estrutura de produção passava a ser valorizada. O aparato televisivo ganhava cada vez mais espaço e já não era visto como um inconveniente. Gruas, *booms*, tripés e fios aparentes passavam a ser fator de credibilidade para as produções e, conseqüentemente, para as emissoras.

Na França, a discussão sobre o que foi denominado como Metatelevisão e Reflexividade Televisiva veio pela pesquisa de Virginie Spies (2004). Ela caracteriza a emissão reflexiva como aquela que “toma a televisão sob o ângulo que for” (SPIES, 2004). Ao traçar um paralelo do perfil da programação, dos anos 1960 a 1990, a autora situa a década de 60 como a da promoção da mídia televisiva sobre ela mesma; a de 70 como a da interrogação sobre a linguagem; a de 80 como dedicada à promoção dos canais; enquanto nos anos 90 essa atividade seguia mais leve, numa ótica mais “divertida” (SPIES, 2004).

Em paralelo às abordagens dos autores, observa-se que, desde os anos 1960, há uma tensão entre as concepções de arte em termos mundiais (GOMBRICH, 2012; DANTO, 2006). A atenção voltava-se à instância de produção, que se auto problematizava e refletia sobre o fazer artístico. Esse movimento entra no contexto dos vários *turnants* do campo, desde o século XIX, após a estética ter começado a constituir um campo autônomo e um espaço para a

³ XAVIER, op. cit.

discussão teórica. Assim, a então convulsão em torno da autoria e da auto problematização do processo de produção, quando da turbulenta transição entre as artes moderna e contemporânea na segunda metade do século XX, pode ser relacionada a um novo movimento do espírito questionador próprio da transição entre a arte romântica e a arte moderna, que teve lugar desde meados até o final do século anterior.

A presente pesquisa considera as possíveis irradiações a partir desses fenômenos, tanto dentro do campo midiático, quanto a partir de outros campos, para, então, vislumbrar a constituição de uma estética maior, que é legada à televisão pela sua derivação de outras mídias e também é captada por ela, num movimento repetido e de múltiplas afetações. A postura metalinguística – intrínseca à essência do meio televisivo – é vista, aqui, por um viés mais aprofundado, num caminho para a compreensão e a teorização de uma reflexividade que pode ser observada a partir de processos de estetização. Além das inovações tecnológicas, esses processos levam em consideração os estilos de gravação que têm, por sua vez, fatores de ativação ligados aos estratos icônico, cinético e verbal (CALDWELL, 1995).

Ao observarmos o período inaugurado pelas inovações tecnológicas e concepções estéticas – entre os anos 1970 e 1980, até o presente –, em que nos deparamos com a TV digital e os conceitos que emergem desse mesmo campo de discussões – como o de Pós-TV e de Hipertelevisão –, é possível verificar que, entre as posturas que se mantêm ou costumam ser enfatizadas/revisitadas, encontra-se a reflexividade. Seja qual for a técnica da vez, o gênero de produção ou a categoria em que determinados programas se enquadram, essa capacidade do meio de colocar-se em questão é constante. Se, conforme Caldwell, desde os anos 1980, o potencial formal da imagem é mais explorado dentro de uma estilística extremamente autoconsciente e analítica, se a indústria da autoconsciência “vai mais longe que muitas vanguardas” e se a academia tem atenção proporcionalmente mais voltada aos produtos cinematográficos, é premente que se trabalhe por uma melhor organização teórico-conceitual e analítica das expressões televisivas, pela conformação eletrônica da imagem com que nos deparamos nas telas em profusão (CALDWELL, 1995, p. 75). Nesse sentido, a problemática que guia a pesquisa é: “como a reflexividade vem sendo explorada em meio a programas de TV brasileiros e o que ela nos permite entender sobre os aspectos estéticos da televisão, e até mesmo sobre a possibilidade de configuração de uma promessa estética da reflexividade nessa televisão”?

1.1.1 Objetivos

- Geral: Traçar uma configuração para a estética da reflexividade em meio a programas de TV brasileiros, analisando as possibilidades de instauração da promessa de um gênero televisivo que ainda careça de delimitação;
- Específicos:
 - a) Reunir diferentes estudos sobre metatevê e reflexividade referentes ao período histórico considerado no universo desta pesquisa (desde o final da década de 1970 até os anos 2000), a diferentes países, com atenção aos possíveis ecos e paralelos entre as pesquisas em discussão que colaborem para a definição e hierarquização conceitual adequada para este trabalho;
 - b) Apontar características de programas de caráter reflexivo, referentes ao período histórico considerado na tese, tanto no Brasil quanto em casos específicos de relevo a partir das pesquisas mapeadas no item anterior, considerando que suas conformações sejam caminho dentro da reconfiguração técnico-estética para as produções subsequentes do meio televisivo;
 - c) Traçar possíveis ecos, contaminações e respostas entre o meio televisivo e o campo das artes, no qual a televisão não é incluída, mas ao qual é sensível devido a sua natureza mediadora. Lembrando que – assim como as artes – a televisão vive periódicos *tournants* conceituais dos quais a metalinguagem e a reflexividade fazem parte, especialmente desde meados dos anos 1960;
 - d) Analisar os programas *Cena Aberta*, *Profissão Repórter* e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* como agentes dentro de um processo de estetização em busca de uma possível promessa estética da reflexividade que possa ser estabelecida para o contexto televisivo brasileiro.

1.2 HORIZONTE TEÓRICO-METODOLÓGICO

Após a banca de qualificação, ficou claro que era preciso compreender, hierarquizar e adaptar, para este estudo, os conceitos de metalinguagem, metatevê e reflexividade. Nesse sentido, além do mapeamento sobre os avanços dessas discussões em âmbito nacional, contribuíram debates, seminários e, em especial, as bibliografias com as quais tomei contato durante o período de doutorado-sanduíche, conforme citei acima, e que se tornaram minhas principais referências teórico-metodológicas.

A raiz do conceito de metalinguagem está nos estudos linguísticos. Ele foi lançado por lógicos da Escola de Viena e da Escola polonesa, na necessidade de diferenciar a língua

falada da língua de que se fala. Para pensar o texto audiovisual da televisão, conto com as colocações de Algirdas J. Greimas e Joseph Courtés (2008). Para os autores, por analogia, é possível transpor a compreensão sobre a metalinguagem para outras bases de leitura, como o texto audiovisual. Nessa transposição conceitual, dialogo com o autor Serelle (2009) em seu estudo sobre a metatevê, que considera a condição de segunda natureza e aparato integrado à cotidianidade dentro do campo das mídias e aponta a televisão como a que mais reconhece sua condição de mediação.

A fim de organizar a pesquisa e suas múltiplas abordagens, organizam-se três eixos. O primeiro eixo teórico começa com considerações sobre a questão estética, seguida de uma discussão sobre os *tournants* de auto problematização que irradiam do campo das artes para outros campos. Traçam-se relações cronológicas e esteticamente porosas entre a mídia televisiva e o campo das artes, em que os diálogos/embates entre eles ganham espaço à luz do objeto teórico da tese. Neste ponto, colaboraram os estudos da disciplina de Historiografia da Arte, cursada durante o primeiro semestre de 2014 no Instituto de Artes da UFGRS, além das discussões e problematizações durante a disciplina de Cinema e Imaginário, cursada no segundo semestre de 2012 na Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS.

Em torno da discussão estética, são trazidos os autores Marc Jimenez (1997), Ernst Gombrich (2012) e Arthur Danto (2006 e 2009). Graças às suas contribuições contextualizam-se mais ricamente os periódicos *tournants* dentro da História da Arte, momentos em que – por uma cisão ou abalo de estruturas do campo – nasceram as vanguardas do século XIX. Entende-se que, a partir desses momentos mais intensos de autorreflexão e de expressão deste processo, que seguiram acontecendo ao longo do século XX, outras mídias passaram a estar expostas a contaminações pelo campo das artes, sendo a televisão especialmente sujeita ao processo reflexivo e conseqüente expressão dele.

Partindo desta ideia, traça-se – em um segundo eixo teórico – um paralelo internacional entre os modos de manifestação da capacidade da TV de colocar-se como processo. Neste momento, em relação ao período considerado pelo objeto empírico da tese, características de uma TV auto problematizante são comparadas entre Brasil, Itália, França e Estados Unidos. E, com base nas considerações de Serelle (2009) sobre a metatevê, este trabalho se volta em direção a especificações do processo. Como autora de base para as discussões sobre a faceta reflexiva, colabora Virginie Spies (2004). Embora não chegue a problematizar a distinção ou hierarquização entre metalinguagem e reflexividade, Spies abarca a teoria, a história e a análise das emissões reflexivas na televisão francesa.

Pierre Beylot (1998) é outro autor importante dentro do tópico da reflexividade. Ele toma como objeto empírico o programa *Arrêt sur images*, veiculado pelo canal France 5 a partir de 1995. Considerado, por Beylot, como um dos únicos programas da televisão francesa que motiva os telespectadores a realmente decodificarem as imagens televisuais, a principal contribuição dessa produção para o desenvolvimento das concepções estéticas do meio televisivo é o fato de que a “especificidade da emissão é, sem dúvida, pensar sobre o complexo áudio-visual que é a imagem da televisão vista, tanto sob seu aspecto verbal quanto icônico” (BEYLOT, 1998, p. 98, tradução nossa).

Outras contribuições para pensar a reflexividade vêm de autores que, mesmo secundários na discussão, abordam algum traço presente ou relacionado às características deste objeto. É o caso de Bernard Leconte (1998), que trata a edição como evidenciadora do dispositivo e a reflexividade como fetichismo da técnica. Sua visão complementa a pesquisa de Caroline Eades (1998), que trabalha com o conceito de hiperconsciência pós-moderna, dentro do que ela considera como a “*nouvelle vague* da arte televisual” (EADES, 1998, p. 69, tradução nossa).

Em um primeiro exercício de observação do objeto empírico da tese, os modos de expressão dos processos reflexivos conceituados dentro do primeiro eixo teórico servem de base para considerações sobre programas brasileiros veiculados a partir do final dos anos 1970, incluído o que foi tomado como marco inicial do universo considerado, *Abertura*. Nesta fase de contextualização do objeto empírico, das características dos programas brasileiros do universo cronológico considerado, a tese começa a vislumbrar também o *corpus* de pesquisa.

Em um terceiro eixo teórico, as últimas décadas do século XX são consideradas como aquelas em que a TV tornou-se espaço para o que pode ser compreendido como recorrentes processos de estetização, agregando uma carga estética a objetos que não necessariamente pertencem ao universo das artes, mas que se tornam “estetizáveis”. Neste momento específico da discussão, há referência às definições teóricas de Dominique Chateau (2014), que fala sobre a estetização da arte. Neste último eixo, categorias para uma análise específica do *corpus* são definidas. Os estudos sobre Mundos e Gêneros televisuais, de François Jost (2007; 2007a; 2004), embasam uma discussão sobre se e como pode ser considerada uma promessa a partir das características reflexivas dos programas analisados no contexto brasileiro. A ideia é que a tese encerre um ciclo, retornando às considerações sobre reflexividade que abrem a problematização e movimentando o que Virginie Spies (2004) já abordou como promessa estética dos gêneros. Assim, este eixo procura fazer uma ampliação conceitual que deve

atravessar todas as fases da análise, estendida entre uma conformação estética da reflexividade e a possível promessa que se estabelece em torno desse processo.

Neste estágio da discussão, John Caldwell (1995) colabora ao considerar a estética televisiva pelo viés reflexivo. Ao tratar sobre a Televisualidade, o autor toma um objeto teórico muito próximo do que determino para a tese. Em seus estudos, a autoconsciência de estilo é o lastro de uma série de características da TV norte-americana, que incluem aspectos como sua *performance* estilizadora, a inversão estrutural que orchestra e seu aspecto industrial. É de Caldwell uma das categorias de análise na tese – a *Intermedialidade*. Inspiradas nos estudos do autor, três outras são lançadas para ampliar a compreensão sobre o fenômeno da ativação de estilo em meio aos programas que constituem o objeto: *Plasticidade*, *Morfologia* e *Modos de Apresentação*. Em complemento, acrescento a este grupo a categoria *Sons*, inspirada em Elizabeth Bastos Duarte (2004).

Nesta perspectiva, trabalha-se com a possibilidade de que o estudo venha a dar corpo à ideia de Nathalie Burtin (1998) de que a Metatevê seria fundadora de um gênero televisual, bem como realizar a possibilidade de uma promessa estética, que fora debatida por Virginie Spies (2004).

1.2.1 Estado da arte no Brasil

Embora a perspectiva teórica da tese tenha ganhado sua definição após o doutorado sanduíche, também foi importante para a compreensão do tema o levantamento bibliográfico das pesquisas brasileiras. Alguns autores citados nesta seção, como Serelle e Elizabeth B. Duarte fazem parte dos aprofundamentos do referencial teórico, pois, mesmo recentes, tornaram-se obras importantes do referido campo de estudos.

A recuperação de estudos relacionados à temática deste trabalho percorreu bancos de dados com uma janela de 15 anos, entre os anos de 2000 e 2014 e incluem livros, bancos de teses e dissertações, textos publicados em anais de eventos como *Intercom*, *Compós* e *Socine*, além de artigos publicados em periódicos da área das Ciências Sociais Aplicadas. A busca desdobrou-se em um mapeamento por tópicos. Assim, nas seções a seguir sobre gênero e metalinguagem/metatevê (versão mais próxima do que se entende por processos reflexivos no contexto brasileiro) e sobre estudos que abordam diretamente o *corpus* – programas *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), elencam-se publicações em livros, anais de eventos, periódicos, além de dissertações e teses.

A. Publicações sobre gêneros e metalinguagem

- Livros publicados no Brasil

As publicações em livro sobre o tema não são muito numerosas, mas os enfoques mostram o distanciamento com os demais livros que pensam a televisão do ponto de vista apenas de seu conteúdo e não de sua forma. Entre as obras publicadas no país, que contemplam essa vertente mais rara de teorizações, estão as de Arlindo Machado (2000), Suzana Kilpp (2005; 2010), Gabriela Borges e João Freire Filho (2011), François Jost (2004; 2007) e Yvana Fechine e Mário Carlón (2014).

A Televisão levada a sério (MACHADO, 2000), é a primeira publicação brasileira a enfatizar os aspectos estéticos, ao invés dos contedutísticos, da produção televisiva. E suas análises não se restringem a produções nacionais. É visível, no enfoque escolhido pelo autor, a consideração ao preconceito vivido pela televisão tanto em relação ao público, quanto às pesquisas e análises em torno dela. Ciente do fenômeno massivo em que ela, afinal, pode ser traduzida – e discutindo também a qualidade da programação – Machado situa a televisão como um dispositivo audiovisual por meio do qual diversas manifestações culturais, ao redor do mundo, encontram espaço. Este é o viés que mantém a atualidade da obra e sua pertinência às discussões plásticas e morfológicas prementes aos estudos sobre o meio televisivo.

Machado abre o livro com uma discussão em relação à questão de repertório sobre o meio. Apesar de ter tido difusão massiva após a Segunda Guerra, a escassez de estudos sobre as realizações da televisão e sobre suas características estão entre suas críticas. Ele critica, também, os extremos em que as discussões foram situadas por longo tempo, seja pelo olhar da Escola de Frankfurt, seja pelo viés de McLuhan. Retirando a TV do contexto das discussões ideológicas (e apaixonadas), Arlindo Machado valoriza as características da linguagem de que ela é feita: sons e imagens em movimento, aspecto que permeia as análises estéticas desta tese. Alheio a maniqueísmos e numa tentativa de trazer à mesma discussão as vertentes comercial e criativa/alternativa, local e global e as necessidades de segmentação e de manutenção manutenção de questões universais, o autor insere outra discussão, a dos gêneros televisivos. E, mesmo sem poder estudar todos os gêneros possíveis – indeterminados que são –, Machado elenca estudos sobre os mais conhecidos entre os fundamentados no diálogo e nas formas musicais. Assim, seus objetos vão de telejornais e narrativas seriadas a videoclipes.

Mais recentemente publicadas, as pesquisas de Suzana Kilpp entram para o grupo de estudos aprofundados que caminham para uma consideração mais substancial das

características da TV, no contexto da teoria dos meios. Nos livros *Mundos televisivos* (2005) e *A traição das imagens: Espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows* (2010), a autora sistematiza diversos conceitos que colaboram para uma particularização do uso dos códigos da linguagem audiovisual em direção a um estatuto de linguagem televisiva.

Entre as concepções movimentadas por *Mundos televisivos*, está a de considerar emissoras, canais, gêneros, programas e programação como ethicidades sólidas. Ao tomar a Rede Globo do ponto de vista de considerações estéticas, Kilpp aponta sua estética “*clean*” – feito típico, único da maneira como se conforma na Emissora – em oposição à estética “normal”, talvez o “lugar comum” – utilizado pelas emissoras em geral. A autora considera elementos como as “promos” (espaços identitários de gênero) e enfatiza uma condição que o *corpus* eleito para a tese, aqui projetada, também permite observar: a TV como um meio que produz gêneros híbridos de programas. Com destaque nesse livro, o conceito de *moldura* caracteriza a ideia de que as estéticas adaptadas às imagens de programas e emissoras atuam na proposição de sentidos éticos para seus respectivos canais. As considerações aos gêneros dos programas colocam-nos tanto como estratégia de comunicação, quanto como modos de trabalhar a matéria audiovisual.

Na obra de 2010, Kilpp evolui nas considerações sobre ética e estética, e destaca os sentidos identitários que essas características atribuem às coisas que a TV dá a ver e a ouvir. O estágio de avanço das pesquisas se mostra, especialmente, no momento em que a autora dispõe aquilo que engendra o “propriamente televisivo”: o eixo das ethicidades que são construções televisivas; o eixo das molduras, moldurações e emolduramentos como territórios de significação, geralmente sobrepostos; e o eixo dos imaginários – “conjunto de marcas de enunciação das culturas” (KILPP, 2010, p. 18) – que permitem a comunicação dos sentidos. Mais adiante na obra é feita uma conceituação para o que a autora define como “gênero televisivo”. Este se divide entre menos autoral e mais autoral. O livro abre espaço às questões da metalinguagem e da opacidade na TV.

Entre as obras publicadas, também em âmbito internacional, está o livro *Estudos de Televisão: Diálogos Brasil-Portugal*, organizado por João Freire Filho e Gabriela Borges (2011). Nele, o texto *A invenção da televisão brasileira*, escrito por Arlindo Machado, é especialmente interessante. O autor aborda o conceito de Metatevê e utiliza, como exemplo, a trajetória de mais de 30 anos de Abelardo Barbosa na televisão brasileira. “Chacrinha” – como ficou conhecido o trabalho do apresentador – é associado a um período da TV brasileira que ilustra bem o advento da Neotevê. Conforme Machado,

Chacrinha não apenas liberou as câmeras e os microfones, o que lhes deu uma incrível mobilidade no palco, como atribuiu aos técnicos uma posição privilegiada, transformando-os em protagonistas [...] mostrou os estúdios da televisão, as entranhas aquilo que fica nos bastidores e que quase nunca aparece [...] Chacrinha

fazia, portanto, algo que se poderia chamar de uma *metatelevisão*, a televisão que se revela e que se mostra como um processo em construção (2011, p. 14-15, grifos do autor).

E, na menção aos problemas que Chacrinha ainda enfrentou com a ditadura militar nos anos 1970, confirma-se o que os autores, em geral, afirmam em relação aos anos 1980: esses foram considerados os mais férteis para as experimentações e tensionamentos culturais, bem como para os vanguardismos da linguagem audiovisual. A abertura política abriu portas para um novo contexto cultural, que ecoou nos mais diversos âmbitos e meios.

Nessa minimização das barreiras geográficas, as teorizações sobre a mídia televisiva, que têm grande aprofundamento nos estudos de François Jost (2007; 2004), tiveram a tradução para o português a partir de uma de suas maiores parceiras de pesquisa fora da Europa, a professora Elizabeth Bastos Duarte. Atento às especificidades do código e da linguagem audiovisual na sua expressão televisiva, o autor teve traduzidos seis encontros com alunos do Programa de Pós-Graduação da Unisinos (São Leopoldo-RS) no ano de 2004, no livro *Seis lições sobre televisão* (2004). Questões gerais sobre comunicação televisiva, mundos da televisão, discussões entre ficção e realidade preparam o leitor para o detalhamento alcançado pela obra *Compreender a Televisão* (2007). Neste segundo livro, Jost parte do “calcanhar de Aquiles” dos estudos de televisão: o fato de o cinema ter sido o modelo que inspirou (e ainda condiciona em muitos aspectos) a análise televisiva. Desse modo, o autor fundamenta o olhar sobre este meio como linguagem e identidade, abrindo uma porta para a discussão sobre gêneros. Ao abordar a programação, Jost prepara as análises e conceituações em torno dos mundos televisivos – o Real, o Ficcional e o Lúdico. Com essa preocupação e especificidade de pesquisa, Jost torna-se um dos autores mais caros à tese que aqui se estrutura.

Por fim, nessa reunião de livros, o mais recente deles *O fim da televisão* (2014), é uma organização de Yvana Fechine e Mario Carlón. Na obra, são reunidos textos com o pensamento de autores latino-americanos sobre o meio televisivo em torno de uma questão bipolar, que permeia o cenário internacional. As correntes de pensamento sobre a transição vivida pela televisão na atualidade se dividem entre a ideia de que a TV “*não está morta nem morrendo*” e que “*uma certa televisão está morrendo*” (CARLÓN & FECHINE, 2014, p. 8, grifos do autor).

Um artigo neste livro, *Televisão: Causa e efeito de si mesma*, de Guillermo Orozco, é potencialmente mais vinculado ao presente estudo. O autor, que representa a parcela “integrada” do grupo, apresenta diversas razões que mantêm viva a televisão e a conferiram a

potência que teve ao longo de suas mais de seis décadas. Entre estas razões está o que o autor chama de “particular combinação de linguagens, um conjunto de formatos que encaixam de certas maneiras as suas narrativas” (OROZCO, 2014, p. 97), além de que “a TV é um dispositivo audiovisual poderoso pelo seu alto grau de fidelidade e verossimilhança na *reprodução* de realidades” (OROZCO, 2014, p. 99).

No entanto, para além de ela ser o que o autor considera um bom negócio, em termos de atrativos comerciais do meio, “a TV se estabeleceu como o ‘epicentro do audiovisual’ [pois] antes era o cinema o meio em que eram testados os formatos, a estética e as narrativas” (OROZCO, 2014, p. 102). E dentro do que Orozco considera uma “efervescência da TV sobre ela mesma” (OROZCO, 2014, p. 104), temos que se a TV traz novos formatos, a exemplo dos *reality shows*, ela também “retorna e refugia-se em seus grandes sucessos do passado [...] telenovelas e séries [...] *remakes* [...]” (OROZCO, 2014, p. 104), além de reforçar na violência e até na pornografia. As ideias de “epicentro do audiovisual” e da “efervescência da TV sobre ela mesma” reaparecem na tese sob outras denominações.

- Artigos em anais de congressos

Em meio aos textos da Intercom, levantei os trabalhos de Elizabeth Bastos Duarte (2007; 2004; 2003; 2002), João Freire Filho (2005) e Soraya Vieira (2001). Duarte tem sido a maior interlocutora de François Jost no Brasil. Seus estudos, intitulados – respectivamente – *Televisão: entre gêneros, formatos e tons*, *Quando e como a tv fala de si própria*, *Televisão: entre gêneros/formatos e produtos* e *Televisão: dos meios às linguagens*, fazem uma progressão entre os aspectos da linguagem audiovisual adaptada à TV, questões de gênero/formatos e metalinguagem. O intercâmbio de ideias com Jost tem sido marcado por trabalhos de tradução das obras e das participações do estudioso no Brasil ou em estudos lançados aqui.

Na participação de 2007, na Intercom, Duarte apresenta uma definição que congrega autores como Roland Barthes e Jesús Martín-Barbero para uma consideração de gêneros como estratégias de comunicabilidade que se fazem presentes e analisáveis no texto. A autora faz uma disposição a propósito dos conceitos de gênero, subgênero e formato, em que o gênero é considerado modelização virtual, que se atualiza/projeta numa forma de conteúdo/expressão a partir da articulação de subgêneros e formatos, onde o subgênero entra como uma realização do gênero e o formato como uma concretização do último. Nessa linha, os textos anteriores constituíram-se como passos na escalada até essa rede de conceituações mais complexas apresentada em 2007.

Em relação ao evento anual da Compós, os trabalhos que dialogam com a temática da tese são os de Felipe Muanis (2012; 2011) e o de Arlindo Machado e Marta Vélez (2007). Muanis tem se tornado um dos pesquisadores mais frequentes na área de estudos em que me aprofundo. Em 2011, no texto *Metaimagens na televisão e vanguardas: as vinhetas da Rede Globo e MTV*, ele faz uma leitura do conceito de Neotevê, lançado pela dupla Francesco Casetti e Roger Odin (1990/2012) e por Umberto Eco (1986) e, a partir dele, lança uma análise das metaimagens – aquelas que surgem num contexto de mudanças na imagem televisiva ao longo do tempo, o que implica as noções de estilo e estética. Nessa discussão estilística, o autor lança mais um ponto de interesse para meu trabalho ao apontar que os anos 1980 foram marcantes nesse sentido.

No texto de 2012, intitulado *O tempo morto na Hipertelevisão*, Muanis ultrapassa o conceito da Neotevê e propõe a problematização do conceito de Hipertelevisão, lançado por Carlos Alberto Scolari. Desse modo, Muanis se propõe a “repensar parâmetros que definiriam o mercado, a imersão, a *reality TV*, o ‘zapping midiático’, os conteúdos transmídia e a ficção ao vivo como eixos de uma terceira fase de percepção da televisão” (MUANIS, 2012). Certamente é desbravador e não poderia deixar de estar entre os trabalhos caros à minha pesquisa.

Citados por Muanis, no texto *Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão*, Machado e Vélez (2007) também se tornam referência para o estado da arte que aqui se constrói. Os autores problematizam a histórica dificuldade dos estudos de televisão de se tornarem independentes das metodologias analíticas aplicadas nos estudos de cinema. Paralelamente, questionam o uso do termo “programa” para enquadrar a quase totalidade dos produtos televisivos a serem analisados e propõem a consideração do termo “fluxo”, que tem realmente se tornado um dos pontos de discussão em eventos e trabalhos de ponta na área. O que aproxima ainda mais esse trabalho de minha pesquisa é o exemplo empírico que os autores utilizam: os programas *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), ambos parte do *corpus* desta tese.

Já entre os textos da Socine, o de Marcel Barreto Silva (2013), intitulado *Autorreflexividade na sitcom contemporânea*, utiliza um quadro conceitual próximo à minha pesquisa, mesmo que se debruce sobre objeto diferente. A concepção crucial, em sua discussão, é a de que a qualidade dos programas está numa relação diretamente proporcional à consciência que o público tem do meio que os dá a circular.

- Artigos em periódicos

Entre os artigos disponíveis em revistas científicas, o mapeamento focou aquelas mais citadas entre os trabalhos acessados anteriormente e teve o cuidado de reunir textos provenientes de periódicos de *qualis* Capes A e B, em todas as graduações até B3. Entre os periódicos que concentram um número relativamente maior de textos que abordam os conceitos fundantes de minha pesquisa estão *E-Compós*, *Em Questão*, *Famecos* e *Matrizes*. Deles, portanto, provêm os textos a seguir pontuados.

Na *E-Compós*, o levantamento para esta pesquisa chegou aos textos de Simone Maria Rocha e Leticia Lopes da Silveira (2012), Simone Maria Rocha e Ângela Cristina Marques (2009), Marcela Farré (2007) e François Jost (2007c). Na parceria entre Rocha e Marques (2009), no texto *Da promessa de gênero à interpretação reflexiva: perspectivas para a análise das narrativas televisivas*, os gêneros televisivos são considerados chaves de leitura, estabelecidas as duas matrizes que colaboram para desenvolver análises de televisão: a dos estudos culturais e a dos gêneros na perspectiva da análise semiótica da produção e recepção midiática. As autoras lidam com a ideia da forte codificação por que passam os gêneros uma vez que estejam estabelecidos. Nessa reflexão, elas dialogam com um dos autores mais importantes em meio a minha pesquisa, François Jost. Na perspectiva de Jost, as autoras aludem à condição impura dos gêneros na TV (oscilando entre os mundos real, ficcional e lúdico).

Já no artigo *Gênero televisivo como mediação: possibilidades metodológicas para análise cultural da televisão*, Rocha e Silveira (2012) problematizam o gênero televisivo, compreendendo-o como uma mediação entre as práticas da produção, da crítica e da audiência. A partir dos estudos de Mittell (2004), as autoras partem para uma compreensão das práticas culturais como práticas de gênero e lançam este como um conceito-chave para a compreensão dos sentidos configurados pelos media. Em suas reflexões, Rocha e Silveira reúnem, ao pensamento de Jason Mittell, a linha conceitual de autores como Jesús Martín-Barbero – com seu mapa das mediações – para chegar à formulação de que os gêneros são um lugar de cruzamento e de encontro entre matrizes culturais e formatos industriais. Para as autoras, o gênero se interpõe em diversos momentos da comunicação e colabora para uma compreensão acerca da produção, circulação e consumo em meio à cultura.

No trabalho de Farré (2007), intitulado *Desafíos de los programas informativos en la neotelevisión*, vemos exposta a condição das emissoras privadas. Essas TV's precisam do telespectador mais do que nunca e, agora, elas o buscam de diferentes maneiras. A maior contribuição de Farré encontra-se quando a autora afirma que o discurso televisivo assume características próprias na relação vital com o agora consumidor (e não só telespectador), de

uma maneira que ultrapassa a condição de simples noticiário. Entre essas características está a hibridação dos gêneros e formatos. Ao explicá-la, a autora começa afirmando que as categorias Informação, Educação e Entretenimento já não são válidas para promover uma divisão de gêneros. Ela alude ao reconhecimento, por parte do meio, acerca dos macrogêneros Informação e Entretenimento sendo que ambos, muitas vezes, ao cruzarem-se em notícias ficcionalizantes e ficções narradas com recursos factuais, acabam produzindo híbridos atrativos, mas frequentemente espetacularizantes e enganosos.

Em Jost (2007c), com o texto *Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication*, há uma firme posição e movimento no sentido de estabelecer a necessidade de análise da TV a partir dos gêneros e não das imagens. A partir daí, o autor estabelece posições que fundamentam sua concepção atual, concebendo um novo estatuto para os gêneros e a comunicação televisiva. Aqui, ele situa os conceitos que, mais tarde, aparecerão ampliados nesta tese: os Mundos Real, Ficcional e Lúdico. No texto *Por uma semiologia das Mídias*, publicado na revista *Em Questão*, Jost (2012) aprofunda a discussão e propõe uma substituição da noção de contrato ou pacto pela promessa de gêneros.

Na *Revista da Famecos*, temos os textos de Itânia Gomes (2011) e Arlindo Machado (1999). Em Gomes, no texto *Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero*, a autora lança a visão costumeira e engessada sobre gêneros como base para a crítica. A seguir, na sua metodologia para análise da TV na perspectiva dos estudos culturais, ela busca enquadrar o gênero como categoria cultural, fazendo coro com outros autores e abordagens já exploradas até aqui. Em seus estudos, o conceito de gênero é colocado no centro do mapa cultural proposto por Barbero e reflete sobre a necessidade de considerar as diferentes temporalidades e origens que configuram o processo cultural.

No texto intitulado *Pode-se falar de gêneros na televisão?*, Machado (1999) entra para o grupo dos pioneiros ao problematizar, de fato, os gêneros e os processos de generificação em relação à TV. Conforme o autor, a discussão já vinha esgotada nos últimos anos. No entanto, ao longo do texto, ele mostra o quanto essa área estava carente de preocupações nesses termos. Ele considera o hibridismo como condição estrutural dos produtos culturais, algo que, mais de uma década mais tarde, ainda se tornaria problema de pesquisas de interesse acadêmico. Em meio às suas considerações, uma que parece tão útil quanto simplificada num primeiro olhar é a de que “é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de

enunciadores” (MACHADO, 1999). Desse modo, penso que esta – talvez uma das primeiras problematizações brasileiras de peso em relação aos gêneros em meio televisivo – pode seguir sendo uma boa opção na tentativa (contínua) de estabelecer bases teóricas próprias para a TV ainda na atualidade. Junto a Gomes (2011), Machado (1999) colabora para o que, na tese, se delinea como um tensionamento das noções de gênero a partir da projeção da reflexividade como gênero possível.

Na Revista *Matrizes*, há o texto de Maria Oliveira Lima (2010), *As emissoras legislativas e os gêneros de programação no Brasil*. Embora o conteúdo geral do artigo não contribua muito para minha pesquisa, temos uma leitura clara e direta dos estudos culturais aplicados ao estudo dos gêneros televisivos. Ela parte da consideração dos gêneros como pontos de articulação entre aspectos econômicos e culturais. Os gêneros são uma ponte entre as esferas da produção e da recepção (com influências múltiplas sobre ambas). Em relação aos produtores, influenciam nas pautas e padrões de produção; em relação aos destinatários, funcionam como cânones que tornam a leitura das produções mais previsível e fácil.

- Teses e dissertações

A busca por esses trabalhos desdobrou-se entre a *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações* do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (BDBTD/IBICT) e o Banco de Teses da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior). Aplicados os devidos filtros de busca, poucos são os trabalhos que dialogam mais diretamente com minha proposta de estudo. No entanto, entendo caberem aqui mesmo aqueles cujas temáticas tangenciam minha pesquisa. Para uma melhor organização, primeiramente abordarei as três teses e a seguir as três dissertações encontradas.

– Teses: Para esta seção, reuniram-se os trabalhos de Maria Sílvia Fantinatti (2008), Inez Pereira da Luz (2007) e Alexander Bernardes Goulart (2006). A tese de Fantinatti – intitulada *O que se vê na TV: Análise do fluxo de programação da Rede Globo* – teve orientação de Arlindo Machado e foi defendida em 2008, no Doutorado em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. A autora debruça-se sobre a programação da referida emissora, no Estado de São Paulo, entre 2006 e 2007, com objetivo de categorizar os tipos de programas e de compreender o sentido do fluxo dessas emissões. É interessante observar como essa pesquisa dialoga com a minha, especialmente ao observar os períodos em que a grade concede mais espaço à criatividade e testa novas formas de linguagem. A metodologia desenvolvida envolve a análise discursiva de produtos audiovisuais. Essa característica favorece minha entrada de leitura mais próxima ao trabalho, visto que, entre a

graduação e o mestrado, já havia me dedicado à exploração de metodologias de análise relacionadas a este campo de conhecimento também na mídia audiovisual. Em meio às análises, a autora destaca as estratégias de programação, bem como os contratos de comunicação estabelecidos.

No trabalho de Fantinatti, observa-se uma linha analítica que ainda prende-se aos parâmetros adotados pela Paleotevê. As práticas relacionadas a essa postura situam-se, ainda, dentro de um campo de ação anterior às noções de contato e interação. No entanto, frente à época do objeto empírico e aos atravessamentos estratégicos da contemporaneidade, torna-se tácito que as características da Paleotevê convivem de perto com as da Neotevê.

A tese de Alexander Bernardes Goulart, intitulada *Comunicação e Imaginário: Relações de Autorreferencialidade em Pânico na TV*, foi orientada por Roberto Ramos e defendida em 2006, junto ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Neste trabalho, o autor resgata a memória da *Rede Manchete* que – na opinião dele – mesmo em uma curta trajetória (1983-1999) mostrou ser possível uma programação de televisão diferenciada e inovadora (GOULART, 2006). Em meio ao estado da arte, esta tese é mais um trabalho que recorre à análise discursiva, desta vez com um objeto empírico mais restrito. O autor considera as relações de *Pânico na TV* com a grade geral de programação da emissora, agora não mais *Manchete*, mas *Rede TV!*. No exame da condição autorreferencial do programa, Goulart observa a abertura dos estúdios e bastidores, a imitação de personalidades famosas e a ironia feita sobre elementos que constituem o imaginário televisivo. E no exercício próprio de análise desses recursos utilizados por *Pânico na TV*, volta ao programa um olhar com tanto teor crítico quanto o que a produção procura desenvolver: desta vez, para chegar à conclusão de que, por mais que busque satirizar e questionar a estrutura vigente no meio televisivo, *Pânico na TV* está sujeito às próprias condições que critica. É interessante o jogo de espelhos criado pelo autor e, certamente, torna-se outro trabalho interessante ao banco de teses e dissertações do conjunto aqui reunido.

As duas teses até aqui apontadas dialogam mais diretamente com minha proposta. A tese que cito agora contribui de modo mais tangencial; assim, detenho-me a alguns de seus pontos. Trata-se do trabalho de Inez Pereira da Luz, intitulado *O cinema audiovisual: Um formato configurado na interação Teatro/Cinema e TV*, defendida em 2007, também sob orientação de Arlindo Machado, no Doutorado em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

A autora toma como eixo central o fato de que o cinema brasileiro contemporâneo é feito para circular não somente nas salas de exibição, mas em várias outras plataformas. É aqui que a TV começa a tomar espaço na discussão. Ao considerar um *corpus* formado por filmes produzidos no Brasil entre 1994 e 2004, Luz procura entender como a interação entre as linguagens de cinema/TV e teatro atualiza suas características nos produtos analisados. A preocupação com a análise do áudio é um fator que atribui originalidade à perspectiva da pesquisadora e inspira para os devidos aprofundamentos da análise sonora na tese.

O trabalho promove um diálogo entre autores com os quais convivo ou convivi em pesquisas anteriores, tais como Jacques Aumont, Gilles Deleuze, Marshall McLuhan e Umberto Eco. No capítulo metodológico, chama-me a atenção a rica organização e progressão temática, seguindo, em grande parte, uma cronologia da evolução da linguagem dos meios envolvidos. Essa disposição facilita a compreensão sobre o atual momento das características observadas em cada meio. Um dado interessante nesta parte do trabalho é o importante papel do cinema moderno (anos 1950-1960) para a interação entre as linguagens audiovisuais e o questionamento do sistema cinematográfico – a exemplo dos trabalhos de Godard e Welles, autores cujas obras promovem um método de interação de linguagens que se tornou uma espécie de legado para a linguagem de TV.

Conforme a autora, a partir dos anos 1980, essa confluência de linguagens foi acelerada devido ao grande desenvolvimento tecnológico. Na perspectiva dessa confluência, são analisados os filmes *Lavoura Arcaica*, *Amores e Separações*, *O homem que copiava*, *Lisbela e o prisioneiro* e *Veja esta canção*. Embora o objeto empírico da autora divirja drasticamente do meu, é muito rica a visualização sobre a confluência de linguagens.

– Dissertações: Os textos selecionados para esta seção são os de Leonardo Bomfim Pedrosa (2012), Douglas da Silva Barbosa (2010) e Lucimar de Fátima Canteiro (2005). A dissertação de Pedrosa, intitulada *Moderno descoberto: por filmes que pensam o cinema de Lumière ao pós-guerra*, teve orientação de Cristiane Freitas Gutfreind e foi apresentada na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 2012. Neste trabalho, o autor procura encontrar as marcas do moderno desde Lumière até Welles, Renoir e Hitchcock, compreendida aí a essência realista atribuída por teóricos como Ricciotto Canudo e André Bazin. Sobretudo, Pedrosa deixa claro que o trabalho procura refletir sobre a relação do cinema com o real.

O autor recupera a influência da Escola Russa, em que o estruturalismo colaborou de maneira fundamental para o pensamento construcionista que guiou a obra de criadores como Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin e Vertov. A câmera-olho deveria sair às ruas para filmar a

“vida de improviso”, para mostrar ao povo aquilo que ele não era capaz de ver em grande parte das vezes. De alguma maneira, relaciono essa influência vertoviana ao que, décadas depois, foi feito em *Abertura*, por Glauber Rocha; postura que a TV segue explorando de algum modo em certas produções, especialmente as voltadas ao tratamento da informação jornalística, como o próprio *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), que faz parte do corpus desta tese.

A dissertação de Lucimar de Fátima Canteiro, intitulada *Cinema e TV na TV e para a TV (Reflexões sobre a confluência de linguagens)*, defendida em 2005 na Universidade de Marília, São Paulo, mostra o hibridismo do discurso televisivo que mistura a narrativa/contar a história (herança do cinema) e o relatar/mostrar ao vivo (possibilidade que veio com a TV). Ao abordar *Estratégias enunciativas na televisão*, a autora baseia-se em Christian Metz e separa as especificidades das linguagens e códigos televisivo e cinematográfico, traçando um detalhamento descritivo das características desses meios. As diferenças entre eles estariam nos subcódigos (que, conforme menção a Umberto Eco, referem-se ao aspecto conotativo do discurso). Ao falar sobre hibridismo e síntese na TV, Canteiro apresenta o diálogo contínuo entre cinema, vídeo e meios eletrônicos em geral. Nas análises, aparece a forte influência do teatro na linguagem dramaturgicamente televisiva. Tal hibridismo é aludido nesta tese dada a herança multimídia da televisão e, portanto, seu código complexificado.

Por fim, o trabalho de Douglas da Silva Barbosa, intitulado *A enunciação e a reflexividade no cinema documentário: aproximações teóricas, filmográficas e uma realização*, foi apresentado à Universidade Federal de Goiás, em 2010. A pesquisa foca sobre a enunciação no documentário e toma, como *corpus*, filmes reflexivos. Neste ponto, sua pesquisa dialoga com a minha devido à escolha de programas de TV para esta tese com características semelhantes às dos filmes reunidos pelo pesquisador. Para Barbosa, a condição de reflexividade se dá desde a produção até a recepção desses produtos. Para tratar da enunciação no documentário, o pesquisador monta um quadro conceitual a partir de autores como Fernão Pessoa Ramos e Jean Louis Comolli. Como diretores representantes desse tipo de produção, apresenta Eduardo Coutinho, com o documentário *O fim e o princípio* (2005); João Moreira Salles, com a produção *Santiago* (2006) e Kiko Goifman, com seu *33* (2002). Barbosa colabora com uma articulação interessante sobre o antiilusionismo em Vertov, reúne conceitos sobre os Cinemas Direto e Verdade e sobre os filmes reflexivos.

B. Publicações sobre os objetos

- Livros

As pesquisas referentes aos estudos de TV, que estejam publicadas em livros, frequentemente caracterizam-se como compilações de artigos. É o caso de *Profissão Repórter em Diálogo* (GOMES; SOARES et al., 2012). No livro, encontram-se textos que exploram desde a linguagem adotada pelo programa até suas temáticas e formas narrativas. Questões de análise discursiva, relações ampliadas com o campo audiovisual, bem como o olhar sobre as condições de convergência midiática também perpassam esta obra, que reúne autores que aparecem em outros momentos da recuperação de dados para a presente pesquisa. Entre esses autores está Serelle, para quem são caros os conceitos de estética e metalinguagem.

- Artigos em anais de congressos

Este tópico, dentro da seção do estado da arte, é particularmente interessante, pois aqui consigo ter uma dimensão sobre de que maneira e até a que ponto foram tensionados os programas que fazem parte do *corpus*. Entre os textos encontrados, estão os de Serelle (Compós/2009) e Yvana Fechine (Intercom/2006).

O trabalho de Serelle, intitulado *Metatevê: a mediação como realidade apreensível* (2009) foi publicado na *Revista Matrizes* (2009), integra o referencial teórico desta tese. O autor considera a TV que narra a si mesma na ênfase às práticas da Neotevê. O conceito de metatevê – numa “retórica dos bastidores”, em que as situações da opacidade e da transparência constituem uma problematização original – apoia a análises de *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003).

Em relação à abordagem de Fechine (*Intercom/2006*), com o texto *O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série Cena Aberta como síntese*, vemos, em destaque, as questões estéticas da televisão com a apresentação do “padrão globo de qualidade” e de um olhar sobre o episódio de *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) que trata da adaptação do conto *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Conforme a autora, a respeito do trabalho de Guel Arraes, é “evidente a preocupação do seu grupo em colaborar, a partir das intervenções na Rede Globo, com a consolidação de uma produção audiovisual brasileira dotada, ao mesmo tempo, de qualidade ética-estética e apelo popular” (FECHINE, 2006, p. 5). Assim, este olhar de Fechine interessa, fundamentalmente, à pesquisa que aqui se estrutura.

- Artigos em periódicos

Entre os textos encontrados, estão os de Beatriz Becker e Carlos Martins Pinheiro Filho (*Revista Famecos/2011*), Serelle (*Matrizes/2009*) e de Yvana Fechine (*E-Compós/2007*). No artigo *METATEVÊ: a mediação como realidade apreensível*, Serelle (2009) oferece uma das maiores contribuições para a pesquisa nesta tese. Trata-se de um olhar contemporâneo sobre a condição da TV de narrar a si própria, numa acentuação das práticas da Neotevê, bem como numa análise da oscilação entre as práticas de transparência e opacidade próprias de um meio situado nessas condições de discussão metalinguística. O objeto empírico de Serelle, neste texto, inclui os programas *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), aos quais atribui um fascínio pela mediação televisiva. Seus estudos integram a fundamentação teórico-metodológica desta tese, num diálogo com outros autores.

No artigo *No estranho planeta dos seres audiovisuais: diálogos possíveis entre televisão e educação*, Becker e Pinheiro Filho (2011) promovem uma discussão que tangencia as questões estéticas e estilísticas, ligadas mais fundamentalmente à minha pesquisa. No entanto, interessam, aqui, pontos como a consideração da condição metalinguística da série. É rica a articulação metodológica traçada pelos autores, ainda que eu considere retrógrada a postura de manter os traços de análise fílmica para um produto que foi feito segundo os moldes televisivos. Penso que a trajetória de Becker, expressivamente voltada aos estudos de telejornalismo e não de linguagem audiovisual como um todo, parece não motivar na autora o questionamento de tais parâmetros em direção à clara proposição de outros mais adequados ao meio. Isto é uma inferência a partir de meu histórico de diálogos com os estudos dela, em pesquisas anteriores.

Em relação à abordagem de Fechine na *E-Compós* (2007), é interessante observar como a autora construiu um vínculo muito estreito com as produções do *Núcleo Guel Arraes*, que funciona junto à Rede Globo, com acesso a dados e contribuições inéditas com frequência. Também tem voltado seus estudos sobre as produções do *Núcleo* pelo viés da pedagogia dos meios, como se observa no texto *O Núcleo Guel Arraes e sua “pedagogia dos meios”*. Na perspectiva da TV que tematiza a si mesma, para além da discussão sobre o objetivo de instruir o telespectador a respeito dos modos de se fazer TV, a autora considera a metalinguagem aliada à “reoperação de gêneros com estratégias inovadoras de montagem” (FECHINE, 2007, p. 9). Vemos aqui, novamente, um tensionamento dos aspectos conceituais do gênero, o que mostra que a ampliação/reestruturação conceitual, a este respeito, investida nesta tese é herdeira de movimento semelhante.

Nos bancos de teses e dissertações, citados anteriormente, não foram encontradas pesquisas sobre os programas *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009).

1.3 OBJETO EMPÍRICO

O objeto empírico da pesquisa é formado por programas que se tornaram marcos em meio à produção nacional, inaugurando um novo modo de conceber e entender TV. A partir de um levantamento de Yvana Fachine (2007) sobre programas brasileiros que passaram a explorar uma linguagem diferenciada na década de 1980, inspirada no vídeo e com um processo produtivo mais independente, com entradas ao que é, aqui, aprofundado em termos de metatelevisão, inicialmente observa-se uma série de programas: *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984), resultado da parceria entre a Olhar Eletrônico e a Abril Vídeo; *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988), *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990, com retorno durante o ano de 1992), *Doris para Maiores* (REDE GLOBO, 1991) e *Casseta & Planeta Urgente!* (REDE GLOBO, 1992).

Como a publicação da pesquisa de Fachine é de 2007, prosseguiu-se com uma listagem que segue afinada às características do conjunto proposto pela autora, mesmo que com uma tônica de produção já sensivelmente diferente ao longo da primeira década dos anos 2000, como será verificado e discutido nesta tese. Assim, os programas adicionados ao conjunto são *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), *Custe o Que Custar - CQC* (REDE BANDEIRANTES, 2008) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009). *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), embora seja anterior a 2007, não havia sido incluído na seleção de Yvana Fachine. Foi incluído, aqui, por se tratar de uma produção com características que permitem um aprofundamento da discussão pelo viés metatelevisivo.

Este conjunto, formado por programas que fazem parte do levantamento de Fachine (2007) e pelos que foram selecionados pelo potencial de discussão que possuem, atribui à pesquisa a característica da longa duração. No entanto, a tese circunscreve seus objetos de análise profunda à primeira década dos anos 2000, pois se trata de um período que acumula uma herança de procedimentos e reflete um amadurecimento de estratégias em torno da reflexividade. Partindo dos mundos televisivos, propostos por François Jost (2007), escolheu-se três programas que foram ao ar neste período em emissoras do Grupo Globo: *Profissão*

Repórter (REDE GLOBO, 2006), *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) e *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003)

A minissérie *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), produção da Casa de Cinema de Porto Alegre com direção de Jorge Furtado, Regina Casé e Guel Arraes, teve adaptações de textos de Clarice Lispector, Simões Lopes Neto, Leon Tolstoi e Marcos Rey. Os quatro episódios foram exibidos como um quadro do programa dominical *Fantástico*, entre novembro e dezembro de 2003 e, posteriormente, lançados em DVD. Propondo-se como forma aberta da adaptação literária, o programa faz constantes menções às técnicas e às estruturas dos processos audiovisuais, num tom quase didático.

Profissão Repórter (REDE GLOBO, 2006) começou em 2006 como um quadro dentro do programa *Fantástico* e tornou-se fixo na grade da programação da Rede Globo a partir de junho de 2008. Na equipe liderada por Caco Barcelos, jovens jornalistas têm a missão de mostrar “diferentes ângulos da mesma notícia”⁴. O início da produção concentra os exemplos mais pronunciados da metalinguagem e de seu traço reflexivo – especialmente entre 2006 e 2008, quando ainda caracterizava-se como um programa piloto. A partir de 10 de fevereiro de 2015, o programa ficou mais longo, com veiculação na já tradicional grade das terças-feiras à noite⁵ e reprise aos sábados e domingos pelo canal por assinatura *Globo News*.

No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais (TV FUTURA, 2008-2009) fecha a seleção de programas. A série foi criada por Cao Hamburger, dirigida e roteirizada por Paulinho Caruso e Teo Poppovic, e veiculada pela *TV Futura* entre 25 de setembro de 2008 e 20 de junho de 2009. Ela ainda está na grade de programação da emissora em horários esparsos. A série, ao todo, tem 15 episódios e cada um deles explora diferentes aspectos da linguagem audiovisual. No tópico seguinte, dentre todos esses programas, definem-se aqueles sobre os quais a pesquisa desenvolverá o último ponto: o da análise da possibilidade de uma estética da reflexividade.

1.4 ACESSO AOS ARQUIVOS E DEFINIÇÃO DO *CORPUS*

Pesquisar televisão no Brasil, na necessidade específica de ter acesso a arquivos, é um desafio grande e o presente estudo tem encontrado obstáculos de ordem prática. O acesso à

⁴ Profissão Repórter. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: fev. 2015.

⁵ Disponível em: <http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2015/01/profissao-reporter-estreia-temporada-de-2015-em-novo-horario.html?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=prep>. Acesso em: fev. 2015.

totalidade dos programas mais antigos é difícil, especialmente em relação aos veiculados entre os anos 1980 e décadas anteriores. Os bancos de dados sobre a memória da televisão brasileira são comumente organizados pelas próprias emissoras, além do trabalho de coletivos culturais, profissionais do meio e algumas instituições de ensino. No país, não há um arquivo de televisão centralizado, que viabilize o acesso público à totalidade desse tipo de material, como é o caso do *Institut National de l'Audiovisuel* (INA), na França. Desde 1995, o Órgão opera pelo sistema de depósito legal e assim arquivava e dá acesso a registros de televisão, rádio e *web*. O modo de arquivamento de mídia francês é único no mundo. Graças à sua estrutura, foi possível assistir a vários programas citados por autores como Pierre Beylot e Virginie Spies, presentes no último tópico desse capítulo.

Mas, como o objeto desta tese é brasileiro, essas questões de ordem prática interferiram bastante e condicionaram o *corpus* de minha pesquisa a um afunilamento mais intenso do que o projeto previa inicialmente. São relativamente recentes as iniciativas em torno da memória televisiva brasileira e, atualmente, entre os maiores agentes nesse movimento de preservação encontram-se o *Pró-TV*⁶ (Associação dos Pioneiros, Profissionais e Incentivadores da Televisão Brasileira) – fundado em 1995, além dos acervos da *TV Brasil*⁷, da *TV Tupi*⁸ e *Memória Globo*⁹.

O *Pró-TV* é, hoje, uma referência em termos de pesquisa em televisão no país. Em 2009, deu início ao projeto *Brasil: Televisão e Memória*, dedicado à organização e disponibilização de acervo histórico. Em 2010, numa sequência da iniciativa anterior, veio o *Centro de Memória e Documentação*, encarregado do resgate, preservação e organização do acervo que está sob a responsabilidade do *Pró-TV*. Nesta fase, o Órgão cuida do diagnóstico do acervo, da criação do banco de dados e de um catálogo temático. A meta da Instituição é a criação do Museu da TV Brasileira. Para isto, conta com cerca de “16 mil documentos, equipamentos, figurinos de teleteatros e séries, televisores e um acervo audiovisual”¹⁰.

O Acervo da *TV Tupi* é outra iniciativa em torno da memória da TV no Brasil. Há participação governamental, através do patrocínio do Conselho Federal Gestor do Fundo de Defesa dos Direitos Difusos, coordenado pelo Ministério da Justiça, com o projeto Resgate do Acervo Audiovisual Jornalístico da *TV Tupi*, que disponibiliza um conjunto de imagens de

⁶ Pró-TV (Associação dos Pioneiros, Profissionais e Incentivadores da Televisão Brasileira). Disponível em: <http://www.museudatv.com.br/inicio/?page_id=1606>. Acesso em: out. 2014

⁷ Acervo TV Brasil. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/opubliconativ/episodio/bastidores-do-acervo-da-tv-brasil>>. Acesso em: out. 2014.

⁸ TV Tupi, *website* do Banco de Conteúdos Culturais. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/tupi>>. Acesso em: out. 2014.

⁹ Arquivo Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: out. 2014.

¹⁰ Pró TV, op. cit.

arquivo através da base de dados da Cinemateca Brasileira. A memória da emissora que esteve em atividade entre setembro de 1950 e julho de 1980 deve ser atualizada periodicamente. Conforme o site do projeto, ao final “estarão disponibilizadas 125 horas de imagens históricas de variados telejornais da época, como *Edição Extra*, *Diário de São Paulo*, *Ultranotícias* e *Repórter Esso*”¹¹.

Fundada em 2007, a TV Brasil é uma televisão pública, gerida pela Empresa Brasil de Comunicação (EBC), e apresenta-se como uma emissora democrática e independente¹². Mesmo recente, entrou para o grupo dos órgãos e instituições interessados em recuperar a memória da televisão brasileira, dedicando-se à história política e artística do Brasil. A emissora mantém um acervo relativamente rico de arquivos audiovisuais em seu *site*.

E, para encerrar esse mapeamento, temos a *Rede Globo*, cuja estrutura física e contingente, além de tecnologia de ponta, permitem uma capacidade insuperável de cobertura pela TV aberta em território nacional, afora um conjunto de produção jornalística e dramaturgic como nenhuma outra emissora desenvolveu na história da televisão no Brasil. A empresa ramifica-se em uma série de canais fechados dedicados às mais diversas faixas de público e alcance ao redor do mundo. Independente das questões econômicas, políticas, históricas que constantemente são mote de discussões em torno de sua atuação, é considerável e rica sua contribuição para a discussão da estética televisiva brasileira. Isso se reflete, até mesmo, na delimitação do objeto empírico e, conseqüentemente, do *corpus* dessa tese, pois os programas finalmente selecionados para compô-lo têm todos relação com a emissora, seja por meio da produção direta ou de parcerias, em TV aberta ou por assinatura.

Fundada em 1965, a *Rede Globo*, hoje, mantém um acervo virtual em seu portal *Memória Globo*¹³. Para além de programas especiais sobre os 45 anos do *Jornal Nacional* ou os 40 anos do programa *Fantástico*, ela disponibiliza, divididos em três grandes seções (Entretenimento, Jornalismo e Esporte), seus programas ricamente descritos. Essa descrição considera elementos como abertura, vídeos e fotos, formato, quadros e personagens, figurino e caracterizações, curiosidades, edições especiais e até mesmo prêmios. No entanto, para

¹¹TV Tupi, op. cit.

¹² TV Brasil. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/sobreatv>>. Acesso em: out. 2014.

¹³ Alvo constante de críticas em função de sua postura frente ao movimento *Diretas Já* e também devido à famigerada edição do debate Fernando Collor *versus* Lula, durante campanha presidencial no final dos anos 1980, a emissora disponibiliza, neste espaço inclusive, o link para a seção “Erros”, em que admite que agiu de maneira equivocada quando, em processo de redemocratização, o país reivindicava eleger democraticamente o primeiro Presidente da República depois do período ditatorial e, quando em 1989, o então candidato à Presidência da República Luís Inácio Lula da Silva foi extremamente prejudicado pela edição do debate entre ele e seu opositor, o então candidato Fernando Collor de Melo, que viria a ganhar a eleição. Mas ao lado dessa seção, abre-se o link para “Acusações Falsas”, que lista situações como o famoso *Caso Time-Life* e a renegociação da dívida do BNDES. Memória Globo, op. cit.

muitos desses programas, há poucas edições disponíveis, em certos casos até mesmo para os assinantes do portal “Globo.com”, a exemplo do próprio programa *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), de que se trata neste trabalho. Se não houver arquivos pessoais gravados nos momentos de veiculação dos programas e se quiser acesso a edições como as anteriores a 2012, por exemplo, é preciso entrar em contato com o departamento de arquivo da emissora, que não tem uma política de relacionamento facilitadora. Até julho de 2015, seguiu-se tentando recuperar algumas edições de *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e após esta data, ficaram as edições que foram possíveis de se reunir.

François Jost (2007) tem conclusões que dialogam muito com nossa realidade de pesquisa em TV no país. Para o autor, em termos estruturais, a efemeridade dos produtos televisionados constitui-se como obstáculo ao aprofundamento dos respectivos estudos. A televisão – meio que tanto participa da construção da memória da cultura midiática no mundo – acaba sendo a menos valorizada em relação ao registro do que faz. Muitas vezes, acessam-se arquivos de forma dispersa, disponibilizados em sites de compartilhamento, pois o acesso aos originais passa por essas restrições.

Mas os modos de acesso um tanto limitados aos arquivos e as necessidades da pesquisa dialogam de modo, afinal, positivo. Isto porque o foco final nos programas *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) – que fazem parte do objeto empírico e são aludidos como tal desde o início da tese – consiste numa fase da trajetória de afinamento em direção ao *corpus* e faz com que os programas mais recentes do objeto empírico, herdeiros de todo um percurso de aperfeiçoamento estético ao longo do tempo, sejam focados no capítulo final de análise. Para fechar este conjunto, definem-se como constituintes do *corpus* apenas duas edições de cada um desses programas: em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) são utilizados os programas “*Negro Bonifácio*” e “*A Hora da Estrela*”; em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) são utilizados os programas sobre transplante de órgãos e sobre prostituição. Em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) são utilizados o programa de abertura da série e o de número 14, “*Reciclados*”. Como critério de escolha das emissões, está o privilégio maior aos modos de expressão dos processos reflexivos e a exploração, de modo geral, mais intensa dos elementos ligados aos aspectos estilísticos.

1.6 ESTRUTURA DA TESE

O conteúdo desta tese se distribui em sete capítulos, entre a introdução e as considerações finais. Em um primeiro momento, ao longo do capítulo 2, trazem-se contribuições dos estudos estéticos e da História da Arte, tanto para mostrar as heranças que considero vindas do campo artístico para a mídia televisiva, quanto para justificar o que vejo como uma das expressões máximas de mediação que atribuo à televisão: a sua porosidade e suscetibilidade às influências dos mais diversos campos que, catalisados pelo processamento peculiar desta mídia, colaboram para o desenvolvimento de projetos audiovisuais únicos.

Dentro do que se pensam como processos de irradiação entre os *tournants* dos referidos campos, parte-se dos paralelos e das coincidências cronológicas entre o desenvolvimento de vanguardas do campo artístico e do que pode ser, também, visto como vanguardas na história televisiva. Neste ponto, um paralelo entre produções de Brasil, França, Itália e Estados Unidos ajuda a traçar relações com foco nas autoproblematizações ao longo dos percursos históricos da arte e da mídia televisiva. Essas considerações se agravam na convergência em torno dos anos 1980.

O capítulo 3 abre-se para a discussão das definições sobre metalinguagem e reflexividade, bem como para uma hierarquia entre esses conceitos para o meio televisivo. A seguir, apresenta-se uma classificação dos modos de expressão dos processos reflexivos a serem observados dentro do universo de programas do objeto empírico.

O capítulo 4 traz uma contextualização da produção televisiva brasileira e de suas condições nos anos 1980. Em um momento de lento afrouxamento das amarras da ditadura, apresenta-se um ícone do potencial de auto problematização da televisão brasileira – o programa *Abertura*, comandado por Glauber Rocha no final dos anos 1970 na *TV Tupi*. A seguir, o capítulo aborda a produção nascente a partir dos anos 1980 no país, quando as emissoras passam a investir em parcerias com grupos de jovens produtores de audiovisual, a exemplo da *TV Gazeta*, que deu espaço aos trabalhos da Produtora *Olhar Eletrônico*. Numa época em que a criatividade abria novos caminhos entre temas e formas de abordagem, apresentam-se memórias das produções e traça-se um panorama sobre a manifestação dos processos reflexivos a partir de então.

O capítulo 5 apresenta os processos de estetização, propondo uma projeção da reflexividade como gênero. Nele, a cadeia teórico-conceitual estabelecida e já aplicada no capítulo anterior em torno da reflexividade é agregada a uma discussão estética. A partir de considerações sobre os mundos televisivos e os gêneros movimentados pelo objeto empírico,

segue o delineamento de uma estilística, com o estabelecimento de fatores de ativação de estilo a serem observados em meio às produções definidas para o *corpus*: Plasticidade, Morfologia, Sons, Intermidialidade e Modos de apresentação.

No capítulo 6, os fatores de ativação de estilo definidos no capítulo anterior são aplicados sobre o *corpus*. Uma possível regularidade de traços é o que pode viabilizar, ao final das análises, o estabelecimento de uma promessa da estética reflexiva. Por fim, Considerações finais, Referências e Anexos completam a tese.

2 DA AUTOPROBLEMATIZAÇÃO: RAÍZES E IRRADIAÇÕES

No início da década de 1990, Anne-Marie Duguet já havia observado que “a questão estética aflora raramente nos debates envolvendo a televisão; ela [a estética] parece incongruente, deslocada, como se não operasse nunca nada dessa ordem” (DUGUET, 1991, p. 15, tradução nossa). Quase 20 anos depois, conforme Oliver Fahle a televisão seguia como um dos meios menos considerados em sua dimensão estética (FAHLE, 2006).

E ainda que TV e cinema mobilizem os mesmos grupos de códigos (JOST, 2007), este tem uma trajetória muito mais evoluída nesse sentido¹⁴. Christian Metz (1971) já considerava o audiovisual como um grande conjunto de linguagens vizinhas, que inclui manifestações de áudio – como música e ruídos – e de imagens visuais, a exemplo do vídeo e da fotografia. No entanto, ainda que partilhe os mesmos grupos de códigos com outros meios, um dos entraves ao aprofundamento da discussão estética da televisão é, justamente, a dificuldade de evidenciar esta sua dimensão, “concebendo-a no âmbito de uma evolução do visual e circunscrevendo esta evolução através de uma teoria da imagem [o que é incoerente se considerarmos que o meio televisivo é] um dos lugares privilegiados na evolução da imagem” (FAHLE, 2006, p. 190-191).

Oliver Fahle (2006) aponta a necessidade de separar os conceitos de “imagem” e “visível”. Essa separação teria sido tematizada e recuperada na TV dos anos 1980, embora ainda não tenha sido concretizada no contexto da teoria dos meios. Conforme o autor,

a imagem é uma formação visual emoldurada e composta; ela tem um lugar histórico e medial determinável; é um documento e uma representação; pode ser determinada por conceitos de espaço e tempo; é uma condensação do visível; emerge a uma correlação estreita com o dizível. O visível, ao contrário, é múltiplo e variável; é um campo do possível e do simultâneo; é o campo do qual se originam as imagens e para o qual, talvez, voltarão. É o exterior da imagem moderna (FAHLE, 2006, p. 197).

A partir dessas definições, é possível fazer uma analogia com os conceitos de *campo* e *fora de campo* (AUMONT, 1993). A noção de imagem como formação visual emoldurada em Fahle (2006) parece-se muito com a noção de campo em Jacques Aumont: “fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista” (AUMONT, 1993, p. 224). Nessa analogia, o visível, por sua vez – campo do possível em que se originam as imagens em Fahle (2006) – é como o *fora de campo* em Aumont, ou seja, “partes não vistas do espaço diegético [...] suscetível de ser desvelado, seja por um enquadramento móvel

¹⁴ Cf. Metz (2010, 1971), Aumont e Marie (2004), Stam (2003), Aumont (1995, 1993), Eisenstein (1990).

(um ‘reenquadramento’), seja pelo encadeamento com outra imagem” (AUMONT, 1993, p.226-227).

O conjunto de programas, reunidos por esta tese, representa estas tensões ou rearranjos constantes imagem/visível ou campo/fora-de-campo, como num movimento de desajuste/reajuste. Esta característica é especialmente forte entre o final da década de 1970 e início dos anos 1980, não apenas no Brasil. Há uma construção midiática (formal e temática) dessa tensão e dessa autoproblematização. Ela atribuiu à “arte televisiva” o que Caroline Eades considerou como ares de “*nouvelle-vague*” em seu estudo sobre a televisão nos Estados Unidos, por exemplo (EADES, 1998, p. 69). Em um contexto de autoproblematização, a televisão potencializa uma característica que, de certo modo, nasce com ela: a de voltar-se sobre si como meio, instância produtora/difusora e produções e, conseqüentemente, favorece uma teorização estética pelo viés metatelevisivo.

Este capítulo vai à busca do que precede e propulsiona esta ambiência autoproblematizante instaurada a partir dos anos 1960 pela televisão, mas que se entende ter nascido muito antes, a partir do estabelecimento da Estética como ciência e dos movimentos artísticos no século XIX.

2.1 DAS BASES ESTÉTICAS

O conceito de estética, tão utilizado em vários campos do saber e do fazer humano, muitas vezes não é tratado a partir de um tronco comum, de um ponto de vista teórico e histórico. Antes, portanto, de abordar conceitos derivados dele, como estilo e estilização, este estudo vai à busca dessas raízes.

Definida, de modo geral, por Marc Jimenez como “ciência do conhecimento e da representação sensíveis”¹⁵ ou “senso do belo partilhado socialmente”¹⁶, a estética é um campo cuja organização coerente é relativamente recente, assim como a própria história da arte. Ambos foram definidos como tais a partir do século XVIII, embora haja traços de reflexões estéticas desde a Renascença. Enquanto a história da arte ocupa-se de “compreender as obras, as escolas, os estilos no tempo e o lugar onde eles aparecem”¹⁷, a estética vai mais adiante, numa necessidade de compreender e situar estes estudos, seguindo em direção a uma filosofia da arte.

¹⁵ Cf. JIMENEZ, 1997, p. 20, tradução nossa.

¹⁶ Ibidem, 1997, p. 155.

¹⁷ Ibidem, p. 21, tradução nossa.

Como campo científico, a estética enfrentou e enfrenta preconceitos, já que não é fácil legitimar-se como uma disciplina do domínio da sensibilidade que, quando descrita como experiência, remete ao gosto do indivíduo algo tão arbitrário (JIMENEZ, 1997). No entanto, como coloca o próprio autor, se o senso em torno disso é partilhado socialmente, então é possível que a formação desse gosto tenha um eixo comum. Assim, a estética, sua formação e *modus operandi* podem ser compreendidos como processos muito mais próximos do popular do que são considerados na maioria das vezes. Nesta tese, que investe no aprofundamento da discussão estética, justamente a propósito da televisão, é fundamental a aproximação conceitual por um viés que considere a vocação popular que essa mídia traz em sua essência.

Ao discutir a estética televisiva por um viés metalinguístico, movimenta-se aqui uma problemática que depende de outras duas pré-existentes e que seguem em permanente discussão em outros círculos: a estética em si – como disciplina instável, passa por constantes autoavaliações e revisões, desconstruindo-se e reconstruindo-se, pensando sobre o próprio lugar no mundo – e, dependente desta, a estética televisiva. Ao propor encarar o novo e o subversivo – como o que se viu em Duchamp, Picasso ou no movimento Dadaísta –, ela sofre com a insistente invisibilidade com que muitos querem tratá-la (ou destratá-la?). No momento em que as “vanguardas abrem caminho com sua própria maneira de interpretação estética, filosófica e política” é compreensível que muitos as queiram calar (JIMENEZ, 1997, p. 13, tradução nossa).

Mas entre calar ou falar, o fato é que “a crise de legitimação da arte estimula a reflexão sobre a arte” e isso, em si, já é um movimento reflexivo (JIMENEZ, 1997, p. 15, tradução nossa). Esse movimento toma conta da estética moderna que rompe com a concepção estética hegemônica desde a Renascença. Tal rompimento acontece no sentido de abandonar a imitação como princípio estético dominante, para que a arte possa pensar a si mesma como sujeito e possa pensar o mundo (JIMENEZ, 1997). No entanto, só na estética contemporânea tornou-se possível uma interação com as ciências e a ética (JIMENEZ, 1997). E se, por um lado, a esta altura, a estética já alcança certo reconhecimento e autonomia, por outro, “nada é dito sobre que qualidades são intrínsecas a um objeto belo ou sublime” (JIMENEZ, 1997, p. 156, tradução nossa). Assim, as crises em torno da constituição da estética como ciência e campo de discussão de uma filosofia da arte parecem decorrer, em grande parte, das crises do próprio campo artístico, seu objeto.

A discussão sobre a estética televisiva, por sua vez, para além de herdar da estética esta instabilidade e intangibilidade intrínseca, ainda precisa lidar com o fato de a própria TV ter uma trajetória marginal em relação às outras mídias, neste sentido. Ainda que seja uma das

mídias que mais traduzem a sociedade capitalista em que nasce e que tenha “inspiração estética no rádio, imprensa escrita, no cinema e no teatro [...] mantendo um estilo próprio” a televisão parece ter que percorrer uma via mais longa para chegar ao mesmo patamar de legitimação das outras (MISSIKA, 2006, p. 15, tradução nossa).

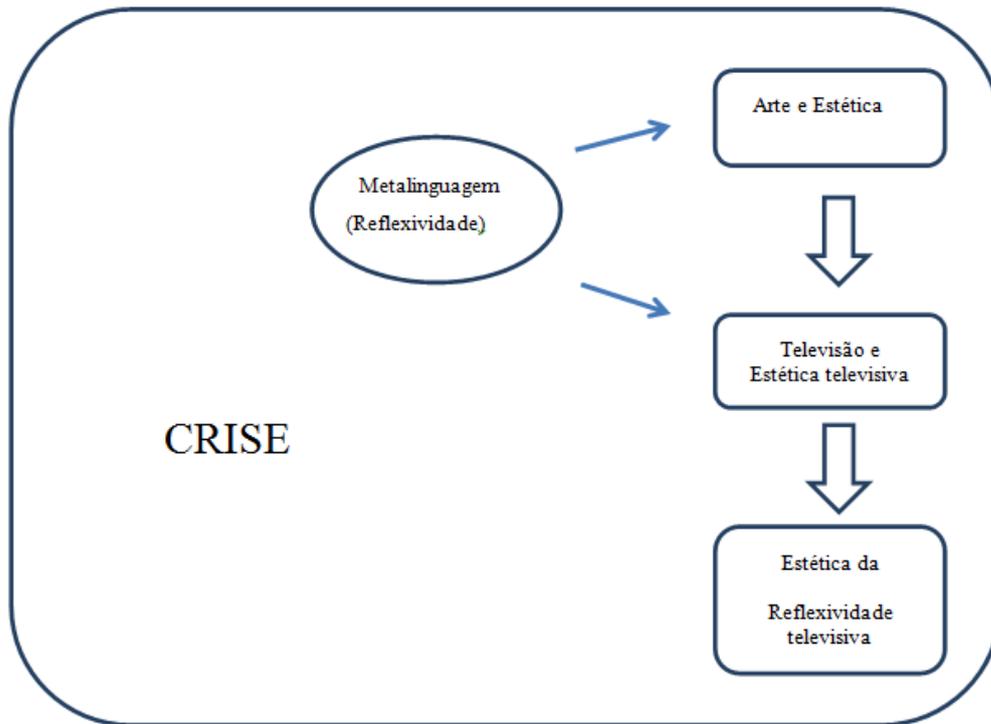
Em seu histórico, algumas coincidências ou analogias são observáveis em relação aos movimentos do campo artístico. Como exemplo desse pareamento, temos a transição da arte romântica para a moderna, em que a arte se livra da obrigação de imitar. De modo análogo, guardadas as proporções e os contextos, a televisão livra-se, cada vez mais, da transparência no uso de diversas ferramentas e modos de operação que lançam uma opacidade¹⁸. Cada vez menos, a televisão deixou-se estar no romântico lugar em que devia desempenhar um papel de espelho da realidade, assim como também acontecera com o jornalismo, pensamento retratado pela Teoria do Espelho (TRAQUINA, 2005). Assim como numa atuação idealizada para a TV, a mais antiga das teorias do jornalismo, surgida em meados de 1850, também prega que o jornalista seria um observador isento, imparcial, que deveria separar informação de opinião.

A

Figura 1, a seguir, representa um conjunto de fatores e um cenário que se considera comum à mídia televisiva e à arte, em relação às condições de irradiação/fluxo de um espírito autoproblematizante entre os campos.

¹⁸ Cf. XAVIER, op. cit.

Figura 1: Representação da relação de fatores envolvidos na estética da reflexividade televisiva



Fonte: TORRES, 2016.

Esse fluxo retrata seus potenciais de reflexão sobre si mesmos e sobre o contexto (de crise) em que se desenvolvem. Em paralelo a esta atitude, temos a estética que ainda não se resolveu nem em seu campo de origem – a arte – e menos ainda nos outros que dela herdam determinadas características e questões. Eis que a estética de um meio que tem a autoproblematização como uma constante – a televisão, no caso desta tese – pode, portanto, ser aqui considerada como a estética da reflexividade:

Na representação, a crise é ponto comum a todas as esferas e fluxos envolvidos na problemática focada. É em meio a ela que cada um desses campos utiliza a si próprio (situação “meta”) para exprimir o que se passa nele mesmo e em sua produção, consequentemente (ação “reflexiva”). Há períodos sintomáticos desse processo, após ou no decorrer dos quais se têm lançado obras que colocam em discussão o “fim da arte” ou “o fim da televisão”¹⁹. Seja quando se perdem os parâmetros do que seja o belo, quebrando-se “paradigmas e valores ligados à beleza, harmonia e equilíbrio”²⁰, seja quando, numa dita “pós-televisão”, a informação implica que “os bastidores são mais importantes do que a cena”²¹, ou quando se instala o debate sobre as intensas mudanças pelas quais a TV passa “a

¹⁹ Essas literaturas contribuirão mais detalhadamente no tópico 3.2. Cf. CARLÓN, FECHINE, 2014; DANTO, 2006 e MISSIKA, 2006.

²⁰ Cf. JIMENEZ, 1997, p. 14, tradução nossa.

²¹ Cf. MISSIKA, 2006, p. 76, tradução nossa.

partir de sua digitalização e convergência com outros meios, bem como das transformações nas práticas sociais”²², é como se o campo ou o meio passasse por uma morte. No caso da arte, com o “abandono do princípio mimético, [ela] vira até mesmo conceito pura e simplesmente” (JIMENEZ, 1997, p. 201, tradução nossa). No caso da TV, Jean-Louis Missika considera que há um fim da TV como mídia, não como tecnologia (MISSIKA, 2006). “Fim”, “morte” ou “crise”, de modo geral a essência e o sentido de existir se mantêm, mas a maneira de existir muda.

Então, as novas formas, plataformas, operações, modos de fazer traduzem a “revolução técnica reveladora da revolução comportamental em curso”. Embora esta tese não se expanda em direção às esferas de recepção e consumo, ao observar o âmbito da circulação midiática, com inclinação aos processos produtivos, é inevitável vislumbrar e considerar – mesmo que superficialmente – esta esfera que, mais cedo ou mais tarde, exerce influência na concepção dos programas e das programações. Cada vez mais, essas programações passam de grade a *menu* à disposição do público, com programas feitos dentro do que ainda é considerado domínio televisivo, mas que pode ser assistido em outra plataforma, como a *internet*, no caso, por exemplo, das séries televisivas – ainda assim chamadas.

O tópico a seguir aprofunda a discussão sobre o que se entende como base para esses movimentos de questionamento, crise e reorganização do campo midiático em que a televisão – a propósito do que apontam os estudos de Serelle (2009) – é aquele meio que mais reconhece sua função de mediação. Muito antes de a TV existir, o campo das artes já havia se lançado aos desafios da autoproblematização e do questionamento por meio da reflexão sobre si próprio. Afinal, não é possível reinventar-se sem entender a necessidade disso e sem saber por onde começar.

2.2 *TOURNANTS*: FLUXO DA AUTOPROBLEMATIZAÇÃO A PARTIR DO CAMPO DAS ARTES

O passar do tempo nos permite traçar panoramas que, dificilmente, seriam vislumbrados à época dos fenômenos em questão. Essa condição acentua-se quando nossas observações se voltam para uma convergência de campos, a exemplo do artístico e do midiático.

²² Cf. CARLÓN & FECHINE, 2014, p. 7.

Aqui, se reúnem inicialmente as características de duas transições entre períodos artísticos: entre a arte romântica e a moderna – no século XIX – e entre a arte moderna e a contemporânea, no século XX. Esses foram alguns dos períodos de maior inquietação para a arte no sentido das autoproblematizações. E como “transição” parece um termo neutro para denominar as passagens entre os períodos artísticos, prefiro o termo “*tournant*”. Ele é utilizado por alguns autores, como Marc Jimenez (1997), e traduz melhor o quão turbulentos podem ser a intersecção ou o interregno entre um período e outro.

O Renascimento – cujo berço foi Florença, na Itália – pode ser considerado um dos maiores *tournants* em meio à História da Arte. No entanto, o primeiro *tournant* da história, que interessa a este estudo, é o do enfraquecimento do romantismo frente à militância da arte moderna, entre meados e fim do século XIX. O segundo é aquele que registra o advento da arte contemporânea numa confusa convivência e enfrentamento com a arte moderna e com a sempre polêmica concepção de pós-moderno. Essas fases são, aqui, consideradas como intersecções ou interregnos, já que pareceram ser períodos de (aparentes) lacunas entre o fim de um movimento e o começo de outro, quase sempre caracterizados pela mescla de características ou pela convivência difícil, carregada de disputas e enfrentamentos.

Estes períodos retratam os momentos convulsivos em que “antigas convenções tombam e dão lugar a novas. Menos duráveis, mas novas” (JIMENEZ, 1997, p. 14, tradução nossa). O momento de estabelecimento de cada nova vanguarda, seja nas artes ou nas mídias, parece depender de dois fatores essenciais: a brecha inicial provocada pelo enfraquecimento das antigas convicções e a reunião dos fatores ideais – nos âmbitos social, econômico e político – para a instituição de um novo movimento.

O modernismo foi um dos mais emblemáticos movimentos artísticos ao longo da história e, ao refletir sobre a importância de pintores como Cézanne, Van Gogh e Gauguin para a fundação de suas bases, Ernst Gombrich declara que

aquilo a que chamamos arte moderna nasceu desses sentimentos de insatisfação; e as várias soluções que esses três pintores tinham buscado tornaram-se os ideais de três movimentos na arte moderna. A solução de Cézanne levou, em última análise, ao cubismo, que se originou na França; a de Van Gogh converteu-se no expressionismo, que na Alemanha encontrou sua principal resposta; e a de Gauguin culminou nas diversas formas de primitivismo. Por mais ‘loucos’ que esses movimentos possam ter parecido no começo, não é hoje difícil demonstrar que eles constituíram tentativas sistemáticas e coerentes para escapar de um beco sem saída em que os artistas se encontraram. (GOMBRICH, 2012, p. 555)

Com pilares românticos que sobreviveram até meados do século XIX, era compreensível que tais condições de existência e produção artística condicionassem os artistas

a produzir o que agradasse ao público. Gombrich destaca que a arquitetura foi uma das áreas nas quais esse conformismo criativo mais se manifestou. Em vista dos novos tempos, o autor apresenta a realidade acerca deste período, um momento tão convulsivo e frutífero quanto frustrante, pois "pela primeira vez, tornou-se verdade que a arte era um veículo perfeito para se expressar a individualidade – desde que houvesse mesmo uma individualidade a expressar" (GOMBRICH, 2012, p. 502). Era preciso, pois, encontrar meios de exercer uma nova condição produtiva.

Eis aqui um dos primeiros pontos em que a postura dos artistas, então prestes a quebrar o paradigma do romantismo, é similar a dos futuros atores do meio televisivo (criadores, diretores, produtores, apresentadores, câmeras e editores) no século seguinte. Seja por revolta e contestação – como Glauber Rocha no Brasil –, por deboche e experimentação – como Jean-Christophe Averty na França – ou mesmo pela reflexão acerca da sociedade capitalista e consumista – que fez Andy Warhol também viver e deixar-viver muitos “15 minutos de fama” nos Estados Unidos, nos campos midiático e artístico –, há uma mobilização em torno do uso da própria arte ou do próprio meio no esforço para movimentar as bases de cada um.

Em direção a uma autonomia artística, no final do século XIX instala-se a necessidade crescente de autoavaliação dos princípios norteadores. Nesse contexto, corroborado pelas reflexões de Clement Greenberg, Arthur Danto observa que, apesar do jugo, a arte já havia alcançado um patamar reflexivo de si mesma e que essa atitude marca “a ascensão para um nível de autoconsciência filosófica [que] pode ter um predomínio cultural muito mais amplo que o âmbito da arte, e é bem possivelmente uma das marcas pelas quais o modernismo [...] pode ser definido” (DANTO, 2006, p. 73). O autor ainda dialoga com o pensamento de Martin Heidegger e Jacques Derrida para compreender o período de transformações pelo qual as artes e o pensamento científico, como um todo, passavam. De modo geral, o sentido é de que as ciências evoluem à medida que conseguem pôr em xeque seus conceitos fundadores.

Com a tendência a procurar novos fundamentos, Arthur Danto explica que o século XX foi um período de crise irradiada entre os principais movimentos filosóficos – como Positivismo, Pragmatismo e Fenomenologia –, que passaram a questionar-se sobre o que, afinal, era a filosofia e procuravam reconstruir para ela outras bases. Nas artes, “o tema da pintura era a própria pintura [...] o modernismo é um tipo de pesquisa coletiva interna pela qual a pintura se esforça em exhibir o que ela própria é no ato de pintar” (DANTO, 2006, p. 74). Na Figura 2, a seguir, há traços de cada uma das principais vertentes modernistas. Começa-se por Paul Cézanne (1839-1906), cujo trabalho fundamentou o cubismo:

Figura 2: Retrato de Madame Cézanne. Óleo sobre tela (CÉZANNE, cerca de 1885).



Fonte: *Wikimedia Commons*. Disponível em: commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_132.jpg. Acesso em: ago. 2014.

Para Gombrich, o “retrato da esposa [...] revela-nos até que ponto a concentração de Cézanne em formas simples e bem delineadas contribui para a impressão de equilíbrio e tranquilidade” (2012, p. 541-542). No entanto, o artista tem obras consideradas não muito fáceis de entender e isso passa pelos quadros sobre natureza morta, nos quais o aspecto

poderia chegar a ser considerado “desgracioso” (GOMBRICH, 2012, p. 542). Na obra mostrada na Figura 3, *Vista do Domaine Saint-Joseph* (década de 1880), temos o que Gombrich define como “um mosaico de cores em largas pinceladas” (2012, p. 543-544). O autor ainda lembra que as obras de Cézanne chegaram a ser “ridicularizadas no começo como patéticos borrões”, uma “aparente inépcia”, que podemos entender facilmente se considerarmos que o artista

deixara de aceitar como axiomáticos quaisquer dos métodos tradicionais de pintura [...] Não tinha o propósito deliberado de distorcer a natureza; mas não lhe importava muito se ela tivesse que ser distorcida em alguns detalhes de menos importância, desde que isso o ajudasse a obter o efeito desejado.

Figura 3: *Vista do Domaine Saint-Joseph*. Óleo sobre tela (CÉZANNE, 1880).



Fonte: *The Metropolitan Museum of Art - NY*. Disponível em: <<http://migre.me/10318>>. Acesso em: ago. 2015.

Assim que, em pleno e contínuo tensionamento de técnicas, Cézanne deparou-se com a inevitável consequência: promover uma das maiores crises no campo da arte. Na figura acima, temos uma das obras em que o processo da linguagem que serve ao questionamento da própria linguagem é mais fortemente dado a ver. As largas pinceladas e sua organização

podem transparecer desde o sentido dos movimentos, até a força investida em cada um deles. Sobretudo, fica posta a condição de obra em curso, em processo.

O contemporâneo de Cézanne, Vincent Van Gogh (1853-1890), foi um artista cujo período criativo foi relativamente curto. Morto aos 37 anos, ele desenvolveu-se como pintor por cerca de dez, sendo que os quadros mais famosos de sua curta carreira foram pintados em aproximadamente três anos, em meio a suas crises de desespero (GOMBRICH, 2012). E a fama não parecia ser o objetivo desse homem que, até onde se sabe, queria mesmo poder vender alguns quadros para retribuir o sustento financeiro e o encorajamento dado pelo irmão mais novo, Theo Van Gogh. Ao mesmo tempo em que financiava a carreira artística de Vincent, Theo tentava atenuar os sintomas depressivos do irmão.

O artista não só obteve grande fama póstuma, como teve suas obras reproduzidas – por vezes ao ponto da distorção – o que faz com que uma visita ao original²³ permita-nos contato com a aura de seu trabalho, no sentido benjaminiano²⁴. Para além de ver “até que ponto ele era capaz de ser sutil e deliberado em seus efeitos mais fortes”²⁵, entender a obra de Van Gogh inclui entender que ele pensava a arte também por meio de sua arte. Ele “usou cada pincelada não só para dispersar a cor, mas também para externar sua própria excitação”²⁶, sendo que – nas cartas que enviava ao irmão²⁷ – deixava clara a analogia entre sua comunicação por meio da pintura e a comunicação por meio da escrita (GOMBRICH, 2012).

O próprio Van Gogh concebe o que, nesta tese, compreende-se como processos de irradiação entre diferentes campos e modos de comunicar, entendendo que é preciso sensibilizar-se para sensibilizar. Neste trecho das cartas que escreveu ao irmão, fica clara sua maneira de ver a proximidade entre os processos:

[...] E mesmo nos ambientes cultos e nas melhores sociedades e circunstâncias mais favoráveis, é preciso conservar algo do caráter original de um Robinson Crusoe ou de um homem da natureza, jamais deixar-se extinguir a chama interior, e sim cultivá-la. (VAN GOGH, 2012, p. 29).

[...]

Portanto, estudei mais ou menos seriamente os livros ao meu alcance, como a Bíblia e a Revolução Francesa de Michelet, e, no último inverno, Shakespeare e um pouco de Victor Hugo e Dickens, e Beecher Stowe e ultimamente Ésquilo e muitos outros, menos clássicos, vários grandes pequenos mestres (VAN GOGH, 2012, p. 41).

[...]

Seria portanto um mal-entendido se você persistisse em acreditar que, por exemplo, agora eu seria menos caloroso por Rembrandt ou Millet ou Delacroix ou quem ou o que quer que fosse, pois acontece justo o contrário, apenas, veja você, há várias

²³ O acervo do Museu de Orsay, em Paris, tem grande parte das obras de Vincent Van Gogh.

²⁴ Para Walter Benjamin, a aura pode ser compreendida como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única e uma coisa distante, por mais próxima que ele esteja” (1994, p. 101).

²⁵ Cf. GOMBRICH, 2012, p. 546.

²⁶ Ibidem. p. 547.

²⁷ Cf. VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Theo**. São Paulo: L&PM Pocket, 2012.

coisas em que acreditar e amar, e há algo de Rembrandt em Shakespeare, e de Corrège em Michelet, e de Delacroix em Vitor Hugo e ainda há algo de Rembrandt no Evangelho e algo do Evangelho em Rembrandt, como queira, isto dá mais ou menos na mesma, desde que se entenda a coisa como bom entendedor, sem querer desviá-lo para o mau sentido e se levarmos em conta os termos da comparação, que não tem a pretensão de diminuir os méritos das personalidades originais. E em Bunyan há algo de Maris e em Beecher Stowe há algo de Ary Scheffer (VAN GOGH, 2012, p. 45).

Era evidente sua intenção de pintar “objetos e cenas que propiciassem plena amplitude a esse novo meio” (GOMBRICH, 2012, p. 547), como é possível observar na Figura 4:

Figura 4: *Paisagem com ciprestes*. Óleo sobre tela (VAN GOGH, 1889).



Fonte: *The Metropolitan Museum of Art - NY*. Disponível em: <<http://migre.me/109Ct>>. Acesso em: ago. 2014.

Nota-se o que Gombrich (2012) descreve como um exagero e uma mudança de aparência das coisas, caso isso servisse aos propósitos do artista. Assim, junto com Cézanne, Van Gogh abandona “deliberadamente a finalidade da pintura como ‘imitação da natureza’” (GOMBRICH, 2012, p. 548).

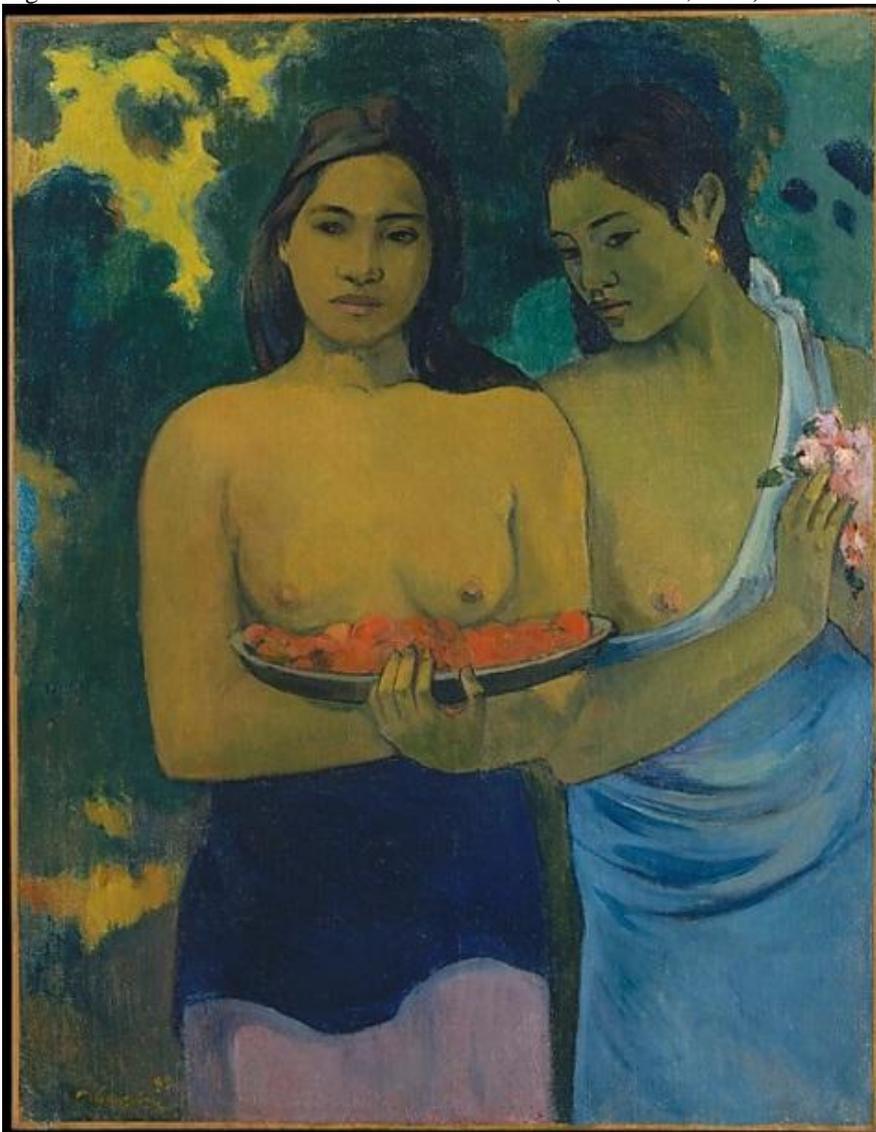
Entre os artistas caros à arte modernista está, também, Paul Gauguin (1848-1903). Com verve primitivista e idealista, sentia-se frustrado com a superficialidade com que a arte poderia ser tratada. Ele “estava cada vez mais convencido de que [...] todo o engenho e

conhecimento acumulados na Europa tinham privado os homens do maior dos dons: o vigor e a intensidade dos sentimentos e um modo direto de expressá-los” (GOMBRICH, 2012, p. 550). Ao preferir ambientar-se com nativos no Taiti, deixou-se mobilizar tanto pelo espírito considerado selvagem, quanto permitiu que sua arte se tornasse meio para a arte dessas pessoas:

Ele tentou penetrar no espírito dos nascidos na terra e olhar as coisas do modo que eles as viam [...] simplificou os contornos das formas e não hesitou em usar grandes manchas de cor forte [...] seu anseio era tão apaixonado e sincero quanto o de Cézanne por uma nova harmonia e o de Van Gogh por uma nova mensagem (GOMBRICH, 2012, p. 551).

A obra, representada pela Figura 5, tem essas características:

Figura 5: *Duas mulheres taitianas*. Óleo sobre tela (GAUGUIN, 1899)



Fonte: *The Metropolitan Museum of Art*. Disponível em: <<http://migre.me/10cCA>>. Acesso em: ago. 2015.

Aqui, características provocadoras e problematizantes imprimem uma ação contínua no tempo. A concepção tradicional de beleza, por exemplo, foi e é continuamente posta em discussão a partir de obras como essas, deixando clara a necessidade da arte de sair do lugar e dos padrões historicamente legados pelo que foi considerado belo. A arte, agora, é soberana até para colocar-se em questão, outorgando novos estatutos para seu próprio uso, como linguagem e como meio para outras formas de expressão. A maneira extrema como os artistas filiados à nova forma de representação viram-se obrigados a agir, naqueles tempos de sufocamento criativo, engessamento comunicativo e de incompreensão – dado o exemplo de Van Gogh, que vendeu um único quadro em vida –, mostra o quanto é difícil para o olho sair da cadeira espectral para enxergar-se como mensagem em si mesmo, e, portanto, passível de mudanças e adaptações. Capaz de leituras não convencionais e, por consequência, ponte para uma representação não convencional. É difícil, porém, promover a cisão com antigas convicções acerca do que significa o processo de ver, em si mesmo.

No caminho para compreender e praticar tais cisões, são fundamentais obras como a de Jacques Aumont, *A Imagem* (1993), que tem uma seção inteira chamada “A parte do olho”. Ao ser orientado sobre os desempenhos do órgão, com as respectivas transformações ópticas, químicas e nervosas, é possível que o leitor pense que o assunto não cabe ao campo de abordagem a que o livro se dedica. No entanto, é justamente ao problematizar essa estrutura primeira, que possibilita o envolvimento de todas as outras, que Aumont dá uma dimensão da real discussão que quer promover. Entender os fins de uma mensagem é um processo mais completo quando se entende o funcionamento dos meios que a dão forma.

Temos que, organicamente, a mesma estrutura ocular nos acompanha desde esse *tournant* entre Arte Romântica e Arte Moderna, relativamente recente, se comparado com a trajetória humana no mundo. Mas, desde então, o que este mesmo olho recebeu em termos de estímulo variou muito, especialmente se levarmos em conta o avanço técnico. Se essa autoproblematização no campo das artes produz resultados que, por sua vez, irradiam em progressão geométrica para outros campos, é possível que não se possam medir, ainda, as consequências disso de modo geral, embora já as estejamos vivendo e tentando transpô-las para a teoria dos meios. Para além da questão problemática de si, a forma desses estímulos importa para a tese no sentido de entender como suas linhas gerais de apresentação passam de um campo a outro e, principalmente, como se reconfiguram plástica e formalmente em meio aos programas de televisão.

Os anos 1980, preparados pela intensa atividade das duas décadas anteriores, coroaram um período de efervescência cultural em vários sentidos. Assim como aconteceu com o

campo artístico – num período de reviravolta de padrões trazido pelo chamado “fim da arte”, quando a Arte Contemporânea veio subverter certos padrões da Arte Moderna –, também o campo midiático na sua expressão televisual despertava para algo que destoava do que, até então, era produzido. Entre os estudos de Umberto Eco (1984), Francesco Casetti e Roger Odin (1990; 2012) e John Caldwell (1995), o traço em comum é a observância de decisiva ruptura estética na TV em torno da década de 1980. Assim como “podemos pensar em arte *depois* do fim da arte, como se estivéssemos emergindo da era da arte para algo diferente, cuja forma e estrutura exatas ainda precisam ser compreendidas”²⁸, também podemos pensar as novas manifestações de linguagem e de narrativa televisiva não como fenômenos isolados no tempo, mas como processos a partir dos quais as reacomodações seguiram acontecendo.

O fim dos anos 1970 e a década de 1980 representam uma época de fim da forma narrativa tradicional da televisão, não da narrativa em si; um período que Jean-Louis Missika traduz como o fim da TV como mídia, não como tecnologia (MISSIKA, 2006). Ao mesmo tempo em que Arthur Danto (2006) conceitua este novo “fim da arte”, quando temos um processo de autoconsciência no campo artístico, a televisão saía da sua agenda de meio de representação para se tornar objeto de representação. Essa mudança de foco foi semelhante àquela em que, desde um século antes, a mimese dava lugar ao pensamento sobre as formas de representação e especialmente à representação desse pensamento nas obras.

E, seguindo a lógica da irradiação/contaminação entre os campos, assim como a televisão – herdeira marginalizada de padrões de mídias que lhe antecederam e que, em certa medida, lhe engessavam as possibilidades discursivas, a exemplo do rádio –, as artes já viviam, novamente, um processo de automatismo em finais dos anos 1970. Mesmo com a herança modernista, elas já não canalizavam para um genuíno movimento questionador e que se incomodasse a ponto de ter subsídios a partir dos quais pudesse agir em contraposição. Conforme Danto, era necessário “chegar a uma concepção filosófica de si mesma [, mas] os últimos estágios daquela história eram difíceis de se superar” (DANTO, 2006, p. 18). O autor ainda aponta que

a década de 1970 foi um período que, ao que tudo indicava, a história tinha perdido seu rumo [...] porque nada que pudesse se parecer com uma direção discernível parecia surgir [...] Recentemente, as pessoas começaram a sentir que os últimos 25 anos, um período de incrível produtividade experimental no campo das artes visuais, sem nenhuma direção narrativa única a partir da qual outras pudessem ser excluídas, estabilizaram-se como norma (DANTO, 2006, p. 16).

Mais adiante, nessa mesma obra, ele ainda considera que

²⁸ Cf. DANTO, 2006, p. 5.

o fim do modernismo ocorreu na hora certa. Pois o mundo artístico da década de 1970 era repleto de artistas empenhados em agendas que nada tinham que ver com o pressionar os limites da arte ou com um prolongamento da história da arte, mas com colocar a arte a serviço desse ou daquele objetivo pessoal ou político (DANTO, 2006, p. 18).

A avaliação de Arthur Danto sobre o teor artístico da produção experimental, que se desenvolvia freneticamente e sem direção, é algo que apoia a visão, aqui desenvolvida, sobre o que pode caracterizar o espaço-tempo entre um período artístico e outro. Intersecção ou interregno, o modo como se configura pode variar de acordo com o ponto de vista. Mas, seja como interpenetração das características de um e outro período (intersecção) ou pela lacuna entre eles (interregno), há sempre confusão e espaço para manifestações consideradas experimentais e mesmo inclassificáveis por seus contemporâneos. Em torno desses momentos nas artes, temos ricos e frequentes exemplos, especialmente a partir do enfraquecimento do Romantismo.

Para o período que Marc Jimenez já classifica como da Arte Moderna (meados do século XIX), a preparação começou com o que Ernst Gombrich denomina de ruptura na tradição, ocorrida na Inglaterra, França e América, entre o final do século XVIII e início do XIX (GOMBRICH, 2012, p. 475). Esse foi um momento em que barrocos e rococós saíram de cena para que o neoclassicismo se tornasse a vedete, sendo que seus primeiros sinais apareceram na arquitetura, antes da pintura (GOMBRICH, 2012). Durante o século XIX, considerado por Gombrich como o da Revolução Permanente, surgiram importantes nomes na pintura – como Eugène Delacroix (1798-1863) e Gustave Courbet (1819-1877) –, que, segundo o autor, representam respectivamente a primeira e a segunda onda de revolução na França (GOMBRICH, 2012, p. 499).

Delacroix “acreditava que, em pintura, a cor era muito mais importante do que o desenho e a imaginação mais do que o saber” (GOMBRICH, 2012, p. 504-506). Ele foi considerado por muitos como um rebelde fanático, porque recusava os padrões da academia (GOMBRICH, 2012). Já Courbet, cujo caráter assemelhava-se a Caravaggio, “não queria formosura, queria verdade [...] pretendia que seus quadros fossem um protesto contra as convenções aceitas de seu tempo [...] e proclamassem o valor da intransigente sinceridade artística contra a manipulação hábil de clichês tradicionais” (GOMBRICH, 2012, p. 511). A Figura 6 representa um dos trabalhos mais emblemáticos do movimento por ele lançado, o “Realismo”:

Figura 6: *O encontro* ou *Bonjour, Monsieur Courbet* (COURBET, 1854)



Fonte: *Khan Academy*. Disponível em: <<http://migre.me/r2Yi8>>. Acesso em: ago. 2015.

Nessa obra, Courbet promove algo próximo do que mais tarde se conheceu como metalinguagem e reflexividade, termos que esta tese propõe aprofundar. Usar uma obra para problematizar o fazer artístico e colocar-se em evidência, representando-se como um andarilho em trajes informais – o que pode ter sido considerada uma afronta aos pintores reconhecidos da época e seus admiradores – era justamente o que ele queria (GOMBRICH, 2012).

Mais tarde, dentro do contexto do que Gombrich define como Revolução Permanente, e que prepara o encerramento do século XIX, temos o que o autor apresenta como “terceira onda de revolução na França”, da qual são expoentes artistas como os pintores Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Pierre Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917) e o escultor Auguste Rodin (1840-1917).

Os três amigos, Manet, Monet e Renoir, foram os artistas que fizeram a frente do que se chamou, então, de Movimento Impressionista. Para eles, conforme Gombrich, “se

confiarmos em nossos olhos e não em nossas ideias preconcebidas sobre como as coisas devem parecer, de acordo com as regras acadêmicas, faremos as mais excitantes descobertas” (GOMBRICH, 2012, p. 513). Comparados em sua revolução àquela promovida pelos gregos na representação da forma, que desafiava a então vigente Arte Simbólica, aos impressionistas interessava mostrar que “se olharmos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos ou, melhor dizendo, em nossa mente” (GOMBRICH, 2012, p. 514).

Convencer as pessoas disso e da não necessidade de enquadrar perfeitamente os motivos na tela, assim como fez Degas com suas famosas bailarinas, das quais, muitas vezes, apareciam apenas partes dos corpos na tela – corpos, aliás, registrados em plena liberdade de movimentos ou repouso – foi uma tarefa difícil. Admitir que o trivial, a vida real, o mundo lá fora, tinham um rico potencial estético e que permitiriam a todos o exercício dessa nova descoberta libertadora para o olhar era algo que a crítica da época não faria. “Monet [...] insistiu com seus amigos para que abandonassem completamente o ateliê e nunca mais voltassem a dar uma pincelada, exceto diante do ‘motivo’”, o que só contribuía para deixar críticos, artistas e público conservador ainda mais irritados (GOMBRICH, 2012, p. 518). Ao seguir a sugestão do amigo, Édouard Manet quis presentear Claude Monet, pintando-o justamente em um momento de criação artística, como vemos na Figura 7; trata-se de outro exemplo explícito de colocação da pintura em questão na própria pintura:

Figura 7: *Monet trabalhando em seu barco* (MANET, 1874)



Fonte: *Wahoo Art*. Disponível em: <<http://migre.me/r2ZTe>>. Acesso em: ago. 2015.

Tanto pela temática da composição – Monet em um momento de criação com um quadro dentro do quadro, numa obra com todas as características estéticas, então, popularmente condenáveis do impressionismo –, quanto pelo nome a ela dado, temos o processo produtivo posto em evidência.

Rodin, por sua vez, apesar de uma verve afinada pelos estudos da estatutária clássica, em torno de artistas como Miguel Ângelo, levava para sua escultura e seus esboços um desprezo pelo aspecto de acabamento e uma abertura à imaginação do espectador ao ponto de suas obras terem se tornado “alvo de violentas controvérsias entre os críticos e frequentemente consideradas lado a lado com as dos rebeldes impressionistas” (GOMBRICH, 2012, p. 528). Nas figuras Figura 8, Figura 9, Figura 10e Figura 11, a seguir, alguns dos traços mais marcantes do trabalho de Auguste Rodin:

Figura 8: *A porta do Inferno* (1880-1917)



Fonte: Museu de Rodin, arquivo pessoal.

Figura 9: *As três sombras* (1886)



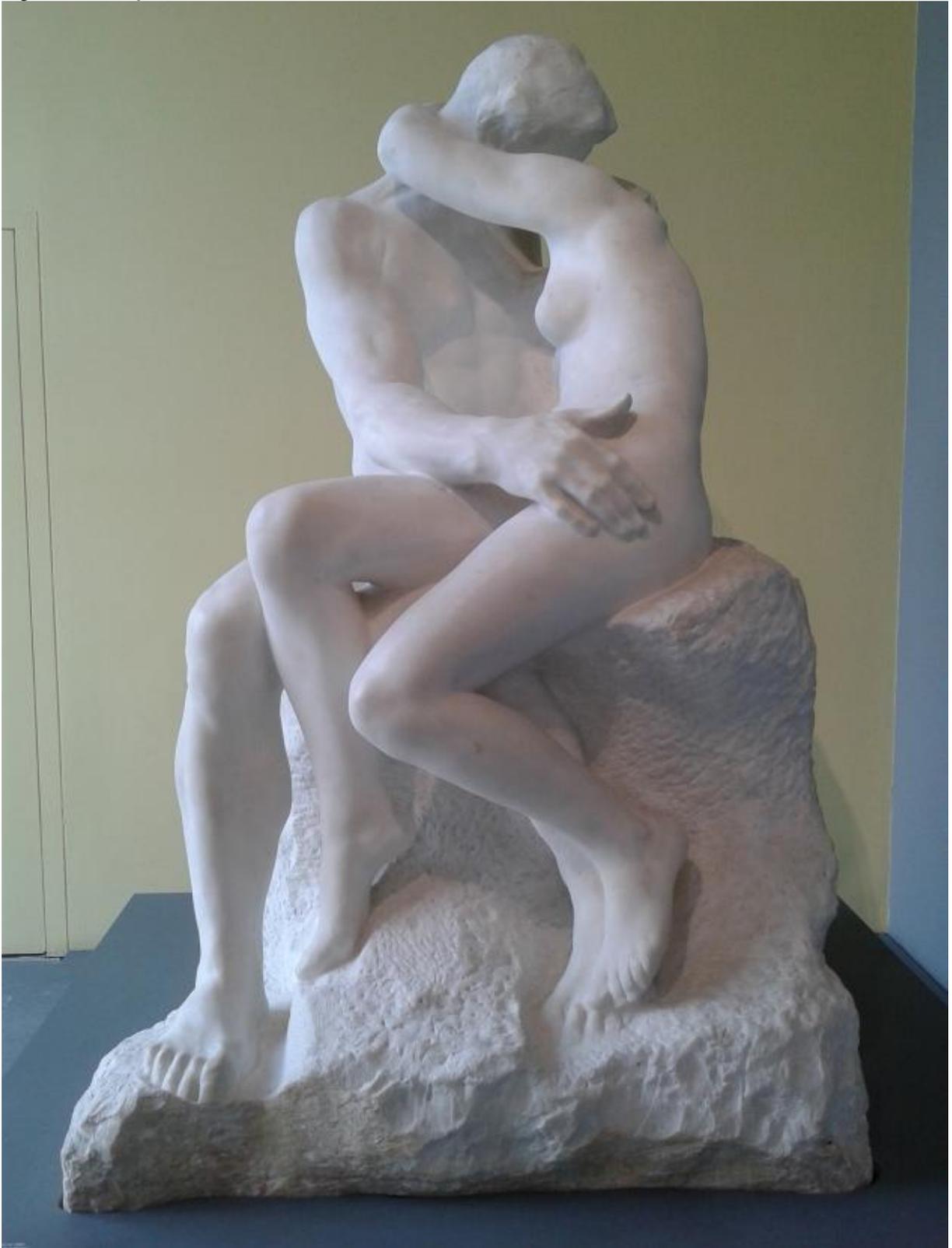
Fonte: Museu de Rodin, arquivo pessoal.

Figura 10: *Cariatide com a urna*, grande modelo (1883)



Fonte: Museu de Rodin, arquivo pessoal.

Figura 11: *O beijo* (1882-1889)



Fonte: Museu de Rodin, arquivo pessoal.

Vejamos os traços de que falou Gombrich, quando atribuiu a Rodin a capacidade de liberar a imaginação do espectador, deixando “até parte da pedra em bruto para dar a impressão de que sua figura estava emergindo e ganhando forma naquele preciso momento”

(GOMBRICH, 2012, p. 528). Em *O beijo* (1882-1889), por exemplo, a característica é especialmente marcada, pois se vê, claramente, a representação da pedra pouco ou nada esculpida logo abaixo do que se distingue como os corpos perfeitamente talhados dos dois amantes.

Neste percurso, considerado aqui como grande interregno entre o que foi o Romantismo e o que finalmente foi reconhecido como Modernismo a partir de Paul Cézanne, observa-se que tanto o Romantismo quanto o Modernismo foram reconhecidos como “períodos” artísticos, enquanto Realismo, Impressionismo e, mais tarde, o Neoimpressionismo, ou Pontilhismo, são denominados como “movimentos”. O termo parece realmente mais adequado à vocação de cada um deles: fortemente contestatória em relação à ordem então estabelecida, talvez fosse até descabida a delimitação conceitual rígida de um termo que pudesse tentar definir esses verdadeiros manifestos em movimento.

2.2.1 Arte moderna e audiovisual: relações intrínsecas

Em relação à insistência de Monet junto aos amigos para que abandonassem os ateliês e fossem onde seus motivos estavam, há certa semelhança com aquilo que se tornou regra para o movimento anti-ilusionista de vertente vertoviana na produção documental, em que eram igualmente a “vida de improviso” e os acontecimentos ordinários as maiores razões para que as câmeras saíssem às ruas, porque era isso que merecia ser registrado. O cinema-olho (*Kino Glaz*) foi a tônica com que Dziga Vertov rodou *Um Homem com Uma Câmera* (1929). A sintaxe desse cinema, por meio da montagem que lhe é peculiar, “exige do espectador um trabalho intelectual permanente e intenso para a criação de significados que não são fornecidos de forma unívoca” (DA-RIN, 2006, p. 177), como vemos na sequência de fotogramas da Figura 12:

Figura 12: *Um homem com uma câmera*: montagem disruptiva como processo de criação dado a ver



Fonte: DA-RIN, 2006, p. 177.

E se é possível ver ecos dos preceitos do impressionismo em meio aos teóricos soviéticos da montagem, eis que os ecos desse modo de fazer cinema – com a mesma obsessão de sair à rua e a mesma inclinação à narrativa abissal e à montagem disruptiva – aparecem no *Cinema Novo*, que teve Glauber Rocha como expoente no Brasil. Conforme Silvio Da-Rin, o método de montagem disruptivo-associativo implica que “uma imagem aparentemente incongruente é inserida em uma sequência, antecipando um tema, estabelecendo uma ligação com algum conteúdo anterior ou simplesmente estabelecendo uma ligação metafórica com aquilo que está sendo mostrado” (DA-RIN, 2006, p. 179). Em relação a este método, o autor ainda aponta o quão fundamental é o estímulo para que o espectador reaja

a esta perturbação, desencadeando processos mentais associativos capazes de criar novas lógicas. Ao invés de alimentar a contemplação passiva de uma história que parece contar-se por si própria, o filme impõe-se como discurso construído e reconstruído pelo telespectador através de um processo intenso de inteligência baseado no distanciamento crítico (DA-RIN, 2006, p. 179).

Por isso, vislumbra-se uma complementaridade entre os conceitos da montagem disruptiva-associativa e da opacidade, conforme Xavier (2008). Afinal, o resultado de uma montagem que prima por processos mentais associativos, que impede a contemplação passiva e promove o distanciamento crítico tem muito a ver com o interesse em dar a ver as marcas do processo produtivo próprio da tônica da opacidade.

Em paralelo à afinidade com essa metodologia de montagem, por outro viés, é possível notar, no cinema de Glauber, objetivos e convicções um tanto semelhantes aos de Gustave Courbet, precursor do realismo na pintura. Na obra do pintor, a busca de uma verdade por muito tempo negligenciada e que nada tinha de “formosa” batia de frente com os preceitos românticos de belo e sublime vigentes até meados do século XIX. Do mesmo modo, pelas mãos de Glauber a estética da fome impressa nos filmes era uma faceta que causava mal-estar e era chocante para os anos 1960.

E do *Cinema Novo*, o diretor levou para o programa televisivo *Abertura* aquilo que concebia como verdadeiros traços do povo – seu suor, seu modo de falar, seus cabelos despenteados e barbas por fazer, incluindo a dele mesmo, sem filtros ou maquiagem, como vemos na Figura 13:

Figura 13: Glauber Rocha na apresentação de *Abertura*



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bjPOwC7xO98>>. Acesso em: ago. 2015.

A vida de improviso, a despreocupação com filtros e maquiagem, assim como a edição (a montagem na televisão) de inspiração disruptiva reaparecem em meio aos programas do objeto empírico desta tese, como *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988) ou *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009). O foco da abordagem neste programa, por exemplo, é muito diferente em relação às criações de Vertov e Glauber Rocha. Não há nele o engajamento político e a contestação social que guiou aqueles diretores – seja a propósito da fome e da pobreza no Brasil ou da condição geral de exploração do proletariado na Rússia –, mas este programa brasileiro traz em si uma das representações estéticas mais recentes do que se compreende como autoproblematização. Completa-se, assim, um pequeno ciclo dentro do que aqui se consideram como irradiações entre as artes e as mídias audiovisuais em amplitude mundial.

Ao passar a conviver com outras tecnologias, o meio televisivo exerce uma de suas características *máter*: a intermedialidade, a capacidade de uma mídia de fazer convergir outras mídias, ou características destas, para dentro de si e em seus produtos. Esta categoria ganha força quando, por exemplo, nos Estados Unidos, na década de 1980, a televisão torna-se espaço de expressão para Andy Warhol, um dos maiores ícones mundiais da popularização da arte.

Introdutor de uma “profunda descontinuidade na história da arte, removendo dela o modo como ela era concebida e aquilo que as pessoas pensavam fazer parte de sua essência”²⁹, Warhol começava a atuar, nesse sentido, em meados da década de 1960, quando em seu ateliê – *The Factory* –, ele trabalhava na concepção das famosas *Brillo Boxes* (Figura 14), caixas de supermercado que aludiam a um produto para limpeza de alumínio.

Figura 14: A *Brillo Box* de Andy Warhol (1964)



Fonte: *Greg Allen Blog*. Disponível em: <<http://greg.org/2010/10/>>. Acesso em: ago. 2015.

Era o momento histórico em que um artista colocava seu trabalho a serviço de um produto de uso ordinário e popular. Seus consumidores poderiam não saber, mas estavam fazendo parte de um cenário de paródia da produção em massa concebido por Warhol (DANTO, 2009).

²⁹ Cf. DANTO, 2009, p. 48, tradução nossa.

Nessa empreitada, ele recupera e faz avançar um dos principais preceitos da Arte Moderna que, no início do século XX, por meio de uma corrente dadaísta, havia se negado a fazer arte considerada “bonita”, em um momento em que certo padrão de beleza ainda era o ponto alto do que pudesse ser valorado como artístico. A discussão sobre o *status* artístico e sobre a beleza ou não da *Brillo Box* ainda seria longa, mas, independente de um termo que possa encerrar as ponderações sobre este trabalho de Warhol em específico,

[...] se a arte não precisava ser bonita, o que algo era preciso ser para ser considerado arte? Warhol [...] levou a discussão sobre o que era arte para outro estágio. Se nós pensamos sobre a história do Modernismo como uma luta da arte para trazer às consciências uma compreensão sobre o que isto – a arte – é, então as caixas de supermercado de Warhol são o mais importante de todos os trabalhos Modernistas. Ele de fato colocou um fim no Modernismo mostrando como a pergunta filosófica O Que é arte? deveria ser respondida [...] A arte de Andy é, de algum modo, a celebração da arte como todo Americano entende (DANTO, 2009, p. 52-56, tradução nossa).

O trabalho de Andy Warhol, levado para a televisão, seguiu em torno da celebração do ordinário. Em meio a registros do que quer que aconteça diante de suas lentes, a “televisão definiu as ambições artísticas de Warhol. “Meus filmes têm sido feitos para TV. Isto é o novo tudo. Nada mais de livros ou filmes, só TV” (DANTO, 2009, p. 84, tradução nossa). E foi assim que ele acabou construindo *shows* televisivos em torno de si mesmo, consagrando-se por meio de uma imagem de *superstar* arquitetada com as ferramentas daquilo que havia ajudado a consagrar como arte e beleza. Seu programa de televisão, *Quinze Minutos*, foi veiculado entre 1985 e 1987 pela emissora *MTV* estaduniense. Ao receber celebridades que expunham para a audiência o que havia lhes conferido, afinal, sua projeção, “ele dava corpo à própria fantasia de ser celebridade em um mundo de celebridades” (DANTO, 2009, p. 87, tradução nossa).

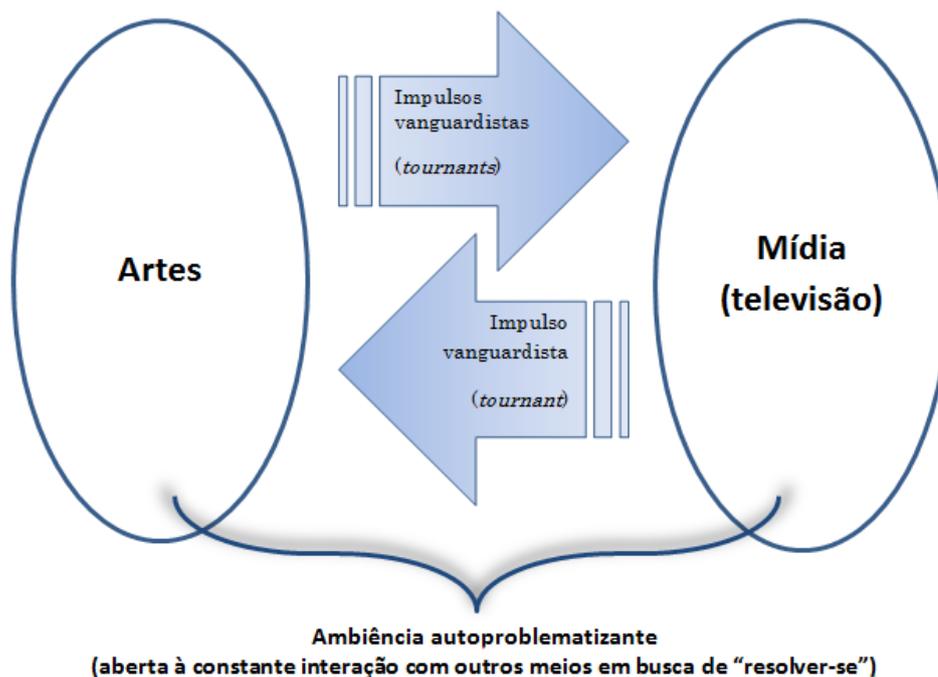
No entanto, para além da obviedade de elevar-se à potência de *superstar*, seu projeto de autoconsagração por meio de um programa de televisão pode ser compreendido como uma finalização do processo de elevar a um *status* artístico aquilo que é de conhecimento e gosto público. Ao levar celebridades para falar sobre fatores de celebridade em um programa que enfatizava, já no nome, o fato de que aquela veiculação lhes garantia “15 minutos de fama”, Andy promovia o que pode ser compreendida como uma semiose em torno da discussão sobre a autoproblematização, que incluía o meio televisivo, sua mensagem afinal. A televisão era como a nova *Brillo Box* de Andy Warhol e estava fadada a ser e refletir todo o brilho que viesse dela mesma.

A partir desse caso, temos que a afetação arte/mídia televisiva ofereceu, a ambos os campos, possibilidades de influência de modo indefinido. Neste momento de extrema

porosidade, a imageria – “consumo de imagens de si”³⁰ – se estabelece como uma das grandes marcas da televisão e uma ferramenta por meio da qual a arte de Warhol pode tecer, audiovisualmente, suas reflexões críticas acerca da sociedade de consumo, da qual ele mesmo não parece relutar em fazer parte. Ao apostar em produtos nos quais a intermedialidade torna-se marca tão forte e celebrada, a TV, e a própria arte, parecem se deparar com (e reconhecer) sua vocação maior: a de captar influências, mediar processos e redistribuí-los. Neste momento, a interação entre TV e arte assumia uma de suas primeiras guinadas; afinal, a arte como passava a ser, a partir de então, não teria sido possível sem a televisão.

A profusão de termos para denominar esse momento da TV no mundo, e as várias facetas que assumiu, parecem legitimar a concepção visionária de Marshall McLuhan sobre a televisão como um “mosaico fluido”, o que foi considerada a vocação do meio (MCLUHAN, 2007). O fato de que ser meio é ser mensagem parece, definitivamente, legitimado pela televisão a esta altura. Assim, os anos 1980 podem ser concebidos como um momento em que o reconhecimento por parte do próprio meio sobre sua capacidade, no convívio com um novo contexto técnico-estético que se abre, passa a fazer da TV uma mídia com potencial autopensante e autoteorizante. No esquema representado pela Figura 15, a seguir, demonstra-se a concepção desta tese para o processo de irradiação dos impulsos de autoproblematização, em um arranjo entre artes e mídia televisiva.

Figura 15: Esquema da Irradiação autoproblematizante entre os campos Artístico e Midiático



Fonte: TORRES, 2016.

³⁰ CALDWELL, 1995, p. 151, tradução nossa.

Esses são impulsos que seguem em direção a outros campos, tanto pela natureza mesma tanto da TV, quanto das artes. Assim como os movimentos artísticos, o “movimento televisivo” – em recíproca afetação com as artes entre os anos 1960 e 1980 – representa o que, junto a Caroline Eades, aqui se considera como uma vanguarda ou “*nouvelle-vague* da arte televisual” (EADES, 1998, p. 69). O que ela, aliás, teoriza como “hiperconsciência pós-moderna” refere-se aos programas paródicos e satíricos que passaram a ser mais frequentes, especialmente a partir de 1975, nos Estados Unidos. Esses foram programas que se reapropriaram de discursos televisuais e cinematográficos numa “consciência das especificidades da cultura das mídias, traduzindo-a para uma modificação de sua expressão” (EADES, 1998, p. 69). Esse tipo de consciência e essa capacidade de reapropriação/releitura, característica das produções televisivas, possibilitou modificações gradativas entre o que se compreende como uma e outra fase do meio TV. Tais fases se reconfiguram (e se diferenciam drasticamente) entre o que se parecia com emissões radiofônicas cobertas por imagens e chegou – ao longo de pouco mais de 50 anos – ao que hoje é conceituado como HiperTV³¹, por exemplo.

Assim como a arte, que traduziu muitas transformações pelas quais nossa sociedade passou, a televisão também se desenvolveu nessa capacidade. Assim como o passado católico da arte durante a Idade Média cedeu lugar aos temas centrados no homem – a partir da Renascença – e, assim como este mesmo campo artístico viu-se em meio a tantos *tournants* entre os séculos XIX e XX – numa autoconsciência cada vez mais desenvolvida – a TV somou-se a este movimento. A partir daí, entre ambos os campos, tivemos uma intensa atividade de convergência de tecnologias e modos de uso e consumo de seus produtos.

A TV entrou em cena em um momento em que o computador começava a ser concebido. No início do século XXI, a *Internet* passou a interagir com o já velho meio e cativou parte de um público que, atualmente, frente à facilidade de operação a partir de *tablets* e diversos outros dispositivos móveis, nem sempre retorna, ou mesmo chega a aderir à televisão, não, ao menos, em seu modo antigo de ser: atrelada a fatores como monitor fixo em

³¹ Para Felipe Muanis, a “hipertelevisão não [é] um modo distinto de práticas, poéticas e relações com o espectador, que englobaria a neotelevisão e, conseqüentemente, a paleotelevisão. Por hipertelevisão, entende-se, então, não só uma fase distinta por apresentar novas características, mas também uma postura particular do espectador, em atenção hipertelevisiva. Tal proposta se justificaria na medida em que a televisão está em uma fase mais complexa, que acumula e agrega mais configurações do que antes [...] Assim, em função de características dos programas, somadas a atenções paleo, neo e hiper, a televisão se molda em um desses estágios, sempre de acordo com a maneira pela qual o espectador busca se relacionar com ela”. Cf. MUANIS, 2012, p. 5.

casa e grade de programação com horários predefinidos. No entanto, independente do que venha a acontecer com a televisão – frente aos hábitos adquiridos com o advento de plataformas como *YouTube* e *Netflix* – não há como desconsiderar a importância do meio, cuja discussão sobre a qualidade não é tão premente como a discussão sobre os modos de distribuição (BLANC & LESCURE, 2015). Isto porque a televisão foi estágio fundamental para uma concepção de mídia eletrônica que se possa ter alcançado, até hoje, e já tem um histórico suficiente para que se tracem algumas trilhas estéticas a seu respeito. O subtópico, a seguir, tece observações sobre o tema a partir de um corte transversal da trajetória do meio televisivo, em um contexto histórico marcado pela efervescência cultural. Trata-se de um período que preparou, em nível mundial, a partir dos anos 60, transições estéticas e viveu as consequências disso.

2.3 DAS COINCIDÊNCIAS DOS NOVOS ARES ENTRE BRASIL, FRANÇA, ESTADOS UNIDOS E ITÁLIA DURANTE A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

O fim dos anos 1970 e a década de 1980 foram de *tournant* para o meio televisivo em geral em termos técnicos e estéticos. No Brasil, vivemos uma conjuntura em que uma série de produções inspirou conceituações como a de Serelle acerca da *Metatevê* – a televisão que se utiliza como meio para falar da própria TV (SERELLE, 2009). Ao mesmo tempo entraram em evidência produções concebidas para a promoção da mídia televisiva e dos canais, para a interrogação sobre a linguagem audiovisual, para a análise de outros programas e sobre os diferentes meios de colocar um programa no ar (SPIES, 2004).

Desta forma, o presente tópico procura lançar um olhar sobre alguns modos de manifestação dessa televisão que, em um determinado momento histórico, se coloca em questão nos mais diversos aspectos em diferentes contextos socioculturais. Embora a tese não se dedique a um estudo de caráter etnográfico – não estando atrelada, portanto, às esferas de produção e recepção, até mesmo em função do tempo e da escolha do foco – entende-se que diferentes condições sociais, políticas, econômicas e culturais podem fazer de trabalhos gerados em um mesmo *métier* produtos muito diferentes. No entanto, ao mesmo tempo, entendo que muitas características desses produtos – os aparatos técnicos, algumas convenções estilísticas e temáticas, a exemplo da própria TV, que toma a si mesma como assunto –, podem convergir, justamente ao partilharem o momento.

O período que circundou os anos 1980 torna-se objeto de atenção, em relação aos contextos estadunidense, francês, italiano e brasileiro, que viveram um fenômeno de base

comum conhecido, sobretudo, por um traço muito peculiar, independente da denominação assumida: trata-se da metalinguagem televisiva ou da ideia de que a TV fala da/problematiza a própria TV. As definições para o fenômeno nos diferentes países são, respectivamente, Televisualidade (CALDWELL, 1995), Metatelevisão/Reflexividade (SPIES, 2004; BEYLOT, 1998), Neotevê (ECO, 1984; CASSETTI & ODIN, 1990/2012³²) e Metatevê (SERELLE, 2009).

No país em que nasceu a televisão e que tanto exporta produções feitas para a “pequena tela”, os anos 1980 são de novas definições para TV e vídeo e do que são consideradas, a partir de então, boas produções (CALDWELL, 1995). A Televisualidade, definida por John Caldwell, é, portanto, um “novo e emergente modo de comunicação”; ela baseava-se numa “extrema autoconsciência de estilo”³³, em que a ostentação do aparato televisivo e a autoria como estratégia faziam parte da nova lógica de ação do meio. Nela, o presente e a experiência do “vivo” são supervalorizadas (CALDWELL, 1995). A partir desses dados, é compreensível que uma produção jornalística como a da emissora *CNN* seja modelo a partir dessa década. Para além de uma autoconsciência dos programas ou consideração acerca de sua importância, o “agora” e a aura de volatilidade passam a ser fixados como característica marcante do meio. O clima de improviso tratado com ironia e a confusão técnica celebrada passam a estar entre as marcas da TV (CALDWELL, 1995).

Por isso, apesar das importantes relações e inspirações, a partir das artes – o que proporcionou o advento do que Caldwell nomeia de “cânones da apresentação televisiva”, o “excesso formal” e a “consciência estética” –, a TV faz parte de uma engrenagem industrial potente, o que define a Televisualidade como uma “força que vem das demandas artísticas em conjunção com o avanço tecnológico” (CALDWELL, 1995, p. 115-134, tradução nossa). Dentro do que o autor classifica como “economia estética da televisualidade”³⁴, em que o potencial formal das imagens passa a reinar, a TV “convulsiona histórias com visual excessivo e modos complicados de contar histórias” (CALDWELL, 1995, p. 191, tradução nossa).

Entre os programas estudados por John Caldwell, está *Pee-Wee’s Playhouse*, veiculado pela *CBS* entre 1986 e 1991. A produção se passa em uma casa na qual nada segue uma estrutura coerente (

³² A tradução, para o português, do texto de Casetti & ODIN (1990) foi publicada em 2012. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/596/339>>. Acesso em: fev. 2016.

³³ Cf. CALDWELL, 1995, p. 4, tradução nossa.

³⁴ Cf. CALDWELL, 1995, p. 101, tradução nossa.

Figura 16).

Figura 16: *Pee-Wee's Playhouse*: apoteose da forma



Fonte: HIGH DEF DISC NEWS. Disponível em: <<http://www.highdefdiscnews.com/the-pee-wee-herman-show-live-on-broadway-blu-ray-disc-review/>>. Acesso em: out. 2015.

A personagem principal, *Pee-Wee*, é apresentada como um homem-criança, cuja performance evoca seja a hiperatividade infantil, seja a arte performática do futurismo russo. Nesta “*playhouse*”, “personalidades são reduzidas a meras superfícies e tipos. Relações são subordinadas a uma lógica textual que é mais plástica e escultural que interpessoal” (CALDWELL, 1995, p. 202, tradução nossa); como representa a Figura 17:

Figura 17: A lógica plástica de *Pee-Wee's Playhouse*: personagens como suas superfícies e tipos



Fonte: HIGH DEF DISC NEWS . Disponível em: <<http://www.highdefdiscnews.com/the-pee-wee-herman-show-live-on-broadway-blu-ray-disc-review/>>. Acesso em: out. 2015.

No programa, a exaltação da forma é acompanhada, na mesma medida, pela superexploração das cores. E se, por um lado, o excesso diminui a naturalidade até mesmo de gestos das personagens, por outro, legitima o fato de *Pee-Wee's Playhouse* ser apontado por Caldwell como um dos maiores representantes da autoconsciência de estilo na televisão norte-americana, durante os anos 1980.

Ao longo da década, as mudanças nos padrões da televisão estadunidense, com o fortalecimento do “*self-conscious stylizing process*”³⁵, encontraram correspondência em diferentes contextos. Na Itália, entra em voga a discussão sobre uma decisiva ruptura estética na TV. Para Umberto Eco, no artigo *Televisão: a transparência perdida*, a tônica da emergente *Neotevê* é o falar “sempre menos do mundo exterior. Ela fala de si mesma e do contato que estabelece com o próprio público” (ECO, 1984, p. 182). O próprio ato de olhar “para a telecâmara estaria sublinhando o fato de que a tevê existe e que seu discurso ‘acontece’ justamente porque a televisão existe” (ECO, 1984, p. 186).

A transparência televisiva perdida, de que fala o autor, tem a ver com uma nova postura em que “*não está mais em questão a verdade do enunciado*, isto é, a aderência entre o enunciado e o fato, mas a *verdade da enunciação* que diz respeito à cota de realidade daquilo que aconteceu no vídeo (e não daquilo que foi dito através do vídeo)” (ECO, 1984, p. 188, grifos do autor). O autor aponta, como um resumo dessa nova realidade, o fato de que

estamos agora diante de programas em que informação e ficção se trançam de modo indissolúvel e não é relevante quanto o público possa distinguir entre notícias ‘verdadeiras’ e invenções fictícias [...] tais programas encenam o próprio ato da enunciação, através de *simulacros* da enunciação, como quando se mostram as telecâmaras que captam aquilo que acontece. Uma complexa estratégia de ficções põe-se a serviço de um efeito de verdade (ECO, 1984, p. 191, grifos do autor).

Absorvido e legitimado como estética desejável, este efeito passa a ser buscado por atores sociais, a quem interessa, de diferentes modos, tal tipo de exposição. É aí que Eco observa uma mudança crucial na valoração do quesito “encenação” – evento feito para ser visto – contraposto ao que se compreende como “evento natural”:

Nos últimos dez anos, porém, a transmissão ao vivo apresentou mudanças radicais no que se refere à encenação: das cerimônias papais a muitos acontecimentos políticos e espetaculares, sabemos que eles não teriam sido concebidos da maneira como foram, se não tivessem existido as telecâmeras. Aproximamo-nos cada vez mais da predisposição do evento natural para com os fins da transmissão pela televisão. O acontecimento que demonstra a verdade dessa hipótese é o casamento do príncipe herdeiro do Reino Unido. Esse evento não só não teria desenrolado

³⁵ Cf. CALDWELL, 1995, p. 241.

como se deu, mas possivelmente não teria mesmo se desenrolado, caso não tivesse sido concebido para a televisão (ECO, 1984, p. 196-197).

A transmissão do casamento real, de que fala Eco, ficou eternizada não apenas pelo destaque social e histórico do evento, mas pela apoteose da encenação já que, conforme o próprio autor destaca, até mesmo o modelo do vestido da Princesa Diana teria sido concebido para que fosse visto de cima – o que, talvez, pudesse colaborar para a intensidade dos ares de conto de fada e de perfeição pretendidos pela “produção”.

Eco ainda inclui, como exemplos dessa nova dinâmica de mostração da estrutura para a legitimação do meio, os casos da telecâmara e da “girafa”³⁶. Na Neotevê, “a televisão não dissimula mais o artifício, pelo contrário, a presença da girafa garante (mesmo quando não é verdade) que está se transmitindo ao vivo, portanto é a presença da girafa que serve, agora, para disfarçar o artifício” (ECO, 1984, p. 192). Posturas como estas é o que vemos até hoje com a exposição de espaços como bastidores, antes inadmissíveis em campo.

Também ao teorizarem sobre a Paleotevê e a Neotevê, Francesco Casetti e Roger Odin (1990, 2012) estabelecem características que formam um quadro de antagonismos. Segundo os autores, na Paleotevê havia uma relação hierárquica entre produtores e usuários, um espaço de formação, uma temporalidade própria e um programa estruturado. Além disso, ela dirigia-se ao coletivo e era regida por um contrato entre a instância emissora e a receptora. Na Neotevê temos, respectivamente, uma relação de proximidade e intercâmbio desierarquizado, um espaço de evento, um tempo de programação estendido para as 24 horas do dia, além de programas sem forma vetorizada – que, justamente, buscam diversas maneiras de interação. Por fim, para estes autores, a Neotevê dirige-se a grupos e prioriza o contato, em vez do contrato. Essa perspectiva vai de encontro às considerações de Jost (2007), para quem o contrato permanece fundamental na comunicação e em cujas teorizações sobre gênero ele aparece como lastro.

Aqui, no entanto, ambas as perspectivas – de Jost (2007) e de Casetti e Odin (2012) – parecem compatíveis, se o contato for considerado como nova forma de contrato entre as instâncias emissora e receptora. Entende-se que um espaço de informalidade, como o de um processo denominado Neotevê, favoreceria o afrouxamento de fronteiras e a fluidez entre imagem/visível, campo/fora-de-campo. Esse contexto, tomado aqui como suscitador de produtos metalinguísticos, colaborou para o estabelecimento de estética e estilística peculiares à televisão nos últimos anos, que se procura compreender.

³⁶ Tipo de suporte para microfone utilizado nas produções televisivas.

Em comum com o contexto italiano, conceituado por Eco (1984) e Casetti & Odin (1990/2012), a França tem a percepção e a discussão sobre as posturas metalinguísticas no meio televisivo no período que circundou os anos 1980. Como nos estudos de Eco e de Casetti e Odin, os autores franceses entendem que as décadas anteriores, de 1960 e 1970, prepararam a base do que a TV passaria a ser.

Os estudos, de que se fala a seguir, são de Virginie Spies (1998, 2004), Pierre Beylot (1998a), François Soulages (1998) e Anne-Marie Duguet (1991). A abordagem feita por Spies, em sua tese de doutoramento, é sobre a teoria, a história e a análise das emissões reflexivas na televisão francesa que, como já foi dito na introdução, se definem como aquelas que tomam “a televisão sob qualquer ângulo que seja” (SPIES, 2004, p. 18, tradução nossa)³⁷.

Ao dividir os períodos da reflexividade televisiva em meio à programação, Spies observa que, nos anos 1960, a promoção da mídia se dá sobre ela mesma; nos anos 1970, sobre a linguagem audiovisual; e nos anos 1980, sobre os canais. A partir daí, ela classifica a aparição das características da metatelevisão³⁸ em três categorias: programas de autopromoção, programas que analisam outros programas e programas que falam dos diferentes processos e meios de colocar um programa no ar (SPIES, 2004). Entre as marcas apontadas no estudo está a ironia, que seria mote da reflexividade nos anos 1990. Um dos programas analisados por Spies é *Boîte à Malices*, veiculado entre 1973 e 1979 e com apresentação de Jean Frapat. A produção é conceituada, pela autora, como um “pensar com imagens tanto do ponto de vista da representação quanto da interpretação” (SPIES, 2004, p. 213, tradução nossa).

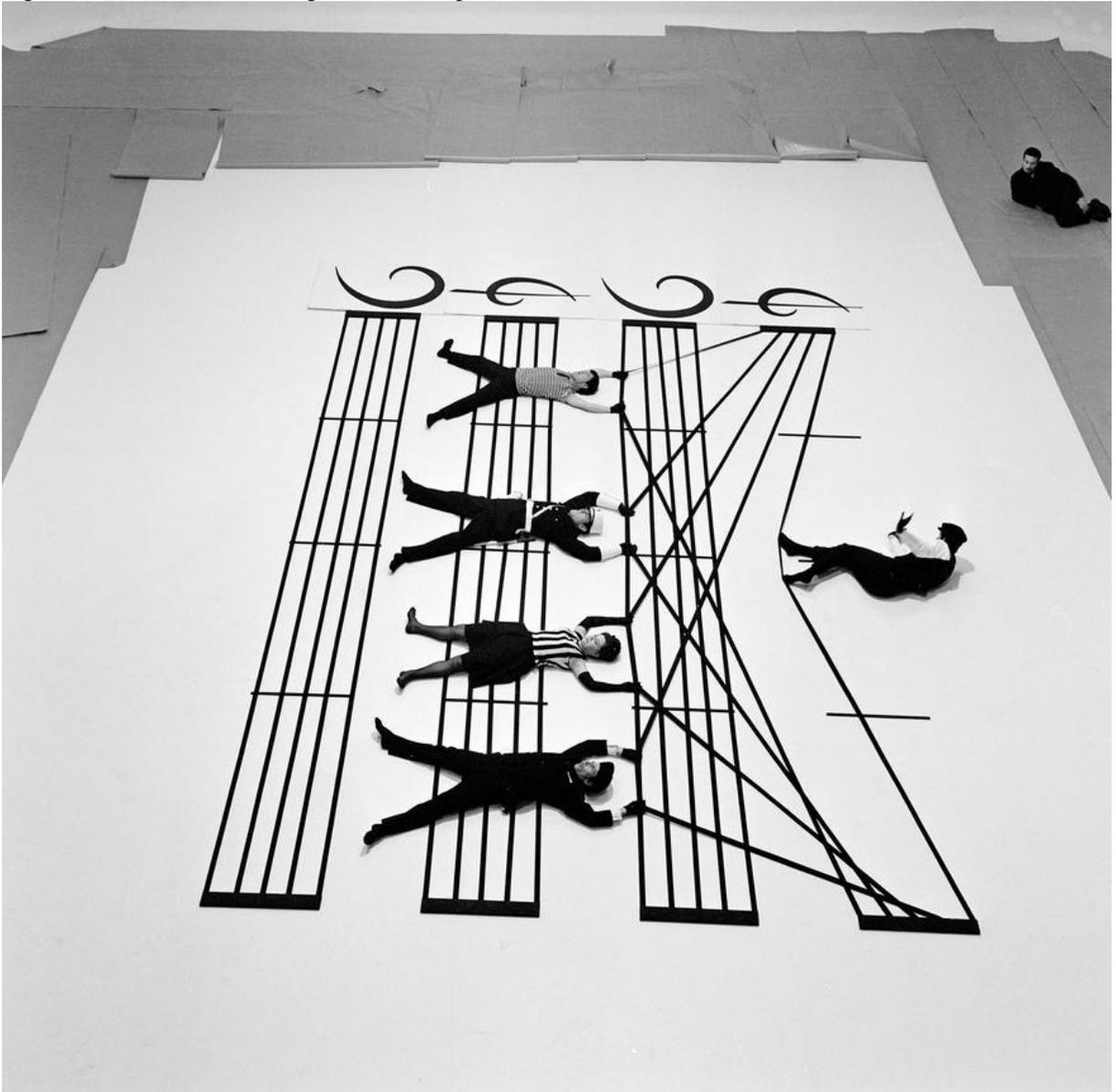
Mas, em relação ao aperfeiçoamento do conjunto concepção/conceito da imagem eletrônica, a pesquisa de Anne-Marie Duguet (1991) mostra como *Raisins Verts*³⁹ – programa criado por Jean-Christophe Averty e veiculado na França entre outubro de 1963 e julho de 1964 – foi uma das produções que primeiro movimentaram essa discussão estética sobre a televisão dentro da própria televisão, problematizando a formação e contribuindo para o desenvolvimento de um conceito de imagem para o meio (Figura 18 e Figura 19).

³⁷ A discussão em torno da reflexividade, da qual os conceitos de Virginie Spies participarão ativamente, será aprofundada no próximo capítulo.

³⁸ Um dos pontos a serem esclarecidos, em busca de uma definição adequada à discussão nesta tese, é, justamente, a diferenciação/hierarquização/especificação entre conceitos como metatelevisão e reflexividade. Tais fronteiras não ficam claramente definidas nos estudos até aqui encontrados, como no caso de Virginie Spies.

³⁹ Em português, o programa se chamaria *Uvas Verdes*.

Figura 18: *Raisins Verts*: a imagem como complexo sintetizado e realidade fabricada.



Fonte: *Ina Boutique*. Disponível em: <http://photo.ina.fr/detail/167626285_decor-a-plat-d-une-portee-musicale-pour-l-emission-les-raisins-verts-realisee-par-jean-christophe-averty>. Acesso em: out. 2015.

Figura 19: *Raisins Verts*: O falso Dali e seus bastidores



Fonte: *Ina Boutique*. Disponível em: <http://photo.ina.fr/detail/167623548_sur-le-tournage-de-l-emission-les-raisins-verts-un-technicien-tient-les-fausses-moustaches-d-un-comedien-imitant-dali>. Acesso em: out. 2015.

Anne-Marie Duguet descreve Jean-Christophe Averty como o

grande vociferador, piadista, quebrador de câmeras, arquivista frenético, maníaco da *moulinette* e do corte de tesoura, mágico das trucagens, Méliès da televisão, rei do humor negro [...] poeta do eletrônico de uma originalidade radical [...] fissura, tritura, purifica, se deleita em produzir o caos onde a ordem aparentemente estrutura minuciosamente o funcionamento de todas as naturezas, elabora assim uma estética sem equivalente no contexto televisivo. (DUGUET, 1991, p. 5, tradução nossa)

Em relação à especificidade da imagem na produção de Averty, a autora considera que sua obra “é de uma estética do múltiplo e do paradoxo, do artifício e da distância, da fragmentação e da osmose, do curto-circuito e da velocidade antes de tudo”; segundo ela,

Averty concebe suas imagens como “complexo sintetizado”, que inclui a “produção de artificios, de realidades fabricadas” (DUGUET, 1991, p. 15, tradução nossa). Assim, a originalidade de suas imagens parece estar justamente no fato de que

“a colagem não reproduz, ela constrói um objeto [...] Resultado de uma maquinação, de um trabalho, de um jogo [...] ela dissocia e recompõe [...] elaborando uma homogeneidade aparente no interior da qual ela se propõe a deixar sensíveis as descontinuidades” (DUGUET, 1991, p. 62, tradução nossa).

Para os anos 1960, a discussão que o programa *Raisins Verts* propunha sobre a imagem parecia, até mesmo, precoce e impulsionava o que se pode compreender como um processo de autoteorização da televisão como produtora de imagens. Era um começo, uma atitude que raramente encontrou eco à altura de sua complexidade, em produções dos anos seguintes. Talvez a produção estadunidense *Pee Wee's Playhouse* lhe correspondesse, principalmente pelo aspecto da imagem como complexo sintetizado, fechado em si mesmo, numa atitude quase autista de autoconstrução. O estranhamento que causaram – em especial a criação de Averty – parece estar intimamente ligado a um desconhecimento, por parte do público, acerca do código próprio que aquele tipo de produção estava explorando. Embora inspirado nas artes visuais e no cinema de trucagens de Georges Méliès, do início do século XX, Averty alcançou um nível de desenvolvimento de linguagem de tal modo adaptado ao dispositivo televisivo, passando a montar mensagens tão complexas, que haviam se tornado quase indecodificáveis – e consequentemente execráveis – pelo grande público; 80% dele ⁴⁰ queria ver o criador de *Raisins Verts* internado em um hospital psiquiátrico.

Por mais que as fotografias de cena sejam em P&B, Jean-Christophe Averty tinha, de fato, uma produção totalmente feita em preto e branco, o que acentuava o trabalho sobre a linguagem televisiva, empreendido por ele e sua equipe.

Ainda na França, François Soulages (1998) e Pierre Beylot (1998a) tomam *Arrêt sur Images*⁴¹

⁴⁰ O dado foi apresentado por Samuel Etienne, no programa Telescopie. Fonte: *INA Talk Shows*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V-LG7ZPjIgY>>. Acesso em: out. 2015.

⁴¹ Traduzido para o português, *Arrêt sur Images* poderia chamar-se *Parada sobre Imagens*

Figura 20) como objeto de estudo.

Figura 20: *Arrêt sur Images*: Decodificação da superfície ao subliminar



Fonte: *Dailymotion*. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xo54sw_eric-coquerel-a-arret-sur-images-apropos-du-petit-journal-de-canal_news>. Acesso em: out. 2015.

O programa, veiculado pelo canal *France 5*, a partir de 1995, teria sido um dos únicos que motivaram os telespectadores a realmente decodificar as imagens televisuais, missão reforçada pela fala do apresentador Daniel Schneidermann ao afirmar que “a televisão secreta o subliminar em permanência” (BEYLOT, 1998, p. 96, tradução nossa).

O estudo de Pierre Beylot aponta como contribuição do programa para a evolução do aspecto estético do meio televisivo o fato de que “a especificidade da emissão [foi] sem dúvida pensar sobre o complexo áudio-visual que é a imagem da televisão, vista tanto sob seu aspecto verbal quanto icônico” (BEYLOT, 1998, p. 98, tradução nossa). Trata-se de um tipo de produção que teria conseguido passar do discurso pensado ao discurso sequência audiovisual (SOULAGES, 1998).

Arrêt Sur Images foi bruscamente interrompido, em 2007, e sobreviveu, a partir daí, com uma versão para *Internet*⁴². Apesar de um silêncio sobre o término da veiculação televisiva na mídia tradicional, uma campanha de incentivo à assinatura do programa pela *web* fez com que a versão temporária do *site* desse lugar à definitiva, já em 2008. O serviço é mantido, até hoje, pela fidelidade de seus usuários. A emissão, representada pela

⁴² *Arrêt Sur Images*. Disponível em: <<http://www.arretsurimages.net/>>. Acesso em: out. 2015.

Figura 20, é de 26 de janeiro de 2012 e dedicou-se a uma análise dos elementos políticos e satíricos presentes no programa “*Petit Journal*”, veiculado pelo *Canal Plus*.

Ainda em relação ao contexto francês, François Soulages entende que “toda desmistificação pretendida é acompanhada de um novo processo de mistificação” e, ao citar o programa *Les Guignols de l’Info*⁴³ (Figura 21), afirma que “a crítica radical na televisão é, portanto, impossível na televisão” (SOULAGES, 1998, p. 100, tradução nossa).

Figura 21: *Les Guignols de l’Info*: Crítica e caricatura política como recursos frequentes



Fonte: NSA 10. Disponível em: <<http://nsa10.casimages.com/img/2009/11/03/091103101307840659.jpg>>. Acesso em: out. 2015.

Lançada em 29 de agosto de 1988, sob o nome *Les Arènes de l’Info* – em português, “As arenas da Informação” –, pela emissora *Canal Plus*, a emissão satírica apresentada por marionetes parodia um telejornal em que temas como política, economia, personalidades e a sociedade em geral são caricaturados e duramente criticados com frequência.

Um exemplo desse teor crítico foi a emissão apresentada imediatamente após o atentado à redação do jornal *Charlie Hebdo*, em sete de janeiro de 2015. A produção, veiculada seis dias depois, não poupou críticas aos muçulmanos fundamentalistas e exaltou as figuras dos jornalistas assassinados com uma encenação sobre o que seria uma provável situação pós-morte dessas pessoas. O modo como o programa reagiu ao atentado foi uma ação que, provavelmente, não teria espaço em meio à cultura brasileira. Isto envolve uma discussão mais ampla e de embasamento mais profundo, mas que, em linhas gerais, refere-se à laicidade

⁴³ *Les Guignols de L’Info*, Canal+. Disponível em: <<http://www.canalplus.fr/c-humour/pid1784-c-les-guignols.html>>. Acesso em: out. 2015.

característica do contexto francês, algo que dá liberdade para que se montem alegorias irônicas em torno do universo pós-morte naquele país. Assim, a ironia e as concepções políticas, religiosas e culturais francesas encontram em *Les Guignols de l'Info* uma forte representação. Tal representatividade parece ser uma das razões para a resistência da produção no ar, mesmo que seja alvo de eventuais tentativas de encerramento.

No Brasil, ao recuperar a passagem da Paleo à Neotevê, a partir de Umberto Eco, Serelle defende que “a televisão sempre reconheceu sua mediação mais explicitamente que outras mídias”⁴⁴, o que parece ter colaborado para que sua linguagem não seja “apenas fenômeno mediador, mas experiência autêntica a ser vivenciada e desejada” (SERELLE, 2009, p. 170). Ele aponta que a TV,

“na última década [...] como ocorreu com as mídias de um modo geral, passou gradualmente a constituir uma segunda natureza, cuja tecnologia não precisa mais ser disfarçada, posto que suas formas de mediação já estão integradas à cotidianidade”. (SERELLE, 2009, p. 171).

Mais adiante, o autor define que

o princípio da metatevê, como o das linguagens reflexivas e opacas de modo geral, é a orientação para o código, direcionamento este que deve ser compreendido em espectro amplo, que abrange desde o foco nos processos produtivos operações de ordem técnica, rotinas profissionais, lógicas de transmissão etc.) ao desnudamento de modos e estratégias do narrar televisivo, sem que essa consciência da enunciação desconsidere os enunciados propagados naquele ambiente (SERELLE, 2009, p. 171).

O autor aponta o *media criticism* como uma manifestação da dimensão metatelevisiva, e como exemplo disso o programa *Observatório da Imprensa*⁴⁵. O programa, lançado em maio de 1998, é veiculado semanalmente às 23h de quinta-feira, pela *TV Brasil*, e critica a atuação da mídia no tratamento de assuntos que estão em voga. Além de um tema principal, para o qual a produção traz convidados para um debate, cada edição começa com a apresentação do quadro *A mídia na semana*, com um apanhado do que foi notícia no Brasil e no exterior. De modo geral, por mais que as críticas se direcionem às coberturas em questão como um todo, a apresentação do próprio programa não traz, em si, um grande potencial de discussão estética, ainda que *Observatório da Imprensa* realize “anualmente programas especiais gravados no Brasil ou no exterior [...] edições [que] têm ampla pesquisa histórica, tratamento estético e montagem diferenciada”⁴⁶.

⁴⁴ Cf. SERELLE, 2009, p. 168.

⁴⁵ *Observatório da Imprensa, TV Brasil*. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/observatorio>>. Acesso em mai. 2015.

⁴⁶ *Ibidem*.

Serelle relaciona, ainda, aos estudos metatelevisivos, a pesquisa de Arlindo Machado sobre *media arts*, que se apropriam, “no interior da cultura midiática, dos códigos dos aparatos para explicitar as formas simbólicas ali incutidas [para] propor, em virada irônica, a crítica ao funcionamento desses modelos mundialmente homogêneos” (SERELLE, 2009, p. 171). A propósito, nesse texto de 2009 – *METATEVÊ: a mediação como realidade apreensível*, o objeto teórico refere-se à condição da TV de narrar a si própria como mais voltada ao sentido de uma acentuação das práticas da Neotevê, bem como a uma análise em que se problematiza a oscilação entre as práticas de transparência e opacidade, próprias de um meio situado nessas condições de discussão metalinguística. No entanto, seu objeto empírico se aproxima de parte do que foi definido para esta tese, visto que o autor considera os programas *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003). Essa coincidência é interessante, por exemplo, quando observo que, entre suas análises sobre esse conjunto de programas, está o que ele define como fascínio pela mediação televisiva, algo que aqui também se concebe como muito claro em ambas as produções. Em meio a elas – especialmente em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), que justamente se presta a uma releitura para obras de ficção – são tensionados elementos como a “quarta parede”⁴⁷, valorizada em produções de estrutura narrativa clássica, como as telenovelas. O trabalho com a quarta parede implica no desempenho dos atores ignorando a presença dos espectadores. No caso desta produção, a quarta parede tende a dar lugar a uma proposta de intimidade e desvelamento da estrutura produtiva, que ora acolhe, ora perturba.

De modo geral, o contexto brasileiro tem características contemporâneas influenciadas por esta nova ambiência, criada pela Televisualidade nos anos 1980, teorizada por John Caldwell (1995) e que sobrevivem adaptadas aos anos 2000. Entre elas, está “a importância da câmera e da edição criativa”, com uma “performance de estilo” baseada no ritmo e que, “para além de invenção de diretores e produtores, foi um apetite estético que andou junto a certos tipos de tecnologias e práticas de produção”, numa sistemática que tanto cria novas definições, quanto trabalha para a “transformação das definições em coisas aceitáveis” (CALDWELL, 1995, p. 53-72, tradução nossa).

Exemplos dessas características serão vistos, mais ricamente, entre os capítulos 4 A TV BRASILEIRA A PARTIR DOS ANOS 1980: NOVOS ARES PARA FORMAS E

⁴⁷ O termo foi criado por André Antoine (1858-1943). Caracteriza “a parede imaginária situada na altura do arco do proscênio que separa o palco da plateia. A quarta parede constitui uma convenção do naturalismo no teatro, e sua prática exigiu desenvolvimento de uma técnica de interpretação em que o ator simula, através de seu comportamento, a continuidade do cenário através dos quatro lados do palco. Em consequência, o ator representa ignorando a presença do espectador diante dele”. Cf. VASCONCELLOS, 2010, p. 196.

CONTEÚDOS e 6 POR UMA ESTÉTICA DA PROMESSA REFLEXIVA EM *CENA ABERTA*, *PROFISSÃO REPÓRTER* E *NO ESTRANHO PLANETA DOS SERES AUDIOVISUAIS*. No entanto, é possível verificar, rapidamente, nos programas brasileiros elencados para esta tese, muitos traços derivados dessa “indústria da autoconsciência [que] vai mais longe que muitas vanguardas” (CALDWELL, 1995, p. 75, tradução nossa). Entre estas heranças, localizo o excesso formal, a “estética do momento decisivo” e a idolatria do “ao vivo”⁴⁸, que se encontram em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006); ou os modos complicados de contar histórias e de referenciá-los, constantemente, em meio à própria narrativa, como em *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988).

Ainda acerca do contexto brasileiro, mas em uma publicação francesa, Anna Maria Balogh desenvolve – no texto *A televisão brasileira tem uma vida inteligente?* – discussões sobre a reflexão, a crítica, a *dérision* e a metalinguagem existentes na programação brasileira (BALOGH, 1998). Esses traços, segundo ela, apresentam-se “por camadas e sob uma forma interativa, transversal, quase subliminar, como o discurso da publicidade, [...] das telenovelas [...] de emissões satíricas, de programas de vanguarda, sobre os bastidores da televisão e dos *talk-shows*” (BALOGH, 1998, p 85, tradução nossa).

E, assim como Serelle (2009), Balogh contextualiza seu estudo aludindo a programas concebidos em um momento de coincidência cronológica com o processo da Neotevê. Ela menciona programas dos anos 1980, que fazem parte do grande grupo reunido para o objeto empírico nesta tese. A propósito de *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988), a autora observa um “estilo de montagem fragmentado, que atrai o público jovem” (BALOGH, 1998, p. 85-86). Assim como em *video-clips* ou *spots* publicitários, há “relações rítmicas e relações associativas de tipo sensorial, erótico, pulsional [...] a grade apresenta um fluxo próximo do sonho ou da alucinação” (BALOGH, 1998). Conforme ela, essa “estratégia dos ‘novos formatos’ da Rede Globo [...] migrou para emissões satíricas como *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990), para, a seguir, ganhar telenovelas e emissões esportivas” (BALOGH, 1998). As constatações do perfil da programação brasileira segundo, Anna Maria Balogh, corroboram a herança marcante dos padrões da televisão norte-americana, a partir dos anos 1980, conforme os estudos de Caldwell (1995).

Após esta passagem pelas produções e pesquisas de alguns contextos que viveram e pensaram em diferentes níveis a autoproblematização na TV, a tese precisa de definições mais claras entre estes níveis. Se para Serelle (2009) e Virginie Spies (2004) a metatelevisão é uma

⁴⁸ Cf. CALDWELL, 1995, p. 117, tradução nossa.

realidade, também é verdade que esta autora insere a metatelevisão e a reflexividade televisiva em um mesmo patamar em suas observações de modo geral. Assim, a tese que aqui se constrói serve-se de seus preceitos, mas procura aprofundá-los em direção a hierarquizações e especificações entre as diferentes maneiras de a TV pensar a si própria a partir da ideia de metatelevisão. Essa categorização permite um olhar embasado mundialmente sobre a produção nacional.

3 METATELEVISÃO COMO FORMA DE AUTOTEORIZAÇÃO DO MEIO

Ao longo deste trabalho, metatelevisão e metalinguagem são termos constantemente mencionados. A origem e definição mais geral de metalinguagem foi rapidamente colocada, já na introdução. Este capítulo dedica-se a compreender como a metalinguagem se desloca da literatura para a mídia televisiva e como a metatevê pode ganhar especificações/classificações teórico-conceituais, adquirindo materialidade em meio aos programas – materialidade aqui denominada de modos de expressão dos processos reflexivos (SERELLE, 2009; SPIES, 2004). A articulação de ambos os termos – metalinguagem e metatelevisão – permitirá um esclarecimento sobre as condições da autoproblematização do meio e sobre o que se considera metarreflexividade televisiva.

Já foi dito que a raiz do conceito de metalinguagem está nos estudos linguísticos, que o desenvolveram na necessidade de diferenciar a língua falada da língua de que se fala e que, conforme Algirdas J. Greimas e Joseph Courtés (2008), por analogia, é possível transpor essa compreensão para outras bases de leitura. No entanto, é importante colocar mais clara e profundamente os termos em que a metalinguagem se estabelece no campo literário, para, então, mostrar seu movimento a partir dele e compreender melhor a complexidade de sua aparição no campo midiático, incorporada pela TV.

Com esta discussão pretende-se mostrar que, em um primeiro momento, isto que pode parecer a simples adaptação de um conceito, deve ser delineado como uma estrutura específica para ser observada, afinal, como peculiaridade televisiva. Propõe-se, portanto, um olhar com lupa sobre o que Greimas & Courtés (2008) consideraram como transposição do processo de metalinguagem para outras bases de leitura. Claro que se pode compreender que também se leem textos audiovisuais, no sentido de serem tessituras compostas por esses elementos de linguagem. No entanto, propõem-se, inclusive, outros termos para denominar essa ação, que não “leitura”, já que associado a um significado histórico muito forte em nossas bases de aprendizagem escolar ele pode tender a lembrar da leitura literária.

Para começar, chama-se atenção para a necessidade de entender que aqui se “leem” imagens e sons e não apenas palavras escritas. Neste momento, visitam-se novamente autores que tratam de, ou mencionam a Metatevê/Metatelevisão, como Serelle (2009) e Virginie Spies (2004). Em convergência com e em decorrência deste primeiro eixo, entra na discussão o olhar específico sobre a reflexividade, com um embasamento teórico sobre o conceito de reflexividade no cinema documental e na televisão. Para isto, colaboram autores como Silvio Da-Rin (2006) e Bill Nichols (2005) – dedicados à discussão do documentário reflexivo –;

novamente Virginie Spies (2004), John Caldwell (1995) e Pierre Beylot (1998, 1998a), Bernard LeConte (1998) e Caroline Eades (1998) e François Soulages (1998). Embora alguns deles sejam muito objetivos ao tratarem o que compreendem como reflexividade em si, aprofundando especificações – como no caso do documentário –, outros a trazem em uma oscilação constante em relação à metalinguagem. E há os que, finalmente, propõem uma remontagem da problemática, em torno dela, para a televisão e dão fôlego à discussão aqui proposta.

Somo-me a estes, tanto no esforço de recuperar a discussão que, na França, por exemplo, teve seu auge em pesquisas publicadas entre o final dos anos 1990 e início dos 2000, quanto de trazê-la para o contexto dos estudos brasileiros sobre o tema. Assim, esta entrada por um campo que ainda carece de delimitação não procura limitar suas interações com outros, mas, sim, que se estabeleça melhor e seja reconhecido.

3.1 ENTRE A METALINGUAGEM E A REFLEXIVIDADE: ORIGENS, CONTAMINAÇÕES E DERIVAÇÕES

Na etimologia do conceito de metalinguagem, o prefixo grego “meta” remete a “comunidade” ou a “participação”, o que já sugere uma característica constitutiva. Em Roman Jakobson, temos que “a faculdade de falar determinada língua implica a faculdade de falar acerca dessa língua” (JAKOBSON, 2007, p. 67). O autor trabalha com uma divisão importante para a compreensão disso, que se assemelha a uma engrenagem a reger um processo, ainda que o fundamento humano disso seja evidenciado, considerando que se fala de linguagem, conversações e seu desenvolvimento:

Uma das grandes contribuições da lógica simbólica para a ciência da linguagem é a ênfase dada à distinção entre linguagem-objeto e metalinguagem. Como diz Carnap, ‘para falar sobre qualquer linguagem-objeto, precisamos de uma metalinguagem’. Nesses dois níveis diferentes da linguagem, o mesmo estoque lingüístico pode ser utilizado; assim, podemos falar em português (como metalinguagem) a respeito do português (como linguagem-objeto) e interpretar as palavras e as frases do português por meio de sinônimos, circunlocuções e paráfrases portuguesas [...] A interpretação de um signo lingüístico por meio de outros signos da mesma língua, sob certo aspecto homogêneo, é uma operação metalingüística [...] O recurso à metalinguagem é necessário tanto para a aquisição da linguagem como para seu funcionamento normal (JAKOBSON, 2007, p. 46-47).

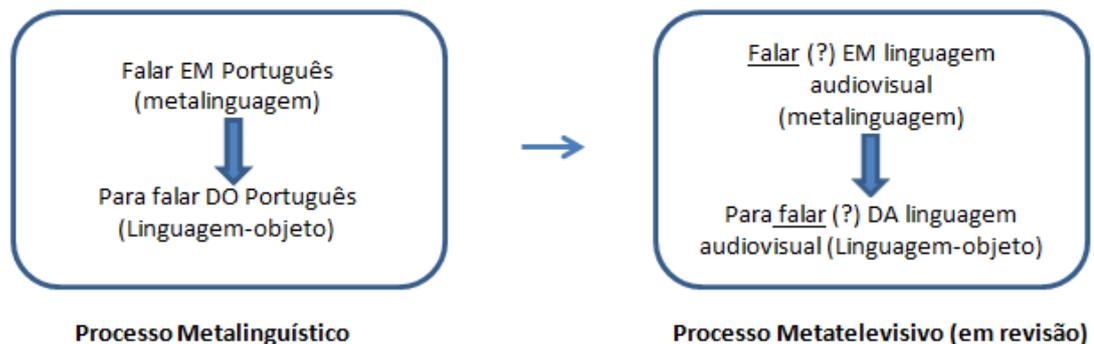
Vejamos que, a partir dos encaminhamentos dados por Jakobson à discussão sobre o processo metalingüístico, é possível aproximar essas definições de meu objeto no sentido de que, assim como ao se falar determinada língua, se está apto a falar desta mesma língua;

quanto mais se fez TV, aprendendo a lidar com suas peculiaridades técnicas, mais se desenvolveu igualmente a capacidade de se falar dela. Esta capacidade pode ser exemplificada pelos contextos do *tournant* televisivo, expostos no capítulo anterior.

Ao começar a ganhar corpo desde meados dos anos 1960, ou 1970, o fenômeno chegou a tal potencial de ação nos Estados Unidos, Itália, França e Brasil justamente porque seus agentes e seu aparato técnico-estético dispunham dessa competência. Como vimos, alguns desses agentes tiveram verve crítica relativamente precoce frente ao histórico do meio televisivo, como o francês Jean-Christophe Averty, no início dos anos 1960, inspirado nas trucagens de um gênio igualmente precoce para seu tempo em seu *métier*, o cineasta francês Georges Méliès.

A propósito da relação metalinguagem/linguagem-objeto – que Jakobson, apoiado pela Lógica, considera como operação metalinguística – ao aproximar essa linha de raciocínio do pensar sobre a televisão, começa um processo problemático, como se representa na Figura 22:

Figura 22: Esquema de aproximação entre os processos metalinguísticos e metatelevisivo



Fonte: TORRES, 2016.

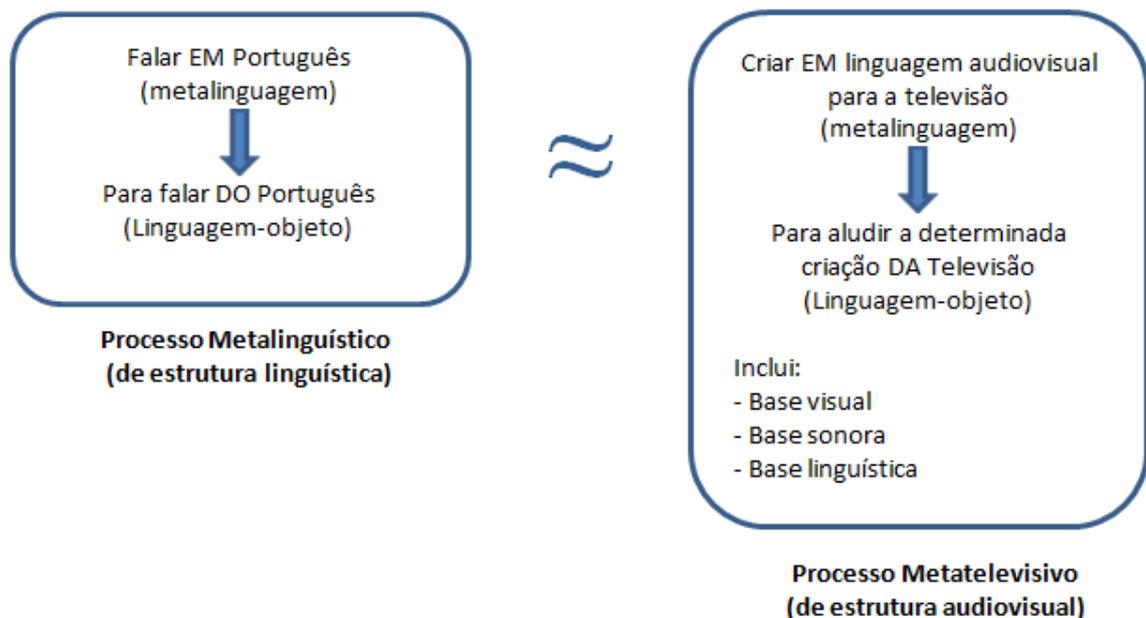
Ao traçar esta aproximação, vemos como o processo metalinguístico e, o que aqui começa a ser delineado como processo metatelevisivo, não podem ser equiparados no nível da ação de fala. A fala é premissa natural do universo linguístico, afinal, uma língua feita para ser falada sobrevive quando perpetuada por meio de falas naturalmente, mas propõe-se que essas considerações, em torno de uma relação língua/fala, não sejam vistas, aqui, como se estivessem num mesmo patamar. Isso seria reproduzir e legitimar o histórico privilégio da iniciação escolar em língua e fala em comparação com o mesmo aprendizado em audiovisualidades – aprendizado deficitário a que a maioria das crianças ainda é exposta. Afinal, a menos que tenhamos procurado escolas especializadas, muito poucos de nós foram apresentados às regras ou possibilidades para criação de tessituras (\approx textos) audiovisuais na

mesma intensidade com que fomos iniciados nas regras gramaticais ou nos estudos das estruturas da prosa e da poesia escrita e falada.

E mesmo que se fale amplamente em uma linguagem audiovisual, cujos códigos são partilhados por todos os meios que dela se servem para comunicar (METZ, 2010; JOST, 2007) – a exemplo do cinema, da televisão, da música e das artes plásticas – parece ser cabível uma analogia, mas não uma comparação entre a metalinguagem em linguística e os processos “meta” em outras linguagens, como o audiovisual.

Assim, mesmo que mantenha o estado “meta” – radical que, afinal, como se viu, traduz bem a situação de atravessamento e de partilha em que se define o fenômeno que ele movimenta – a ideia de como o processo metalinguístico pode ser trazido para o universo televisivo implica na substituição do termo “fala”, bem como as adaptações a ele. Entende-se que possa ser substituído por “criação”, que define mais generosamente o que venha a ser um produto da interação do indivíduo com o universo dos códigos audiovisuais que, afinal, abarca as palavras ditas e/ou escritas, inclusive. Assim, a proposta de analogia entre o processo metalinguístico e o que se considera processo metatelevisivo fica representada como na Figura 23, que detalha, por sua vez, os elementos que fazem parte do processo metatelevisivo:

Figura 23: Esquema de analogia entre os processos metalinguísticos e metatelevisivo



Fonte: TORRES, 2016.

Este esquema procura deixar claro o grau de profundidade de que se fala, de fato, quando se considera o processo metalinguístico e, conforme a analogia, o metatelevisivo. Dito

isto, parte-se para um aprofundamento, a partir do processo metatelevisivo: ocorre que, em muitos momentos, os autores trabalham a questão da metatevê/metatelevisão como sinônimo de muitos elementos mais específicos, que estão dentro do processo em que a televisão alude às criações da própria televisão, toma a si mesma como tema ou, como diz Pierre Beylot já no título de seu livro, *Quando a televisão fala dela mesma* (BEYLOT, 2000, tradução nossa, grifo nosso). Essas estruturas mais específicas não são diretamente ligadas ao processo metatelevisivo, mas desenvolvem-se segundo outro processo possível a partir dele, como veremos a seguir.

Em torno da ideia de metatevê, Serelle (2009) toca em uma questão que pode ser ampliada: a da linguagem televisiva. Afinal, quando pensamos nos códigos audiovisuais partilhados por todos os meios que deles se servem para compor suas mensagens, pensamos em linguagem audiovisual, mas talvez não levemos em conta que seria preciso problematizar, mais longamente, a possibilidade de se fundamentar uma linguagem televisiva por excelência. Serelle (2009) a menciona, mas não é seu objetivo discuti-la, neste sentido. Em princípio, esta também não é uma problemática a que esta tese se dedique diretamente. No entanto, com os desenvolvimentos a partir da presente discussão, é possível que se vislumbre alguma contribuição em relação a ela.

Ainda acerca da metatelevisão, volta ao texto Virginie Spies. Em sua tese, intitulada *La télévision au miroir: théorie, histoire et analyse des émissions réflexives*⁴⁹ (2004), a autora, algumas vezes, nomeia como “reflexividade televisiva” uma condição que tem mais a ver com a metatelevisão, ou com o processo metatelevisivo, segundo a analogia aqui proposta anteriormente. Um exemplo disso é a generalização de que a emissão reflexiva é aquela que “toma a televisão sob qualquer ângulo que seja [...] estudo minucioso do fluxo televisual” (SPIES, 2004, p. 18). No entanto, ao propor um quadro sobre os tipos de programas metatelevisivos, ela elenca características que se referem à metatelevisão como uma esfera mais ampla e ainda não problematizante, aproximando-se mais da concepção definida nesta tese para o termo. Conforme a autora, esse quadro é formado por programas de autopromoção, programas que analisam outros programas e programas sobre os diferentes processos e meios de colocar um programa no ar. A ressalva, novamente, refere-se ao que já se considera problemática generalizada entre os autores: o uso do verbo “falar” para definir uma qualidade/capacidade de um produto no qual atuam elementos de uma linguagem audiovisual.

⁴⁹ Em português, *A televisão no espelho: Teoria, história e análise das emissões reflexivas*.

Em relação à metatevê/metatelevisão, portanto, ela é concebida como um lugar, uma condição ou posicionamento. E, retomando a proposta de analogia entre os processos metalinguístico e metatelevisivo, pelo qual compreende-se que criamos EM linguagem audiovisual para a televisão (metalinguagem) para, então, aludir a determinada criação DA televisão (Linguagem-objeto), o que se considera “ação reflexiva” ainda não toma forma, mas já tem preparado seu espaço e seus subsídios. Considerando que “o recurso à metalinguagem é necessário tanto para a aquisição da linguagem como para seu funcionamento normal⁵⁰, temos que, após o domínio da tecnologia e tanto das rotinas de produção como de consumo em televisão, emissores e receptores estão prontos a partilharem de um processo reflexivo.

Por essa linha evolutiva, não é de se estranhar que as primeiras produções, reconhecidas nesse nível pelo mundo tenham começado a circular a partir dos anos 1960, mais de 30 anos após as primeiras transmissões audiovisuais feitas no Japão, Estados Unidos e Inglaterra. Em torno dos anos 1960, a “aquisição da linguagem” já era um processo avançado. Seria difícil, aliás, que o tipo de postura tomada a partir dos anos 1980 pudesse ter se estabelecido antes, tanto pela dificuldade do contexto político – no caso da realidade brasileira – quanto, em nível mundial, pela necessidade do meio de acumular certo volume de experiências e produtos sobre os quais pudesse se voltar e aos quais pudesse se contrapor.

A partir desse momento, tem condições de pleno funcionamento o que concebo como ação reflexiva, ou seja, o meio voltar-se a e sobre si mesmo num movimento ativo, de autoproblematização. E, devido à condição mesma de herdar traços de mídias que a antecederam, trago aqui suas raízes cinematográficas, marcadas pelo advento do documentário reflexivo. De acordo com Bill Nichols, o documentário reflexivo pode ser considerado como o “mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona” (NICHOLS, 2005, p. 166). O mais importante é que isto deve ficar muito claro a quem assiste à obra:

No modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção [...] Em lugar de ver o mundo *por intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para *ver o documentário* pelo que ele é: um constructo ou representação (NICHOLS, 2005, p. 162-163, grifos do autor).

O modo de documentação reflexivo destaca o processo de representação e não o mundo representado (NICHOLS, 2005; DA-RIN, 2006). Nele, a estratégia privilegiada é a descontinuidade, que busca organizar as imagens como se organiza o pensamento (DA-RIN, 2006). Neste tipo de narrativa, o corte é assumido e até mesmo enfatizado e a montagem

⁵⁰ Cf. JAKOBSON, 2007, p. 47.

trabalha a favor de uma cine-escritura dos fatos (VERTOV apud DA-RIN, 2006). O lugar assumido pela instância enunciativa coloca o corte, portanto, como mais do que uma presença; ele torna-se algo essencial, que legitima o fato de que o “filme funciona pelo que retira do visível” (BADIOU, 2002, p. 103).

No entanto, o maior desafio da obra reflexiva – o de falar *de* si e não apenas *em* si⁵¹ – parece tomar uma configuração mais problemática quando consideramos o que Alain Badiou refere como falar axiomáticamente de um filme, ou seja, “examinar as consequências do próprio modo como uma ideia é assim tratada por *esse* filme” (BADIOU, 2002, p. 111, grifos do autor). Neste enquadramento, é como se a “dor” maior de um filme fosse falar justamente de si próprio, pois se caracteriza como um “movimento a partir da defecção, e não da plenitude de seu suporte” (BADIOU, 2002, p. 112). Nesse sentido, numa discussão voltada às teorias da arte, colabora o pensamento de Anne Cauquelin para quem

o julgamento, que visa em geral a um objeto exterior, também se converte, volta-se sobre si mesmo e se olha julgar. É um julgamento dito *reflexivo*, não determinado (causado) por seu objeto, mas ao contrário, que o estabelece como obra. Essa estase, em que a representação toma consciência de si mesma, na qualidade de, simultaneamente, sujeito e objeto de sua representação, é suspensão, contemplação. (CAUQUELIN, 2005, p. 76-77, grifos da autora)

Assim, o documentário coloca em questão o próprio processo de representação da realidade, assumindo o lugar de produtor de narrativas, cujo olhar parte de seu tempo para capturar e reorganizar os dados do mundo real.

O precursor da escritura documental e da postura reflexiva, Dziga Vertov, inaugurava, em 1929, métodos e estética muito questionados com *Um Homem com uma Câmera*. Das produções telejornalísticas às ficcionais, passando pelos *reality shows*, observam-se exemplos de uso de estratégias ligadas à ideia da reflexividade. A própria autorreferencialidade – temática de debates atuais especialmente em torno de produções televisivas – visa “descrever operações voltadas para a realidade da construção que é convertida para a própria ‘realidade do acontecimento’” (FAUSTO NETO, 2007, p. 17). O documentário de Vertov é considerado “o precursor mais radical de um antiilusionismo [...] os fatos não são falsificados nem os truques estão a serviço do humor. Ao contrário, os efeitos técnicos funcionam como um instrumento de conscientização do espectador sobre os sortilégios do cinema-espetáculo” (DA-RIN, 2006, p. 174). Propõe um modo narrativo em que o filme se desvela de maneira pedagógica e explicita sua função de mediação, aquilo que está entre o mundo lá fora e a sala cheia de espectadores.

⁵¹Cf. TORRES, 2012.

Enquanto a produção documental reflexiva vivia esse contexto na Rússia do final da década de 1920, na França de Jean-Luc Godard, só 40 anos mais tarde, em meio aos acontecimentos de maio de 1968, *Le Gai Savoir*⁵² (Figura 24) seria rodado.

Figura 24: *Le Gai Savoir* (1969), de Jean Luc Godard



Fonte: Divulgação.

⁵² Em português, *A Gaia Ciência* (GODARD, 1968).

Nessa obra, o cineasta rompe com a *Nouvelle Vague* para, assim como Vertov, aderir à militância no cinema. Trata-se de mais um exemplo de cinema no cinema, o filme refletindo o próprio ato cinematográfico. O filme tornou-se um marco de adesão ao desconstrutivismo. Em cena, dois jovens passam madrugadas a conversar sobre como poderiam usar imagens e sons de modo a promover uma revolução e libertação completas. Até mesmo o cartaz da produção se torna reflexivo, já que a mão da personagem aparece espalmada estampando a figura de seu parceiro na história, como que a servir de tela para ele.

No Brasil, após o golpe militar de 1964, Eduardo Coutinho viu interrompido seu *Cabra Marcado para Morrer*. Apenas em 1981 o projeto seria retomado, para ficar pronto em 1984. Do fato de a obra resgatar a própria história “decorre a sua autorreflexividade, que se reitera permanentemente [...] São materiais e métodos que se articulam [para] [...] recuperar os fragmentos materiais e imaginários da história do filme” (DA-RIN, 2006, p. 215-6). Além dessa característica, plenamente autorreflexiva, a montagem de *Cabra* parece seguir muito de perto o método de Vertov:

A verdade em *Cabra Marcado Para Morrer* resulta de um minucioso trabalho de montagem que nos leva imaginariamente a percorrer o país, de norte a sul, e a história, de 1964 a 1984, em sequências não lineares. São movimentos descontínuos, em que os fragmentos de memórias individuais recolhidos vão se iluminando mutuamente. Pequenos cacos, que refletem verdades situadas, contingentes e relativas [...] Estes fragmentos, que não trazem verdades automaticamente impressas, são laboriosamente agenciados em sequências significantes (DA-RIN, 2006, p. 217).

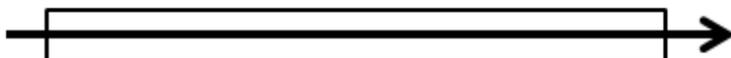
A reflexividade dessa obra de Coutinho é partilhada por *A Matadeira*, de Jorge Furtado, que, no entanto, vem com as marcas irônica e paródica deste diretor. Ao abordar o histórico massacre de Canudos, “a demonstração da parcialidade das diversas versões que procuram explicar a guerra resulta em uma estrutura fílmica multifacetada” (DA-RIN, 2006, p. 207). As discontinuidades e irregularidades a tornam uma narrativa “camaleônica [em que] o espectador é sucessivamente descentrado e convocado a assumir uma perspectiva diferente e sempre crítica, porque o sarcasmo não propicia uma adesão, mas uma interpretação distanciada” (DA-RIN, 2006, p. 210).

O próprio fato de o ator Pedro Cardoso interpretar o narrador onisciente, Antônio Conselheiro, além de um político, coloca em primeiro plano as facetas contraditórias em torno da história dos cerca de 30 mil mortos pelas forças militares, em um nordeste brasileiro economicamente decadente e entregue ao messianismo às portas do século XX. *A Matadeira* revela a postura por vezes lúdica, agressiva, mas especialmente didática da obra de Furtado, que, assim como Vertov, ao “ensinar as massas a ver”, permite que o espectador faça as

próprias associações e possa percorrer um caminho alternativo, não-linear, rumo às significações.

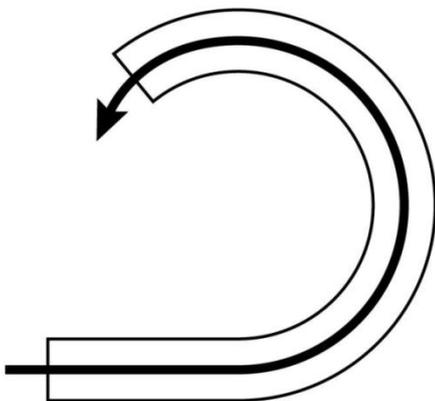
Do documentário, novamente em direção à televisão, Virginie Spies (2004) toca no aspecto da promessa estética, do que considera como metatelevisão, expandindo, a seguir, a análise de por que a reflexividade televisiva está distante da do cinema e da literatura; entre os motivos, o fato de que a TV não é considerada uma arte. A partir do que a autora toma como metatelevisão – dividida em três categorias: programas de autopromoção, programas que analisam outros programas e programas que falam dos diferentes processos e meios de colocar um programa no ar – e que aqui se encaixa mais como especificações do que esta tese toma como reflexividade televisiva, as Figura 25 e Figura 26, a seguir, representam o modo como se concebe a entrada para a reflexividade a partir da metatelevisão:

Figura 25: O meio em situação de metalinguagem



Fonte: TORRES, 2016.

Figura 26: O meio em ação reflexiva



Fonte: TORRES, 2016.

Esse movimento sobre si mesmo lembra-me a concepção de Elizabeth B. Duarte sobre a autorreflexividade, um “procedimento de autorreferenciação da ordem da incidência. Implica a presença de um sujeito que faça de si próprio objeto do discurso por ele mesmo produzido” (DUARTE, 2004, p. 91). E, como exemplo de produto televisivo em que é clara a presença da autorreflexividade, a autora cita um dos programas do objeto empírico desta tese, *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003). Nesta produção, “não há distinção entre o que acontece

por trás e em frente às câmeras, entre dramaturgia e documentário” (DUARTE, 2004, p. 91). Entre os termos “reflexividade” e “autorreflexividade”, trazidos por ela, toma-se o primeiro e a ele acrescenta-se o prefixo “meta”, para exprimir o processo representado pela Figura 25. Na metarreflexividade, além de viver uma situação (intrínseca) de metalinguagem, o meio televisivo promove uma ação reflexiva, curvando-se sobre si próprio (Figura 26), com condições estruturais para o estabelecimento do que seja uma postura efetivamente crítica.

Nesse ponto, a contribuição de Bernard Leconte se dá quando o autor se aprofunda no que ele mesmo delimita como reflexividade, propondo uma classificação entre a “reflexividade televisada” e “reflexividade televisiva” (LECONTE, 1998, p. 144, tradução nossa). A televisada seria a mais frequente, tratando de exercícios de um falar de si que não chegaria a problematizar o meio e o produto audiovisual em questão; a televisiva seria mais rara, visto que trataria do meio em si, problematizando efetivamente seus processos e resultados como produto em áudio e vídeo (LECONTE, 1998). Nesta última, Leconte aponta a troca constante de quadros como técnica que evidencia o dispositivo. Este fator é presente em vários programas do objeto empírico desta tese, que manifestam o que o autor considera como “ostentação técnica” (LECONTE, 1998). O autor se une a John Caldwell (1995), que aponta a *CNN*, nos anos 1980, como criadora e celebradora de uma autoconsciência do aparato televisivo. A “estética do *direct*”, a “ilusão autenticadora” implica em exhibir o material de que precisa para existir (CALDWELL, 1995, p. 148, tradução nossa). Para a “estética do *direct*” contribui a “hiperconsciência pós-moderna”, num fortalecimento de novas convenções estilísticas (EADES, 1998, p. 68, tradução nossa).

Entre as pesquisas sobre reflexividade de Virginie Spies (2004), a autora aponta a ironia como um mote da reflexividade nos anos 1990. Essa atitude tomaria corpo em meio às emissões reflexivas, numa ênfase aos *métiers* e às técnicas, às atualidades e aos bastidores, ao passado e à promoção dos programas e canais. Devido a esta correspondência, essas ênfases, notadas por Spies, são trazidas para o contexto de análise desta tese como categorias reflexivas para o aprofundamento do olhar sobre os programas. Elas serão detalhadas no próximo tópico deste capítulo e servirão de base para a análise da reflexividade em meio aos programas do objeto empírico.

Na França, em paralelo aos estudos de Spies, Pierre Beylot (1998b) perguntava-se se, quando a TV multiplica seus efeitos reflexivos, isso significaria refletir-se a si mesma ou sobre si mesma. As constatações do autor dialogam com as de Spies. Para além de uma maior concentração de ironia na programação francesa (SPIES, 2004), Beylot enfatiza a maior frequência e profundidade do traço crítico em emissões televisivas de caráter satírico e aponta

a reflexividade no Brasil e nos Estados Unidos como mais difusa. Em seu objeto de pesquisa – o programa *Arrêt Sur Images* –, o processo de a mídia que veicula um conteúdo ser meio para reflexão sobre ele próprio parece encontrar limitações intrínsecas às características técnicas do suporte televisual. Conforme Beylot,

à lógica de ‘parar’ sobre imagens e sobre testemunhos pelos quais um certo número de fatos possam ser estabelecidos por pouco que eles tenham sido verificados se opõe a uma lógica do fluxo e do efêmero, segundo a qual nenhuma informação pode ser verificada nem contradita porque ela é imediatamente seguida por uma outra. (BEYLOT, 1998a, p. 97, tradução nossa)

Aqui, o autor parece chegar ao ponto crítico dos limites da reflexividade na televisão. Como parar (literalmente) para pensar **SOBRE** e **EM** um meio no qual um dos traços principais é, justamente, e o fluxo contínuo? Nenhum dos programas do objeto empírico desta tese se propõe diretamente a esta tarefa, mas entendo que *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) aproxima-se de *Arrêt Sur Images* no Brasil. Dentro do que Beylot considera um processo de ensino, *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) prima por uma didatização maior. Quanto à dúvida do pesquisador francês sobre se a TV reflete mais a si mesma ou sobre si mesma – com a exacerbação do traço reflexivo –, parece que as duas coisas acontecem em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009).

O programa favorece à TV o desenvolvimento de uma linguagem e de um espaço peculiar às características desse meio, que é, como sabemos, tão eclético, para possibilitar que a televisão e todas as audiovisualidades de que ela também é feita reflitam, problematizem sobre si e sobre ela (o que leio como reflexividade propriamente dita). Aqui, a ‘parada sobre imagens’ literal não parece ser necessária, porque a estrutura do programa serve, justa e inteiramente, para compreender tal processo.

De todos os autores implicados até este momento, foi possível fazer uma convergência de contribuições. Em meio aos pontos de ampliação e até mesmo suas restrições, encontrei fatores de enriquecimento da perspectiva que, a partir do tópico a seguir, abre-se em categorias que possibilitarão esse destrinchar de características do objeto empírico.

3.2 POR UMA CLASSIFICAÇÃO DOS MODOS DE EXPRESSÃO DOS PROCESSOS REFLEXIVOS

A metatevê, tomada pelo viés reflexivo, abre-se, a partir de agora, em categorias gerais de abordagem, inspiradas por Virginie Spies (2004), a partir do contexto francês analisado

entre os anos 1960 e 1990. Estes ângulos, ou terrenos da reflexividade, ficam assim demarcados como *Métiers* e técnicas, Atualidades e bastidores, Passado, e Promoção de programas e canais. Eles servem, aqui, como pontos de partida para que se tracem observações sobre as produções do objeto empírico da tese. Esta abordagem propõe aprofundar, por um lado imagético, o tratamento discursivo dado por Virginie Spies ao tema da reflexividade.

3.2.1 *Métiers* e técnicas

A palavra francesa *métier* está relacionada a ofício, trabalho, à sobrevivência a partir de uma determinada atividade profissional. As técnicas vêm como ferramentas, modos de realização de um *métier*. Neste aspecto, observam-se os modos como as práticas profissionais são tratadas como objeto discursivo e enquadradas como tema das emissões. O movimento reflexivo, neste caso, pode implicar desde uma idealização desses fatores – acompanhada de um tom professoral/didático em sua disposição – até uma tônica de desmistificação/aproximação das práticas profissionais do mundo cotidiano.

Em relação ao objeto empírico, de modo geral, temos em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) um dos principais exemplos de ênfase ao *métier*. Neste caso, a idealização do ofício da reportagem é alimentada pela ênfase a uma linha didática de abordagem, em que o *métier* jornalístico é professorado (Figura 27).

Figura 27: Reflexão sobre o *métier* em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006)



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Outro recurso, o da explicação ou tradução de termos técnicos e jargões profissionais, também pode ser frequentemente observado em algumas produções. É o caso de *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), em que a idealização, o tom professoral e a autoridade estabelecida por jargões e recursos técnicos utilizados sem, necessariamente, serem explicados em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), dão lugar a um didatismo em que cada procedimento é mais detalhado, de um modo que cria condições de proximidade entre produção e recepção. Verdadeiras traduções são feitas por meio de recursos como texto escrito na tela, que acompanha as explicações de apresentadores, a exemplo do que acontece no episódio *Negro Bonifácio* (Figura 28):

Figura 28: Tradução de jargões pela apresentadora no episódio de *Negro Bonifácio*



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Sem tais traduções, é possível que *Negro Bonifácio* se tornasse o episódio mais hermético ao grande público, dadas as expressões absolutamente desconhecidas até mesmo pelos habitantes atuais da região retratada na trama. A distância temporal e o relativo êxodo na campanha gaúcha enfraquecem o vínculo com o universo da história na atualidade, tornando-o idealizado e restrito.

3.2.2 Atualidades e bastidores

Esta categoria é uma das que mais diferenciam a característica dos programas entre o que Umberto Eco, Francesco Casetti e Roger Odin classificaram como Paleo e Neotevê. À medida que as produções de caráter metarreflexivo foram se desenvolvendo, ao longo das

décadas de 1980, 1990 e 2000, além de aludirem às atualidades noticiosas, passaram a fazer alusão a outros programas e temáticas circulantes no meio televisivo em escala mundial, nacional ou na própria emissora. Assim, as atualidades da mídia televisiva, em si, ganhavam atenção de modo crescente e intensificado dentro da própria mídia.

No objeto empírico, de modo geral, tal característica é mais comum em programas que parodiam ou aludem à estrutura telejornalística, como *Casseta & Planeta - Urgente!* (REDE GLOBO, 1992), *Doris para Maiores* (REDE GLOBO, 1991) e *Custe o que custar* (REDE BANDEIRANTES, 2008). Estas produções fazem parte do gênero humorístico ou guardam certa proximidade com ele. Assim, dentro de um perfil de programa em que a objetividade, facilmente, dá lugar a um enquadramento mais subjetivo dos temas, as considerações e críticas às temáticas podem ser tanto atenuadas, quanto intensificadas em direção a um sarcasmo e a uma acidez tornados peculiares ao longo dos anos, em muitos casos. Em relação aos bastidores, dentro do período considerado para a formação do objeto empírico, é interessante mencionar um programa contemporâneo aos aqui reunidos: *Vídeo Show*, veiculado pela Rede Globo desde 1984. A produção é um claro exemplo disso, sendo que frequentemente os ditos “bastidores” mostrados eram os da própria Emissora. *Vídeo Show*, assim como tantos outros programas que foram ao ar desde os anos 1980, não foi incluído no objeto empírico para que se mantivesse a viabilidade temporal da pesquisa feita para a tese. No entanto, pode ser considerado marcante dentro da trajetória televisiva brasileira no período.

Em relação aos bastidores, aponta-se um problema paradoxal. Primeiro porque a ideia de bastidor é fundamentalmente ligada ao momento e à esfera do fora de campo. Sempre que o meio apresentar os bastidores, estará representando (re-apresentando), e imediatamente serão formados novos bastidores, que não os que estarão sendo mostrados. Se for recuperada a concepção de Oliver Fahle (2006) sobre imagem (o que está no quadro) e visível (tudo o que é existente em termos visuais e que pode vir a fazer parte do quadro), é possível incluir os bastidores nesse universo da imagem audiovisual, mas, ainda assim, considera-se que a condição fundamental dos bastidores é não fazer parte da imagem, no sentido considerado por ele.

E recuperando Leconte (1998), a propósito da reflexividade televisiva e da reflexividade televisada, entende-se que apresentar os bastidores (ou representá-los) simplesmente não quer dizer que se está, necessariamente, a promover uma reflexividade televisiva, o que aqui se traçou como metarreflexividade. Em princípio, conforme o entendimento que se delineia na tese, ela segue no campo da reflexividade televisada, caso

não seja promovido um tratamento audiovisual mais profundo e problematizante neste sentido, ou seja, reflexividade televisiva. A questão dos bastidores será recuperada em alguns momentos das análises, pois se considera de grande peso para a discussão em meio à tese.

3.2.3 Passado

Por razões referentes ao próprio histórico da mídia televisiva, esta categoria não teria condições de ser explorada com tanta ênfase, ou com tanta efetividade, como a partir dos anos 1980. Em se tratando da TV dentro da própria TV, tal distanciamento em relação aos primórdios da mídia foi necessário para que se pudesse, justamente, considerar tais menções como referências a um passado, para que esta categoria, inclusive, tivesse sido criada.

Em meio ao objeto empírico da tese, *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) é uma das produções que podem recorrer a um banco de dados mais rico do passado e o faz por uma questão estrutural de sua proposta. Pode-se dizer que o que possibilita a existência desse programa é, justamente, o histórico sobre o qual ele se debruça. Em meio ao objeto, é a produção que mais se presta a uma referência ao passado da televisão, mas não só a ela, já que trata das aproximações/cruzamentos/convergências midiáticas audiovisuais. A vantagem, em termos de ganhos para a linguagem televisiva em si, é que *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) foi feito para ser apresentado na televisão. Assim, apesar de ele, tematicamente, abordar os outros meios é voltado aos usos televisivos que o código audiovisual trabalha.

3.2.4 Promoção de programas e de canais

Como todas as outras, esta categoria resulta de uma constatação em meio ao contexto francês dos anos 1960 a 1990, segundo a pesquisa de Virginie Spies (2004). Em relação ao objeto empírico desta tese, a Promoção de programas e de canais refere-se, mais frequentemente, à promoção de outras produções da grade de cada emissora. No caso brasileiro, novamente entram como exemplo os programas *Casseta & Planeta - Urgente!* (REDE GLOBO, 1992), *Doris para Maiores* (REDE GLOBO, 1991) e *Custe o que custar* (REDE BANDEIRANTES, 2008). Em relação aos programas dos anos 2000, em geral ocorre uma promoção mais pronunciada do próprio programa em cada caso. A autorreferência é uma ação constante e pode chegar a engendrar uma postura narcísica em meio às emissões.

Em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), por exemplo, a introdução de cada edição contém o nome da produção no *slogan* de abertura. E a maneira de abordar-se segue de perto as constatações de Spies, para quem “o discurso promocional é feito em torno da marca” (SPIES, 2004, p. 301, tradução nossa). Segundo a autora, a reflexividade dá-se nos diferentes níveis propostos por François Jost (1998): o da empresa, da televisão como mídia, da marca e da mediação televisiva.

Em relação à promoção dos canais, conforme Spies (2004), temos que a emissora falar de seus programas é um modo indireto de autopromoção daquela esfera. Esta é a estratégia mais frequente em meio ao objeto empírico da tese. E o programa que mais aproxima-se de um braço direto da emissora, em seus esforços de autopromoção, é também *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006). Em outro programa do objeto, *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), a promoção da emissora se dá indiretamente, pelo fato de a apresentadora/personagem de Regina Casé e de atores de três dos quatro capítulos da série serem contratados da *Rede Globo*. No entanto, não se considera que haja reflexividade de fato em todos os âmbitos citados por Jost (1998). Aludir a si não é o mesmo que refletir sobre. A esta altura da tese, quando se retoma o conjunto de fatores envolvidos no desenvolvimento e estabelecimento de um panorama reflexivo através das artes e da mídia, observa-se que as categorias trazidas de Spies (2004) estão impregnadas de uma herança que perpassa esses dois campos.

Quando se fala em *Métiers e técnicas*, se recupera um movimento de voltar-se sobre si – desde os pintores, ansiosos por recuperar o sentido de seu trabalho, o de mediação de uma realidade por eles vista e não de reprodução de uma tradição do belo, que em muitos casos tolhia o avanço dos padrões de produção e discussão. Quando se fala em *Atualidades e bastidores*, se recupera toda uma linha de tensão vivida por esses artistas e, muitas vezes, transmitida aos seus trabalhos, que tantas críticas e questionamentos receberam do público. Quando se fala em *Passado*, se fala em recuperação e questionamento – por meio de uma obra – de todo um conjunto de fatores que, justamente, motivaram e possibilitaram tal obra. E quando se fala de *Promoção de programas e canais*, de certo modo se reconfigura um traço que também nasce fora e antes da mídia televisiva: o do pensar o fazer aludindo ao próprio fazer. Neste sentido, é possível lembrar criações como *Monet trabalhando em seu barco* (1874), de Édouard Manet (Figura 7), em que o ato de pintar era representado em uma pintura com todos os novos códigos do impressionismo, ainda incompreendido por muitos.

Assim, com objetos diferentes, esse tipo de pensamento contestatório e motivação vanguardista afetou a mídia televisiva, levando à criação das condições para o que se

conheceu como os panoramas da Televisualidade, da Neotevê, da Metatevê e da Reflexividade, conforme os diferentes autores vistos até aqui. Entende-se que as categorias emergidas da pesquisa de Spies (2004), a partir da observação da autora sobre os modos de expressão da reflexividade, são o que há de mais propício para tornar o mais evidente possível o processo no meio televisivo. Desse modo, tais categorias serão aplicadas aos programas do objeto empírico da tese. Elas permitirão o acompanhamento de uma linha de desenvolvimento da reflexividade em meio a produções brasileiras, entre os anos 1980 e a primeira década dos anos 2000.

4 A TV BRASILEIRA A PARTIR DOS ANOS 1980: NOVOS ARES PARA FORMAS E CONTEÚDOS

Ao longo dos últimos 30 anos, a televisão brasileira manifestou intensamente várias marcas de um tipo de produção que se volta ao código, à instância produtora, aos ditos bastidores, à história e à própria programação – visto que com mais liberdade –, num desnudamento que ganhou lugar privilegiado a partir da mudança e convergência das condições políticas e tecnológicas. Este capítulo aborda a metarreflexividade (ou dita apenas “reflexividade”) em meio a programas de TV brasileiros, em um período em que suas características passam, inclusive, a ganhar destaque como parte do que é veiculado.

4.1 A HERANÇA GLAUBERIANA DO FINAL DOS ANOS 1970

A reflexividade desenhou muito da atmosfera politizada e da programação autocrítica que o Brasil acompanhou, especialmente em fins dos anos 1970. Após um período de quase 20 anos de ditadura no poder, até então, o pensar sobre si mesma havia ganhado diferentes formas e explorado diferentes subtemáticas ao longo daquelas últimas décadas. No entanto, espaços como este não são fundados de uma hora para outra e suas bases contextuais são melhor visualizadas à medida que há um afastamento, que só o tempo decorrido e a trajetória produtiva subsequente permitem avaliar e relativizar.

Ao falar de bases e de abertura de clareiras criativas em meio à programação televisiva, a figura de Glauber Rocha deve ser lembrada. Seu trabalho desbravador, tanto em termos estéticos quanto temáticos, provocou um verdadeiro *tournant* na cultura audiovisual nacional entre os anos 1960 e 1980, mesmo durante um período que tolheu muito da expressividade no contexto midiático e das artes. No entanto, muito antes de deixar sua rica contribuição no âmbito televisivo, Glauber já tinha participação marcante em meio ao *Cinema Novo* no Brasil, com a “estética da fome”. Esse conceito ficou bem marcado em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), em que fica claro o protesto liderado pelo cineasta contra toda a estética clássica e a lógica comercial que movia o cinema dos Estados Unidos, que tanto influenciava e tornara-se hegemônico em escala mundial.

A *Nouvelle Vague* francesa, o *Neorealismo Italiano*, e o antiluscionismo russo, de vertente vertoviana, foram movimentos em que o estilo glauberiano encontrou inspiração. Ele

bebeu na vertente nacional a partir do programa *Jornal de Vanguarda*⁵³, veiculado pela TV Excelsior até meados de 1968, quando a força ditatorial do AI-5 sufocou sua atuação. Já consagrado em meio ao cinema nacional, no final dos anos 1970, Glauber Rocha passa a comandar aquele que seria um dos maiores representantes da “*Nouvelle Vague*” no contexto televisivo brasileiro da época, o programa *Abertura*, na pioneira das emissoras nacionais, a TV Tupi.

“Glauber nunca deu ao público e às artes aquilo que se esperava dele: o filme fácil, narrativo, bem-acabado e de bom estilo. Ao mesmo tempo, queria comunicar e ter uma audiência [...] Os filmes finalizados parecem *making of*, registros de um processo de criação” (MOTA, 2001, p. 74). E foi com essa verve, que o realizador se apresentou à/na televisão. *Abertura* foi ao ar em cerca de 60 edições, entre fevereiro de 1979 e julho de 1980 (MOTA, 2001). Sob direção geral de Fernando Barbosa Lima, que já trazia toda a bagagem estética e técnica de *Jornal de Vanguarda*, o programa “talvez ainda represente o primeiro momento de ruptura da televisão brasileira, que vivia sob censura e controle do regime ditatorial dos anos 1960 e 1970” (MOTA, 2001, p. 15).

Ao conceber a televisão como possível instrumento de democracia, *Abertura* tornou-se meio de liberdade e experimentação, inaugurando certas estratégias que programas posteriores revisitariam ou aperfeiçoariam. “Barbosa Lima criou o que se poderia chamar de metalinguagem televisual da abertura democrática. Pela primeira vez, depois do longo período de censura, um programa abordava aspectos políticos da realidade brasileira” (MOTA, 2001, p. 81). Como enfatiza a autora, a persistente preocupação com uma verdadeira crítica à programação televisiva no Brasil faz de *Abertura* – suas constantes entradas ao debate e a entrevistas, a reportagens e à produção do programa como um todo – uma referência que se mantém atual. A possibilidade de operar ao vivo, trazida pela nova conjuntura política do final dos anos 1970, acrescentaria ao programa uma carga de suspense, marco na história da

⁵³ *Jornal de Vanguarda* foi um programa criado por Fernando Barbosa Lima, em 1963. Inicialmente produzido em caráter independente, foi veiculado pela TV Excelsior, no Rio de Janeiro, assumindo o nome da emissora, *Jornal Excelsior*. Em março de 1964 foi transferido para a TV Tupi, quando assumiu o nome definitivo. O programa fez com que ideais do discurso e da narrativa telejornalísticos construíssem a aura da televisão em um período em que o aparelho começava a ser massivamente disseminado nos lares brasileiros. Conforme o destaque de Regina Mota à fala de Fernando Barbosa Lima, “a notícia [era] dada com criatividade, o comentário inteligente, a entrevista humana, as grandes reportagens e os debates em profundidade” (MOTA, 2001, p. 79). Chegou a ser escolhido, pelos diretores da Eurovisão como o melhor jornal de televisão, à frente do informativo da emissora BBC. O jornal estreou na *Rede Globo de Televisão* em abril de 1966. No mesmo ano, o Programa retornou à Excelsior. Passou ainda pela TV Continental e pela TV Rio até que, em 13 de dezembro de 1968, Barbosa Lima viu-se obrigado a tirar o jornal do ar, devido às pressões da censura. Ficou célebre a frase de Barbosa Lima, que refletiu a revolta com o poder ditatorial sobre o Programa: “Cavalo de raça se mata com um tiro na cabeça”. Cf. Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/mobile/programas/jornalismo/telejornais/jornal-de-vanguarda/evolucao.htm>>. Acesso em: out. 2015.

TV brasileira, e colaboraria para que se tornasse um clássico do meio no país. Havia “uma falta de controle sobre a mensagem, sobre a informação, gerando uma imagem sonora livre de censura prévia e de autocensura” (MOTA, 2001, p. 115). A isso, se somava a tônica reflexiva que caracterizaria a passagem do cineasta Glauber Rocha pelo meio televisivo e abriria um espaço que seria alargado a partir da década seguinte. Cada edição de *Abertura* tinha, afinal, muita semelhança com seus filmes, no sentido de ser obra aberta, inacabada, processo criativo constantemente dado a ver.

As características de Glauber Rocha em *Abertura* são peculiares, tanto à sua vocação de agitador social, quanto ao momento e contexto em que o programa estava inserido. A sutileza, definitivamente, não estava em questão em se tratando da equipe do programa, que buscava problematizar o padrão técnico-estético e temático televisivo da época. Entre os aspectos de *Abertura* levantados pela pesquisa de Regina Mota (2001), a antientrevista e o personagem estão entre os que mais se relacionam à reflexividade e também parecem ser os mais frequentes na produção.

Sobre a antientrevista, a autora chama atenção para o fato de que “Glauber fazia com a fala do entrevistado o que fazia com seu próprio discurso: mudava seu curso para que não houvesse fechamento e, sim, abertura polissêmica, correndo sempre o risco de levar o diálogo ao fracasso ou à sua incompreensão” (MOTA, 2001, p. 97). É o que vemos na conversa com “Brizola”, o popular de Botafogo. Apesar disto, essa participação é mais uma entre as inúmeras vezes em que Glauber Rocha fez do programa uma extensão de sua tônica de trabalho no cinema: dar a vez e a voz ao povo, às suas questões ou à inconsciência sobre as próprias questões. “Brizola”, cujo apelido é homônimo de um homem público de grande projeção no Brasil – Leonel Brizola – é chamado a se expressar sobre política, ditadura, eleições diretas, questões sindicais e agrárias, Embrafilme, jogo do bicho (sua atividade profissional, ao que a entrevista deixa transparecer), esporte e música nacional.

Ao mesmo tempo em que viveu seus “15 minutos de fama”, distanciando-se daqueles que jamais terão tal projeção midiática, a evasão deste homem à maioria das temáticas propostas por Glauber legitima-o como representante de toda uma massa populacional, com suas fragilidades e lacunas, que são o que, afinal, ganha projeção em meio a uma entrevista constantemente dirigida e redirecionada por Glauber. Essa intromissão constante vai contra os princípios éticos e estéticos do *Cinema Novo* e Glauber declara o desconforto com a própria postura. No entanto, é a partir dessa rearticulação constante na entrevista que o apresentador atribui ao programa *Abertura* uma de suas principais características: a fala desconexa, que provoca inquietação semelhante à causada pela montagem disruptiva de corte seco em Vertov.

A seguir, transcrevem-se trechos da interação entre Glauber Rocha e “Brizola” e nas Figura 29, Figura 30, Figura 31 e Figura 32, que aparecem entremeadas com as transcrições, uma sequência de *frames* correspondentes a esses momentos, que, em alguns casos, chega a dar uma dimensão imagética da conversa desencontrada; os trechos sublinhados são aqueles em que há uma virada mais representativa nos temas:

Glauber: Agora, você, quê que você acha do Brizola?
 Brizola: Acho um senhor legal. Ele vai ser um bom presidente pra gente aí...
 Glauber: Você acha que ele vai ser presidente?
 Brizola: Acho que vai...
 Glauber: Você tem acompanhado pelos jornais o que se passa com o Brizola?
 Brizola: Tenho, tenho acompanhado tudo sobre ele...
 Glauber: E você acha que ele deve voltar ao Brasil ou não?
 Brizola: deve, deve voltar!
 Glauber: Você acha que você representa o povo brasileiro? A sua opinião é válida?
 Brizola: Se eu represento o povo brasileiro? [...] esse negócio de perguntar, porque...
 Glauber: Que bicho que vai dar amanhã, você acha?
 Brizola: Bicho que pode dar... Pode dar uma cobra amanhã...
 Glauber: Cobra e o quê mais? Cara, você sempre acerta no bicho, sua escolha [...] e o Botafogo? Não tenha medo do público, nós estamos em plenas aberturas...
 Brizola: Eu sei, eu tô falando a verdade, você tá me perguntando sobre os problemas do Brasil, eu tô dizendo pra você que eu não sei, no momento em que eu só trato de divulgar corrida de cavalo e o jogo de bicho... Mais nada !
 [...]
 Glauber: Olhe pra câmera, Brizola ! Você é uma vedete, olhe pra câmera ! e escute, o que que você acha do futuro democrático do Brasil?

Figura 29: *Abertura* – Brizola, cidadão brasileiro, bicheiro e vedete



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y9etC-YLEao>>. Acesso em: out. 2015.

Brizola: O problema é que eu não entendo nada disso...
 Glauber: Democracia, você sabe o que é democracia?
 Brizola: Democracia, não entendo nada...
 Glauber: E ditadura, você sabe o que é?
 Brizola: Também nada...
 Glauber: Nada, nada? O que que você acha da organização sindical?
 Brizola: [...] não posso explicar nada...
 Glauber: Lula, já ouviu falar no Lula?
 Brizola: Lula? [...] chefe dos metalúrgicos, né?
 [...]
 Glauber: Quê que você acha da questão agrária brasileira? [...] já ouviu falar em reforma agrária?
 Brizola: Já ouvi falar.
 Glauber: Pra você, o quê que é reforma agrária ? [...] Quê que você entende? [...] democracia das avessas [...] Diga aí, você já ouviu falar em eleições diretas?
 Brizola: Já ouvi falar.
 [...]

Glauber: Você é a favor ou contra as eleições diretas?
 Brizola: Eleições diretas? Não posso dizer que sou a favor nem contra.
 Glauber: Você votou? [...] em quem?
 Brizola: Votei no Aparício Marinho.
 Glauber: De que partido?
 Brizola: Mil seiscentos e noventa e nove, MDB.
 Glauber: E depois votou em quem mais?
 Brizola: Só nele.
 [...]
 Glauber: Escute, o quê que você acha do General Figueiredo?
 Brizola: Uma boa pessoa...
 Glauber: Por que você diz isso? Não precisa elogiar porque ele é o presidente, não... Fale, porque tem abertura democrática... o Figueiredo pode ser criticado, abra o verbo [...] Você pode ser deputado [...]
 Brizola: Eu sei... É aquilo que eu te falei, eu não posso dizer nada sobre o Figueiredo, que eu não entendo nada desse negócio de política, esse negócio eu tô totalmente por fora, não entendo nada, não entendo patavinas disso.
 Glauber: Qual é o jornal que você lê?
 Brizola: Eu leio todo dia O Dia.
 Glauber: E tem algum cronista que você lê? Fale alto, Brizola ! O que você acha do problema da favela lá em Botafogo? Da favela lá em Botafogo?
 Brizola: Essa favela é a salvação de Botafogo. Se não fosse essa favela aí, nós não teríamos samba aqui nesse Botafogo, não teríamos nada.
 Glauber: Quê que você acha do cemitério lá, porque aqui a Rua das Palmeiras é entre o cemitério e a favela. [...] Quê você acha lá do cemitério? Os carros estão vindo, Brizola, você parou a rua ! Fale alto pra gravar o som !
 Brizola: Quê que eu acho do cemitério?
 Glauber: É, claro... Agora, qual é o seu time?
 Brizola: Sou Flamengo, sou Flamengo...
 Glauber: Pois é, Brizola e o Flamengo... E você, quê que você tem a dizer para o povo brasileiro?
 Brizola: Eu não tenho que dizer mais nada, que eu acho [...]
 Glauber: Fale pra essa câmera, Brizola, passa pra cá!
 Brizola: Sim [...]
 Glauber: Brizola, eu não queria lhe dirigir...
 Brizola: Eu sei...
 Glauber: [...] que isso democraticamente não deve haver... Você já ouviu falar da Embrafilme?

Figura 30: *Abertura* – Brizola, a favela, o samba, o cemitério, o Botafogo e a Embrafilme



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y9etC-YLEao>>. Acesso em: out. 2015.

Brizola: Embrafilme, eu conheço, inclusive eu já fui motorista da Embrafilme.
 Glauber: Motorista da Embrafilme? Então você tá a favor do Gustavo Dall ou do Roberto Faria?
 Brizola: Hmmm.. Roberto Faria.
 [...]
 Glauber: Quer dizer que você tá metido lá, você quer trabalhar em cinema?
 Brizola: Aí, se sobrasse uma vaguinha pra mim aí, até que eu...
 Glauber: Brizola, eu acho que você não está dando tudo o que você sabe, porque nos papos cê vê [...] bate comigo, você se abre e agora [...] cadê a malandragem?
 Brizola: [...] é a primeira vez que eu sou entrevistado [...] tem que ter um pouco, assim de... experiência, experiência nenhuma eu tenho pra isso!
 Glauber: Então, diga a mensagem para o povo brasileiro, o quê que você acha do Pelé?

Figura 31: *Abertura*: Brizola, o cinema, a malandragem, e Pelé



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y9etC-YLEao>>. Acesso em: out. 2015.

Brizola: Pelé? Porra, o Pelé foi um grande jogador, uma grande figura, um grande atleta, mas no momento ele foi pra lá, ele nos deixou aqui sozinho, então eu não posso falar nada do Pelé.

Glauber: Você tá a favor que ele esteja nos Estados Unidos ou...

Brizola: Não, ele tinha que tá era aqui...

Glauber: E você acha que ele devia tá fazendo o quê aqui então?

Brizola: Ele tinha que mostrar as qualidades dele aqui.

Glauber: Mas em futebol?

Brizola: Fosse técnico do Flamengo ou um treinador qualquer, pra ficar mais famoso.

Glauber: Você acha que o Pelé deveria se meter em política? Se candidatar a senador...

Brizola: Não, acho que isso aí não é uma boa pra ele, não...

Glauber: Não deve, não, né?! Você acha que ele deve ficar onde, então?

Brizola: Eu acho que ele deve ficar aqui, no Brasil.

Glauber: Mas ele tava se metendo em cinema e negócio de rádio, de televisão, de disco...

Brizola: Ah, isso é legal...

Glauber: Você conhece as músicas dele?

Brizola: As músicas do Pelé? Só conheci uma música, mas não sei nem levar ela legal...

Glauber: Tá legal, Brizola. Escute, o quê que você acha do Chico Buarque de Holanda?

Brizola: Chico Buarque de Holanda? Boa pessoa, bom cantor...

Glauber: Quê que você acha do samba dele?

Brizola: Bom samba...

Glauber: E do Caetano Veloso? Do Caetano Veloso? [...] Brizola é famoso, que as moças de Botafogo param [...]

Brizola: [...] ela é uma coleguinha minha... Selminha.

Glauber: [...] todo mundo que conhece ele, seria eleito fácil, fácil deputado estadual [...] Mas e o Caetano Veloso? [...] Patrulhas ideológicas, já ouviu falar disso? Qual é a jogada do Caetano, segundo você?

[...]

Glauber: Jorge Ben?!

Brizola: Jorge Ben também, outro cara da cor, esperto...

Glauber: E o Paulo César, cê falou que tava com o Paulo César aí... Você não era amigo do Paulo César, aquela jogada que cê falou que queria ser jogador de futebol... Hein?

Brizola: Conheci Paulo César quando era pequeno... Paulo César é da minha idade...

Glauber: Em que cavalo você vai jogar amanhã? Em que cavalo você vai jogar amanhã?

Brizola: [...] não tenho a barbada pra amanhã, não. Mais tarde eu vou ver.

Glauber: Cê sabe algum samba aí? [...] Cante um samba pro povo brasileiro, vai... Solte alguma coisa... Encare a câmera, Brizola!

[...]

Glauber: Venha cá pro sol [...] Você preferia ser um sambista famoso como Jorge Bem ou um jogador de futebol famoso, como Paulo César?

Brizola: Paulo César não queria ser não, porque senão eu ia ser chamado de vedete. Eu queria ser tipo assim, um Pelé mesmo...

[...]

Glauber: E você prefere Gal Costa ou Rita Lee?

Brizola: As duas, tenho preferência pelas duas.

Glauber: Ah, beleza... Tudo bem, então diga a palavra final pro programa Abertura...

Figura 32: *Abertura*: Brizola, Chico Buarque, Jorge Ben, Paulo César, as patrulhas ideológicas e o cavalo



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y9etC-YLEao>>. Acesso em: out. 2015.

Brizola: Bem, então minha palavra final é a seguinte: eu gostei muito da entrevista, o dia em que você quiser fazer outra entrevista comigo, eu farei com mais calma, que no momento agora eu tô aqui preocupado com outra coisa... Uma manobra minha aí, minha e da rapaziada aí.

Glauber: Ok! Entrevista exclusiva com o Brizola aqui de Botafogo, que voltará ao programa *Abertura*, porque eu acho que o Brizola é muito melhor do que eu, de forma que neste momento estou passando o poder ao povo [...]

Nesta entrevista, de pouco mais de sete minutos, temos uma série de características que fazem da interação entre Glauber Rocha e “Brizola” um exemplo do marco representado por *Abertura* em meio à TV brasileira. Tais posturas deslocam-no dos padrões do que seria uma entrevista, nos moldes do que, até então, se costumava ver nas telas brasileiras. Entre essas características estão o microfone frequentemente posicionado longe da boca de ambos (Figura 29 e penúltimo quadro da Figura 32) e o uso do *contre-plongée*⁵⁴ (último quadro da Figura 32). Neste ângulo, utilizado para enquadrar Brizola, o Sol domina a imagem, ofuscando-o e saturando (ou, conforme o jargão profissional mais corrente: “estourando”) a luz do quadro. Em relação ao posicionamento aleatório do microfone, ele domina durante os programas. Nesta entrevista, o próprio Glauber coloca-o em frente ao seu rosto, com a parte direcional de captação do áudio muito acima da própria boca. Brizola inclusive dá as costas para essa fonte fundamental de captação do som, em alguns momentos, como vemos na Figura 32.

Em paralelo, a rápida alternância entre os ângulos nos quais Brizola é enquadrado, funciona como um análogo dos rumos da conversa entre eles. E em se falando de movimentos desconexos, os braços inquietos do popular de Botafogo coincidem com a inquietação que se tem ao acompanhar a quebra nos assuntos e o constante redirecionamento da entrevista. Assim, tais movimentos intensos parecem refletir o provável intenso rearranjo mental do entrevistado para acompanhar a linha de raciocínio ou, pelo menos, a pauta variada de seu entrevistador.

⁵⁴ De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie “fala-se de enquadramento em *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; em *contre-plongée* quando ele é filmado de baixo” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 98). Optou-se por utilizar o termo no original, em que se escreve “*contre-plongée*”.

A desvirtuação do assunto se dá, também, pela recorrência aos passantes, cuja aparição engendra, ainda, outros temas colaterais nesta antientrevista de Glauber e Brizola. Um exemplo é quando uma dita “colega” de Brizola – Selminha – passa em um carro na rua que o convidado “trancou”, segundo o próprio anfitrião. Além disso, em determinado momento, Glauber invade o espaço do enquadramento dedicado a seu entrevistado, novamente contrariando o clássico plano/contraplano que a prática jornalística da entrevista professa em relação ao tratamento visual deste tipo de produto. Glauber não se importa, ele dirige Brizola, mas é como se ninguém o dirigisse e ele parece fazer questão de deixar isso evidente. Esse tipo de situação introduz a outra categoria observada por Regina Mota. Em *Abertura*, a personagem resulta do encontro da personalidade de Glauber com sua persona, temos lá “alguém ao mesmo tempo distanciada pela atuação (o exagero, a retórica, o excesso de movimentação etc.) e próximo pela forma quente, direta e sincera de seu caráter baiano” (MOTA, 2001, p. 98). O misto de influências atuantes em Glauber é visto pela autora como uma polifonia que vai de Antônio Conselheiro a Chacrinha.

A seguir, as Figura 33,

Figura 34 e Figura 35, também precedidas da fala de Glauber, introduzem a atmosfera de *Abertura*.

Glauber: [...] esse é o Severino, tire a máscara, Severino! É o Severino outra vez aqui... ‘O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral’. Euclides da Cunha, n’*Os Sertões* [...] José Celso Martinez, o maior teatrólogo do Brasil [...] vai montar *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, e também *Os Sertões*, de Euclides da Cunha em homenagem aos milhões de severinos do Brasil [...] *Close no Severino, a imagem do povo brasileiro!*”

Figura 33: *Abertura*: “*Close no Severino, a imagem do povo brasileiro!*”



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bjPOwC7xO98>>. Acesso em: out. 2015.

Figura 34: Dois brasileiros: o *close* partilhado por Glauber Rocha e Severino



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bjPOwC7xO98>>. Acesso em: out. 2015.

Desta vez, traçam um monólogo acompanhado da presença física de Severino, “o sertanejo”, que “é, antes de tudo, um forte”. A figura do apresentador/anfitrião pode confundir-se, deliberadamente, com as das personagens evocadas, embora seu lugar de fala mantenha-se como o de “vociferador de verdades”. O mesmo *close* que o enquadra, a cada apresentação, vale também para seus convidados ou colegas chamados à frente da câmera para ilustrar, ou representar, as temáticas de *Abertura* (ou as temáticas seriam decorrentes da existência e das questões de seus colegas e convidados?). Glauber não faz questão alguma de pentear-se ou barbear-se, vestir-se como um apresentador tradicional. Ele sequer abotoa toda a camisa e frequentemente é visto com mangas arregaçadas.

A falta de preocupações estéticas nos moldes tradicionais ao meio televisivo, sua despreocupação com vestimenta e maquiagem facilita a mistura com a face de Severino, seu assistente de origem provavelmente nordestina, exaltado justamente por isso. A face suada de Severino, facilmente execrável em qualquer outra produção, torna-se atributo que o qualifica a representar, plenamente, a estética que Glauber faz migrar, mais uma vez, do *Cinema Novo* para a televisão. A personagem principal de *Abertura*, Glauber Rocha, cede espaço a este “autêntico representante do povo brasileiro”, que pouco espaço teve nas telas do Brasil até

que a corrente cinematográfica introduzida por ele o tomasse como estandarte e até que *Abertura* desbravasse tais códigos da “etiqueta televisiva”.

No entanto, não é só da “imagem do povo brasileiro” que vive *Abertura*. Entre o começo e o encerramento da performance que enaltece Severino, Glauber dá vazão a toda sua raiva, indignação acerca das condições e resultados da produção cultural no Brasil. Esse sentimento e esse momento de protesto inclui e refere-se às “personagens da vida real”, em relação às quais Glauber, aliás, não hesita em assumir ligações pessoais, mesmo quando já rompidas. Ele, inclusive, parece fazer questão de mencioná-las. Eis que, em apenas um momento do programa, *Abertura* torna-se palco para a manifestação – em diferentes graus de profundidade – de pelo menos três das categorias dos modos de expressão dos processos reflexivos antes apresentadas. O problema para o tratamento que esta tese procura dar ao assunto é que não há elementos visuais que permitam vislumbrar muito além das expressões faciais de Glauber (e, neste momento, de Severino eventualmente) e seus modos de enquadramento. Desse modo, o substrato verbal é muito mais rico de subsídios para que se possam atribuir as qualificações, a seguir, a cada modo de expressão detectado.

De modo geral, relacionado à categoria *Métiers* e técnicas (SPIES, 2004) está o momento em que Glauber Rocha propõe que *Abertura* promova testes para diretores de cinema. Aqui, ele descreve o que é, afinal, a característica básica para este tipo de profissional, cujo *frame* mais representativo encontra-se na Figura 33, quando o apresentador toma o rosto de Severino nas mãos e exemplifica como seria tal teste:

Glauber: [...] oitenta por cento desses cineastas desses sindicatos deveriam comparecer a este programa, pegar a câmera e fazer um teste de cinema. Teste de cinema pra diretor de cinema no Brasil é saber pentear o cabelo do ator. Por exemplo, o Severino fazendo o papel de Calígula ! Então, bota o cabelo dele assim, e faz... Não sabem ! Então contesta o poder desses cineastas, porque eles não sabem fazer filmes ! Os filmes são quase todos ruins, só tem dez cineastas no Brasil ! Então, quem está cuidando de distribuição, quem está cuidando de exibição, são distribuidores e exibidores, não são cineastas...

Aqui, Glauber Rocha faz uma breve análise do quanto os cineastas podem estar perigosamente distantes das pontas do processo – produção, preparação de elenco, distribuição, etc. – e como isto interfere na qualidade geral da obra cinematográfica, resultando no que ele considera “filmes ruins”. Assim, pode-se compreender que os cineastas do Brasil careciam, naquele momento, de competências técnicas, artísticas, domínio do *métier* em geral. Ele não se refere ao meio televisivo neste momento, mas engrandece-o quando considera, em outra parte do programa, o papel social do cinema, principalmente quando inserido na televisão.

Em relação às *Atualidades e bastidores* (SPIES, 2004), Glauber aponta o Super-Homem, que entrava em cartaz nos cinemas do Brasil, na época, como um exemplo do “terror tecnológico”. O que ele aponta como os “*kojaks*”, que estariam invadindo o país poderia ser associado ao que, mais tarde, ficou conhecido como *blockbusters* norte-americanos e sugere que enfrentemos tudo isso com as “máscaras da macumba brasileira”. Ao citar o escândalo da Embrafilme – empresa estatal que, cerca de dez anos depois, seria fechada durante o governo Collor, em 1990 –, Glauber considera que não está acontecendo uma abertura democrática no Brasil com o ritmo que deveria e aponta o “terrorismo cultural” que assolou as mentes mais criativas e libertárias do momento. O super *close* com que é mostrado nessa hora acirra a dramaticidade do ato:

Figura 35: *Abertura: espaço para denúncia*



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bjPOwC7xO98>>. Acesso em: out. 2015.

Glauber: Quem não estiver de acordo com a flauta do MDB está cortado... Não tem abertura, não! Não tem abertura pra Caetano, pra Gilberto Gil, pra José Celso Martinez, pra Jorge Amado... Não tem abertura para os verdadeiros pensadores brasileiros! Há uma grande chantagem também dentro das universidades...

Novamente, ele não fala diretamente da televisão, mas aponta figuras que circulam neste universo, já que, por exemplo, os grandes festivais de música, veiculados pela televisão

anos antes, tinham justamente revelado algumas dessas personalidades. Em relação à categoria *Promoção de programas e canais*, Glauber referencia não a TV, mas uma forma de expressão artística que muito legou à televisão, o teatro. Ele promove as peças do teatrólogo José Celso Martinez, que estariam em processo de montagem e que muito diriam sobre a cultura e o povo do Brasil e, por isso, mereceriam todas as honras. Tratava-se de *O homem e o cavalo*, do escritor Oswald de Andrade, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

De modo geral, observam-se em Glauber Rocha traços do que vem a ser, efetivamente, uma postura reflexiva. A partir do momento em que ele se coloca à prova como apresentador, empunhando microfones de maneira “inadequada”, sujeitando-se a inúmeros *closes* e enquadramentos e reconhece, ou sugere, coisas como “ele é muito melhor do que eu” (após a entrevista com o bicheiro “Brizola”), Glauber se coloca e ao programa em um lugar questionador e problematizador, como pouco se viu mesmo após a abertura política no Brasil. Assim,

Glauber Rocha assume o espaço eletrônico da TV Brasileira para desmistificá-la. Ele acaba com o sonho da absoluta transparência e controle do real que se vinha tentando imprimir no público. Ele não tem boas maneiras, nem bom tipo, quase sempre está mal barbeado e penteado com boas e más intenções, e, sobretudo, nenhuma inocência. Glauber inaugura um estilo de interlocução que vai tornar-se comum nas intervenções dos videorealizadores da TV na década de 80 [...] Muitos dos procedimentos foram absorvidos, outros, domesticados. Abriu-se, no entanto, espaço para laboratórios de criação nas emissoras. Mesmo que obtivessem audiências baixas para o padrão concentracionista, esses produtos seriam importantes para a renovação da televisão como um todo (MOTA, 2001, p. 16-17).

Entre os pontos citados por Regina Mota, nessa renovação promovida a partir de Glauber Rocha – e que se refletem em alguns momentos dos programas em análise nesta tese – estão: a utilização do plano sequência, que permite “mostrar bastidores” das produções entre uma e outra cena dos programas, e a captação em “direto” do som e da imagem. Em Glauber, essa característica é inspirada pelo Neorrealismo, especialmente pela obra de Roberto Rossellini na década de 1940.

A parceria entre Barbosa Lima e Glauber Rocha, para o programa *Abertura*, rendeu-lhe premiações e admiradores ilustres, como Marshall McLuhan, que teria utilizado o programa como objeto de estudo em suas aulas (MOTA, 2001). Em *Abertura*, trabalharam nomes importantes para a cena audiovisual que se ampliaria a partir dos anos 1980, a exemplo de Tadeu Jungle, membro da produtora TVDO, que é lembrada no tópico seguinte, dada sua grande participação na constituição de um novo cenário audiovisual e especialmente televisivo no Brasil.

De *Abertura*, pouco resta para acesso público. Alguns trechos, disponíveis no portal de compartilhamento *YouTube*, serviram de material para esta pesquisa. Um programa com suas características, certamente mal vistas por muitos dos que se tornaram seus alvos de críticas, deve ter enfrentado alguma oposição à manutenção de seu acervo. No entanto, relatos e pesquisas como a de Regina Mota, registrada no livro *A épica eletrônica de Glauber Rocha*, dão condições de acesso a um pouco do que foi este divisor de águas na TV brasileira. A partir deste momento na história da televisão nacional, traça-se um panorama de produções que muito devem a Barbosa Lima, Glauber Rocha e a toda a equipe de *Abertura*.

4.2 DO DESVELAMENTO DOS BASTIDORES À PROBLEMATIZAÇÃO DE SI E DO MEIO

Os anos 1980, no Brasil, marcam o início das parcerias entre emissoras de TV e produtoras independentes, a exemplo de *TVDO*⁵⁵ e *Olhar Eletrônico* (FECHINE, 2007). Posteriormente, entraram em atividade redutos de criação como o *Núcleo Guel Arraes*, sediado pela Rede Globo de Televisão, desde 1991. Ainda, vinculados ao *Núcleo*, temos grupos como *O2*, *Casa de Cinema de Porto Alegre* e *Videofilmes*, que mantêm produções desde os anos 1990 até os 2000. Entre os resultados dessas parcerias, temos um farto grupo de produções do qual é extraída boa parte do conjunto delimitado para este estudo.

Tornou-se fundamental valer-se de estudos anteriores, que já percorreram boa parte de um ardoroso caminho de resgate e documentação de características. Assim, a partir de um quadro prévio de produções mais antigas, aliado a uma atualização com base em minhas memórias como telespectadora e pesquisadora, constituiu-se um conjunto que se estabelece como objeto inédito para os fins que se propõe nesse estudo. Este conjunto forma o objeto empírico sobre o qual a tese se debruça para fins de observação geral e consequente afunilamento em direção a um *corpus*, sobre o qual serão traçadas especificações para um estudo estético mais aprofundado.

4.2.1 Programas dos anos 1980, 1990 e primeira década dos anos 2000

A partir da pesquisa histórica de Yvana Fechine (2007) e de minha pesquisa exploratória, entre os anos 1980, 1990 e primeira década dos anos 2000, a tese chega a um

⁵⁵ Lê-se “Tevê Tudo”.

conjunto preliminar de programas com características metarreflexivas mais pronunciadas dentro desta delimitação cronológica do objeto empírico. O conjunto é formado por *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984), *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988), *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990), *Doris para Maiores* (REDE GLOBO, 1991), *Casseta & Planeta – Urgente!* (REDE GLOBO, 1992), *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), *Custe o Que Custar - CQC* (REDE BANDEIRANTES, 2008) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009).

Respeitada a condição inicial de existência do que foi considerado como traços genéricos de metarreflexividade praticada em cada um, passou-se à observação de características como contexto histórico em linhas gerais, cronologia, horário de exibição, categorias, gêneros, traços estéticos e narrativos. Esse conjunto de traços serve, apenas, a um esforço compreensivo, inicial e necessário, em torno do conjunto de produções, bem como a um horizonte de inferências que podem colaborar para as conclusões da tese.

De modo geral, a maioria desses programas pode ser considerada parte da “leva” de “novos formatos” da Rede Globo. É o caso dos citados nos estudos de Anna Maria Balogh (1998) e Serelle (2009), como *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988), *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990), *Casseta & Planeta* (REDE GLOBO, 1992) e *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003). Ainda na “primeira leva”, produzida nos anos 1980, a instância produtiva vai aos extremos, utilizando, com exagero, elementos plásticos e morfológicos que podem conviver com características estéticas e narrativas clássicas. Ao se voltarem sobre si mesmos, esses recursos são utilizados num deslocamento de suas linhas costumazes de ação, explorados de um modo alternativo, que coloca em evidência e em xeque essa própria tradição estabelecida. Entretenimento, humor e contrastes são o mote. Há momentos de teatralização excessiva em face dos limites da linguagem televisiva. A estrutura da linguagem audiovisual, como um todo, é exposta e questionada, muitas vezes, explicitamente. Esta foi uma época de vanguardismos e de apresentar e testar “fórmulas” de realização audiovisual.

Na década seguinte, apesar de o humor escrachado ter sobrevivido em diversos momentos, as produções começam a entrar em uma fase de estabilização dos formatos. À medida que os modelos tendem a se legitimar, as produções tendem a perder seu caráter questionador e desafiador. É tempo de acomodações, início de uma padronização da programação e começo de formação de novos cânones audiovisuais televisivos no Brasil. Coincide com o lançamento de núcleos estáveis para diálogo entre as estéticas do vídeo e do cinema dentro da TV, a exemplo do *Núcleo Guel Arraes* na *Rede Globo de Televisão* e do *Núcleo de Especiais* da *RBS TV*.

Já nos anos 2000, há uma tendência à domesticação das estratégias, em que os vanguardismos possíveis parecem ser rapidamente absorvidos por uma estrutura estabelecida. A trama de categorias e gêneros, de recursos estéticos e narrativos cresce, aparentemente, em descontrole, mas é sustentada por um esquema de funcionamento “testado e seguro”. Programas escancaradamente didáticos sobre as rotinas produtivas televisivas, a exemplo de *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), parecem ser a consagração de uma estrutura que foi tornada possível justamente devido à já longa trajetória de tentativas e resultados tomados como erros ou acertos em termos de uma estética televisual.

Por outros motivos – além dos fatores subjetivos que impulsionaram a sequência de uma lista de produções a se somarem às citadas por Yvana Fachine (2007), para, então, constituírem um conjunto de produções consideráveis nesta tese – as produções escolhidas para a constituição do objeto empírico não seguem uma metodologia rígida de seleção. Essa condição se dá tanto porque, em geral, as emissões disponíveis atualmente não são tão numerosas – e portanto cada uma encontrada completa para acesso público torna-se importante – quanto porque, para além das categorias que exprimem os modos de expressão dos processos reflexivos, trazidos a partir das constatações de Spies (2004), alguns programas têm uma singularidade de características e um contexto de produção e/ou veiculação que merece ser reavivado aqui. Como tem sido enfatizado nesta tese, o contexto artístico-cultural condicionou uma série de características em programas e manifestações “áudio e visuais” em todos os tempos e lugares. Não seria justo, nem refletiria o *modus operandi* da pesquisadora, listar programas sem considerar essa sua dimensão.

a. *Crig-Rá*

Ao seguir uma linha cronológica, temos *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984) abrindo o conjunto de programas. A produção de 1984 da *Olhar Eletrônico*, foi ao ar pela *TV Gazeta*, entre 19h e 20h, horário nobre de domingo, que havia sido comprado pela *Abril Vídeo*. Em entrevista ao projeto *Sonhar TV*⁵⁶, o diretor da *Olhar*, Fernando Meirelles, afirma que *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984) era voltado ao público adolescente e tinha total liberdade de produção. Não havia censura prévia por parte da emissora ou de qualquer outra esfera. A *Abril Vídeo* estava mesmo interessada na performance de *Ernesto Varela, o repórter atrapalhado*,

⁵⁶Cf. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aQalbAAa5bc>>. Acesso em: nov. 2015.

interpretado por Marcelo TAS, e isso teria facilitado a inserção de um programa como este na grade sem restrições. Àquela altura, a *Olhar* já havia alcançado muito sucesso com alguns vídeos avulsos de Varela. Tratava-se de uma figura aparentemente cândida e inocente, mas, sobretudo, muito curiosa e de uma franqueza ácida. O que mais o projetou foi a pergunta feita ao deputado Paulo Maluf (Figura 36, a seguir):

Ernesto Varela: *Como eu vou ser sincero, eu não sou repórter político. Eu estive aqui hoje, em Brasília, e percebi que muitas pessoas não gostam do senhor, muitas pessoas dizem que o senhor é corrupto, que o senhor é ladrão... é verdade isso, deputado?*⁵⁷

Figura 36: O repórter Ernesto Varela e a histórica pergunta ao Deputado Paulo Maluf



Fonte: Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/77162499>>. Acesso em: nov. 2015.

Conforme Meirelles, o grupo

[...] conseguiu experiências de televisão pelo mundo inteiro, entra lá Nam June Paik, entram os caras que estão fazendo uma televisão muito experimental [...] se a gente assistir todos os *Crig-Rá*, TV talvez seja o tema central [...] essa TV discutia e propunha temas que em geral não estavam na TV. Do ponto de vista do conteúdo, a gente tentava ir um pouquinho além do que existia, e do ponto de vista formal, completamente⁵⁸.

Esta concepção de Meirelles é apoiada por Marcelo TAS, quando o realizador afirma, em entrevista para o *Festival de Arte Contemporânea SESC VIDEOBRASIL 30 anos*, que

⁵⁷ Disponível em: <<https://vimeo.com/77162499>>. Acesso em: nov. 2015.

⁵⁸ MEIRELLES, Fernando. Entrevista em *Crig-Rá*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aQalbAAa5bc>>. Acesso em: nov.2015.

“essas pautas da *Olhar* têm origem no cultural, que é uma prática que a gente sempre levou muito a sério [...] que é você estudar profundamente filosofia pra você poder fazer boa televisão”⁵⁹. Infelizmente, os registros de *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984) disponíveis para acesso público são escassos e as condições de análise ficam restritas. No entanto, mesmo em alguns trechos, como dos programas *Metrópole* e *Televisão*, é possível ter ideia da veia crítica da produção.

Em *Metrópole*, conforme as categorias de Spies (2004), *Métiers e técnicas* e *Atualidades e bastidores*, são os pontos mais explorados. O *métier* do apresentador, interpretado por Marcelo TAS é visualmente desmistificado ou desconstruído. Desde a maquiagem até o modo como segura o microfone, suas características não são as mais “indicadas” pelo protocolo. O apresentador é enquadrado com o rosto absolutamente suado, sem falar no batom vermelho (Figura 37), que não costuma ser utilizado por apresentadores em geral:

Figura 37: *Bob Mac Jack*: sobre como não ser sutil



Fonte: O2 Filmes. Disponível em: <http://o2filmes.com.br/acervo/471/Crig-Ra_Metropole_01>. Acesso em: nov. 2015.

⁵⁹ MEIRELLES, Fernando. *Festival de Arte Contemporânea SESC VIDEOBRASIL 30 anos*. Disponível em: <<https://vimeo.com/77162499>>. Acesso em: nov. 2015.

Seu microfone é posicionado extremamente próximo à boca, tapando-a em vários momentos, o que vai contra uma regra básica de comportamento para qualquer repórter, cujo rosto é considerado parte da mensagem audiovisual. Em termos de *técnicas*, o fato de o microfone aparecer completamente enrolado nas mãos de *Bob* faz com que este instrumento seja enfatizado como canal e, ao mesmo tempo, desmistificado em sua frequentemente desejável sutileza em campo (Figura 38).

Figura 38: *Bob Mac Jack*: desconstrução do *métier* e paródia de colegas locutores de rádio FM



Fonte: O2 Filmes. Disponível em: <http://o2filmes.com.br/acervo/471/Crig-Ra_Metropole_01>. Acesso em: nov. 2015.

Aliás, em se tratando de sutileza, o figurino não é o que se possa considerar discreto, qualidade igualmente protocolar para apresentadores de TV tradicionais. A categoria *Atualidades e bastidores* de Spies (2004) é contemplada pelo fato de *Bob Mac Jack*, cujo nome é uma reunião das marcas de franquias de alimentação mais populares entre jovens da época, caracterizar-se também como uma paródia de colegas da mídia radiofônica. O modo típico de comunicação nestas redes é agregado à já grande miscelânea de características que constitui a personagem. O resultado é uma fala de timbre forçado e de conteúdo ironicamente massificado.

No programa *Televisão*, considerado, por Meirelles, o mais voltado ao meio, novamente as categorias *Métiers e técnicas* e *Atualidades e bastidores* (SPIES, 2004) são

ênfatisadas. Para a última, desta vez, em lugar de um típico locutor qualquer de FM, Marcelo TAS apresenta uma paródia de Chacrinha. O apresentador José Abelardo Barbosa de Medeiros, conhecido dos telespectadores no Brasil devido à passagem pelas emissoras *TV Tupi*, *TV Rio*, *Rede Globo* e *Bandeirantes*, entre as décadas de 1950 a 1980, revive nos trajes e trejeitos do jovem *videomaker*. É possível fazer a comparação entre eles a partir das Figura 39 e

Figura 40:

Figura 39: Abelardo Barbosa, o *Chacrinha*



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M10lrg87hzI>>. Acesso em: .nov. 2015.

Figura 40: *Bob Mac Jack* parodiando *Chacrinha*



Fonte: O2 Filmes. Disponível em: <http://o2filmes.com.br/acervo/439/CrigRa_Televisao_02>. Acesso em: nov. 2015.

Quando *Bob Mac Jack* manifesta traços de *Chacrinha*, temos a paródia dentro da paródia: se Marcelo TAS, o jovem *videomaker*, já incorpora características dos locutores de rádio FM em um primeiro momento, quando a personagem passa a referenciar Chacrinha, o resultado assemelha-se a um processo de semiose, em que um significado liga-se a outro para produzir outro significado e assim por diante. Considera-se esse processo como um extremo da capacidade reflexiva.

E na base dessas características reflexivas, destaca-se, em *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984), o experimentalismo em termos técnicos, como edições em movimento *fast-forwarding* (acelerado para frente) ou *rewinding* (acelerado para trás), com fusões, efeitos especiais, efeitos sonoros, de edição de som, convergência de linguagens de diferentes mídias (a exemplo do rádio trazido para a TV) e diferentes modos de apresentação que serão melhor abordados nos aprofundamentos estéticos da tese. Entre as heranças que *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984) deixa para programas subsequentes, a semiose “TV dentro da TV” é uma das principais recorrências. Assim, veremos a lógica da imagem da

Figura 41, extraída do programa *Televisão*, repetir-se ao longo de alguns programas do objeto empírico:

Figura 41: *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984): A TV dentro da TV, como numa semiose infinita



Fonte: O2 Filmes. Disponível em: <http://o2filmes.com.br/acervo/445/Crig-Ra_Televisao_08>. Acesso em: nov. 2015.

Além disso, experimentos abertamente descritos por meio de uma fonte trabalhada estilisticamente junto à imagem que a acompanha, tornando-se parte dela, também podem ser vistos em *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984), como mais este exemplo retirado do episódio *Televisão* (

Figura 42).

Figura 42: *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984), experiência estética descrita.



Fonte: O2 Filmes. Disponível em: <http://o2filmes.com.br/acervo/445/Crig-Ra_Televisao_08>. Acesso em: nov. 2015.

Vestígios desta experimentação também ecoam em produções subsequentes. O programa promove uma desconstrução constante de *Métiers e técnicas*, frequentemente relacionada aos telejornais, como quando, em *Televisão*, a equipe desmistifica, ao mesmo tempo em que ironiza, os métodos de seleção de notícias, bem como os fatores que levam a tais seleções. Alegorias de interação entre televisão e público, a exemplo de um microfone que, por efeito de edição, parece saltar de um aparelho de TV no colo de alguém que representa um telespectador e divulgação de trabalhos de videoarte, como os do artista sul-coreano Nam June Paik, são algo de novo na televisão brasileira. Mais do que em *Abertura*, que se dividia entre questões do cinema e os novos horizontes possíveis de abordagem na TV, em *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984) a televisão ganha atenção e problematização exclusivas, convergindo com outras artes, com as visuais.

b. *Armação Ilimitada*

Uma trama de esportes e aventura em torno das peripécias de dois amigos surfistas que criaram uma empresa de prestação de serviços em geral. A ideia para *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988) foi apresentada pelos atores André de Biasi e Kadu Moliterno

ao diretor Daniel Filho. O programa foi veiculado pela *Rede Globo* em formato de série de quatro temporadas, entre 1985 e 1988, no horário nobre das sextas-feiras, às 21h20. A direção geral dos 40 episódios foi de Guel Arraes e Mário Bandarra, com roteiro de Antonio Calmon, Patricya Travassos, Euclides Marinho, Nelson Motta, Christine Nazareth e Daniel Más. Durante o primeiro ano, os capítulos eram mensais. A partir do segundo ano de exibição, passaram a ser quinzenais. O contexto em que a série foi concebida era de experimentação de linguagens, agora assumida, também, por uma emissora de porte e abrangência de público bem maiores em relação à *TV Gazeta*.

As personagens centrais, os surfistas *Juba* e *Lula* – vividos respectivamente pelos atores Kadu Moliterno e André de Biasi – e a jornalista *Zelda Scott* – interpretada pela atriz Andréa Beltrão – estão envolvidos em um triângulo amoroso que não parece enfrentar problemas ou maiores discussões na sociedade dos anos 1980. Seria interessante analisar até que ponto a naturalização da narrativa de tal situação (Figura 43) condicionou, ou não, o modo como a série foi recebida pelo público, já que uma frase como esta de *Zelda* poderia dividir opiniões ainda hoje: “[...] eu não quero casar, não quero juntar, e não quero viver com nenhum de vocês dois [...] eu quero os dois... Ai, eu adoro vocês!”.

Figura 43: A naturalização do triângulo amoroso entre Zelda, Juba e Lula



Fonte: Memória Globo. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/armacao-ilimitada/fotos-e-videos.htm>>.

Acesso em: nov. 2015.

Dotada do que foi conceituado por Laurent Jullier e Michel Marie (2009) como *efeito de clipe*, a produção amplia a linha dos recursos gráficos lançada por *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984), referenciando constantemente a cultura *pop*. Tais recursos inspiram-se, claramente, na linguagem das histórias em quadrinhos, a exemplo da versão audiovisual dada para a onomatopeia “*pow!*”, utilizada para referenciar um momento de briga, quando golpes são desferidos entre os envolvidos ou do balão com caracteres cifrados que aparecia sobre uma personagem no momento em que esta falasse um palavrão. A série desafia a linearidade narrativa de muitas produções contemporâneas, mantendo-se como referência mesmo decorridos quase 30 anos desde seu término. Assim como em *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984), *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988) tem o eixo narrativo apoiado na inserção sistemática de um locutor. Desta vez, o trabalho fica a cargo de *DJ Black Boy* (Figura 44), interpretado por uma mulher.

Figura 44: *DJ Black Boy*: o eixo narrativo



Fonte: Memória Globo. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/armacao-ilimitada/fotos-e-videos.htm>>. Acesso em: nov. 2015.

A partir do estúdio da *Rádio Atividade*, *Black Boy* tem papel importante nos pontos de virada, direcionando e redirecionando a perspectiva da história, no comando desta “rádio com imagens”, expressão frequente nas falas da personagem. Destacam-se os constantes retornos ao que parece ser concebido como o eixo central da produção, um estúdio em que *DJ Black Boy* faz a ponte entre alguns *plots* narrativos e é mostrado em plena atividade, sob diversos enquadramentos editados em ritmo frenético. Além da referência ao rádio e aos quadrinhos, a linguagem do programa é um híbrido entre cinema e televisão, pois

as aventuras de *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988) eram baseadas na atualidade e no estilo de vida dos jovens, com roteiros que absorviam todos os clichês dos filmes de ação, ficção científica e aventura [...] Juba, Lula e companhia lidam com agentes secretos, sócias, vampiros sereias, políticos corruptos, clones de Magnum (do seriado epônimo) e James Bond, super-heróis, bandas de rock, motociclistas, mulheres fatais e monstros⁶⁰.

⁶⁰ Memória Globo. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/armacao-ilimitada/formato.htm>>. Acesso em: nov. 2015.

No site da emissora, poucos trechos de episódios são disponibilizados e não existem edições completas. É possível encontrar alguns deles em sua quase totalidade no site de compartilhamento *You Tube*. Mesmo assim, é possível observar que, em relação às categorias dos modos de expressão dos processos reflexivos (SPIES, 2004), novamente *Métiers e técnicas* são as mais frequentemente exemplificadas.

Uma das ações mais comuns em relação a *Métiers e técnicas* é a “hiper autoconsciência” mostrada quando uma personagem olha para a câmera e tece comentários sobre o *script* do programa, sobre uma situação vivida ou sobre outras personagens. Este comentário pode vir, ainda, por meio dos balões acima da cabeça da personagem, com o conteúdo verbal do que ela está pensando no momento. Além de a estrutura da produção ser colocada em evidência, também se torna um forte traço reflexivo o fato de uma personagem olhar para a câmera, quando não está no papel de apresentador.

Além disso, a *Promoção de programas da própria emissora* (SPIES, 2004) é algo que também acontece com certa frequência na série. No entanto, sempre é guardada certa ironia na apoderação desses traços. Um exemplo disso é a alusão ao programa *Fantástico*, parodiado como *Fenomenal*. A ambiência visual (Figura 45) e a trilha sonora criada para a introdução de *Fenomenal* em *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988) se assemelha muito à trilha de abertura do tradicional programa *Global dos domingos à noite*:

Figura 45: *Fenomenal*: paródia de *Fantástico* em *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988)



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xIhEpGIyjno>>. Acesso em nov. 2015.

Como sempre, *DJ Black Boy* introduz um novo momento no programa. A produção deste momento inclui edição que ironiza os sucessivos cortes de câmera presentes em

Fantástico. Este modo de apresentação implica que os apresentadores precisem trocar constantemente de ângulo para fazer uma simples chamada de reportagem e parece ter sido mais difundido, justamente, ao longo da década de 1980. Essa alusão constante a outras produções de cinema ou TV promove certa mistura das categorias *Promoção de programas da própria emissora* e *Atualidades e bastidores* (SPIES, 2004).

De modo geral, *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988) desenvolve uma competência técnica que permite a acentuação de muitos traços já observados em *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984). As inovações são amplas, como, por exemplo, em termos de efeitos gráficos, sonoros e estrutura narrativa. No entanto, a veia filosófica de questionamento, a reflexividade direta do meio sobre si mesmo, da televisão como suporte problematizável, parece já ceder um pouco mais de espaço ao frenesi das luzes, cores e ao cruzamento com outras mídias.

Programas subsequentes, que investiram na crítica às esferas socioeconômica e política brasileiras, a exemplo da ascensão e queda do presidente Fernando Collor de Mello, foram lançados também pela *Rede Globo*. Aqui, se retoma um pouco mais da televisão como tema dos programas. Com este perfil, por ordem cronológica, temos *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990), *Doris Para Maiores* (REDE GLOBO, 1991), e *Casseta & Planeta – Urgente!* (REDE GLOBO, 1992).

c. *TV Pirata*

O humorístico *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990) ocupou a grade da Rede Globo no horário nobre das terças-feiras, logo após a última novela da grade do dia, a partir das 21h30; os episódios eram de aproximadamente 30 minutos e foram veiculados entre 1988 e 1990, com retorno em 1992. A direção geral foi de José Lavigne, Carlos Magalhães e Guel Arraes e o roteiro teve participação de Mauro Rasi, Luis Fernando Verissimo, Vicente Pereira, Patricya Travassos, Felipe Pinheiro, Pedro Cardoso, Hubert, Reinaldo, Bussunda, Cláudio Manuel, Helio de La Peña, Beto Silva e Marcelo Madureira. O momento histórico, em que o programa foi produzido, contempla um contexto marcante para o cenário político, econômico e cultural do país, com eleições presidenciais, *impeachment* do presidente Luiz Fernando Collor de Melo, inflação e congelamento de poupanças nos bancos: inspiração não faltava.

A liberdade para o gênero humorístico no período pós-ditadura, descrita por Aronchi de Souza, já é plenamente observável nessa produção: “Os quadros de humor foram invadidos

por outros temas – o da corrupção, da carestia e do próprio militarismo. Ridicularizavam situações e figuras políticas. Serviram, novamente, para tratar temas nacionais de maneira despreocupada, para uns, e alienante, para outros” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 112).

Com uma equipe formada por uma geração que havia crescido vendo televisão, *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990) era “o primeiro produto que vem desse pessoal [...] um tipo de ator que tinha um humor diferente, um tipo de improviso também, um tipo de irreverência, uma maneira de lidar consigo mesma que não era nem circense, nem radiofônica [...] era televisiva mesmo”⁶¹. Representações desse tipo de postura e conformação são identificáveis nas Figura 46, Figura 47 e Figura 48, que são precedidas pelo diálogo de um duelo com elementos de cena nada convencionais.

Personagem de Luiz Fernando Guimarães (após apontar o controle remoto para a personagem de Diogo Vilela): Esse canal era pequeno de mais pra nós dois.

Personagem de Diogo Vilela: Querida, eu estou saindo do ar...

Personagem de Deborah Bloch: Não, querido... Faremos uma pequena pausa em nossa programação. Apenas o tempo necessário para você despertar para um novo dia!

Figura 46: *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990), duelo televisivo



Fonte: Memória Globo. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/main.jsp?lumPageId=FF8080813B2DDA1D013B2E2530B920C0&query=TV+Pirata>>. Acesso em: nov. 2015.

⁶¹ CASÉ, Regina. Memória Globo. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/main.jsp?lumPageId=FF8080813B2DDA1D013B2E2530B920C0&query=TV+Pirata>>. Acesso em: nov. 2015.

Figura 47: *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990), em vez de receber um tiro, a personagem é trocada de canal



Fonte: Memória Globo. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/main.jsp?lumPageId=FF8080813B2DDA1D013B2E2530B920C0&query=TV+Pirata>>. Acesso em: nov. 2015.

Figura 48: *ATV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990), analogia entre morrer e “sair do ar”



Fonte: Memória Globo. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/main.jsp?lumPageId=FF8080813B2DDA1D013B2E2530B920C0&query=TV+Pirata>>. Acesso em: nov. 2015.

Há, por exemplo, uma analogia entre “lugar” e “canal”, o revólver aparece substituído no coldre por um controle remoto, e, em vez de morrer, a personagem alvo do comando dado por controle remoto “sai do ar”. Tais recursos só poderiam ser utilizados na certeza de um público com repertório que permitisse a decodificação da mensagem, em um contexto de convivência quase cotidiana com o meio televisivo.

A equipe tinha consciência da reflexividade extremamente pronunciada na produção. Para o ator Diogo Vilela, “era a primeira vez que se começou, a partir do humor, a exercitar uma certa autocrítica, porque nós não debochávamos, nós criávamos a situação paralela pra pessoa criar a crítica”⁶².

Em termos de modos de expressão dos processos reflexivos, *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990) foi um dos programas do objeto empírico que mais francamente investiram nas categorias *Atualidades e bastidores* e *Promoção de programas da própria emissora* (SPIES, 2004). A propósito desta postura de promoção, o *site* descreve

TV Pirata (REDE GLOBO, 1989-1990)[como um programa que] satirizava a própria programação televisiva: 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. A Globo era, evidentemente, o alvo principal. A sátira da televisão era o pretexto para que *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990) falasse da realidade brasileira e de temas como violência urbana e infantil, crime organizado e a situação nos presídios⁶³.

Mas, como neste programa a programação da própria *Rede Globo* era o principal alvo de menções e críticas, os exemplos das categorias *Atualidades e bastidores* e *Promoção de programas* da própria empresa acabam coincidindo.

d. *Doris para Maiores*

Esta produção seguia um formato de revista eletrônica, num misto de jornalismo, ficção e humor⁶⁴, e pode ser considerada um exemplo de INFOtenimento (GOMES, 2008). Ela foi veiculada mensalmente em 1991, às 21h30, no espaço chamado *Terça Nobre* da *Rede Globo*. Com duração de cerca de uma hora, a direção era de Guel Arraes e José Lavigne. O roteiro era dos integrantes de *Casseta & Planeta – Urgente!* (REDE GLOBO, 1992) Claudio Manoel, Marcelo Madureira, Beto Silva, Bussunda, Hélio de la Peña, Hubert, Reinaldo e

⁶² VILELA, Diogo. Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/main.jsp?lumPageId=FF8080813B2DDA1D013B2E2530B920C0&query=TV+Pirata>>. Acesso em: nov. 2015.

⁶³ Idem.

⁶⁴ Idem.

Alexandre Machado, e ainda havia a colaboração de Paulo Francis, Jorge Furtado, Ana Maria Bahiana, José Dias e Regina Valadares.

A produção movimentou bastante os modos de expressão reflexiva ligados aos *métiers* e às técnicas. Como é representado na Figura 49, “a linguagem visual era arrojada: a figura de Dóris Giese aparecia sobre fundos superpostos, vinhetas e efeitos gráficos assinados pelo artista plástico Pojucan”⁶⁵.

Figura 49: *Doris para Maiores* (REDE GLOBO, 1991): a polêmica Dóris Giese



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5GEnRGGvPgU>>. Acesso em: nov. 2015.

As artes frequentemente eram feitas tomando como objeto motivos populares, o que lembra, mais uma vez em meio ao objeto empírico, a inspiração nos trabalhos com *pop art* de Andy Warhol. Dóris mantém um modo de apresentação segundo os cânones do telejornalismo no sentido da entonação vocal e da maquiagem, por exemplo, mas suas linguagens verbal e corporal e seu modo de vestir (

⁶⁵Memória Globo. Op. cit. Acesso em: nov. 2015.

Figura 50, a seguir) entram em contraste com uma postura mais tradicional.

Figura 50: Dóris Giesse: atriz, jornalista/apresentadora



Fonte: Patrícia Kogut, O Globo. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2013/06/aos-53-musa-androgina-de-doris-para-maiores-retoma-carreira-pela-internet.html>>. Acesso em: nov. 2015.

Por exemplo, como ela aparece em quadro com os ombros nus e como o enquadramento desta parte noticiosa não muda muito, pode-se interpretar, por exemplo, que Dóris esteja nua por completo. Eis um traço de *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990) que parece ter migrado para esta produção: em geral, ela não debocha diretamente, já que os assuntos são apresentados de um modo quase sempre naturalizado, embora dê margem para que a ideia nasça na mente de quem a assiste. Ligado ao aspecto jornalístico, a propósito, inclusive, da formação profissional de sua apresentadora – a jornalista e atriz Dóris Giesse –, o programa tinha notas informativas e chamadas para o que poderia ser uma “externa”, como as reportagens produzidas pela equipe de colaboradores do *Casseta & Planeta – Urgente!* (REDE GLOBO, 1992). Essa comunicação entre as duas produções da Emissora mostra uma tendência maior em *Doris para Maiores* (REDE GLOBO, 1991) ao exercício do que Virginie Spies (2004) classifica como *Promoção de programas*.

Além disso, a categoria *Métiers e técnicas* (SPIES, 2004) também pode ser exemplificada quando a apresentadora se desdobra entre várias situações e personagens, como a androide *Dorfe*. De certo modo, o fato de a jornalista apresentar-se com o próprio nome, Dóris, além de interpretar *Dorfe* (apresentada como uma versão si mesma), movimentava novamente a confusão personalidade/persona que Glauber Rocha já promovia em *Abertura*, ainda que com um peso temático e tom crítico diferente. Seus trejeitos e modos de falar ganham expressividade robótica e o rearranjo constante dos respectivos papéis/atividades abre espaço para a discussão sobre suas competências profissionais e os modos de colocá-las em prática.

Diferente de quando apresenta o quadro informativo, momento em que aparece em plano fechado ou em *close*, ao dar vida a *Dorfe*, a tendência é que a personagem apareça nos planos médio ou aberto/geral, o que dava maior sensualidade ao programa, devido ao figurino da apresentadora-personagem. A alusão a temáticas correntes na mídia era uma constante. Ela se fazia numa mistura dos traços informativos e de humor, na qual a sátira política é destacada. Isso movimentava, ao mesmo tempo, outra categoria de modo de expressão do processo reflexivo: *Atualidades e bastidores*. No entanto, as informações jornalísticas não são o único assunto que preenche tal categoria. A referência pode ser feita a temas publicitários, por exemplo (

Figura 51); o trecho, a seguir, é de uma propaganda sobre a própria televisão:

Dóris: Se você acha que o seu animalzinho de estimação está levando uma vida de cão, é porque você ainda não viu este comercial da TV americana.

Locutor em voz *off*: nenhum outro animal é mais treinado para se tornar alguém vulneravelmente sensível do que o melhor amigo do homem [Longa pausa. Tempo ocupado somente por imagens]. Se o seu melhor amigo deixar sua casa, pode ser que você esteja assistindo muito à televisão. Tente assistir televisão racionalmente

Figura 51: *Doris para Maiores* (REDE GLOBO, 1991): menção a propaganda sobre a televisão na televisão



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5GEnRGGvPgU>>. Acesso em: nov. 2015.

Em meio a esses recursos, o espírito crítico de *Doris para Maiores* (REDE GLOBO, 1991) foi beneficiado por um contexto em que fervilhavam os temas econômicos, políticos e culturais que trariam novas diretrizes para o Brasil. A equipe sabia disso e visivelmente procurou explorar ao máximo as temáticas, com uma originalidade peculiar. Além de alusões às intervenções do elenco em meio à produção, a mostra de vídeos independentes expostos nesses termos, assim como a menção a trechos de programas de TV de outros países, figuram entre as estratégias reflexivas de que o programa se valeu.

O fim dessa produção encerrou, também, um dos períodos mais férteis do encontro da informação com o entretenimento na TV brasileira, ao menos dentro do período considerado pela tese. Dentro do universo da pesquisa, *Custe o Que Custar* (REDE BANDEIRANTES, 2008) é outro programa em que ambas as características foram exploradas concomitantemente com tanta intensidade.

e. *Casseta & Planeta – Urgente !*

Esta produção veio com o traço informativo enfraquecido, em relação ao seu antecessor. Com 18 anos de veiculação – entre 1992 e 2010 – é o mais longo, em meio ao conjunto de programas observado, e um dos programas humorísticos em TV do país que mais tempo sobreviveu na grade. Assim como *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990) e *Doris para maiores* (REDE GLOBO, 1991), *Casseta & Planeta* (REDE GLOBO, 1992) foi veiculado em horário nobre, às terças-feiras, em torno de 21h30, após a última novela do dia. A direção geral era de José Lavigne e a equipe de atores roteiristas incluía parte do grupo que trabalhou no roteiro de *Doris para maiores* (REDE GLOBO, 1991). Eram eles: Bussunda, Cláudio Manoel, Beto Silva, Marcelo Madureira, Hubert, Hélio de La Peña e Reinaldo. Além destes, também eram roteiristas de *Casseta & Planeta* (REDE GLOBO, 1992) Mu Chebabi, Mane Jacó, Claudia Souto, Juca Filho e Mauro Silva.

Embora tenha contado com membros da equipe de *Doris para Maiores* (REDE GLOBO, 1991), havia uma característica que diferenciava radicalmente *Casseta & Planeta* (REDE GLOBO, 1992) deste programa: o jornalismo não fazia parte do “script”, a não ser como motivo de paródia e humor. Aliás, por mais de dez anos, o *slogan* do programa foi “*Humorismo-verdade, jornalismo-mentira*”⁶⁶. Isto já era uma entrada para a reflexividade do ponto de vista dos *Métiers* e técnicas (SPIES, 2004). Neste sentido, as referências ao trabalho do grupo, frente às mais diversas situações, eram frequentes. Em meio a piadas de situação, são aludidas as dificuldades ou facilidades que a equipe “de reportagem” encontrou para a realização de determinada “missão”.

Casseta & Planeta (REDE GLOBO, 1992) retoma um espaço que, desde *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990), não era ocupado com tanta ênfase: o da autoironia do meio. O programa praticava a paródia da programação do próprio canal e ainda investia na paródia de atualidades publicitárias e de entretenimento correntes em outras emissoras. Esta combinação manifesta um misto de categorias de modos de expressão da reflexividade: *Métiers e técnicas* (novamente), *Atualidades e bastidores* e *Promoção de programas e canais* (SPIES, 2004). Entre os quadros que mais exploraram tais características, estão *Organizações Tabajara*, *As novelas*, *Desenhos Animadíssimos* e *Seu Creysson*.

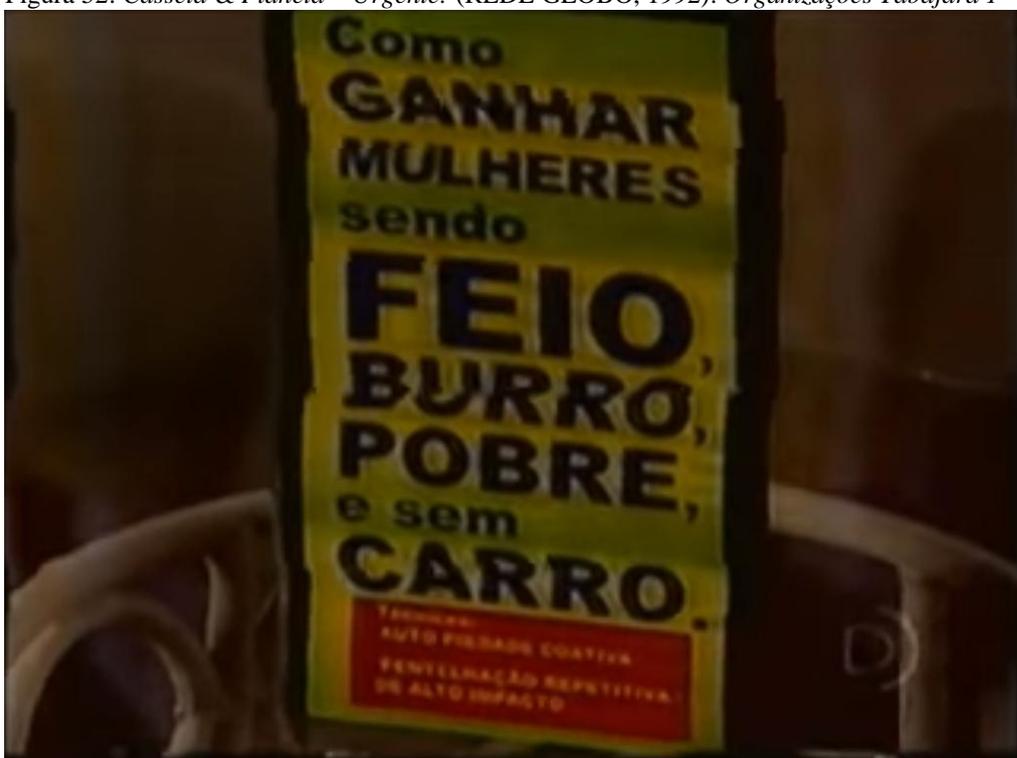
Sob o *slogan* “*Seus problemas acabaram!*”, *Organizações Tabajara* era

⁶⁶ Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/casseta-planeta-urgente.htm>>. Acesso em: nov. 2015.

uma grande empresa [que] veio para debochar dos anúncios publicitários estrangeiros, com dublagem entusiasta, exibidos nos canais da TV a cabo para vender produtos ‘mágicos’ e nomes em pseudoinglês, como aparelhos eletrônicos que ajudam a emagrecer sem esforço físico e fitas cassete que ensinam inglês durante o sono⁶⁷.

Em cena, a paródia dos anúncios publicitários trabalha desde a aproximação do tom de voz, utilizado nos referidos anúncios, até suas composições, fotografias e encenações. O tempo dos esquetes também se aproxima do praticado nesses tipos de campanhas de tais produtos. Desta maneira, o quadro abre um potencial espaço para a reflexão acerca das estratégias utilizadas nesses tipos de campanhas (Figura 52), que, aliás, seguem um modelo ainda praticado com frequência em muitos canais, alguns exclusivamente dedicados a elas.

Figura 52: *Casseta & Planeta – Urgente!* (REDE GLOBO, 1992): *Organizações Tabajara 1*



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tBACU2sYYiA>>. Acesso em: nov. 2015.

Por mais que as embalagens dos produtos, em geral, sejam altamente autoexplicativas, com planos detalhe e/ou movimentos panorâmicos que proporcionam uma passagem detalhada por seus nomes, como mostra a

⁶⁷ Idem.

Figura 53, há menção verbal insistente a eles.

Figura 53: *Casseta & Planeta – Urgente!* (REDE GLOBO, 1992): *Organizações Tabajara 2*



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CciWRFPtdiY>>. Acesso em: nov. 2015

O quadro *As novelas* era o lugar da sátira de capítulos de novelas da *Rede Globo* “que, muitas vezes, haviam ido ao ar imediatamente antes da exibição do programa”⁶⁸. Entre as paródias, estão *Esculachos de Família*, do original *Laços de Família*, produção de 2000; *O Silicone*, de *O Clone* (2001) (

⁶⁸ Idem.

Figura 54); *Mulheres Recauchutadas*, versão de *Mulheres Apaixonadas* (2003), *Baleíssima*, parodiando *Belíssima* (2005) e *Suas Taras*, do original *Duas Caras* (2007)⁶⁹.

⁶⁹ Idem.

Figura 54: Casseta & Planeta – Urgente! (REDE GLOBO, 1992): *O Silicone*, paródia de *O Clone*.



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CciWRFptdiY>>. Acesso em: nov. 2015

O trabalho com o jogo de palavras permitia uma aproximação sonora do nome original, algo que parecia ser o objetivo inicial da produção e que funcionava bem como primeiro atrativo para este quadro de *Casseta & Planeta* (REDE GLOBO, 1992). A partir daí, a trama da paródia seguia fios narrativos adequados a esta releitura, sempre estabelecendo vínculos diretos, a exemplo das alusões a capítulos que precediam o episódio do dia de *Casseta & Planeta* (REDE GLOBO, 1992).

Na

Figura 54, *O Silicone* faz uma caricatura da representação de *O Clone* para o dia a dia de famílias marroquinas, pano de fundo para a trama original. Os planos geral e médio são valorizados na paródia, assim como na novela. Como é característico da caricatura, o exagero do traço está presente no quadro, na forma da dança, que era praticada na totalidade do tempo de cada cena de *O Silicone*.

No quadro *Desenhos Animadíssimos*, os integrantes de *Casseta & Planeta* (REDE GLOBO, 1992) dublavam animações que incluíam histórias como *Os Suplicympsons*, que mesclava ironicamente uma representação do dia a dia da família do, então, senador Eduardo Suplicy com a paródia do seriado norte-americano *Os Simpsons*. Além disso, passaram pelo quadro personagens como *Bebum-Esponja*, *She-Man* e *Penis-Pinto*, respectivamente paródias das personagens *Bob Esponja*, *He-Man* e *Pica-Pau*.

Seu Creysson é um quadro cujo nome já alude ao que é amplamente considerado um erro de pronúncia do nome “Cleison”. *Seu Creysson* aparecia como um líder e um sábio em vários sentidos, assumindo ares de professor ou psicólogo, por exemplo. No entanto, de modo geral, seja qual fosse o tema, o quadro induzia uma reflexão em relação à língua portuguesa como meio de expressão e legitimação/ridicularização do popular. Dado o tom do quadro, a linha podia ser tênue entre estas duas condições. Em *Seu Creysson*, os elementos da linguagem audiovisual serviam de espaço para a discussão deste código, cujo campo, afinal, deu origem ao conceito que aqui embasa a discussão teórica da reflexividade. Volta-se ao ponto inicial ou refere-se a ele: inicialmente, o campo linguístico dá origem a uma discussão sobre metalinguagem e processos metalinguísticos, que – por sua vez – dão base às considerações sobre os processos metatelevisivos e a reflexividade audiovisual. Estes, no caso do quadro, dão visibilidade a uma discussão sobre um processo metalinguístico. Volta-se à origem e instala-se algo como um ciclo, uma semiose, em que um processo reflexivo maior ganha espaço.

Seguindo a ordem cronológica, *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) e *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) são os programas do universo da pesquisa que representam uma nova fase em meio às produções de caráter reflexivo veiculadas pela *Rede Globo*. O primeiro, realizado na primeira década dos anos 2000, e o segundo lançado também nesse momento, apresentam algumas demarcações do território da reflexividade praticadas pelos programas ao longo do período observado. Após tantas produções do tipo, o tom de desafio ao referenciar a estrutura e o código televisivos dá lugar a uma tônica de celebração e de didatismo com base nessa experiência.

f. *Cena Aberta*

Esta minissérie brasileira de entretenimento foi produzida pela *Casa de Cinema de Porto Alegre*, com direção de Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Foi exibida semanalmente entre os meses de novembro e dezembro de 2003, nas já tradicionais terças-feiras à noite, na *Rede Globo*. Entre todos os programas do objeto empírico, é o único material disponível em *DVD*. Dos quatro episódios, três deles são adaptações dos textos *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector (1977); *Negro Bonifácio*, de Simões Lopes Neto (1912); *As três palavras divinas* Leon Tolstoi (s. d.) e um é baseado no texto teatral *Ópera de Sabão*, de Marcos Rey (1980). Desde o título, o tema do programa é o destrinchar de si mesmo e do código audiovisual de que é feito. São constantes as menções às técnicas utilizadas (SPIES, 2004), bem como a exposição e até a ênfase didática a toda uma estrutura necessária a esse tipo de produção para a TV.

Há cenas representadas de modo a incluir, em campo, o que em geral faz parte dos bastidores de produções como esta, a exemplo dos ensaios dos atores (SPIES, 2004). Além disso, é como se, em muitos momentos, a apresentadora Regina Casé estivesse disponibilizando aos telespectadores um manual sobre como fazer uma produção audiovisual, detalhando aspectos técnicos, sob os quais cada um dos quatro episódios foi produzido. Um exercício especial de reflexividade é feito no episódio *Folhetim*, em que há exposição e tensionamento constante das estruturas produtivas da televisão. O trecho de cena transcrito abaixo tem como um dos *frames* correspondentes a imagem representada pela Figura 55, a seguir:

Regina Casé: Brasileiro adora novela. A novela no Brasil é uma paixão, que nem o carnaval, o futebol... Isso aqui é um estúdio de televisão. É aqui que a gente faz novela. Ali pode ter a casinha do pobre, misturado com o palacete do rico, tudo é gravado aqui ⁷⁰.

Figura 55: *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), explicações sobre o que é e como funciona um estúdio de TV

⁷⁰ Programa *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), episódio *Folhetim*. Transcrição do trecho de 58” a 1’14”.



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Para o episódio baseado em *Ópera de Sabão*, de Marcos Rey, numa reflexão sobre o que significa a novela para o público brasileiro, uma equipe que trabalha há anos justamente na produção de telenovelas foi convidada a fazer a representação da direção coletiva do programa, que estava sendo produzido na trama do episódio, dando representatividade à discussão dos *métiers* (SPIES, 2004). Tais *métiers* passam por uma desmistificação e movimento de aproximação com o público. Em muitos momentos da reunião sobre suas experiências e sobre o trabalho de direção que vão desenvolver, esses profissionais são mostrados tanto desempenhando suas funções, quanto em *close* ou *super close*, recurso que facilita a expressão das emoções e pode tornar mais sutil a fronteira entre o profissional e sua pessoa.

Isto relembra a participação de Severino, o sertanejo chamado por Glauber Rocha em *Abertura*, para representar a face do povo brasileiro. De certo modo, Severino revive, neste sentido, em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), pois o maquiador, o câmera e a faxineira, por exemplo, também corporificam a face do povo brasileiro de origem humilde, que um dia na vida (literalmente) aparece em frente às câmeras. A diferença entre *Abertura* e *Cena*

Aberta (REDE GLOBO, 2003) é que, neste caso, as pessoas têm voz e são tratadas de modo até mais respeitoso. O trecho transcrito, abaixo, tem como alguns dos *frames* correspondentes os reunidos nas Figura 56 e Figura 57, a seguir:

Regina Casé: [...] qual a sua cena favorita ?

Maquiador: Deslumbrante, Odete Roitmann morrendo [...] muito sangue, que a gente adorou lá em casa, que a rua inteira gritava... Que aquele cão daquela mulher tinha morrido, foi muito bom assim!

Todos: (Risos)

Regina Casé: Como milhões de brasileiros, eles são fãs de telenovela, mas além de assistir novela, eles têm uma diferença em relação aos outros, eles fazem novela também. Todo mundo aqui já fez muitas novelas. Claudinho, foi você que gravou a morte da Odete Roitmann?

Claudinho (câmera): A virada da Leila foi muito emocionante. ‘É elaaaa!’ E virou, deu o tiro...

Regina Casé: Quando você assistiu em casa, falou ‘fui eu que matei ela, essa mulher aí’?!

Claudinho: Exatamente...

[...]

Regina Casé: Aqui a gente tem um monte de gente que faz novela... Bom, nós temos cabeleireiros, maquiadores, editores, mas não temos nenhum autor e nenhum diretor, mas a partir de agora todo mundo é autor e diretor dessa novela. Vocês que não dizer pra onde que vai, o que que tem que fazer, o que que não tem que fazer, qual é o rumo que vai tomar, como é que vai virar essa novela, tá?!⁷¹

⁷¹ Programa *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), episódio *Folhetim*. Transcrição do trecho de 1’34” a 2’44”.

Figura 56: *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), equipe de produção convidada a fazer direção coletiva durante o episódio



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Figura 57: *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), equipe mostrada em direção coletiva e em atuação em seus *métiers*



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

O fato de esses profissionais aparecerem em cena, também, sem seus equipamentos, sentados e manifestando-se em linguagem corrente e extremamente emotiva em alguns

momentos, com trejeitos que a acompanham, colabora para que seu universo de trabalho apareça como algo mais próximo de quem não detém seus conhecimentos e sua prática. Porém, paradoxalmente, além de movimentar essa questão, o trecho representado pelas Figura 56 e Figura 57 possibilita uma entrada para a discussão sobre convívio de questões técnicas e estilísticas no meio TV. Nele, vemos as marcas-limite, que aparecem em branco, mantidas nos quatro cantos da tela (Figura 55, Figura 56 e em alguns *frames* da Figura 57).

Tais marcas aparecem aqui estilizadas, com um efeito branco reluzente e não com traços objetivos de limites simples, mas remetem, igualmente, às condições do equipamento de gravação e edição de imagens antes delas serem veiculadas (fora de quadro). Elas são balizas importantes para o trabalho de câmeras e editores, porque, dentro delas, devem-se inserir os elementos que vão compor as cenas. Créditos e outras marcas também respeitam este espaço estabelecido. A inclusão destas marcas limitantes no material final do episódio funciona como uma ênfase à técnica, como parte das categorizações de modos de expressão da reflexividade e, afinal, serve para acompanhar a representação de quem não costuma aparecer no material final de uma minissérie, a equipe de produção. A marca visual, neste caso, trabalha, por analogia, como os jargões profissionais que movimentam as facetas inclusiva (para aqueles que os dominam) e excludente (para aqueles que não os compreendem).

Outro elemento mostrado e tensionado em sua função técnica, mas não apresentado verbalmente como tal, é o *chroma-key* (Figura 55). Esse fundo-base, que pode se apresentar em cores como azul (neste caso) ou verde, por exemplo, é também conhecido como “fundo infinito” e serve para que editores insiram diferentes imagens e animações em cenas gravadas sobre ele. A técnica é muito praticada no meio televisivo, desde os anos 1970, e sua lógica se mantém útil, em certa medida, ao trabalho nos *switchers* e na montagem/edição e finalização de diversos produtos audiovisuais. Assim, embora o telespectador esteja sendo guiado em meio às pretensas entranhas da produção televisiva, nem todos os recursos, ali inseridos, possibilitam imediato domínio desse universo por parte dele.

Uma característica de *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) é a da produção dentro da produção. Cada episódio é uma reunião de momentos vividos pela equipe como um todo, com mostra dos ensaios, da seleção e maquiagem de atores, da montagem de cenários, dos ajustes e operação de equipamentos e *softwares*, discussões e deliberações da direção. Tudo isso cria uma ambiência em que cada episódio é apresentado, de fato, como uma moldura em torno do que ele trata, algo que parece reavivar uma das investidas da arte moderna: a da representação

daquilo que antes não deveria aparecer, ou que não interessaria tanto em uma obra antes de fins do século XIX, como a figura do próprio artista.

Tal configuração permite exemplificar o que Virginie Spies (2004) já classificou como *bastidores*, outra das categorizações dos modos de expressão dos processos reflexivos. Esta apresentação do que é representado como o “por trás das câmeras” segue acontecendo com mais ênfase em alguns dos programas posteriores a *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) no objeto empírico, em alguns momentos com mais e em outros com menos didatismo ou pretensa desmistificação. Considera-se, aqui, esta condição de “mostra dos bastidores” como altamente discutível, já que bastidores, por definição, é tudo o que faz parte do por trás das câmeras, aquilo que se mantém fora de quadro (AUMONT, 1993), que, em última análise, não é dado a ver no produto final.

g. *Profissão Repórter*

Entre os programas seguintes, que dão ênfase à ideia de bastidores, *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) é um representante da categoria híbrida INFOtenimento (GOMES, 2008), que reúne informação e entretenimento. O diferencial é que a noção de entretenimento pode ser ampliada em relação a um período em que sua concepção poderia parecer mais óbvia, a exemplo de produções como *TV Pirata* (REDE GLOBO, 1989-1990), *Casseta & Planeta*, *Urgente!* (REDE GLOBO, 1992) e mesmo *Doris para Maiores* (REDE GLOBO, 1991). O sentido de entreter pode movimentar, com mais intensidade, a lógica ampla do “*inter + tenere*” (“ter entre”), apresentada por Godoi Trigo (2003), que não se restringe ao fazer rir, mas refere-se à retenção do telespectador por mais tempo.

A produção começou, em 2006, com a proposta de ser laboratório para formação de telejornalistas. À época, era uma espécie de “programa piloto”, um quadro dentro do programa dominical *Fantástico*, e se tornou fixo na grade da programação da *Rede Globo* em 2008. Na equipe liderada por Caco Barcellos, os profissionais têm a missão de mostrar “diferentes ângulos da mesma notícia”⁷². A veiculação é na tradicional grade das terças-feiras, à noite, com reprise aos sábados e domingos pelo canal por assinatura *Globo News*. Em fevereiro de 2015, ele passou por mudanças; continua nas terças-feiras à noite, apenas começa um pouco mais cedo. Ao publicar a nota em seu portal de notícias sobre as mudanças para a temporada 2015, a emissora afirmou que “cada edição tem, em média, 25 horas de gravações

⁷² Descrição da missão do programa feita pela própria equipe em uma das redes sociais de que participa. Disponível em: <www.twitter.com/profereporter>. Acesso em: ago. 2012.

que precisam ser editadas para compor o programa que dura cerca de 30 minutos⁷³. A duração de cada um deles segue, afinal, como antes. Esta característica da extensão de cada emissão já é um fator para que *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) saia da categorização de gênero da grande reportagem e se insira na lógica do documental (ARONCHI DE SOUZA, 2004).

Em relação aos modos de expressão dos processos reflexivos, o início da produção concentra exemplos mais ricos, especialmente entre 2006 e 2008, quando ainda caracterizava-se como um programa piloto. *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) é o que se considera, aqui, como domesticação do experimentalismo, mas trata-se de um microcosmo da sistemática que regeu a trajetória de todo um conjunto de produções do tipo, ao longo da década de 1990, quando os respectivos ares de *avant-garde* foram dando espaço para lógicas de produção conhecidas das grandes redes de TV.

As três edições de *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) consideradas como parte do objeto empírico são de 2010, 2011 e 2012. O programa de 25 de maio de 2010 traz a temática da prostituição; o de 14 de junho de 2011, a rotina penitenciária; e o programa de 24 de abril de 2012 abordou o transplante de órgãos. Mesmo após o fim de uma fase mais experimentalista, em 2008, a produção seguiu enfatizando a ideia de mostrar os bastidores, os aspectos técnicos, bem como as marcas das rotinas jornalísticas (*métier*), mas o modo de aludir a isto mudou bastante até a edição de 2012.

O slogan “*Os bastidores da notícia, os desafios da reportagem, agora, no Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) [...]” dá início a todas as edições da produção. Trata-se de um exemplo claro do que François Jost considera promessa, o compromisso assumido por uma produção em relação ao seu público, aquilo que ele compromete-se a oferecer na condição de produto midiático (JOST, 2007). No entanto, os chamados bastidores ganham uma dimensão diferente em relação a *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), em que há sempre uma produção ficcional em andamento. Em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), os “bastidores da notícia” não podem ser excluídos do que se conceba como produto final, em termos de informações que contribuem para o que se entende como reportagem jornalística; principalmente se a produção é considerada documentário (ARONCHI DE SOUZA, 2004), já que também se encaixa nos parâmetros concebidos para esse tipo de produção.

Se considerarmos “bastidores” a exposição dos momentos de ajustes de equipamentos, de impasses éticos e pragmáticos, de decisões editoriais rápidas, dos redirecionamentos a partir de ações e reações dos entrevistados ou de acontecimentos que fujam ao controle de

⁷³ Notícia do Portal G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2015/01/profissao-reporter-estreia-temporada-de-2015-em-novo-horario.html>>. Acesso em: jan. 2015.

todos; se “bastidores” incluem tempo de espera para o desenvolvimento dos próximos passos de uma cobertura, a procura, a negociação e a perda de fontes – algumas vezes literalmente, no caso da paciente à espera de um órgão, que não resistiu e morreu antes de dizer qualquer palavra em frente à câmera – então “bastidores” são o todo do que vemos e ouvimos em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006). Tudo isso entra na relação de causa e consequência no fio narrativo de cada emissão, conforme, inclusive, mostram os trechos verbais a seguir, que têm como correspondentes os *frames* representados nas figuras abaixo de cada um. No primeiro exemplo (Figura 58), um trecho do programa de 2010, que tematizou a prostituição:

Theo Ruprecht (repórter): A gente começou a dar uma olhada em sites de acompanhantes de luxo. Ela ligava pra uma, eu ligava pra outra, a gente ia ligando, né, fazendo esse trabalho em dupla.

Fonte não identificada 1: O problema é que minha família não sabe o que eu faço, então eu não posso aparecer na televisão.

Fonte não identificada 2: Ai, não dá, amor, não dá...

Fonte não identificada 3: O problema é que eu tenho outra vida paralela, eu estudo, tenho outras coisas...

Eliane Scardovelli (repórter): A gente já ligou pra mais ou menos umas 40 garotas de programa, e realmente foi muito difícil conseguir uma que topasse falar.

Figura 58: Bastidores de *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), a produção do programa sobre prostituição à procura de fontes



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

A seguir, um trecho do programa de 2012, sobre a doação de órgãos, num encontro entre a expressão da ideia de bastidores e a abordagem do aparato técnico envolvido. O segundo bloco do programa começa com um *close* no repórter cinematográfico, sua mão em primeiríssimo plano, no momento em que ajusta a microcâmera no canto de uma sala. Ali, a equipe do hospital vai conversar com a família de um provável doador (figura Figura 59):

Daniele França (repórter): É nessa salinha que, daqui a pouco, a enfermeira e a assistente social vão se reunir pra conversar com os familiares, pra ver se eles querem fazer a doação dos órgãos. A gente colocou essa microcâmera pra ficar mais discreto e acompanhar toda a conversa. A enfermeira vai usar um microfone, e eu vou ficar lá do lado de fora pra ouvir toda a conversa pra ver se eles aceitam fazer a doação dos órgãos.

Figura 59: *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006): gravação que mostra os preparativos para uma gravação



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Este é exemplo prático do que se diz bastidor, mas que, na verdade, segue estando em frente às câmeras. Afinal, algum bastidor de fato existiu ali, pois por mais que o programa se dê a ver, segue a ser um dar-se a ver editado, supervisionado e que, por sua vez, passou por uma decisão editorial final, para além das que se podem acompanhar a cada emissão. Essas sobras são os bastidores, não o que cuidadosamente é editado de modo a constar na versão final. Este processo por que passa cada emissão de *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) parece assemelhar-se mais ao que Duarte (2004) descreve como nova modalidade de autorreflexividade, que constitui um real artificial no interior do meio. Entende-se que é como se a exibição das lógicas traduzisse a onipresença e operasse no nível da autorreferência, mas não indicasse um efetivo retorno crítico da televisão sobre ela própria.

Além do encontro dos modos de expressão dos bastidores e das técnicas – do que *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) considera como “bastidores” –, em alguns casos, há um convívio destas com a expressão reflexiva do *métier*; um encontro que pode ser traduzido por meio de afirmações como “*nossa equipe leva um susto*”, “*desafio da(o) repórter*” ou “*o que consegui [...] o que não consegui*”. Estes trechos fazem parte das conversas avaliativas entre Caco Barcelos e a equipe, em reunião após as gravações junto às fontes. Essas reuniões fazem parte da edição final do programa e, geralmente, são gravadas numa sala de ambiente calmo, diferente da típica redação de TV (ver Figura 24). Os elementos mais comuns de expressão do que se aproxima de uma reflexividade técnica, ao

longo dos programas, são tais como a câmera no ombro do repórter cinematográfico (Figura 60), e a vinheta, que inclui o equipamento da equipe telejornalística e trilha de ritmo intenso com 20 segundos de duração (Figura 61):

Figura 60: *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) – Câmera em foco



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

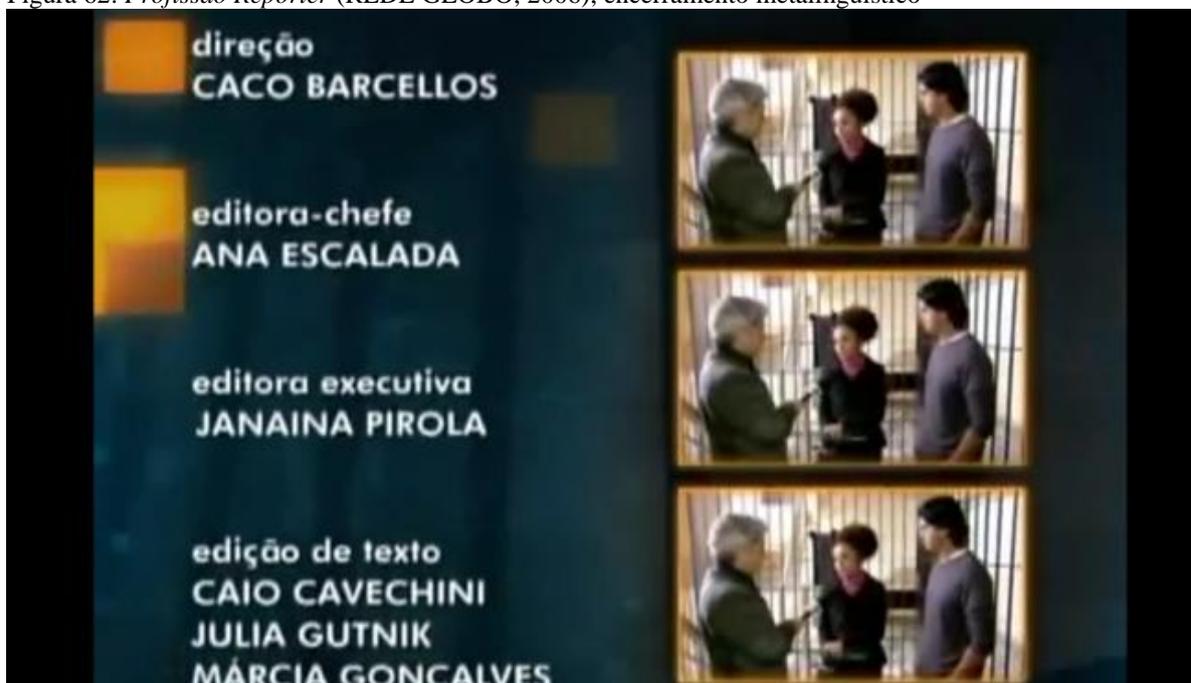
Figura 61: *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) – vinheta



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

O encerramento dos programas é um momento interessante para observar o modo como é feita a reflexão acerca do processo produtivo, algo que reforça a referência ao *métier* e às técnicas. Um exemplo claro disso está na emissão sobre a rotina penitenciária (Figura 62):

Figura 62: *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), encerramento metalinguístico



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Aqui, a repórter passa a ser entrevistada. A equipe faz análises sobre o trabalho de campo e o que o programa quer mostrar. Esteticamente, a sequência de pequenos quadros que tomam espaço, um abaixo do outro, na cena remete à conformação dos fotogramas de uma película. Aliás, no modo como imagens, sons e textos verbais são concebidos para uma versão final do programa – mesmo quando cenas de tensão decorrentes da atuação jornalística se apresentam e demonstram parte da instabilidade típica de qualquer produção do tipo – existe uma aura asséptica, algo que não fazia parte das características da maioria dos programas até aqui listados.

É como se, para a mesma categoria *Métiers e técnicas* (SPIES, 2004), tivesse sido dada outra dimensão. Ela é possível pelas modificações trazidas para o meio televisivo a partir do aperfeiçoamento da técnica, mas, ao mesmo tempo, é como se tal avanço colaborasse para restringir a reflexividade a um círculo de recursos e referências às funções técnicas – do modo como esta categoria aparece representada. Este modo de expressão reflexiva – ou de sua busca – não suscita a discussão sobre o sentido que resulta do uso dessas técnicas em torno dos produtos, ou, pelo menos, não dá abertura clara a uma discussão como essa. Decorrências

estéticas disso serão mais desenvolvidas no próximo capítulo, mas o domínio da reflexividade já introduz esta discussão.

h. *Custe o Que Custar (CQC)*

Em um reforço sobre as questões técnicas, a sequência cronológica dos programas do objeto empírico apresenta *Custe o Que Custar – CQC* (REDE BANDEIRANTES, 2008), cujo formato foi lançado pela *Eyeworks-Quatro Cabezas*, na Argentina, sob o nome de *Caiga quien Caiga*. Com criação de Diego Guebel e Mario Pergolini, foi exibido pela *Band* entre 2008 e 2015 e teve outros dois diretores antes de Gonzalo Marco, que desempenhou a função desde 2010 até o final da produção: Diego Barredo (2008) e Juan José Buezas (2009). O programa completou oito temporadas e foi veiculado no horário nobre da emissora às 22h das segundas-feiras, com duração de duas horas e reprise editada no sábado. A ancoragem foi de Marcelo TAS até 2014. Ele que, aliás, é uma constante na trajetória dos programas de TV brasileiros desde a década de 1980, tendo passado, por exemplo, pelas equipes de *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984) e de roteiristas de *Casseta & Planeta – Urgente!* (REDE GLOBO, 1992). Entre 2014 e 2015, Dan Stulbach desempenhou a função inaugurada por TAS.

Assim como *Doris para Maiores* (REDE GLOBO, 1991) e *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984), *CQC* (REDE BANDEIRANTES, 2008) teve como característica a mescla de informação com humor. Com quadros fixos entremeados com ancoragem e momentos de aparente “espontaneidade” da equipe, que apresenta o programa de uma grande bancada, a produção manteve uma abordagem irreverente das notícias semanais de campos como política, economia, cultura e variedades. E mesmo com formato inspirado no gênero telejornalístico, com apresentadores vestidos formalmente (Figura 63), com ancoragem/chamadas em estúdio e microfone direcional quando nas externas, a oscilação entre as vocações humorística e telejornalística fizeram com que a produção enfrentasse, desde o começo, problemas de relacionamento com fontes e assessores.

Figura 63: *Custe o que custar* (REDE BANDEIRANTES, 2008): entre a informação e o humor



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8f3lFlpYTNI>>. Acesso em: nov. 2015.

É que “nessa varredura dos fatos importantes, sob o olhar atento do *CQC* (REDE BANDEIRANTES, 2008), ninguém [escapava]. De microfone em punho e com uma presença de espírito que rompe com qualquer protocolo, os homens e a mulher de preto [tinham] uma prioridade: perguntar o que ninguém teve coragem”⁷⁴. Em *Custe o que custar* (REDE BANDEIRANTES, 2008), de modo geral, a expressão dos processos reflexivos contempla duas categorias principais: *Métiers e técnicas* e *Atualidades e bastidores* (SPIES, 2004), ainda que esta tese guarde certa restrição à ideia de bastidores do modo como ela é estabelecida nos produtos midiáticos que dizem mostrá-los. Em relação à última categoria, o programa deu ênfase constante a esses desafios impostos à equipe em meio às coberturas, algumas vezes, explicitando a violência com que integrantes da equipe foram recebidos ou tratados pelos entrevistados. Até o final das emissões, *Custe o que custar* (REDE BANDEIRANTES, 2008) manteve-se motivo de polêmica em entrevistas coletivas, eventos e principalmente em Brasília – sede do Governo Federal, Congresso Nacional e demais Órgãos. A câmera parada ou na mão, os enquadramentos médio e fechado predominantes, base de intenso trabalho de edição de imagem e som e a intensa valorização de efeitos gráficos e sonoros, assim como o contraste da apresentação com o uso de expressões e gestos que fogem ao protocolo e destoam do visual formal, são representatividade aos *Métiers e técnicas*.

⁷⁴ Informação presente no site do programa. Disponível em: <<http://cqc.band.uol.com.br/o-programa.asp>>. Acesso em: out. 2013.

Para o período observado para esta tese, consideram-se as primeiras três temporadas, de 2008, 2009 e 2010, para adequação ao período definido para o objeto empírico, que vai desde a década de 1980 até a primeira década dos anos 2000. O programa já começou como motivo de polêmica, pois foi impedido de fazer reportagens no *Congresso Nacional*. A primeira temporada apresentou o quadro *Repórter Inexperiente*, interpretado por Danilo Gentili, mais um exemplo de representatividade da categoria *Métiers e técnicas*. E por mais que Marcelo TAS – que interpretou *Ernesto Varela, o Repórter Atrapalhado*, nos anos 1980 – faça parte da equipe, sua influência na criação da personagem não é formalmente assumida; no entanto, a personagem de Gentili aproxima-se claramente da antiga personagem de TAS. Varela defendia-se sob o que dizia ser inexperiência; fazia entrevistas ácidas, enfrentando (e afrontando) entrevistados com gracejos, ironia e muito conhecimento prévio do assunto. Suas perguntas travestidas de uma alegada ignorância manifestavam, na verdade, um acurado faro jornalístico.

Já no caso de *Repórter Inexperiente*, embora se mantenham a ironia e a acidez das perguntas, aparentemente ingênuas, o adjetivo presente no nome do quadro é, de fato, posto em prática por Danilo em vários momentos das entrevistas, especialmente nas primeiras edições. Nesta fase, ele traz à cena um repórter capaz de deixar o microfone cair no colo do entrevistado, como aconteceu quando da participação do repórter Roberto Cabrini (

Figura 64).

Repórter Inexperiente: O senhor também cobriu muitas guerras, não foi? O senhor esteve praticamente em... Enfim, o senhor cobriu muitas guerras. De todas as guerras que o senhor cobriu, qual foi a mais legal ?

Cabrini: Guerra boa não existe. É uma atrocidade que você gostaria de não estar ali cobrindo, você gostaria que ela não existisse.

Repórter Inexperiente: E o senhor, que sempre foi muito corajoso nas reportagens, enfrentou guerras... O seu medo na vida real ?

Cabrini: Meu medo na vida real é perder essa...

Figura 64: *Repórter Inexperiente* entrevista o repórter Roberto Cabrini



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fu0DS2HPems>>. Acesso em: nov. 2015.

As perguntas acompanham a imagem no quesito ironia, até que, na última resposta transcrita no trecho acima, Cabrini é interrompido pelo microfone que cai em seu no colo. Nesses primeiros tempos de trabalho com a personagem, a estratégia da ingenuidade foi levada ao extremo. O quadro foi perdendo força, já que, depois de ser veiculado algumas vezes em *Custe o que custar* (REDE BANDEIRANTES, 2008), era difícil que seguisse tendo a mesma receptividade por parte tanto do público quanto, principalmente, dos entrevistados. Durante a cobertura ao lançamento da autobiografia do, então, deputado federal Paulo Maluf (Figura 65), embora já sem a denominação de “repórter inexperiente”, os traços que aproximam *Ernesto Varela* e o, agora, “audaz Danilo Gentili” – se destacam, como o trecho transcrito a seguir demonstra:

Danilo Gentili: [...] Por favor, rabino, o senhor hoje veio aqui prestigiar a obra do Paulo Maluf...

Henry Sobel: Estou aqui para prestigiar um amigo que sempre me prestigiou [...] pessoas que têm valor, que sabem dar valor...

Danilo Gentili: Esse muito valor que o doutor Paulo tem, muitos deles estão na Suíça ?

Henry Sobel: Os valores ?! (risos) [...] ele tem muitos defeitos, eu não estou aqui para julgar se Maluf é honesto ou desonesto.

Danilo Gentili: Doutor Paulo, obrigado... Eu tô feliz.

Paulo Maluf: E eu tô feliz... Olha, toda segunda-feira, dez horas da noite, 22 horas, eu vejo o *Custe o que custar* (REDE BANDEIRANTES, 2008) e gosto demais, vou dormir feliz...

Danilo Gentili: O seu livro conta aquela história dos fuscas que o senhor deu pro pessoal da Seleção, não é isso?

Paulo Maluf: Conta tudo. Que eu tenho muita felicidade de ter ajudado o Brasil no tricampeonato de 70. Aí alguém achou que eu fiz generosidade com dinheiro público. Não fiz, foi uma lei. Demorou tempo, mas o Supremo Tribunal Federal disse que o meu decreto e a minha lei era legal, e eu podia ter dado e fui absolvido.

[...]

Danilo Gentili: No seu primeiro mandato como prefeito, o senhor construiu 78 viadutos; seria mais ou menos um viaduto a cada dez dias. Entre um viaduto e outro, deu tempo de fazer alguma coisa ?

Paulo Maluf: Eu acordava muito cedo, dormia muito tarde, e tenho muito orgulho de tudo o que fiz por São Paulo.

Danilo Gentili: O senhor podia me dar um autógrafo aqui ? [...] Essa assinatura vale mesmo, né, não é igual à que o senhor fez pra abrir conta na Suíça, não, né?!

Paulo Maluf: Vê se você não vai falsificar essa assinatura aí, viu?!

Danilo Gentili: [...] não é igual à que o senhor fez na Suíça, não, né? Essa é quente ?!

Paulo Maluf: Aquela não existiu, você sabe disso [...]

Figura 65: Danilo Gentili na cobertura ao lançamento da biografia de Paulo Maluf



Fonte: Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uHSyDbMO3cs>>. Acesso em: nov. 2015.

Aqui, para além de um desenvolvimento das próprias características, Danilo faz um resgate do passado midiático de Ernesto Varela, o que já movimenta outra categoria dos meios de expressão dos processos reflexivos de Virginie Spies (2004), o *Passado*. Esse resgate se dá, inclusive, numa entrevista com o mesmo ator político cuja entrevista projetou a personagem de TAS quase três décadas antes. Se essa associação foi feita pela audiência, não é interesse direto desta tese. Porém, a história midiática está ali rememorada numa paródia do passado.

Após ser premiado pela *Associação Paulista de Críticos de Arte* como o melhor programa de humor de 2008, na segunda temporada, em 2009, os quadros mais voltados à reflexividade que passaram a ser veiculados foram *Top Five* e *Palavras Cruzadas*. Neste último, personalidades famosas na mídia em geral – e que tenham convicções opostas – são questionadas sobre o mesmo assunto. Suas respostas são comparadas neste quadro. O segundo quadro, no entanto, tornou-se um dos mais marcantes do programa. Trata-se de mostrar as

cinco mais esdrúxulas, ridículas ou engraçadas situações televisivas da semana, considerada pela produção. *Top Five* apresenta de notícias dramáticas ou curiosas a gafes de apresentadores. O quadro seguiu no ar até a última temporada, em 2015⁷⁵, e é um dos exemplos mais fortes da verve reflexiva de *Custe o que custar* (REDE BANDEIRANTES, 2008), ainda que se aproxime mais do que se considera como reflexividade televisada, já que não se dá uma efetiva problematização do meio e raramente expõe de modo profundo alguma faceta relacionada à produção de cada programa referenciado.

Em 2010, terceira e última temporada incluída no mapeamento feito para esta tese, o programa chegou à centésima edição. Nela, o *Repórter Inexperiente* volta à cena, com Danilo Gentili disfarçado para entrevistar o político Itamar Franco. A participação do programa no âmbito político foi intensa e reviveu a polêmica em relação a sua presença no *Congresso Nacional*; desta vez porque a equipe foi agredida, fisicamente, pelo deputado federal Nelson Trad, em meio a uma entrevista.

i. *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009)

Por fim, nesta sequência cronológica de programas do objeto empírico, temos *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009). A série foi criada por Cao Hamburger, dirigida e roteirizada por Paulinho Caruso e Teo Poppovic, e veiculada pela TV Futura em 2009. Além de *Programa Piloto* – que a inicia e, justamente, tem um nome que coloca em questão o próprio *status* de produção que estava, então, começando a ser feita – a série conta com os episódios *Verdade, Realidade, Ficção, Artificiais, Experimentais, Subterrâneos, Instantâneos, Populares, Violentos, Pornográficos, Montagem, Sonoros, Reciclados, Interativos e Conclusão – O futuro do audiovisual*.

O que marca o contexto em que *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) nasce são os níveis de desenvolvimento alcançado pelos diversos meios que utilizam a linguagem audiovisual e que o programa tenta abordar de algum modo, a cada episódio. No momento em que se completa a primeira década do século XXI, é (desafio) possível à TV fazer um programa que procure resgatar esse legado. Esta condição faz do

⁷⁵ Em dezembro de 2015, a *Rede Bandeirantes* informou que *Custe o que custar* (REDE BANDEIRANTES, 2008) não seguiria na grade de programação em 2016. Segundo nota divulgada pelo Portal Comunique-se, a Emissora afirma que a “decisão representa ‘um descanso para os homens de preto’. A saída da atração da programação está sendo tratada como uma pausa, um ‘ano sabático’. ‘O intervalo entre as temporadas será estendido para que tenhamos tempo de voltar com mais força em 2017’”. Disponível em: <<http://portal.comunique-se.com.br/destaque-home/79613-band-dispensa-reporteres-do-cqc-e-tira-programa-da-grade-info>>. Acesso em: dez. 2015.

programa uma obra única em meio ao objeto empírico. A menção às mais variadas técnicas audiovisuais, somada ao resgate de produções que as utilizaram, faz de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) um encontro entre duas das categorias dos modos de expressão dos processos reflexivos: a que trata da *Técnica* em si e a que alude ao *Passado* (SPIES, 2004). Trata-se do primeiro programa, do conjunto aqui reunido, a abordar claramente esta última categoria.

O uso de imagens de arquivo ao longo de toda a série é intenso e as temáticas dessas imagens abrem espaço para outra característica: a discussão sobre as experimentações e os clichês – a exemplo das características do gênero telejornalístico frequentemente parodiado e misturado à ficção – como vemos nas Figura 66,

Figura 67, Figura 68 e Figura 69, sendo que as duas últimas são precedidas pelo trecho verbal correspondente:

Figura 66: Imagem de arquivo/Programa 1: *Piloto*



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

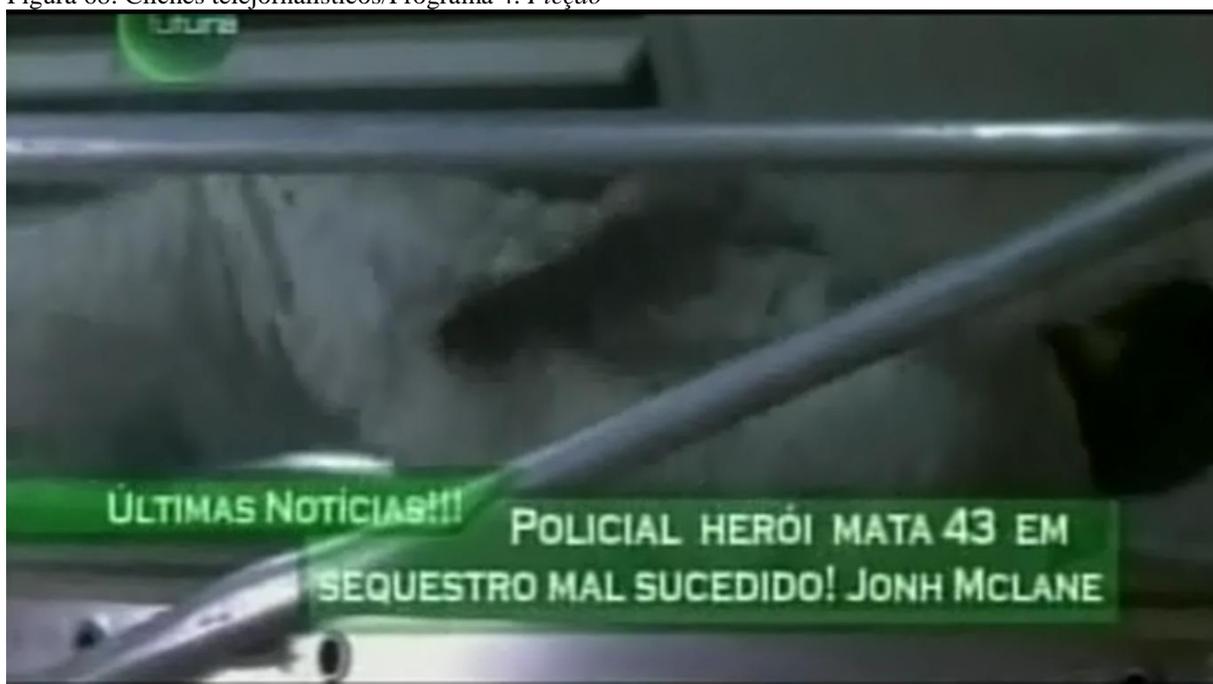
Figura 67: Imagem de arquivo/Programa 3: *Realidade*



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Apresentador (Chico Caruso): Bom, agora mais notícias absurdas do mundo ficcional ! Homem vestido de gafanhoto vermelho é visto andando sobre Marte.// Policial mata 43 pessoas durante sequestro mal-sucedido e escapa ileso... Como é o nome dele? John McLane, John McLane é o nome dele ! Esse cara é um herói, hein?!// Amigos não conseguem sair de casa durante o jantar, e o motivo é desconhecido. Só pode ser droga !// Garoto é visto pedalando sobre o céu com extra-terrestre com um dedo luminoso... Como é que pode um negócio desses?!// Motoqueiros drogados dão a volta pelos Estados Unidos e acabam fuzilados! Bem-feito...//

Figura 68: Clichês telejornalísticos/Programa 4: *Ficção*



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Figura 69: Telejornal – a vida imita a arte Programa 4: *Ficção*



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Os *frames* representados nas Figura 68 e Figura 69 constituem o texto visual que acompanha o trecho verbal transcrito logo acima. Em ambos os casos, há um recurso a imagens de arquivo de filmes e/ou personagens clássicas⁷⁶. A edição acrescentou elementos gráficos diretamente associáveis às técnicas telejornalísticas. A notícia (absurda) em forma de manchete na tela – somada à imagem de um apresentador vestido de modo clássico, dentro do protocolo para as emissões mais tradicionais – contrasta com o conteúdo de sua fala e com a leitura que se faz do texto que aparece mancheteado na tela. A ironia se dá por esse encontro improvável de elementos no conjunto “áudio e visual”.

Em termos de modos de expressão dos processos reflexivos, ao lado dessa parodização do *métier* jornalístico, esta categoria também é representada pela existência, os meandros e a desmistificação da instância produtiva de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) como um dos principais assuntos movimentados a cada edição. Além disso, característica que chama atenção, como modo de expressão dos processos reflexivos, é a recorrência de traços de *making-off*, como no exemplo do trecho de onde foram extraídos os *frames* das

⁷⁶ O filme que serve à paródia representada pelo *frame* da Figura 66, por exemplo, é *E. T. – O Estraterrestre* (1982), dirigido por Steven Spielberg.

Figura 70 e Figura 71:

Figura 70: *Makin-off*: Programa10 - *Violentos*



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Figura 71: *Making-off 2*: Programa10 - *Violentos*



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Aqui, novamente, o que era relegado aos bastidores passa à frente das câmeras. Eis uma nova entrada para a discussão do *status* desses bastidores, mostrando a premência de uma ampliação de tal questão.

Em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), também o título da série remete à problematização de si mesma. Mais uma vez, são constantes as

menções às técnicas utilizadas e o didatismo acerca de toda uma estrutura necessária a esse tipo de produção. Do primeiro ao último capítulo, encontram-se as características de um programa do tipo guia/manual sobre como fazer audiovisual. E, apesar de o melhor momento para o surgimento de um programa como este ser justamente o término do século XX – com a relativa maturidade alcançada pelos meios audiovisuais, com material de arquivo já disponível em tantas plataformas –, o conteúdo da produção guarda certa atemporalidade, o que se confirma pelo sucesso que a permite ser reprisada, eventualmente, até este momento. Essa condição parece dever-se, em grande parte, às temáticas de cada emissão, tais como o próprio uso de imagens e sons de arquivo, as fronteiras nem sempre claras entre o que possa ser considerado realidade ou ficção, a experimentalidade através dos tempos, a interatividade em vários níveis e, também, uma questão que permeia outros programas, mas que nele ganha uma importância maior: a intermedialidade.

A carga crítica de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) expande-se para o que tange o meio TV e outros a ele relacionados. Trata-se de uma produção de características semelhantes às de *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984) no que diz respeito aos *métiers*, às técnicas, bem como à promoção de si como programa. Trata-se de um dos objetos com mais potencial para expansão do estudo dos processos de estetização; pois, além da Intermedialidade que se torna sua principal entrada estética, também estão em evidência elementos plásticos e sonoros, por exemplo, que colaborarão para uma compreensão mais profunda nesse sentido.

4.2.2 Panorama e perspectivas

Ao longo das três décadas de produções reunidas pelo objeto empírico, observa-se uma tendência à ampliação dos modos de expressão dos processos reflexivos, o que não significa, necessariamente, um aprofundamento de cada um deles. *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984) – pioneiro da fase recortada para a tese – permanece como um “programa prodígio”, que destacou ampla e profundamente uma reflexividade ligada a *Métiers e técnicas, Atualidades e bastidores*. Em sua originalidade, conseguiu representar o que Bernard LeConte (1998) denominou *reflexividade televisiva*. Oposta ao que o autor considerou como *reflexividade televisada*, que se entende permanecer num nível (auto)referencial, a reflexividade televisiva atua mais profundamente e manifesta, para além de uma ostentação técnica, um grau elevado de autoconsciência do aparato televisivo (CALDWELL, 1995).

Tudo isso num contexto de uma nascente hiperconsciência pós-moderna e de novas convenções estilísticas (EADES, 1998).

Assim como nos movimentos e períodos de transição do campo artístico, entende-se que *Cri-Rá* consegue, efetivamente, pôr em xeque os conceitos fundadores de sua linguagem (audiovisual). Se essa capacidade, no contexto das artes, foi considerada motor de evolução científica, é possível, então, dizer que o programa foi uma das primeiras manifestações do que se pode considerar como uma ciência televisiva no Brasil. Em vez de expressar-se por meio de linhas escritas, tratou-se de uma ciência que se fez no uso da linguagem mesma que movimentava o fenômeno, a partir de um substrato fundamental para o que se entenda como criação em visualidades desde os impressionistas, passando por Vertov e Glauber Rocha: o trivial, a vida lá fora, as ruas, o povo – todas ricas fontes de potencial estético.

Excetuando o gênio de *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984), se observarmos a linha cronológica de aparecimento dos programas, essa abordagem dos modos de expressão dos processos reflexivos, de modo geral, começa a se aprofundar a partir de *Doris para Miores* (REDE GLOBO, 1991). É neste programa que, pela primeira vez desde *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984), as *Atualidades e bastidores* ganham expressão sem necessariamente estarem vinculados à emissora que o veicula, mas às mídias (televisiva ou não) de modo mais geral. *Custe o que custar* (REDE BANDEIRANTES, 2008) é outro exemplo disso; ele está entre as produções que mais abertamente falam de outras emissoras, além daquela que veicula o programa. O quadro *Top Five* explicita isso.

Os programas *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) são aqueles em que menos (ou nunca) há menção direta à própria emissora. Nos três, aliás, fortificam-se, especialmente, os aspectos de *Métiers e técnicas*, além de *bastidores*, e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) é o único programa do objeto empírico que remete com profundidade à categoria *Passado*. Tudo isso, teoricamente, parece intensificar uma capacidade reflexiva por excelência – aquela que se curva, em ação crítica, sobre o meio em si. No entanto, junto à impressão de assepsia provocada por uma edição “exata” (algo análogo ao *raccord* no cinema) e pelos recursos gráficos sofisticados, em muitos momentos persiste uma função de referência, que parece apenas contribuir para uma reflexividade televisada. É como se essa reflexividade fosse produzida nos termos necessários para que um repertório médio possa identificar tais recursos como uma verdadeira desmistificação das produções em si.

Em um panorama sobre os modos de expressão dos processos reflexivos, em meio aos programas brasileiros no período recortado pela tese, *métiers, técnicas e bastidores* configuram-se como constantes. Assim, esses três pontos dão pistas interessantes para uma observação mais profunda e conseqüente investida nos próximos passos da pesquisa em direção a uma observação dos aspectos estéticos em torno dessa reflexividade televisiva – ou apenas televisada em muitos momentos.

Os bastidores – ou aquilo que assim é considerado em meio aos programas – que tanto incômodo provocam nesta tese, são um exemplo complexo desse nível de reflexividade que, aqui, se considera mais televisada do que televisiva. Complexo porque, para além de estabelecer um reflexividade que, não necessariamente problematiza (e que, portanto, não se conformaria como reflexividade por excelência no sentido aqui concebido), a ideia de mostrar os bastidores, como já foi aludido anteriormente é, em princípio, um paroxismo em si.

No entanto, a dualidade *imagem X visível* – trazida a propósito dos estudos de Oliver Fahle (2006) – parece dar condições de abertura a uma discussão. Nessa perspectiva, ventila-se que, se encaixarmos os bastidores dentro da ideia de mobilidade e covalência entre *imagem* (o que está enquadrado) e *visível* (o que pode vir a ser enquadrado), poderemos tê-los inclusive como um ponto de tensionamento e ampliação das possibilidades reflexivas nas discussões sobre a visualidade. Isto porque se entende que a consideração/consciência dessa covalência e mobilidade entre imagem e visível, a tensão dessa fronteira tênue, é o que, justamente, tem potencial para uma problematização mais profunda a respeito. Com base no olhar estético que se prepara a seguir sobre o que o *corpus* apresenta acerca dos bastidores, o presente estudo provavelmente poderá tecer uma contribuição mais palpável em relação a isto.

E, falando em um olhar estético, para além de observar um quadro geral de expressão dos processos reflexivos, ao longo dessas primeiras análises, com base nas três décadas de programas consideradas na pesquisa, tornam-se interessantes as analogias possíveis entre o que essas produções apresentam e as características do campo artístico ou cinematográfico. Afinal, em muitos momentos e em diferentes aspectos, é como se esses movimentos, artistas e suas produções, encontrassem eco nesses programas. Entre essas analogias ou ecos, um aspecto fundador é o fato de, nas intersecções ou interregnos entre os períodos artísticos, termos momentos de produção experimental frenética, sendo que, na TV, entre uma fase (até o final dos anos 1970) e outra (a partir da estabilização das fórmulas produtivas, nos anos 1990), vivemos um período de produção e experimentação também frenéticas em escala mundial.

Uma teorização estética, a partir da instauração da “*nouvelle-vague* da arte televisiva” (EADES, 1998) se fortalece em outros ecos, como, por exemplo, a relação entre a aparente inépcia de Cézanne, com suas largas pinceladas tomadas como borrões, e os casos de *Ernesto Varela, o repórter atrapalhado* e *O repórter inexperiente*. Ou, a relação entre a valorização de cores em Delacroix e a valorização das cores e do *neon* na TV dos anos 1980; assim como, entre pinturas de Manet, intitulada *Monet trabalhando em seu barco* (Figura 7), e programas como *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), em que uma narrativa se passa dentro da outra e a história englobante apresenta-se como uma moldura à história englobada, tal qual a moldura do quadro no caso da pintura.

Em comum a todos estes casos, tanto na arte como na televisão – com os modos de expressar sua reflexividade possível – observa-se o que Caldwell (1995) apresentou como um dos traços da Televisualidade: o apetite estético. Se, conforme o autor, esse apetite cria novas definições e trabalha para transformá-las em coisas aceitáveis, é possível dizer que – num corte transversal entre artes e mídia – a reflexividade, ou a ideia dela, passou por um processo de instauração e legitimação. A proliferação de obras com essa tônica, ao longo das últimas décadas em todo o mundo, vem demonstrando essa capacidade de inserção e respaldo de que elas dispõem. Assim, parte-se a um olhar sobre a configuração de tais produtos, na perspectiva de seus processos de estetização.

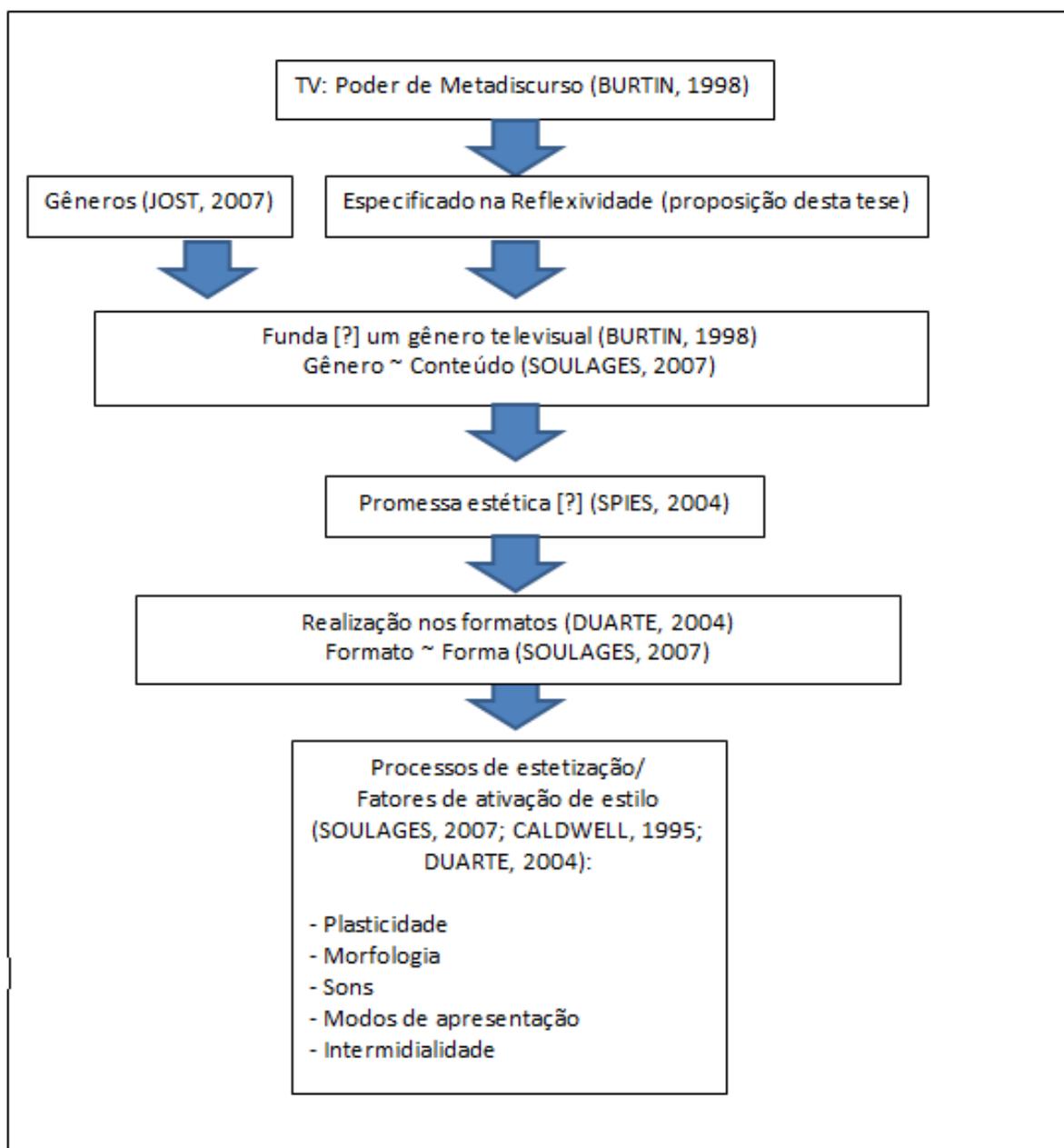
5 PROCESSOS DE ESTETIZAÇÃO: PERCURSO E FORMAÇÃO DO OLHAR

A partir do estudo das bases do processo metatelevisivo e da profusão de categorias dos modos de expressão da reflexividade numa derivação dele, este capítulo abordará a convergência desses vários aspectos para uma configuração estética do processo. Na proposição de uma concepção estética da reflexividade, parte-se do pressuposto de Nathalie Burtin, que considera que “a televisão é agora dotada do poder de metadiscorso através de diferentes emissões, criando assim um verdadeiro gênero televisual” (BURTIN, 1998, p. 12, tradução nossa). Na compreensão de que os gêneros estabelecem promessas, por meio das quais se vinculam aos públicos (JOST, 2007), e levando em consideração o entendimento de Elizabeth B. Duarte (2004) de que a realização, ou não, de uma promessa se dá nos formatos, a tese verifica, nesse nível, a configuração, ou não, de uma promessa em torno dessa estética da reflexividade. A inspiração para a investigação de tal possibilidade vem também de Virginie Spies (2004), que já havia ventilado a existência de uma promessa estética, a propósito do contexto televisivo francês.

O elo entre a discussão da estética e do gênero/promessa televisiva é fortificado pelos estudos de Jean-Claude Soulages (2007) e Dominique Chateau (2014) sobre os processos de estetização. Se, em John Caldwell, “a TV é uma prática estética e industrial baseada sobre uma competência estilística”⁷⁷, Soulages propõe uma relação estilo/gênero em que este cuida dos conteúdos e aquele, das formas. Em uma melhor visualização sobre como os conceitos e as categorias se relacionam neste capítulo, para uma compreensão estética sobre a reflexividade, a figura 72 representa como eles se dispõem numa relação de causa/consequência e hierarquização:

⁷⁷ Cf. SOULAGES, 2007, p. 122, tradução nossa.

Figura 72: Esquema para verificação da configuração de uma estética reflexiva e da existência de sua promessa



Fonte: TORRES, 2016.

Vejamos que entre a constatação do poder de metadiscorso da TV e a proposta ventilada por BURTIN (1998) sobre o gênero televisivo resultante desse poder, está interposta toda linha reflexiva desenvolvida pela tese. Assim, em torno desse esquema de verificação, temos que se, conforme Soulages (2007), o gênero cuida dos conteúdos, esta tese observa o gênero a partir dos conteúdos/temas reflexivos constatados como mais constantes até aqui. Estes conteúdos, conforme vimos, se referem, sobretudo, a *Métiers*, *Técnicas* e *Bastidores*.

Ainda considera-se interessante incluir uma categoria de modo de expressão dos processos reflexivos de rara manifestação: *Passado*. Essa inclusão ocorre pelo fato de tratar-se

de uma categoria que se considera de alto potencial reflexivo, exercida por meio de recurso constante a arquivos e memórias, com o que as produções recuperam a história televisiva e são predispostas a um pensamento crítico sobre ela. Antes, portanto, passa-se à compreensão sobre a imbricação feita aqui entre o gênero, sua conceituação, e as tematizações reflexivas em questão.

5.1 EM MEIO AOS MUNDOS TELEVISIVOS, UMA PROJEÇÃO DA REFLEXIVIDADE COMO GÊNERO

Com uma narrativa que tende a uma progressiva hiper-fragmentação (CASSETTI e ODIN, 2012), o meio televisivo é historicamente sujeito aos interesses comerciais das emissoras e dos anunciantes pela própria necessidade de manter no ar uma programação durante 24h diárias. Nele, os fatores contextuais que ligam as esferas da produção e da recepção variam mais intensa e frequentemente no tempo e parecem estabelecer um quadro genérico confuso, em comparação ao atual nível de sistematização alcançado pelos teóricos da sétima arte em torno dos gêneros cinematográficos. Para dar uma ideia de o quanto a esfera de recepção condiciona, de modos diferentes, o movimento e estabelecimento do quadro genérico em um e outro meio, uma comparação cinema/TV dá sinais importantes. Um filme, por exemplo, pode ser sucesso de público, mas ele logicamente será um filme completo e acabado de acordo com todo um conjunto de características pensadas pela esfera da produção, sem que tenha sido, necessariamente, sujeito a pesquisas e aprovação desse público. No entanto, se uma novela ou uma série não fazem sucesso junto ao público, terão rumos alterados ou mesmo poderão ser encerradas antes do previsto.

Ao apontar o fato de que a Indústria usa os gêneros para produzir programas que definem identidades, gostos, faixas de público, organizações e planos de investimentos de empresas, Jason Mittell (2004) entra em consenso com os autores da área, como François Jost (2007) e Elizabeth Bastos Duarte (2004). Sua contribuição, para a teorização de gêneros para o meio televisivo, reforça a importância do contexto e das relações socioculturais nele estabelecidas. Para o autor, os gêneros são chaves pelas quais nossas experiências de mídia têm se classificado e se organizado em categorias ligadas a conceitos particulares como valor cultural, audiência assumida e função social e ainda destaca que o *mix* de gêneros é mais pronunciado hoje do que em épocas anteriores.

Como exemplos de gêneros elencados por Mittell (2004), temos notícias, esporte, publicidade e propaganda, dramas médicos, TV educativa e ficção científica. Aliás, a

propósito da profusão de termos e da discussão inacabada acerca dos gêneros televisivos, poucas dessas nomenclaturas encontram correspondência nas apontadas por François Jost (2007, p. 61). Ao mencionar etiquetas tomadas como gêneros, a exemplo de documentário, *reality show*, telerrealidade, drama, *soap opera*, docudrama e docuficção, Jost fala da dificuldade de classificação de coisas que não estão no mesmo nível, já que algumas “tomam como traço pertinente a forma da emissão [...] outros, enfim, fazem referência a conjuntos muito mais vastos (realidade, ficção)”, que o autor chama de “mundos” (JOST, 2007, p. 61). Por sua vez, os mundos fundamentam uma classificação de gêneros mais racional, formando os “arquigêneros”: os mundos *real*, *fictivo* e *lúdico*.

Sobre o mundo real, Jost esclarece “que o primeiro reflexo do telespectador é determinar se as imagens falam do mundo ou não, qualquer que seja a ideia que se faça deste mundo” (JOST, 2007, p. 62). E nessa determinação, do que possa vir a representar o mundo real, influenciam as diferenças culturais e contextuais de que fala Mittell. Sobre o mundo fictivo, Jost afirma que, ao aceitar um relato que venha com essa característica, “está-se pronto a aceitar acontecimentos nos quais não se acreditariam ser atribuídos ao mundo real”⁷⁸, o que não abole a necessidade de uma coerência interna de tal narrativa, a exemplo das histórias de super-heróis. Por fim, o mundo lúdico, situado entre o mundo real e o da ficção, é bem representado pela condição do jogo: jogadores são personagens do mundo real, mas desempenham papéis segundo regras.

De modo geral, para François Jost, todas as classificações de gênero partem desses conceitos englobantes, dos quais derivam linhas de ação e produção de significados. Um exemplo dessas linhas é o que o autor considera como promessas dos gêneros. Elas atualizam a noção de contrato de leitura, concebendo o gênero como “interface entre produtores, difusores e telespectadores via mediadores” (JOST, 2007, p. 69-70). Neste ponto, Jost dialoga com Casetti e Odin (2012) a propósito da transição da Paleo à Neotevê. Não há tom pedagógico; há uma sugestão, um devir que vai se tornando próprio de cada núcleo genérico, e a partir do qual, o público passa a encontrar motivos para se fidelizar (ou não). Entre os tipos de promessa de que fala Jost, está a ontológica, ou seja, a que fica clara já no nome do gênero, a exemplo da comédia – promessa de riso. Outro tipo é a pragmática: sabemos, por exemplo, a diferença entre “ao vivo” e ficção, mas podemos não saber se determinada programação é ou não ao vivo. De fato, são frequentes as estratégias para que o efeito de certo conteúdo veiculado seja de “ao vivo”.

⁷⁸ Cf. JOST, 2007, p. 63.

No que se refere à mistura de mundos, gêneros e consequente mistura de tons das emissões⁷⁹ chama a atenção o modo como ela é forte nos programas que fazem parte do grupo inicial reunido no presente estudo, a exemplo da docuficção e do *infotainment*⁸⁰ (JOST, 2007). Por exemplo, se um tema de interesse jornalístico (mundo real) é narrado com atributos ficcionais, certamente vai acontecer uma mistura de tons, de modos de apresentação. Julgar as prevalências e “desconstruir a promessa”⁸¹ de maneira a classificar os produtos independente da marca genérica a eles atribuída pelas emissoras de TV é um desafio que a pesquisa nesse campo tem encontrado até hoje.

Sendo assim, a tese parte da consideração de Soulages (2007) de que o gênero refere-se aos conteúdos, para tomar as manifestações mais frequentes dos processos reflexivos em meio ao objeto empírico como experiências de mídia classificadas e organizadas (MITTELL, 2004), que se tornam algo como etiquetas ou temas-chave (JOST, 2004). Assim, independente de tais programas serem pertencentes ao mundo real, ao ficcional ou ao lúdico, segundo este enquadramento dado ao conceito de gênero por Soulages (2007), um dito gênero reflexivo poderia atravessá-los.

Os temas reflexivos, recorrentes nos cerca de 30 anos de produção mapeados, referem-se a *métiers*, *técnicas* e *bastidores*, como foi exposto anteriormente. E, partindo do pressuposto desta tese, de que tais categorias valorizam o pensar sobre as características mais diretamente vinculadas ao meio, sem misturá-las às que se ocupam dos veículos (emissoras) – atuantes num nível mais relacionado à pura e simples (auto)referência – os programas que se ligam mais exclusivamente a elas são *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984), *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009).

No entanto, como é interessante que o afinilamento em direção a um *corpus* priorize a profundidade em lugar de quantidade, opta-se, já a esta altura, pelo corte de *Crig-Rá* (TV GAZETA, 1984). Apesar de ser um verdadeiro representante da “*nouvelle-vague* da arte televisual” (EADES, 1998) no Brasil, o programa, atualmente, tem raras emissões disponíveis para livre acesso o que dificultaria a coleta de material para análises mais profundas. Assim, a

⁷⁹ Cf. JOST, 2007 e DUARTE, 2004.

⁸⁰ Conceito mais profundamente desenvolvido até agora no Brasil por Itânia Gomes (2008) e Fábila Angélica Dejavitte (2006). De modo geral, desde os anos 1980, temos uma tendência mundial à consagração midiática do híbrido *infotainment* (informação + entretenimento). Conforme os estudos de Gomes, no Brasil, essa consagração passa pelo fato de que “programas que dramatizam a vida cotidiana [...] conjugam debate de assuntos da atualidade com recursos do entretenimento [...além de...] programas jornalísticos populares [...e...] programas que têm como conteúdo as várias formas de entretenimento [...como...] jornalismo esportivo, jornalismo cultural, jornalismo social” (GOMES, 2008, p. 105-106).

⁸¹ Cf. JOST, 2007, p. 73.

tese permanece com as outras três produções, considerando ainda a particularidade de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) sobre a ênfase à categoria *Passado*. Como já foi dito, destaque-se, aqui, que a abordagem sistemática de tal categoria é inédita em meio ao objeto empírico e guarda, justamente, em relação à reflexividade um rico potencial de abordagem. Dessa forma, entra nesse estudo de tematização/generificação do processo reflexivo.

Por seu intenso trabalho sobre a ficção, *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) identifica-se mais com o Mundo Fictivo ou Ficcional. Mesmo com essa tendência geral, há traços de Mundo Real – quando da menção a dados e expressões da vida cotidiana – e também de Mundo Lúdico entre as personagens de Regina Casé e o público. O jogo parece se estabelecer num processo que convida a uma vigilância constante para sabermos em que momento a atriz incorpora as personagens e em que momento – mesmo que esteja sempre em cena – ela dá lugar à própria personalidade, cujas expressões verbais e gestuais são muito próximas às das personagens que interpreta (Figura 73) e a confusão personagem/persona se estende a algumas participações dos atores não-profissionais, integrantes dos episódios *A Hora da Estrela* e *Negro Bonifácio*.

Figura 73: Mistura de expressões e traços entre Regina Casé e a personagem Glória, em *A Hora da Estrela*



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Regina Casé (Glória): – Você acha que ela poderia fazer a Glória ?

Figurante: – Não.

Regina Casé (Glória): – E eu ?

Figurante: – Só se pintar o cabelo de loiro.

Regina Casé (Glória): – Ah, posso pôr uma peruca ! [...] O fato de ser carioca tornava a Glória pertencente a um ambicionado clã do Sul do país. A Glória era... um... um estardalhaaço de existir!

Paula Bouzas (Macabéa): – O telefone do escritório só chama Glória e Seu Silveira.

Wagner Moura (Olímpico): – Quem é Glória ?

Glória (Regina Casé): – Sou eu, quem gostaria ?

Olímpico (Wagner Moura): – Olímpico de Jesus, para servi-la.

Neste momento de ensaio e marcação das falas de cada personagem em uma determinada cena, o modo como Casé reflete sobre a personalidade de Glória faz com que, ao descrevê-la, a atriz recorra a parte do próprio corpo (os seios, que ela segura com as duas mãos) para expressar os modos de Glória. Ao voltar para a personagem, lá estão traços da atriz, seja no sotaque ou no modo de falar e de olhar. Os créditos das falas estão intencionalmente demarcados entre os momentos Casé/Glória, para enfatizar a justaposição das participações de Regina Casé e de sua personagem. A mesma justaposição é feita entre Wagner Moura e sua personagem, Olímpico de Jesus, mas a distância entre estes é mais marcada por uma sensível diferença de personalidade e expressões verbais e corporais. A mistura entre os momentos da atriz e da personagem é exacerbada em momentos como o representado pela Figura 74:

Figura 74: Regina Casé é apresentadora e personagem simultaneamente em *Negro Bonifácio*



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Tia (Regina Casé): – Passa! Tu vive de cochicho com esse Bonifácio, Tudinha!

Tudinha (Carolina Dieckman): – E o que é que tem?

[...]

Tia (Regina Casé): – Eu não quero vocês dois de conversa.

Tudinha (Carolina Dieckman): – A senhora acaso é minha mãe pra governar meu querer?

Tia (Regina Casé): – Hum!!!

Tudinha (Carolina Dieckman): – Tem gente que acha que sim.

Tia (Regina Casé): – Tu jura, tão comentando? Bah, mas que babado!(!?)

Tudinha (Carolina Dieckman): – É o que todo mundo diz.

Tia (Regina Casé) / Regina Casé: – Tu me respeita, gurria! Tu fala que parece uma caturrita! (Que é um papagaiozinho que tem aqui, que parece que fala muito). Silésio, tu me sela aquele tostado (Que é um cavalo meio marrom), que eu tenho que dar uma carreira até o bolicho (Um pulinho na venda), e voltar antes das seis! (Só quero saber uma coisa, quem é que vai dar essa carreira nesse cavalo, sou eu mesma?!)

Aqui Regina Casé mistura as atitudes e falas da personagem com as suas próprias. Ao manter um diálogo com a personagem Tudinha, interpretada pela atriz Carolina Dieckman, Casé nos deixa entrever seus modos de agir e falar, quando da tradução (apresentação) de alguns termos do vocabulário gaúcho, ao mesmo tempo em que vive a tia de Tudinha (interpretação). O constante recurso à tradução faz com que, dentro de uma postura reflexiva, o programa incline-se ao Mundo Real, já que as expressões traduzidas fazem parte do dia a dia de uma parte da população brasileira – a sulista da região da campanha gaúcha. No entanto, a expressão “*Bah, mas que babado!*” – ao lado da qual se assinala um ponto de interrogação na transcrição – soa como mais um desses momentos em que a apresentadora toma o lugar da personagem, visto que “babado” não faz parte do vocabulário do povo nativo do local representado. No entanto, esse trecho é dito num tom menos destacado em relação a todas as traduções que vêm depois, envolvendo a “caturrita”, o “tostado” e a “carreira”.

A possibilidade de distinção entre os traços e momentos de personagem e de pessoa, no entanto, torna-se mais difícil quando se tratam das atrizes não-profissionais envolvidas na produção. Isso porque, como suas passagens pela grande mídia ficam restritas a essa aparição em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), não há parâmetro para comparação. Diferente do que acontece com Regina Casé, nesses casos não é possível tecer uma média de características das pessoas das atrizes e da construção de suas (pseudo) personagens, todas aspirantes a Macabéa.

As moças, que participam da pretensa seleção para a escolha daquela que viverá a personagem na versão televisiva do romance de Clarice Lispector, falam de suas vidas, seus dramas, alegrias e hábitos. Todas utilizam um tom informal e – por vezes – intimista. As emoções são expressas com facilidade, sendo que algumas candidatas chegam às lágrimas. A propósito, o próprio choro vira tema de reflexão, quando elas falam sobre o quão fácil ou difícil é sua manifestação para cada uma.

Na Figura 75, uma delas é captada em seu modo de expressar o que pensava e sentia sobre a chegada na cidade do Rio de Janeiro.

Figura 75: Mistura entre a personagem e a personalidade da atriz não-profissional em *A Hora da Estrela*



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Atriz não-profissional: – Eu tinha a maior vontade, meu sonho era vim aqui, meu sonho era vim aqui [...] Só sabia que tava dentro do Rio de Janeiro... ‘Ai, cheguei no Rio de Janeiro !’

Assim como a Macabéa do livro, muitas dessas moças também, um dia, vieram do nordeste para tentar a vida na “Cidade Maravilhosa”. Existe quase uma simbiose entre a Macabéa de Clarice Lispector e as Macabéas possíveis, daí a ambiguidade entre o que é de cada uma e o que é uma afinação entre cada uma e a personagem. O modo de falar, as expressões faciais, o “quase-choro” – característico de tantas dessas moças no cotidiano fora do episódio – inspiraram a atriz profissional Paula Bouzas que, afinal de contas, interpreta Macabéa durante a maior parte dele.

Outro momento de mistura entre a personalidade e a apresentação de um ator não-profissional e de uma personagem aparece no episódio *Negro Bonifácio*. Em cena, um método de seleção daquele que viveria um candidato a namorado de Tudinha e, portanto, rival de Bonifácio, leva em conta uma habilidade de verdadeiro gaúcho dos pampas – a capacidade de vencer uma corrida de cancha reta (corrida de cavalos em linha reta) entre vários ginetes (homens que montam cavalos ligeiros e enérgicos). Este método parece ter realmente selecionado o mais habilidoso entre os “não-atores” e, em paralelo, tornou-se mais um momento para reflexões acerca do modo de falar e agir de um povo que inspirou o autor do conto que deu origem ao capítulo da série (Figura 76).

Figura 76: Ator não-profissional entre a própria personalidade e a de sua personagem em *Negro Bonifácio*



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Aqui, mais um ator não-profissional coloca-se no lugar de candidato a um papel, mesmo que já esteja em plena interpretação, assim como no caso da atriz não-profissional representada na Figura 75. Neste momento, ele deixa entrever fatores pretensamente pessoais que o impulsionam a persistir na corrida cujo prêmio é, segundo a própria apresentadora, “dar um beijo na atriz Carolina Dieckman”. Notemos que, a pessoa do ator não-profissional é situada em relação à pessoa da atriz e não em relação à sua personagem, a prenda Tudinha. O olhar direto para a câmera transparece esse viés pessoal. Além disso, é confusa a própria passagem do momento em que o rapaz ainda é Juca (seu nome/apelido na “vida real”) para aquele em que, ao ganhar um beijo de Carolina Dieckman, quem está em sua frente é, na verdade, Tudinha, que agora exhibe o novo escolhido aos olhos enciumados de Bonifácio.

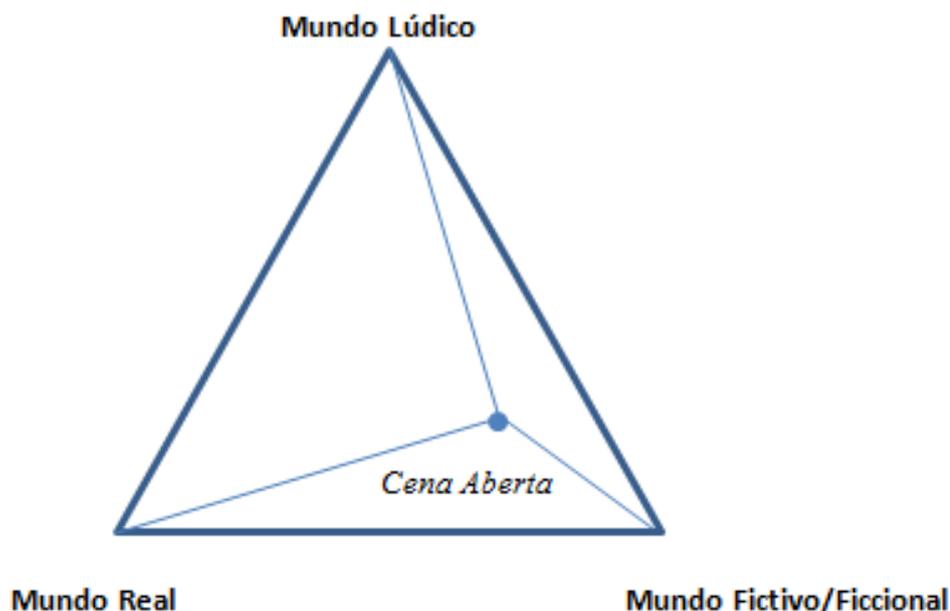
Nessa discussão sobre traços de gênero em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), uma fala da apresentadora Regina Casé demarca a postura geral do programa, de manter uma prática reflexiva com forte tendência ao ficcional. Ela diz que “assim é a ficção: a gente mente pra dizer melhor a verdade, ou então a gente finge estar dizendo a verdade pra mentir melhor”⁸². Estes aspectos ficcionais preponderantes organizam uma característica comum a todos os episódios, a que JOST considera como “a força da herança teatral na TV”, a exemplo

⁸² CASÉ, Regina. *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

dos *sitcoms* (JOST, 2007a, p. 111, tradução nossa). Este exemplo de programa, aliás, segundo Jost (2007a), traz como sinalizador de promessa estética o fato de assumir-se como suporte televisivo, algo extremamente afinado com o traço reflexivo. O didatismo com que cada episódio é desenvolvido torna-se uma marca do programa. Característica semelhante é observada em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009).

De acordo com a organização visual entre os mundos televisivos, proposta por François Jost (2007; 2007a), temos que o *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) parece ficar mais bem alocado entre o meio (centro de forças entre os três mundos) e o vértice do Mundo Fictivo/Ficcional, como sinalizo na Figura 77, a seguir, construída numa adaptação da figura “Mundos do primeiro grau”⁸³, de François Jost (2007a, p. 31, tradução nossa).

Figura 77: *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) na distribuição dos Mundos Televisivos de François Jost



Fonte: TORRES, 2016.

Nessa distribuição entre os Mundos, o programa *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) também promove um jogo de forças, mas de todas as produções do objeto empírico é o que parece reunir mais rica e equilibradamente o Lúdico, o Fictivo/Ficcional e o Real. Ao mesmo tempo em que há uma tendência ao ficcional, por meio de cenas que primam por uma representação de narrativas mais ou menos distanciadas do nosso mundo (GARDIES, 2007), nas quais a TV ganha papel central, passando pelas situações risíveis e até mesmo esdrúxulas, o jogo entre as personagens e uma indução a jogo

⁸³ Do original «Mondes du premier degré». Cf. JOST, 2007a, p. 31.

destas com o público é algo que também permeia a série, a exemplo do episódio *Verdade*, em que há um jogo irônico com o próprio nome, quando a atriz que vive a apresentadora Ana é trocada por outra que segue a ser assim chamada. A provocação ao público é potencializada pelo fato de razões risíveis terem sido apresentadas para a troca da pessoa da apresentadora, tais como:

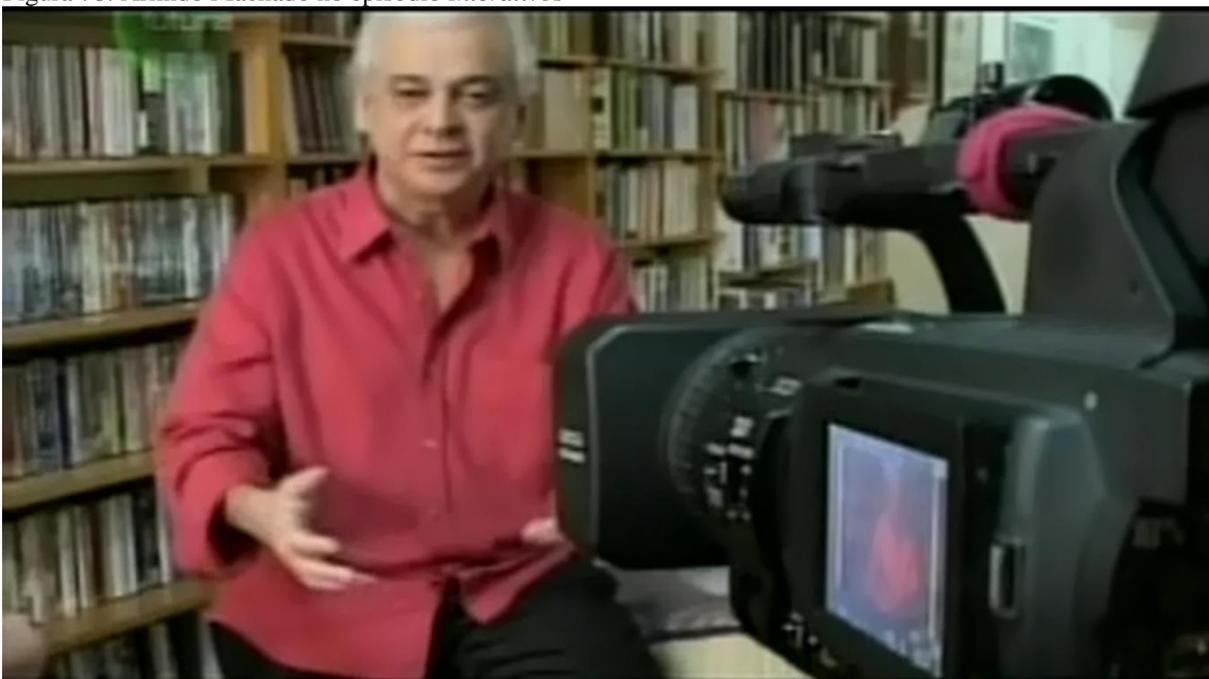
[...] na verdade, ela foi pra Cuba aprender a tocar carrón. Não, mentira. Na verdade, ela foi comprar leite e nunca mais voltou. Na verdade, quem sabe a verdade mesmo é a nossa nova apresentadora, a Ana [...] Pois é, essa é a nova Ana, a Ana de verdade. Não que a outra Ana fosse de mentira, mas essa é a que vocês têm que acreditar que é a apresentadora verdadeira do *Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*.⁸⁴

Vejamos que, ao enfatizar o jogo de papéis e o jogo de linguagem verbal com a palavra “verdade”, ao contar com o apoio de imagens correspondentes, o episódio enfatiza a principal razão de fazer parte do objeto empírico – a tematização da reflexividade.

Em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), o Mundo Real permanece ativo, seja no uso de documentos de arquivo ou na alusão a dados históricos e técnicos, seja no recurso a entrevistas com personalidades reconhecidas no meio acadêmico, televisivo e audiovisual, como os professores Arlindo machado (Figura 78), luiz felipe pondé (Figura 79) e os cineastas esmir filho (Figura 80) e josé padilha (Figura 81), todos brasileiros.

⁸⁴ *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), episódio *Verdades*.

Figura 78: Arlindo Machado no episódio *Interativos*



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Figura 79: Luiz Felipe Pondé no episódio *Realidade*



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Figura 80: Esmir Filho no episódio *Piloto* (estreia)



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Figura 81: José Padilha no episódio *Verdade*



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Este recurso se dá também quando da referência a obras mundialmente conhecidas, a exemplo do clipe da canção *Subterranean Homesick Blues*⁸⁵, do cantor e compositor Bob Dylan, retomada no caso por meio da paródia representada na Figura 55. Conforme Jost

⁸⁵ Fonte: <https://vimeo.com/72540087>. Acesso em 21.dez.2015.

(2007a), entre o Mundo Real e o Mundo Fictivo/Ficcional, ocorre uma mediação promovida pelo Mundo Lúdico. E a passagem, que no episódio *Verdade* de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) destaca que “essa é a que vocês têm que acreditar que é a apresentadora verdadeira do *Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*” (grifo nosso) representa bem uma das condições sob as quais o Mundo Lúdico se estabelece: “os gestos ou as imagens fazem sempre referência às regras que os organizam[...]” (JOST, 2007, p. 64). Ainda, conforme o autor, o Mundo Lúdico é “sui-reflexivo: ao mesmo tempo em que faz referência à realidade, ele remete a si mesmo (JOST, 2007, p. 64-65). A essa condição, René Gardies⁸⁶ (2007) complementa, dizendo que, na vigência do Lúdico, o meio ganha destaque no modo como se dá a ver, o que este autor, afinal, define como um estímulo à reflexividade.

Em uma primeira aproximação de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) pelo viés da promessa, o que se desenha, em linhas gerais, é um programa que se propõe a tratar da própria condição de mediação com uma ironia que se torna peculiar e que vai caracterizando o tom com que ele se expressa. Essa característica do tom em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) se mantém em meio à variabilidade de subtemas dentro da grande temática do audiovisual empreendida pelo programa. Conforme François Jost (2007), o tom define o modo como uma emissão produz um discurso voltado a um determinado Mundo. Ele é “um componente que se ancora principalmente no animador, para as emissões que advêm do mundo real e lúdico, ou nos personagens, no caso da ficção” (JOST, 2007, p. 66). Em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), o tom é conferido por ambas as possibilidades. Com frequência, para além da apresentadora, temos a entrada de participantes oriundos do Mundo Real, como os entrevistados anteriormente citados, e do Mundo Fictivo/Ficcional, a exemplo do que é representado pelos esquetes, tão frequentes no programa, mas especialmente no episódio dedicado a essa temática –*Ficção*. O trecho representado pela

⁸⁶ Professor emérito da Universidade de Provence, com pesquisa voltada para o cinema e a televisão.

Figura 82, e pela narração correspondente ilustra essa situação:

Figura 82: Ana atravessa a rua – atos I, II e III



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

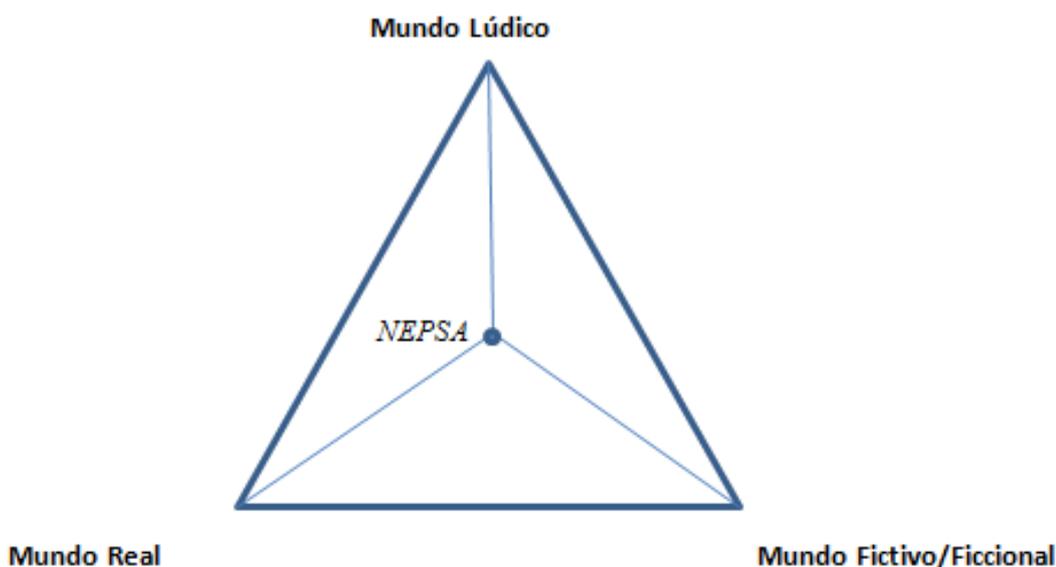
Locutor: – Ato um – O Início. A apresentação da personagem: Ana é uma jovem mulher de 25 anos. Paulistana, filha única, curiosa, sua primeira paixão foi seu analista. Ela sempre sonhou em ser antropóloga e trabalhar com comunidades aborígenes. Mas é apresentadora de um programa sobre audiovisual. Hoje Ana vai viver um desafio. Por quê? Para chegar ao outro lado. Ato dois – O Meio. Na tarde ensolarada, na avenida principal Ana começa a atravessar a rua. Ela anda normalmente e quando passa pela ilha, derruba o lenço, mas só percebe quando chega do outro lado. Ela volta para recolher o lenço, mas quando chega lá, percebe que o sinal já abriu. Ana entra em pânico. Ato três – O Fim. Nervosa e incapacitada de chegar em qualquer lugar, Ana volta para a ilha. Acuada, ela desabafa entre-lábios: ‘Droga!’. Você não percebeu, mas o que acabamos de fazer foi uma ficção. Tem um começo, um meio e um fim. Contamos uma história, mesmo que ela não seja a mais interessante.

Este trecho mostra uma convivência dos principais traços do programa. Além da reflexividade e da ironia típicas, *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) traz o didatismo acerca do qual já foram feitas observações em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003). A *autodérision* presente em autodepreciações do tipo “ela sempre sonhou em ser antropóloga [...] Mas é apresentadora de um programa sobre audiovisual” (grifo nosso), ou “Você não percebeu, mas o que acabamos de fazer foi uma ficção [...] Contamos uma história, mesmo que ela não seja a mais interessante” (grifo nosso) é uma definição que parece dar conta da reunião de tudo isso.

Em relação à distribuição entre Mundos, como dito inicialmente nesse tópico, a respeito de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), entre os programas do objeto empírico, ele é dos que mais ricamente reúnem características do Real, do Lúdico e do Fictivo/Ficcional ao longo de seus episódios. É complexa a delimitação de um lugar médio no triângulo representativo dos Mundos, a partir de François Jost (2007a), pois

em cada momento predomina um dos Mundos. Contudo, a trama do todo dos programas tece mesmo um equilíbrio, como é representado na Figura 83, construída numa adaptação da figura “Mundos do primeiro grau”⁸⁷, de François Jost (2007a, p. 31, tradução nossa):

Figura 83: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) na distribuição dos Mundos Televisivos de François Jost



Fonte: TORRES, 2016.

Este relativo equilíbrio presente em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) ou a inclinação ao meio-termo entre Lúdico e Fictivo/Ficcional presente em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) dá lugar a uma tendência mais demarcada em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006). O Mundo Real é o grande privilegiado nessa produção. A própria ênfase ao *métier* jornalístico, tradicionalmente vinculado ao Mundo Real, tende a forçar esta focalização e o desenvolvimento de um tom diametralmente oposto ao praticado em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009).

A maneira como *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) se volta ao Real é de uma seriedade, cujos traços podem ser mais sutis que a postura projetada pela prática dos óbvios valores-notícia ou por um código de ética profissional. No entanto, sob o comando de Caco Barcelos, os aprendizes assumem um lugar em que precisam provar, semana a semana e em rede nacional, que são capazes de exercer o ofício da reportagem. A formação dos vídeo-repórteres inclui a passagem pela produção, pelos microfones, câmeras, assim como pelas

⁸⁷ Cf. JOST, 2007a. Op. Cit.

decisões editoriais acerca do material que chega da rua e discussões sobre sua edição. Isso é o que se vê na edição final do programa.

Esse modo de referenciar às lógicas de produção, ao que é concebido como bastidores; essa autorreflexividade que – como já foi mencionado nesta tese – constitui um real artificial no interior do meio (DUARTE, 2004) corresponde ao que também já foi recuperado sobre a concepção de uma reflexividade televisada (LECONTE, 1998). Essa fraqueza ou insuficiência de retorno crítico não é exclusividade de *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) dentro do objeto empírico. Em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) e em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) também se torna difícil definir em que momento há índices de real retorno crítico sobre si. A aplicação das categorias de estudo estético, que serão abertas a seguir neste capítulo, voltadas a um viés reflexivo já desenvolvido no capítulo anterior, tornarão mais objetivos os meios para esta constatação. No entanto, de modo geral, *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) faz sua incursão pelo Mundo Real no uso de inúmeros recursos para efeitos de referencialidade, que se ligam, por sua vez, ao efeito de realidade (PERUZZOLO, 2009).

Por mais que as três edições de *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) selecionadas para o objeto empírico tenham certa distância temporal, em todas elas mantém-se no *slogan*⁸⁸ o índice do que se possa compreender como promessa. Em paralelo a essa investida, no que se compreende como uma promessa de reflexividade, efeitos de referencialidade revestem a proposta e atrelam o dito às materialidades do mundo. No programa sobre prostituição, por exemplo, há menção aos telefonemas recebidos pela garota de programa Mariah e imagens das conversas. Nas saídas e chegadas também há a redundância do conjunto menção verbal + mostração. Já no programa sobre a penitenciária, além da constante verbalização e mostração das condições precárias, são frequentes os *closes* de cartas recebidas. As leituras ganham grande carga emotiva. No entanto, as mais ricas alusões ao Mundo Real estão no programa sobre transplantes, como vemos na

⁸⁸ Retoma-se o *slogan* já citado anteriormente: “Os bastidores da notícia, os desafios da reportagem, agora, no *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006)!”.

Figura 84:

Figura 84: Dados exatos para um atrelamento do dito às materialidades do mundo



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Na imagem, elementos prendem o dito ao mundo. Além de mostrar o relatório dos médicos, a reportagem enfatiza o tempo de sobrevivência dos órgãos fora do corpo, além de mostrar partes do trajeto desses órgãos até a chegada aos pacientes.

E por mais que o Mundo Real seja a prioridade de ações em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), o recurso ao Mundo fictivo/Ficcional também ganha espaço, diversificando o modo como o programa, aparentemente, cumpre com sua principal promessa. Um dos exemplos disso é o uso frequente da trilha sonora, que quase sempre coexiste com a edição *fast motion* ou com efeitos como fusão de imagens. No programa sobre transplante de órgãos, temos um dos efeitos de ficcionalização mais significativos. Nas imagens de quem está na fila à espera de um órgão, o efeito gráfico que simula a visualização da frequência cardíaca é acompanhado de alusão numérica à contagem de tempo (

Figura 85):

Figura 85: Traços do Mundo Fictivo/Ficcional em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006)



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Entre os índices mais claros dos modos de contemplação da promessa, inicialmente observada em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), das rotinas produtivas à finalização, há muitos pontos a serem considerados. Códigos e linguagens interagem rumo a um sentido final de “nós estivemos lá”, “deparamos com isto ou aquilo, selecionamos o que é mais importante”, ou ainda “contamos com ‘tal’ e ‘tal’ ferramenta, para que o produto final fique o mais interessante possível”.

O programa sobre prostituição, o mais antigo inserido no objeto empírico, parece refletir uma maior necessidade, à época, de enfatizar o passo a passo da equipe, legitimando a “instância transparente”. Mas não há detalhes disso no *site* da produção⁸⁹. Elementos antes referenciados na tese, em alusão aos aspectos reflexivos, a exemplo de afirmações como “*nossa equipe leva um susto*”, “*desafio da(o) repórter*” ou “*o que consegui [...] o que não consegui*”, a frequente a mostra da câmera no ombro (Figura 60) além do equipamento da equipe telejornalística em meio à vinheta de *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) (Figura 61) podem ser mencionados como reforços do vínculo da produção com o Mundo Real. O mesmo pode ser dito do momento final do programa sobre a rotina penitenciária, em que a repórter passa a ser entrevistada (figura 62). Nesse trecho, também referenciado anteriormente, em relação aos aspectos reflexivos do programa, há avaliações sobre o trabalho

⁸⁹ Portal de Notícias G1. Disponível em: <www.g1.com.br/profissaoreporter>. Acesso em: ago. 2012.

de campo e o que a edição daquele dia quer mostrar. Esteticamente, a sequência de pequenos quadros que tomam espaço um abaixo do outro na cena remete à conformação dos fotogramas de uma película, uma mostra da inspiração do programa na linguagem cinematográfica, que – por sua vez – tensiona novamente a fronteira entre o Real e o Fictivo/Ficcional na produção.

Vemos, aqui, que a referencialidade colabora para a famigerada “objetividade jornalística”, em que as imagens são forte ponto de apoio. Enquanto isso, o Mundo Fictivo/Ficcional atua seja pelo uso de trilhas sonoras e enquadramentos característicos da linguagem cinematográfica, seja pelos efeitos de edição incomuns neste tipo de produção. De modo geral, a maneira como a reflexividade é movimentada de modo a contemplar uma transparência idealizada vincula *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) a uma imagem romântica que se construiu da profissão ao longo da história, inclusive por outros meios que não a televisão. O que este meio, em específico, faz é dar a ver literal e detalhadamente uma série de práticas produtivas que movimentam essa imagem idealizada da equipe de reportagem, que toma contato com o mundo (real) *in loco* e que mantém o “pé na rua”.

Em uma conformação tomada por um arranjo inicial de modos de expressão e contemplação do que, até aqui, se entende como promessa em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), temos que o programa arranja os Mundos televisivos do modo disposto pela Figura 86, a seguir, construída numa adaptação da figura “Mundos do primeiro grau”⁹⁰, de François Jost (2007a, p. 31, tradução nossa):

Figura 86: *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) na distribuição dos Mundos Televisivos de François Jost Mundo Lúdico



Fonte: TORRES, 2016.

⁹⁰ JOST, 2007a. Op. cit.

A projeção feita em torno da reflexividade como gênero, a partir de uma ideia ventilada por Burtin (1998) e guiada pela concepção dos Mundos televisivos ou arquigêneros de Jost (2007; 2007a), toma como lastro unificador a proposta de Soulages (2007) para os estudos televisuais em torno de gêneros e estilos. E, se, conforme o autor, os gêneros cuidam das temáticas e os estilos das formas (SOULAGES, 2007), então é possível considerar emissões como estas – dotadas de alto potencial de expressão reflexiva – como representantes de um gênero que se funda em sua expansão pela transversalidade dos mundos. Ao partilharem, com todos os outros programas do objeto empírico, os tópicos *Métiers*, *Técnicas* e *Bastidores* dos modos de expressão dos processos reflexivos, *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) e *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) constituem algo como um microcosmo do objeto empírico, uma pequena amostra de seu potencial.

Ao longo dos programas, em alguns casos desde o título ou *slogan*, tais categorias reflexivas formam uma estrutura que se torna receptáculo para todos os assuntos que a essa base se adaptam e ilustram. Ou seja, ao assumir-se como suporte no uso, ou não, de um tom professoral e didático sobre isto, ao colocar-se como moldura e propor abordagens da própria condição de mediação com ironia, ou mesmo ao apresentar a fatídica questão dos bastidores, a cada emissão, a temática *mor* para todas as produções gira em torno de sua ligação com o terreno da reflexividade e, neste processo, suas promessas apoiam-se simultaneamente nos arquigêneros ou Mundos Real, Fictivo/Ficcional e Lúdico. A transversalidade, ou porosidade, do que aqui começa a se delinear como um gênero possível – o Reflexivo –, essas suas características que tornam mais fluidas as fronteiras entre tais Mundos ou arquigêneros podem ser vistas tanto como sua maior qualidade (a abrangência), como sua falha (o generalismo). Sua fugacidade e inconstância – ora reflexividade televisiva, ora reflexividade televisada –, por sua vez, pode ligar-se às inconstâncias herdadas de todas as zonas de fronteira de que a própria televisão é feita, da arte aos outros campos e mídias.

Assim, caso o conceito sobreviva, entende-se que esse possível gênero Reflexivo poderá vir a ser – justamente por sua fluidez, tendência à problematização apaixonada ou mesmo (claro) abandono dela, onipresença entre generalismos e especificações – conceito-chave em diálogo com o que McLuhan (2007) já apontava como a cultura do mosaico fluido de que a televisão era representante. Essa cultura que se mostra, mas dificilmente se sabe e se vê em sua complexidade e, justamente, por isso parece estar à mercê de usos, organizações, reorganizações e desmerecimentos da parte de outros campos.

As categorias para um estudo dos processos de estetização dos programas, a seguir introduzidas, permitirão passar à forma do que o conteúdo aborda. Elas promovem um fechamento e um retorno/contorno de todo um conjunto de influências que esta tese vem reunindo, desde as raízes estéticas levantadas anteriormente, e tornam mais palpável o que possa vir a se estabelecer como uma promessa estética do gênero reflexivo televisual aqui em estudo.

5.2 O DELINEAMENTO DE UMA ESTILÍSTICA: AS FORMAS DA PROMESSA

Ao tomar o conceito de estilo, a partir de Bernard Berenson, como aquilo que, “depois de formado e antes que a desintegração séria comece [, é dotado de] impenetrabilidade para toda influência externa”⁹¹; ou, a partir de David Bordwell (1997), como o resultado do uso sistemático e significativo de técnicas de um *medium*, a perspectiva é a de um processo com relativa forma final. De fato, uma promessa de gênero em TV é algo relativamente estável, visto que ela é a ponte entre os programas e seus públicos (JOST, 2007; 2007a). No entanto, como se verificam os caminhos para a configuração de uma promessa estética do que aqui recém se passa a vislumbrar como gênero reflexivo, trabalhar com conceitos já fechados ou ideias como estabilidade e “impenetrabilidade” não parece levar a algo novo. Desse modo, nesta tese, desconstrói-se o estilo, para que seus modos de constituição sejam tomados como partes de um processo que pode levar à compreensão mais próxima do que seja uma estética reflexiva.

Para Jean-Claude Soulages “todo estilo remete a [uma] economia estética e cultural elaborada pelos produtores, que investem em certo número de ‘normas subjetivas’ desenhando progressivamente *standards* reguladores transferíveis e ‘aceitáveis’ pelos públicos” (SOULAGES, 2007, p. 49, tradução nossa). Nesse caminho, a estética televisiva – estética da fragmentação –, prática industrial fundada sobre uma competência estilística (CALDWELL, 1995), pode ser mais bem compreendida via processos de estetização (SOULAGES, 2007). Para Dominique Chateau, a estetização se dá quando “alguma coisa que não é estética ou não tem vocação para sê-lo, torna-se” (CHATEAU, 2014, p. 5). Vista em deslocamento, em relação ao campo da arte, ela coloca a estética em crise por uma questão de diferença de *ethos* (CHATEAU, 2014). No entanto, Soulages (2007) investe na ideia e afirma que, no âmbito televisivo, os processos de estetização baseiam-se nas inovações tecnológicas

⁹¹ Cf. BERENSON, 2010, p. 146.

– aí compreendidos elementos como enquadramentos e movimentos de câmera –, a partir das quais os estilos trabalham como uma dinâmica cinética que interfere no desenvolvimento dos programas.

Daí que, “se o gênero ocupa, em um primeiro momento, um nicho estratégico na oferta de bens culturais, o estilo intervém como uma interface indispensável entre o universo da produção e o da recepção [...] como uma ferramenta para classificação e reconhecimento” (SOULAGES, 2007, p. 50, tradução nossa). Um exemplo dessa mediação, desempenhada pelo estilo, é a reconhecida “estética do *direct*”, referenciada por John Caldwell (1995).

Como verificou-se no capítulo anterior, a aplicação das categorias dos modos de expressão dos processos reflexivos no contexto dos programas de TV brasileiros fez aflorar um conjunto de traços que se considera associável ao que Soulages (2007) chamou de “*standards* reguladores transferíveis e ‘aceitáveis’ pelos públicos”. Afinal, mesmo que a tese não avance pelo âmbito da recepção/consumo, como já se disse, compreende-se que sem o respaldo da audiência, tal perfil de programas de vocação reflexiva – televisiva ou televisada – não teria se legitimado ao longo de décadas. E ao concordar com o pensamento de Leconte (1998) de que o estilo dá forma aos gêneros, ou com a ideia de Elizabeth Bastos Duarte (2004) sobre que a promessa dos gêneros se realiza nos formatos, os itens a seguir inspiram-se no raciocínio sobre o que Soulages (2007) chama de fatores de ativação do estilo. Estes itens são categorias aplicáveis ao *corpus*, que se define no presente capítulo, e colaboram, aqui, os estudos deste autor, além dos de Caldwell (1995) e de Duarte (2004). São eles: Plasticidade, Morfologia, Sons, Intermidialidade e Modos de apresentação.

a) Plasticidade

O espectro do nível plástico considerado se baseia nas categorias *Painterly* e *Plasticity*⁹², lançadas por John Caldwell (1995) e referenciadas por Jean-Claude Soulages (2007). A *Plasticity* torna a imagem plástica e tangível, a exemplo de quando se criam formas específicas para alguns efeitos nos programas. Ela está presente nas estratégias de estilização de vídeo, tais como moldura, revestimento, pictorialização e objetividade (CALDWELL, 1995). *Painterly*, que se considera contida na *Plasticity*, refere-se às imagens trabalhadas graficamente como se fossem à mão (CALDWELL, 1995) e seus efeitos que ativam os campos estéticos como o da luz e o da cor (SOULAGES, 2007). Conforme Caldwell (1995), os *Painterly effects* opõem-se à *high resolution* e a deformação que atribuem à imagem

⁹² Numa tradução para o português, os termos podem ser considerados, respectivamente, “pintura” e “plasticidade”.

trabalha no nível do antiilusionismo e da não-massificação (CALDWELL, 1995). E numa inspiração em Duarte (2004), como elementos a serem considerados em relação às análises da plasticidade, estão: cenário, grafismos, iluminação, vestuário e maquiagem.

b) Morfologia

Estudo da forma, neste nível concentram-se as características que trabalham para que os programas se tornem um produto com certa duração e conformação. O aprofundamento sobre a morfologia vale-se da herança/influência cinematográfica em relação à televisão. Assim, este estudo alude a elementos como: planos, enquadramentos, cortes de cenas, montagens/edição (AUMONT et al, 1995; DUARTE, 2004). Entre todas elas, entende-se que a principal função morfológica é o plano. Embora se faça uma simplificação sobre ele, afirmando que se trata de “qualquer pedaço de película que desfila de modo ininterrupto na câmera entre o acionamento do motor e sua parada”⁹³ o conceito é bem mais complexo, e inclui “dimensões, quadro, ponto de vista [...] movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens” (AUMONT et al, 1995, p. 39).

E, justo em função dessa complexidade, ainda que considere o plano como elemento-chave no estudo da forma fílmica, o próprio Jacques Aumont entende que, pela

ambiguidade no próprio sentido da palavra, dificuldades teóricas ligadas a qualquer decupagem de um filme em unidades menores – a palavra ‘plano’ deve ser utilizada com precaução e, sempre que possível, evitada [...pois...] ao empregá-la, devemos ter consciência do que ela *abrange* e do que *mascara*. (AUMONT et al, 1995, p. 44, grifos do autor)

Assim, se a aplicação do conceito de plano pode ser problemática mesmo no campo em que o termo foi criado, entende-se que, transposto para o meio televisivo, este uso pode ser ainda mais confuso. Dessa forma, entre os pontos que mais devem ganhar atenção nas análises do próximo capítulo, em termos de morfologia, estão a edição (análoga da montagem no cinema) e o enquadramento. Com eles, será possível trabalhar fatores decorrentes, como o ritmo, que, por sua vez, dialoga com a plataforma sonora. Através deles, por meio de noções como o movimento de câmera, já se faz uma ponte com o conceito de plano também.

c) Sons

As ambiências e seus conteúdos falados e musicais, além dos efeitos sonoros, são uma dimensão fundamental a ser considerada, já que os estudos se referem a produtos *audiovisuais*. Como embasamentos para este nível analítico, são trazidos como categorias os

⁹³ Cf. AUMONT et al, 1995, p 40.

conceitos de Ángel Rodríguez (2006) para forma sonora, ruído e silêncio, e de Michel Chion (2011) para vococentrismo, relações entre fala-texto, fala-teatro e imagem, som ambiente, além de pontuação simbolizante pela música e por elementos do cenário sonoro.

Chion, por exemplo, é um autor dos mais aprofundados nos estudos sobre som, com foco no cinema. Trazê-lo para os estudos sobre som nesta tese, assim como autores de cinema são eventualmente trazidos para os estudos de morfologia, ilustra o quanto a pesquisa sobre TV ainda carece de fontes cinematográficas. Isto tanto diz sobre seu partilhamento do código audiovisual com a sétima arte, quanto denuncia a limitação em torno de uma abordagem autônoma do meio televisivo para tais elementos.

d) Intermidialidade

Conforme Caldwell (1995), a intermidialidade refere-se à importação de motivos estilísticos e contextos de outras formas de arte e outros campos. Assim, aspectos relacionados às várias mídias que antecederam a televisão, ou que convergem nos traços e *modus operandi* dela, tornam-se foco de atenção. Neste nível, traços de meios como o rádio, o cinema, os quadrinhos, a *internet*, além das artes (principalmente) moderna e contemporânea tornam-se categorias de análise do *corpus*. A intermidialidade é observada em relação às eventuais menções verbais/sonoras feitas a ela.

e) Modos de apresentação

Até mesmo em função da herança radiofônica para o meio televisivo, os modos de apresentação dos programas assumem um papel preponderante, especialmente em termos de reflexividade, pois muitos momentos em meio aos processos reflexivos dos programas são ancorados pelos modos de apresentação. Claro, o objetivo aqui é enfatizar as formas, o revestimento dos conteúdos, então procuramos observar como os modos de apresentação agem na fronteira entre o verbal e a corporalidade dos atores e dos outros elementos. Sendo assim, para este ponto da análise, colabora a fundamentação de Caldwell (1995): modos de apresentação (acrescenta-se a compreensão “persona”), componentes pictoriais, componentes gestuais e aspectos espaciais.

No próximo capítulo, as categorias apresentadas são aplicadas sobre o *corpus* formado por duas edições de cada um dos programas escolhidos a partir do objeto empírico: *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009). As análises indicarão se e como os processos de estetização realizam nos formatos as promessas vislumbradas até aqui.

6 POR UMA ESTÉTICA DA PROMESSA REFLEXIVA EM *CENA ABERTA*, *PROFISSÃO REPÓRTER* E NO *ESTRANHO PLANETA DOS SERES AUDIOVISUAIS*

Os fatores de ativação de estilo colaboram para uma objetivização do que se entende como processos de estetização. Tais fatores trabalham pontos em torno da corporificação de um conceito fugaz por natureza, a estética, ou do mais próximo que se possa chegar dela. Isto porque, como vimos no referencial teórico, se as discussões que tangem a estética ainda não encontram termo sequer em seu campo de origem – a arte – menos ainda o alcançarão nos campos que, por irradiação, herdaram seus traços. Aqui, esses processos de estetização atribuem uma quase palpabilidade para as expressões da reflexividade, fortalecendo a ideia da forma ou de formas por ela assumidas.

As análises da conformidade assumida em torno do que se pode considerar promessa do recém-vislumbrado gênero reflexivo se dividem em fatores de ativação de estilo. A opção por esta divisão exercita um rigor metodológico que desloca o olhar prioritário sobre as obras e foca nos critérios por meio dos quais elas são vistas, o que facilita a observação dos elementos envolvidos em cada fator e, conseqüentemente, valoriza a vocação teórica assumida pela tese. A cada fator, são estudadas as duas edições de cada um dos três programas do *corpus*. Assim, para cada um dos fatores, a reflexividade é contemplada na perspectiva de produções que, como já foi apresentado no capítulo anterior, se assumem como suporte no uso ou não de um tom professoral e didático sobre isto, que se colocam como moldura e propõem abordagens da própria mediação com ironia e que apresentam os bastidores dos mais diversos pontos de vista.

Para seguir a proposta reflexiva de exposição do processo de elaboração da própria tese, a inserção do olhar analítico sobre o *corpus* se reflete na ordem de apresentação dos fatores de ativação do estilo entre os tópicos 6.1 e 6.5.

6.1 PLASTICIDADE

Ao remeter a luz, a cor e a textura, inicia-se a análise do *corpus* no nível da plasticidade, pelo olhar sobre o elemento *cenário*, que é bem variado ao longo das três produções. Há paisagens bucólicas, urbanas e cenários internos. Enquanto nos programas selecionados de *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e de *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) há certo equilíbrio na exploração de locações externas e internas, nas emissões de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) a

tendência é a prevalência de locações internas, que, por sua vez, convivem com uma grande proporção de imagens de arquivo feitas, por sua vez, em locações das mais variadas. Este aspecto será abordado no tópico sobre a intermedialidade. A partir, e em conjunto, com o cenário, observa-se também a iluminação das produções, associando ou comparando esses elementos quando necessário ou pertinente.

Nos episódios *Negro Bonifácio* e *A Hora da Estrela*, da minissérie *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), as cenas externas são contrabalançadas com as internas. No primeiro, muitas paisagens naturais bucólicas (pampa gaúcho), de colorações verde e marrom predominantes, com elementos em cores fortes e variadas e com iluminação natural convivem com cenas internas de coloração marrom predominante (pelas construções de madeira que servem de cenário), com luz natural tamisada ou contra-natural (espécie de luz branca saturada) (Figura 87).

Figura 87: Exemplo de luz contra-natural em *Negro Bonifácio*



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

No segundo, as cenas externas são também frequentes, no entanto, a luz do dia é rebatida de modo a potencializar uma temperatura mais fria, como se vê na

Figura 88.

Figura 88: Luz mais fria como uma das mais frequentes em *A Hora da Estrela*



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Aqui, quartos com luz artificial dura, escritórios, bares, ruas em tons de cinza e azul ou cenas noturnas contrastam com os poucos momentos em que a luz dura é a do pleno dia, em que há alguma cor de fundo. Já nos episódios sobre prostituição e sobre transplantes de órgãos, de *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), predominam cenários noturnos e internos, respectivamente. Mesmo que fique claro que Mariah – a garota de programa cuja vida é acompanhada mais intensamente no programa – coloca-se à disposição dos clientes 24 horas por dia, a maioria das cenas com ela é feita em ambientes internos, como sua casa ou a academia de musculação, e na rua à noite (Figura 89).

Figura 89: Mariah, registrada quase sempre em ambientes fechados ou à noite



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

A preferência pelos cenários noturnos para este tema é reforçada pela entrada no universo dos travestis mostrados em atividade na noite do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, como vemos na Figura 90, e pela exposição da prostituição em lugares com precárias condições de higiene no nordeste do Brasil, conforme é representado pela Figura 91:

Figura 90: Travestis na Lapa (RJ): a representação noturna do *métier*



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Figura 91: As precárias condições de higiene dos locais de prostituição no município de Russas



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Periódicos retornos a um eixo central da narrativa constituído por salas de produção e de reunião da equipe para avaliações de Caco Barcelos promovem uma mudança drástica de cenário. Em vez da penumbra, iluminação tamisada ou da alta noite, a luz dura das lâmpadas fluorescentes forma, junto ao mobiliário claro e econômico, um ambiente contrastante, que mobiliza e dá força à aura asséptica predominante no programa, da qual se falou anteriormente. Exemplos disso são as cenas representadas pelas Figura 27 ou Figura 58, já referenciadas na tese.

A mesma luz dura das salas de produção e reunião se repete no programa sobre transplantes de órgãos, já que a iluminação dos hospitais costuma seguir esse padrão. Um padrão que, aliás, dificilmente se flexibiliza para acompanhar as nuances sentimentais de situações como a perda de um parente e a discussão dolorosa sobre a liberação ou não de seus órgãos para doação. O que acontece em alguns momentos é um acinzentamento potencializado pelo tom claro de alas, móveis e leitos hospitalares. Uma comparação entre essas facetas assumidas pelo programa pode ser observada na Figura 92:

Figura 92: Transplantes: As diferentes nuances sobre a mesma cor fria do hospital



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Já em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), os cenários são predominantemente internos, como vemos na reunião de *frames* da Figura 93.

Figura 93: cenários internos predominam em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009)



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Quando há externas, elas são praticamente todas diurnas e feitas em tons diferentes das imagens de estúdio, sendo possível o sépia ou o preto e branco, algumas vezes com uma estética que lembra a das imagens feitas nos primórdios do cinema, quando o número de quadros por segundo era menor e o efeito era frequentemente de salto entre elas. Além disso, em grande parte das vezes, as imagens externas são de arquivo, de acordo com a necessidade temática, o que pode implicar em uma variabilidade muito grande de cenários, que em princípio nada têm diretamente a ver com as temáticas de cada episódio. No entanto, esse

recurso a imagens de arquivo, que permeia toda a série, ainda que como um tema colateral, torna-se a temática do programa *Reciclados*, um dos que constituem o *corpus*. A Figura 94, a seguir, reúne *frames* de algumas das imagens de arquivo utilizadas em *Reciclados*, além da edição de abertura.

Figura 94: seleção de imagens de arquivo em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009)



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Em uma produção como *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), que se dedica à discussão do audiovisual em todas as formas e plataformas possíveis, o uso de imagens de arquivo constitui-se justamente numa das maneiras mais eficientes de promover esta reflexão. Entende-se que, deste modo, a emissão esvazia-se de si mesma para dar lugar a um conjunto maior de referências em áudio e vídeo e, assim, tem mais capacidade de servir de meio para reflexão sobre a porosidade televisiva, o dom de ser meio para e resultante de vários outros.

Em relação aos grafismos, *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) têm abertura rica de recursos. No corpo dos programas, em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) tais recursos são mais econômicos e nada têm a ver com aqueles referenciados por Caldwell (1995), para quem essas marcas seriam como feitas à mão. Nesta produção, o que se vê com frequência são legendas em que há traduções entre o português e o

quase dialeto representado pelo português falado pelos habitantes da região da campanha gaúcha. Em fonte simples e branca, essas legendas são, eventualmente, acompanhadas por representações dos temas sobre os quais se falam, como no momento em que a tia (Regina Casé) de Tudinha (Carolina Dieckman) traduz simultaneamente à sua fala termos gauchescos trazidos do conto original de Simões Lopes Neto, a exemplo de “caturrita” (Figura 95), cujo trecho verbal correspondente acompanha a Figura 74:

Figura 95: Regionalismo legendado em *Negro Bonifácio*



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Tia (Regina Casé) / Regina Casé: – Tu me respeita, guria! Tu fala que parece uma caturrita! (Que é um papagaiozinho que tem aqui, que parece que fala muito).

Em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), o uso de recursos gráficos é mais marcado, especialmente no programa sobre doação de órgãos, como já se viu por meio das imagens representadas pelas figuras

Figura 84 e

Figura 85. No entanto, além da abertura, os pontos em que recursos gráficos são explorados com mais frequência são a identidade visual do programa, que aparece com uma animação no canto superior da tela a cada volta de bloco, além de uma espécie de cortina⁹⁴, que faz a transição entre os diferentes momentos da edição (

⁹⁴ Analogia com elemento sonoro que, no rádio, separa editoriais ou temas ao longo de um programa.

Figura 96); esta característica será revisitada quando da análise morfológica do *corpus*, no tópico 6.2, a seguir.

Figura 96: *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006): transição, analogia com a “cortina” do rádio



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Na parcela do *corpus* representada por *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), os recursos gráficos são mais frequentes em *Reciclados*. Há desde efeitos sobre o que, por associação com a fotografia analógica ou digital, poderia ser respectivamente chamado de alteração no grão ou no tamanho do pixel das imagens (figura Figura 97), até grafismos no estilo *painterly*, de que fala Caldwell (1995) em *frames* de filmes ou em um fundo de *chroma-key*, conforme vemos na figura Figura 98.

Figura 97: *Reciclados*: Representação da alteração no grão das imagens



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Nesse sentido, o programa traz mostras de trabalhos do *VJ's* (vídeo-jóqueis), a exemplo do *Coletivo Bijari*, formado em São Paulo. Assim como outros artistas do meio, o grupo trabalha com arte digital e concebe o audiovisual não apenas como linguagem, mas como meio para divulgação de seu trabalho, projetando-o em fachadas de prédios, festas e outros eventos.

Figura 98: *Reciclados*: Grafismos no estilo *painterly*



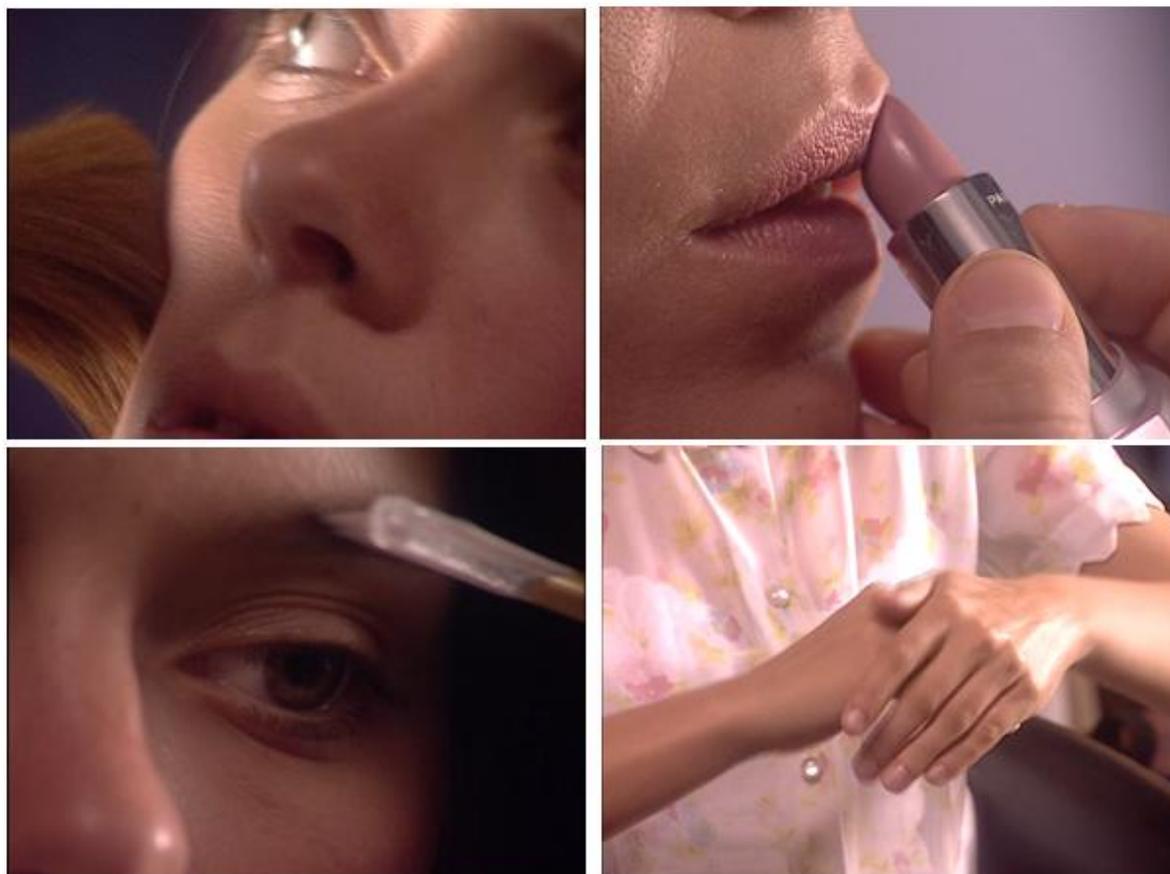
Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.fururatec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Esta maneira de tratamento de imagens é apontada como uma das facetas da reciclagem audiovisual, que a produção tematiza, e o fato de tal ampliação da discussão sobre as técnicas e os usos ultrapassar o verbalmente mencionado, atuando por meio de uma grande variedade de imagens, faz com que este programa seja um daqueles em que mais há variação de cenários em relação ao cenário-eixo central, em que a apresentadora Ana se concentra. Este cenário, para o qual o foco narrativo sempre retorna – assim como o fio condutor de um telejornal que periodicamente retorna a sua bancada – é adaptado de acordo com a necessidade de cada programa de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), mas nesta edição a própria aparência do cenário-eixo central se adapta

e se reformula ao longo do mesmo programa com mais intensidade, tensionando especialmente o tema central da série, de alto potencial reflexivo, como já foi exposto no capítulo anterior. Essa dinâmica de alternância entre os cenários, bem como dos efeitos nela utilizados, faz fronteira com o tópico da morfologia, a seguir.

Para finalizar este tópico sobre a plasticidade, observam-se no *corpus* as linhas de vestuário e maquiagem. Como tanto *Negro Bonifácio* quanto *A Hora da Estrela* inserem-se fortemente no Mundo Ficcional, esses pontos são desenvolvidos com uma gama de variações. Caracterizações físicas das personagens são bem marcadas, até mesmo por fazerem parte de suas descrições nos textos originais; elas tornam-se, inclusive, pontos de apoio para discussões em meio aos diálogos em muitos momentos, sendo acompanhadas de *closes* ou planos detalhes, que intensificam sua valorização. Exemplos disso são as descrições físicas de Tudinha, a moça a quem Bonifácio considera “seu governo” (a mulher que manda nele), assim como do próprio Bonifácio, o “negro maleva” que, segundo a tia de Tudinha, “não presta” para a moça. As descrições estão nos trechos de *Negro Bonifácio* que acompanham as sequências de *frames* correspondentes às figuras Figura 99 e Figura 100.

Figura 99: *Negro Bonifácio*: Tudinha, “a chinoca mais candongueira que havia por aqueles pagos”



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Regina Casé: A atriz que vai fazer a Tudinha é muito bonita. É uma típica beleza gaúcha: face cor de pêssego maduro, dentes brancos e lustrosos, como dente de cachorro novo, sobrancelhas finas. Tinha os pés pequenos, as mãos muito bem torneadas. Lindaça como o Sol, eram macios como o treval os lábios da *morocha*.

Figura 100: Negro Bonifácio: um *ginetaço*!



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Regina Casé: No pescoço um lenço colorado com nó republicano. Na cintura, um tirador de couro mais cheio de cortados do que manchas tem um boi salino. Chapéu de aba larga botado no cocoruto da cabeça e preso no barbicacho de borlas morrudadas passado pelo nariz. E na cintura, atravessado com entono, um facão de três palmos de conta.

Em *Negro Bonifácio*, esses elementos de maquiagem e vestuário, muitas vezes, são o que permite que a trama se mostre minimamente favorável à interpretação de Bonifácio e Tudinha, por Lázaro Ramos e Carolina Dieckman. O baiano e a carioca, que sofrem com os ensaios para incorporar o sotaque do extremo sul do Brasil, são atores que justamente por não estarem naturalmente integrados à cultura gaúcha, permitem que o processo de laboratório para sua atuação sirva perfeitamente à tônica reflexiva assumida por *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003). O figurino usado em *Negro Bonifácio*, em vários momentos representa a realidade atual do dia a dia dos habitantes dos campos do Rio Grande do Sul. No entanto, muito do que ali aparece – a exemplo das roupas femininas (

Figura 101) – é uma idealização da cultura da região, algo quase alegórico, restrito aos CTG's (Centros de Tradição Gaúcha).

Figura 101: *Negro Bonifácio*: Figurino (ou indumentária) como idealização da cultura gaúcha



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

No episódio *A Hora da Estrela*, a questão figurino, dos traços étnicos/maquiagem/aparência torna-se justamente o centro de boa parte da narrativa. A representação da seleção da atriz que viveria Macabéa no desfecho da trama dá ênfase aos clichês que envolvem as aparências e os modos de ser dos povos nordestino e carioca.

Esta ênfase ao aspecto visual de Macabéa acontece, até mesmo, em decorrência da própria obra que dá origem à produção. No conto de Clarice Lispector, Macabéa representa a parcela pobre do nordeste brasileiro, que, por isso mesmo, foge das adversidades de sua terra para se aventurar no sonho de ir morar no Rio de Janeiro. O abandono e o desmazelo da figura que chega à cidade grande, munida apenas de uma mala, são, também, representados pela roupa simples, de corte tradicional, sandálias, pele bronzeada, cabelos despenteados e rosto com linhas de expressão marcadas, como é representado na

Figura 102:

Figura 102: Macabéa: o retrato do abandono e do desmazelo



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Ao longo da minissérie, a caracterização de Regina Casé é especialmente versátil, além de assumir o que é representado como a “própria personalidade”, a cada episódio, ela vive ao menos uma personagem, que pode ser muito diferente em termos de caracterização. É o caso de Glória, a amiga falsa de Macabéa, que lhe rouba o namorado. Os cabelos loiros e a maquiagem colorida de Glória nada têm a ver com Regina, como vemos na comparação entre elas, representada pela Figura 103:

Figura 103: O contraste entre a Regina Casé e a personagem Glória



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

O vestuário e a maquiagem em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) são mais econômicos. Com fortes traços do arquiênero *Mundo Real* (JOST, 2007; 2007a), a produção segue de perto regras clássicas presentes nos manuais de comportamento para comunicadores. Repórteres e apresentadores, a equipe dirigida por Caco Barcelos mantém o visual simples, com maquiagem sóbria e roupas de modelos simples, de cores discretas e de padronagem lisa. No programa sobre doação de órgãos, essa condição é generalizada, já que a média dos entrevistados, por exemplo – além de jalecos brancos, no caso dos médicos e enfermeiros, e roupas igualmente claras quando na condição de pacientes – não parece usar maquiagem alguma.

Essa conformação muda quando *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) aborda a prostituição. Pode haver grandes contrastes entre a aparência de repórteres e entrevistados, especialmente no que se refere à interação entre a equipe e a travesti Luana. Com grandes tatuagens superexpostas e coloridas, sua aparência absolutamente feminina é adornada por longos cabelos loiros, além de batom vermelho e olhos marcados. Soma-se a esse conjunto de características um vestido vazado nas laterais e de modelagem completamente aderente ao corpo. Desse modo, Luana, conforme representada pela Figura 104, é esteticamente rica em relação às outras travestis da Lapa:

Figura 104: Luana, travesti ícone na Lapa



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), que transita mais equilibradamente entre os Mundos apontados por François Jost (2007; 2007a), vestuário e maquiagem também assumem essa versatilidade. Entrevistados são mostrados em trajes formais ou alternativos, sem maquiagem aparente, e, em um mesmo programa, a apresentadora Ana (dividida entre duas atrizes) pode assumir muitos figurinos. A maioria deles encaixa-se no que o mercado publicitário convencionou chamar de *estilo casual*. Camisetas, calças jeans e tênis são o que a apresentadora veste com mais frequência. No

programa de abertura, quando há uma justificativa do porquê da escolha de Ana (a primeira) para conduzir a série, muitos figurinos e nuances de maquiagem ganham a tela à medida que inúmeros vídeos ditos caseiros dela mostram facetas de sua “personalidade audiovisual”, como mostra a sequência de *frames* retirados do programa de abertura de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) –*Piloto* – representada pela figura

Figura 105:

Figura 105: Programa *Piloto* de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009): Facetas da “personalidade audiovisual” de Ana



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Algo semelhante acontece com a representação do vestuário de Ana (a segunda) durante o programa *Reciclados*. Nele, imagens de Ana de outros episódios na série são trazidas para ilustrar a necessidade de reutilização dos arquivos audiovisuais (

Figura 101), a propósito da produção desenfreada e subutilização de tantos materiais interessantes de que já se dispõem. Este momento é um dos ápices do traço reflexivo de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), muito apoiado pelo texto verbal que o corresponde e é transcrito logo após a Figura 106:

Figura 106: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), Ana reciclada



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Ana: Estamos de volta, aqui No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais. E hoje estamos falando sobre... Audiovisuais reciclados!

Locutor *over*: Essa cabeça da Ana também foi reciclada, afinal se o texto é praticamente o mesmo, então não temos motivo pra filmar mais coisa. Pelo menos não no nosso programa ecológico sobre o audiovisual. Também foi uma maneira de usar o material de arquivo do nosso próprio programa dentro do nosso próprio programa, uma metarreciclagem audiovisual. Mas uma pessoa poderia ter usado o mesmo material em um contexto completamente diferente, bastava ressignificar as imagens.

Vejamos como a arbitrariedade das imagens é tema visitado pela emissão, ainda que a produção não detalhe como fazer a ressignificação de que fala. O importante aqui é que ela é mencionada, entra no nível da problematização. De qualquer modo, a temática da reciclagem mobiliza algumas outras dentro do programa. A sustentabilidade é defendida por uma personagem *hippie* vivida por Ana, que porta vestes e adereços clichês, numa aparência que costuma ser atribuída a esse grupo, como vemos na Figura 107.

Figura 107: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), Ana “hippie”



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Além disso, algumas esquetes são produzidas para encenar o que seria um futuro distante em que seres humanos, com vestes semelhantes às de astronautas (Figura 108), estariam resgatando vestígios de registros audiovisuais do nosso tempo, ou para representar o trabalho de um coletivo audiovisual, com todos os seus percalços.

Figura 108: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009): Os reciclados de nossa era, recuperados no futuro distante, causam estranhamento



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

No tópico a seguir, será possível vislumbrar como se dá movimento e forma a muitos aspectos até aqui tratados pelo viés da plasticidade.

6.2 MORFOLOGIA

Em audiovisual, uma imagem plástica e tangível – emolduramento e objetificação do que Oliver Fahle (2006) considera campo do visível – ganha contornos muito além de si mesma. Isto porque, o fato de ser imagem em movimento implica uma conformação e uma

duração. E por fazerem parte desse conjunto, elementos como planos, enquadramentos, cortes de cena e edição (ou montagem) permeiam as análises deste tópico. No entanto, dada a complexidade do conceito de plano, em si, não haverá aqui grandes problematizações sobre ele. Assim, focam-se enquadramentos, cortes, movimentos de câmera ou lente e o que, finalmente, em se tratando de TV, é assumido como edição; em função desses elementos, os diferentes tipos de plano são referenciados.

Começa-se o olhar sobre a morfologia do *corpus* pelas edições de *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003). Há traços em comum entre os dois programas definidos para essa produção, que parecem apontar uma diretriz de estilo na minissérie. A câmera na mão é um desses traços. Ela constitui cenas de intensidade de movimentos e de troca constante de pontos de atenção. Ao mesmo tempo, parece estar presente justamente nos momentos em que se dá a quebra da trama no arquiênero Mundo Ficcional e abrem-se brechas pelas quais o Mundo Real atua. Exemplo disso é a parcela espaço-temporal dedicada aos ensaios, em meio às gravações. A escolha de atores, principais ou coadjuvantes, em ambos os episódios, utiliza-se desse recurso. Ele pode, eventualmente, conviver com *closes* e panorâmicas.

Em *Negro Bonifácio*, quando os atores coadjuvantes estão sendo testados, o grupo é grande e as surpresas de cada momento do processo podem surgir de qualquer lado desse grupo. Em tais momentos, a câmera na mão pode, inclusive, dar sobressaltos, sendo movida com extrema irregularidade. O mesmo acontece em *A Hora da Estrela*: mesmo tipo de reunião, mesma motivação, mesmos movimentos, como vemos nas sequências de *frames* das figuras

Figura 109 e Figura 110:

Figura 109: Representação de processo seletivo de ator em *Negro Bonifácio*



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Figura 110: A escolha de Macabéa representada na versão audiovisual de *A Hora da Estrela*



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

Essas sequências mostram que tais recursos em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) são propícios à manifestação de uma autoconsciência do aparato televisivo. Elementos como os destacados até aqui – especialmente a câmera na mão – favorecem a concepção de ensaio, de representação do pensamento e sobre o todo da produção – tudo dado a ver ao telespectador. Reaparece aqui a questão dos bastidores, que, concebidos para serem mostrados como o que está por trás das câmeras – o campo do visível (FAHLE, 2006) – e reaparecendo no produto final, tornam-se um novo “frente às câmeras”, ou uma nova imagem (FAHLE, 2006). E o que se considera “naturalização dos bastidores” é algo que permeia toda a minissérie.

Em *A Hora da Estrela*, há uma exploração acentuada do *close*, do plano subjetivo, do plano e do contraplano – associados ao *plongée* e *contre-plongée*. A reunião de tais recursos acentua o aspecto de bastidor do processo seletivo da atriz que viveria Macabéa até o final, aprofundando e complexificando o teste a que são submetidas, alargando ainda mais o terreno e a concepção de bastidores. Neste caso específico, não pesa tanto a “naturalização dos bastidores”, mas uma colocação em causa de modo mais enfático. Neste ponto, tais cenas ganham uma particularidade que alude à repetição, característica clássica da cultura televisiva, aqui quase que parodiada dentro do próprio meio (

Figura 111).

Figura 111: Macabéa em processo: o teste de atriz que define a Macabéa final



Fonte: *Cena Aberta*, Globo Vídeo, DVD, 2003.

A repetição, no caso, é de um mesmo movimento de câmera em torno de atrizes diferentes desempenhando a mesma função. Concebe-se que este resultado estético – a repetição não dita, mas mostrada em torno do teste, da experimentação, do bastidor – é o ápice de capacidade reflexiva na série. Câmera na mão, panorâmicas com estilo câmera na mão e efeitos de edição para acelerar a narrativa visual potencializam a cena reflexiva.

Em *Negro Bonifácio*, o exercício das funções sintáticas e rítmicas legadas à cultura audiovisual pelo cinema aparece com força no jogo de planos e contraplanos, no uso de *zooms in* e *out* e na alternância de tipos de planos. Esses elementos compõem uma edição que dá ritmo mais acelerado a uma narrativa que poderia tender à linearidade ou ao tédio que a do campo atribui frequentemente às narrativas. A trilha sonora também colabora para essa intensificação do ritmo global de *Negro Bonifácio*, uma observação que poderá ser ampliada quando as abordagem do som, no tópico 6.3.

Passa-se a *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), que mesmo ao manifestar, sobretudo, características do arquigênero Mundo Real em relação às temáticas, traz uma

variedade considerável de elementos morfológicos, incluindo efeitos como *fast* e *slow motion* e outros efeitos de edição – que vão muito além da vinheta de abertura, permeando as produções como um todo. Tais recursos normalmente não são vistos em trabalhos de cunho jornalístico.

No programa sobre prostituição, além de não haver linha cronológica na narrativa de cada um dos núcleos da história, as tramas se cruzam, formando uma grande narrativa não-linear. Os núcleos da história são formados pela rotina de trabalho de Luana – travesti da Lapa –, pelo dia a dia de Mariah (nome profissional de Renata) – prostituta em São Paulo – e pela vida profissional de Ana Paula – prostituta em Russas, cidade do Sertão Nordestino.

Luana, travesti desde os 11 anos, é dona de um casarão antigo no tradicional Bairro carioca, que serve de moradia e local de trabalho para outras travestis. Luana é como um oráculo, uma conselheira para todas as outras travestis da Lapa. Desde separação de brigas, passando por dicas de cuidados com o corpo, até a mediação de negociações de programas com clientes, a palavra final sobre a vida das travestis é dela com frequência. Renata, casada por 14 anos, mãe de dois filhos que moram com o pai, revela detalhes da jornada diária como a garota de programa Mariah. Ela se divide entre as aulas em um curso de cabeleireiro, os programas e as dezenas de telefonemas diários que recebe. Assim como Luana, dispôs-se a mostrar não só o lado profissional, mas a vida pessoal, suas perspectivas e sonhos, suas alegrias e frustrações. Um pouco mais discreta é a cobertura da vida de Ana Paula. Aos 29 anos, casada com um homem de 75, ela é mãe de um menino de seis e está grávida de um cliente. Indisposto a aparecer no programa, o marido a impede de estender a cobertura à vida pessoal da família.

Mais enfaticamente do que Ana Paula, que tem clientes que chegam a se mostrar sem restrições frente à câmera, Mariah opta por não revelar a identidade deles. Na cobertura da vida de Luana, é da equipe de *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) a discrição e a decisão de sigilo sobre a identidade dos clientes. Esta restrição a cada momento, esses contínuos contornos de obstáculos à fluidez da narrativa, faz com que ela seja literalmente entrecortada, pois há saltos de uma história à outra. Saltos que ficam evidentes por meio dos cortes feitos na edição, ainda que haja a transição feita por uma espécie de cortina, como vemos na

Figura 96.

Assim como em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) há muitos *closes*, *zooms in* e *out*, movimentos de câmera no estilo “câmera na mão”. Esses planos e movimentos são utilizados nos ensaios daquele programa, seja ao mostrar a irreverência do elenco de *Negro Bonifácio*, seja para representar a profundidade da pesquisa e da seleção para a personagem de Macabéa, dando espaço para os sentimentos e estados de espírito aflorados em olhares, expressões faciais, risos e lágrimas. Em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), tais recursos também podem fazer parte da representação de toda uma gama de sentimentos – da alegria ao sofrimento, passando pela ira – mas, sobretudo, fazem parte de cenas sobre o inesperado ou o surpreendente, sobre as rotinas apressadas, e permitem chegar o mais próximo daquilo que estaria por trás não só das câmeras – os bastidores, ou o que é concebido como tal. Tais recursos morfológicos vão além porque, ao operarem numa tônica de reflexividade, agora são utilizados na representação do que é idealizado como vida sem filtros, esta que aparece representada, muitas vezes, como arredia à reportagem (como no caso das inúmeras prostitutas contatadas pela equipe até que uma delas aceitasse ser entrevistada), a mesma vida que o programa promete desvelar, como desafio que se apresenta à equipe.

Estas situações podem ser bem observadas na câmera na mão que acompanha a intrépida saída de Mariah para mais um programa, no olhar marejado de Ana Paula, ou no *zoom in* que aproxima abruptamente o rosto de Luana. Neste caso, o *close* trabalha junto com a ênfase dada por ela ao comentário sobre a “opinião própria” e os “complexos” daqueles que a veem e a classificam como homem, como vemos entre os últimos *frames* da

Figura 112:

Figura 112: *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), Mariah, Luana e Ana Paula sob a objetiva da câmera na mão

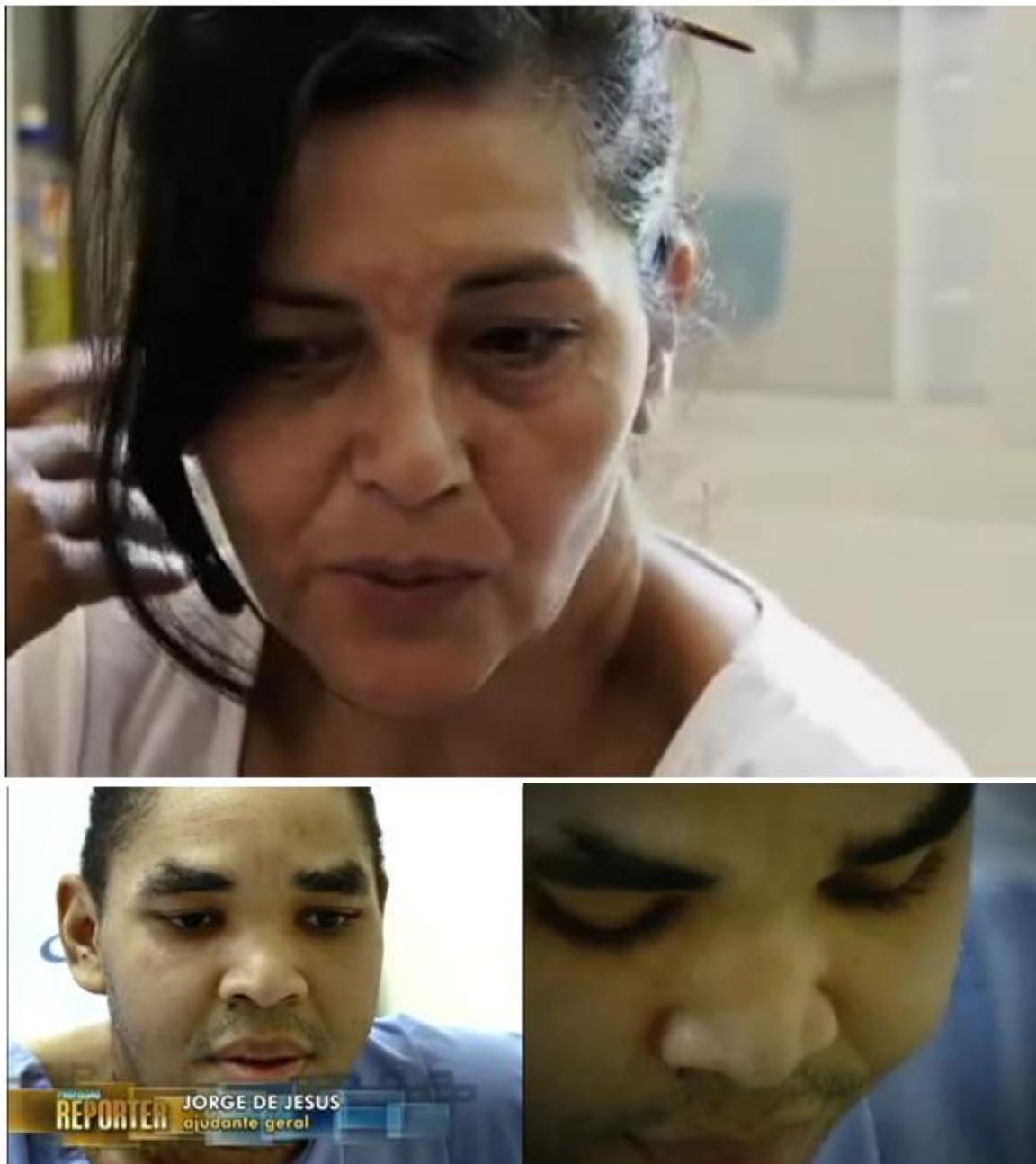


Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

No programa sobre doação de órgãos, o uso dos recursos morfológicos *zoom in* e *out*, o *close*, a câmera na mão revelando o inesperado e o surpreendente, trabalhando na evidência das rotinas aceleradas e na ênfase aos bastidores pode ser observado em momentos como o da espera dos pacientes por um órgão, ou da decisão dos parentes de doar, ou não, os órgãos, como nos mostra a sequência de *frames* selecionados para a

Figura 113.

Figura 113: Órgãos: a doação e a espera



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Além disso, a

Figura 114 concentra *frames* da cena em que uma paciente com morte cerebral é levada à unidade de captação, para que os órgãos a serem doados sejam retirados de seu corpo:

Figura 114: A tensão dos momentos que antecedem a captação dos órgãos



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Nesta última figura (

Figura 114), o efeito de imprecisão frequentemente causado pelo recurso da câmera na mão é potencializado pelos saltos que a imagem ganha na edição. Ela utiliza efeitos que atribuem lacunas aos movimentos dos pés, que sobem a escada e traduzem a pressa da equipe médica.

No entanto, os programas até aqui observados, em relação à morfologia, não são tão ricos em combinações desses recursos como em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009). A respeito de características gerais, o programa manifesta muitos primeiros planos e *closes*, *plongées* e *contre-plongées*, tanto na apresentação quanto nas entrevistas. Não há plano e contra-plano, pois uma das únicas diferenças entre apresentadora e entrevistados é que ela olha diretamente para a câmera e eles não. As entrevistas, aliás, são marcadas pela gravação com câmera na mão e um trabalho intenso de junção de planos dos mais diferentes ângulos, incluídos os *closes* ou *super closes*, os dois tipos de *plongées*, com as respectivas sincronizações de áudio. Exemplos dessas entrevistas são a dos cineastas Esmir Filho e Fernando Meirelles, que aparece na Figura 115.

Figura 115: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009): Entrevista multiplanos com o cineasta Fernando Meirelles



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Uma variação desse tipo de aparição das pessoas (apresentadora e entrevistados) é aquele em que ela aparece geralmente em plano médio e vista de outro ângulo disponibilizado por meio de um monitor enquadrado na mesma cena, como mostra a Figura 107. Ainda ligado

à questão dos múltiplos planos, temos o recurso de edição que apresenta múltiplas telas em uma só, conforme aparece na

Figura 116, em alusão ao trabalho de reunir os vários arquivos de que *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) dispôs para a realização do episódio *Reciclados*:

Figura 116: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), reunião de múltiplas telas em uma só por meio de recurso de edição



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Estes tipos de tensionamento fazem com que *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) esteja entre os programas que mais exercitam a reflexividade dos tipos televisiva e televisada, segundo a classificação de Leconte (1998). E, como foi dito a respeito dessa produção, ela manifesta didatismo em alto grau; algo que fica mais claro quando a análise chega ao tópico da morfologia.

Ao aludir à montagem, *Reciclados* teoriza (com apoio verbal) sobre o que concebe (já que não cita nenhuma fonte) como filme de montagem:

Alguns bons filmes também foram feitos com imagens de arquivo num contexto mais histórico, como diversos documentários que usam cenas históricas e material de arquivo. Alguns inclusive são feitos só com cenas históricas. O nome desse recurso é filme de montagem, ou seja, o filme acontece da ilha de edição para frente.⁹⁵

O programa tensiona e amplia o conceito de montagem na plataforma visual ao entremear imagens gravadas para a produção com imagens de arquivo de filmes do ator Charles Bronson, para compor as cenas dramáticas e de ação de uma narrativa inédita, com início, meio e fim, da qual vemos alguns *frames* mais representativos na Figura 117, sucedida do “diálogo” engendrado pela edição entre os atores:

⁹⁵ *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), episódio *Reciclados*.

Figura 117: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), cena dramática com imagens de arquivo e inéditas entremeadas



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Ator X (fala ao telefone): Não, rapaz, tô te contando, é mais fácil do que tirar doce de criança, tá entendendo? É... Saca ?! (som de batida na porta). Espera aí, que tão batendo aqui na porta. Já te ligo, já te ligo... Você?! O que você quer?

Charles Bronson: You just sell drugs to children!

Ator X: Calma! Eu não falo inglês... (inicia a fuga. Após a escapada de carro, há queda de um penhasco e uma explosão)

Além disso, ao perpassar os diferentes Mundos (JOST, 2007; 2007a), *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) segue a trabalhar a ficcionalização (Mundo Fictivo/Ficcional) de um modo lúdico (Mundo Lúdico) com dados e fontes (Mundo Real), pois testa a presença de espírito, a capacidade virtual de resposta do telespectador, algo que, no uso da função conativa da língua fica mais evidente. Esta particularidade será mais aprofundada a seguir, no tópico 6.5 deste capítulo, sobre modos de apresentação – mas é pertinente abri-la aqui, na medida que depende dos planos para acontecer. Nesse sentido, um dos trechos em que fica mais clara a participação de todos os Mundos na tônica didática de abordagem da reflexividade em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) é este em que a apresentadora propõe a explicação do porquê entendemos como entendemos as narrativas audiovisuais. A Figura 118 representa uma reunião dos principais planos correspondentes, seguida do texto verbal referente ao trecho:

Figura 118: Todos os Mundos em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009)



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Ana: Espero que já tenha dado pra refletir um pouco sobre o audiovisual.

Telespectador 1: Wow ! Cê entendeu alguma coisa?

Telespectador 2: Não...

Ana: Calma... No bloco passado, o Arlindo Machado disse que desde a pré-história, o homem já tinha noção do que eram as imagens em movimento quando olhava para as cavernas. Mas, se a gente colocasse uma televisão na frente do nosso amigo pré-histórico não ia dar muito certo, né? (sons de gritos, grunhidos dos atores que representam os homens pré-históricos) Não, não ia dar certo, porque o homem das cavernas não ia entender nada! Aquela narrativa de imagens frenéticas e barulhentas não ia fazer sentido nenhum. Afinal de contas, você só tá me entendendo agora porque desde pequeno você se acostumou a ver televisão. Entendeu?

Telespectadores 1, 2 e 3: Expressões faciais e suspiros em sinal de desaprovação.

Ana: Não? Calma, calma, calma! A gente tem aqui um vídeo instrucional que explica um pouco melhor.

Locutor *over*: Constatações sobre o audiovisual ! Olá, hoje vamos aprender a ver imagens em movimento. Em qualquer filme, se um homem está numa sala, e ele está indo abrir uma gaveta, você sabe que esta mão pertence a ele, não sabe?

Telespectadores 1, 2 e 3: Sinal positivo com a cabeça.

Locutor *over*: Não... Na verdade, a mão é deste outro rapaz. Ele estava aí no canto da sala e não dava pra ver. É que você aprendeu que quando tem um plano fechado de uma mão, ela deve pertencer à pessoa que vai estar no plano aberto ou no plano médio. Você sabe disso, porque você aprendeu vendo filmes narrativos com continuidade. Mas se você tivesse nascido na União Soviética em 1930, ia achar que a mão que abre a gaveta pertence ao Estado, aos donos de fábricas capitalistas, ou até ao outro rapaz no fundo da sala. Qualquer um, menos o cara que ia abrir a gaveta a princípio, porque não era a assim que os soviéticos pensavam imagens em movimento.

Vejamos que, nesta representação, todos os mundos estão presentes. Há alusão ao jogo (Mundo Lúdico), tanto quando da interação hipotética entre Ana e os telespectadores, quanto quando os homens são apresentados em suas diferentes funções na representação. O Mundo Real atua quando da alusão à Pré-História, à Rússia do início do século XX (com seu mapa em imagens de arquivo com uma estética esperada para um filme feito na época) ou à figura já muito difundida de Lênin. O Mundo Ficcional, além de permear todo o programa, desde o momento em que Ana não se chama necessariamente Ana, é aludido quando da montagem de um esquete com os dois atores na hipotética situação de abrir a gaveta.

Ainda em torno da questão da morfologia em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), o programa aborda a questão do arquivo em relação à própria obra, em que se define enfatizando-a, no uso de diversos planos de vários dos programas que antecedem *Recicláveis*, 14º dos 16 da série. O episódio deixa isso claro quando alude ao fato de “usar o material de arquivo do nosso programa dentro do nosso

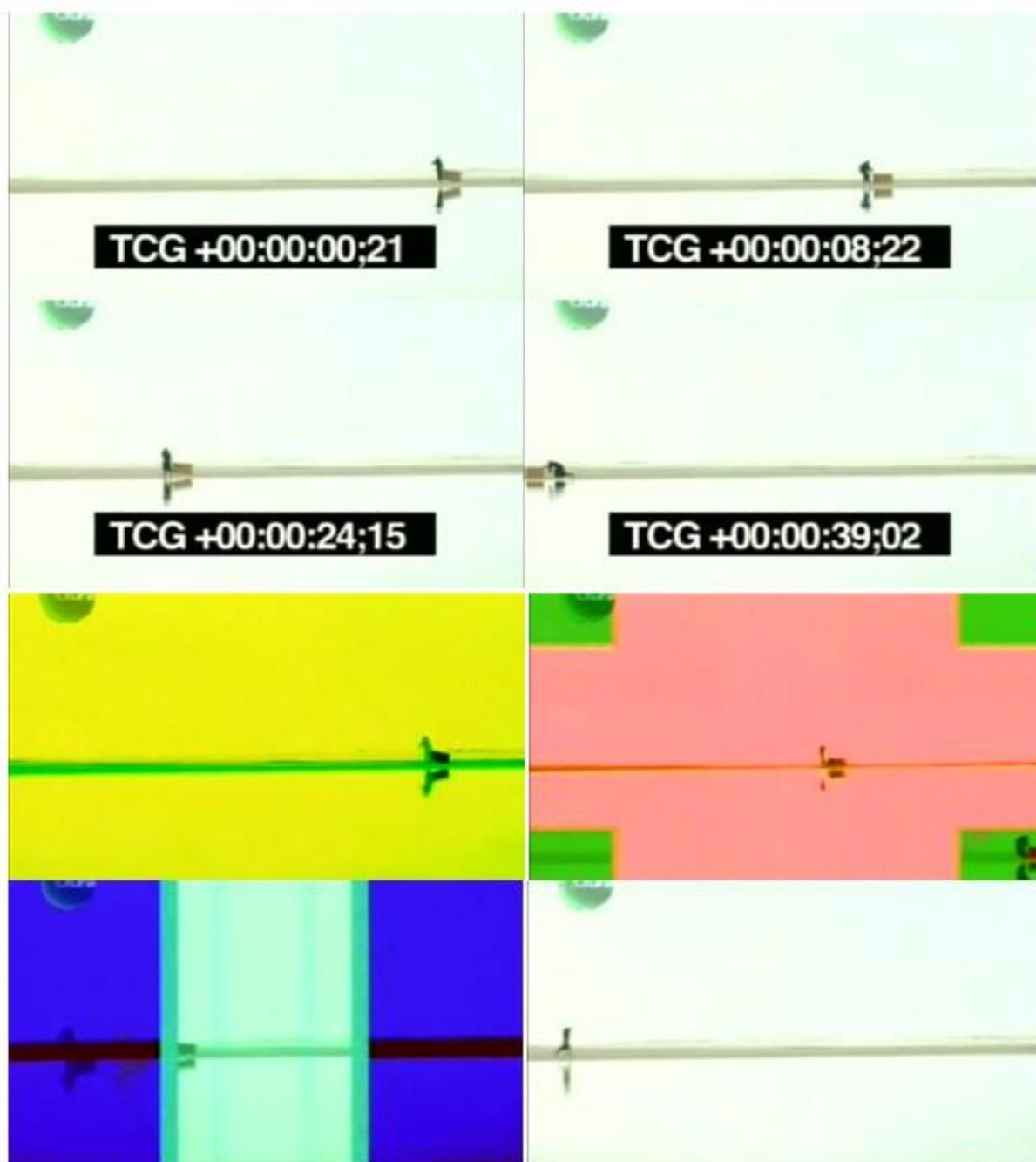
próprio programa – uma metarreciclagem audiovisual”⁹⁶. Alguns desses *frames* estão disponíveis na Figura 106.

Por fim, algo que chama atenção dentro dos aspectos morfológicos de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) é a discussão do conceito de plano a partir do plano típico do cinema iraniano. Conhecido pela longa duração e pelo tempo dado ao desenrolar de ações completas, tal plano é parodiado no programa, chegando a ser dito que se ele fosse trabalhado com as técnicas ocidentais de edição, ficaria mais fácil sua compreensão dentro de nossa cultura. Esse processo pode ser visto em sequência visual pelos *frames* selecionados para composição da

⁹⁶ *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009).

Figura 119:

Figura 119: O longo plano iraniano



Fonte: *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>. Acesso em: jan. 2011.

Na figura, temos a representação de uma personagem que atravessa toda a tela puxando ou empurrando uma caixa. Há um *time code* em que o tempo decorrido entre o início e o fim da cena é fora do comum dentro de uma produção ocidental, até mesmo pela ansiedade que poderia causar na maioria dos espectadores ou telespectadores. Em face disso, a edição com cores ao final tem o diferencial da aceleração da imagem, o que confere uma dinâmica mais aceitável para o público médio, ao menos dentro de uma concepção de *homem*

médio lançada por Edgar Morin, para quem “a homogeneização procura tornar assimiláveis [...] os mais diferentes conteúdos” (MORIN, 1977, p. 36).

6.3 SONS

Este fator de ativação de estilo merece especial atenção conceitual. Se os estudos estéticos sobre a televisão como um todo são deficitários, os estudos da dimensão sonora dos produtos audiovisuais são, de mesmo modo, relativamente recentes e raros. Ainda que sua contribuição inclua transmissão de sensações espaciais, condução e interpretação do conjunto audiovisual, organizando narrativamente o fluxo de seu discurso (RODRÍGUEZ, 2006), muito do que se vê nas produções televisivas é o domínio da fala em diferentes classificações, especialmente em uma produção como *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006). Voltada ao Mundo Real e com vocação jornalística, o *métier* envolvido nesta produção tem forte herança da tradição radiofônica e, portanto, da fala sobreposta a outros elementos da cena audiovisual. Ocorre que, conforme Ángel Rodríguez,

Quando construímos uma narração audiovisual na qual se elaboram minuciosamente todas as formas de expressão acústica, o texto linguístico deixa de ser imprescindível para sua decodificação, na medida em que a própria informação sonora permite uma decodificação eficaz. Diferentemente, nas narrações audiovisuais em que o trabalho sobre as formas sonoras é pobre e pouco cuidado, o papel do conteúdo semântico da fala passa a ser fundamental para que a significação global do discurso seja compreendida. (RODRÍGUEZ, 2006, p. 332)

Assim, o costume de sobrepor a fala a tudo, fazer da fala uma âncora, uma garantia de decodificação por parte do telespectador, resulta no que o autor considera como “empobrecimento sonoro da narrativa audiovisual” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 335). Isto que Michel Chion (2011) chama de vococentrismo. No entanto, mesmo em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) – em que a fala assume o primeiro plano (RODRÍGUEZ, 2006), de modo geral – há momentos de valorização de ruídos, música, som ambiente e pontuações em meio ao cenário sonoro.

E ainda que Rodríguez (2006) destaque a condição de inseparabilidade analítica entre ruídos, música e fala, é possível observar aspectos relativos a essas categorias, mantendo o olhar sobre o conjunto. Assim, opta-se por esquematizar o olhar em torno de cenário sonoro (incluída a pontuação, ruídos e silêncios; sendo que a ausência de silêncios diz muito sobre os Produtos), música, som *in* e *off*, foras de campo ativo e passivo, *fala-teatro* e *fala-texto*, além de efeitos sonoros em cada programa. “Na fala-teatro [...] o diálogo ouvido tem uma função dramática, psicológica, informativa e afetiva” (CHION, 2011, p. 134); já a fala-texto é, “em

geral, a da voz-off e dos comentários [...] ao contrário da fala-teatro, age sobre o curso das imagens” (CHION, 2011, p. 135). Todas essas categorias são de Michel Chion (2011), ainda que possam ter sido feitas algumas hierarquias entre si para serem incluídas nesta análise, e ajudam a entender as camadas da sonoridade nas produções.

Em linhas gerais, em todo o *corpus*, a abertura conta com música e efeitos. Isto acontece especialmente em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009). E algo que chama atenção em meio às análises é a inexistência de silêncio – ou do que se compreenda pragmaticamente como silêncio – em todas as produções do *corpus*. Nota-se, em todas as produções, o quão fundamental é a *fala-teatro*, que Chion (2011) concebe como a voz das personagens, que desenvolve ação central na narrativa. Esta convive, quase sempre, de modo complementar com a *fala-texto*, conceituada pelo autor (CHION, 2011) como aquela que trabalha no curso das imagens, sendo reconhecida normalmente como a voz-off, como é frequente em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), ou como os comentários em meio às produções, característica de *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) e também em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009).

Frente à imprescindibilidade da *fala-teatro*, ao ponto de se poder afirmar que todos os programas em análise fariam pouco e não fariam sentido sem ela, já mostra o quanto a plataforma visual do conjunto é subaproveitada e “fala” pouco em relação às palavras. Esta limitação atrasa um projeto efetivamente comprometido com a formação de uma gramática audiovisual, necessidade já colocada por Ángel Rodríguez (2006). Frente a esta lacuna – imediatamente constatada – e voltando-nos ao que nos é apresentado até o momento, em termos de produção audiovisual para o universo e período proposto, um olhar mais detalhado inicia sobre *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006).

Aqui, o cenário sonoro inclui sons típicos de uma redação, tais como de digitação e de toques de telefone. Além disso, quando ambientado na rua, o programa apresenta desde o ruído indefinível – conhecido como *hum-noise*, o som que vem do próprio equipamento – até sons de veículos e outras máquinas em funcionamento, gritos, fragmentos de músicas, vozes em 2º ou 3º plano. Aliás, falando em música, além de ser presente na abertura do programa, ela é utilizada em vários momentos como pontuação de tensões, felicidade, tristeza e situações decisivas para a narrativa, característica que ativa o Mundo Ficcional. O cenário sonoro inclui outras pontuações feitas de sons naturais e sintetizados. Entre os naturais estão o latido de um cão em meio às ruas em que a equipe procura uma profissional do sexo para dar entrevista, ou

as palmas dos familiares que recebem um paciente recém-transplantado em casa; entre os sintetizados, estão o efeito de batida de coração ou de despertador de relógio digital. Tais pontuações marcam a tensão dos momentos que sucedem uma morte cerebral, a conversa com a família para encaminhar a doação, a corrida contra o tempo para manter a integridade dos órgãos até chegarem aos pacientes a que estão destinados.

Entre os que chegam de fora de campo, chamam atenção as vozes no telefone, quando a equipe contata prostitutas na grande São Paulo para dar entrevista. Tais vozes se configuram no que Michel Chion (2011) classifica como fora de campo ativo, pois elas avivam a curiosidade e facilitam a formação da ideia de bastidores. Estes que, efetivamente, não são mostrados na produção e se aproximam mais da ideia clássica de bastidores, que tem sido descaracterizada pelas propostas de alguns programas incluídos nesta tese, como já se vem debatendo.

Em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), o cenário sonoro é muito marcado pelo som ambiente com o mesmo tipo de ruído presente em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), mais ainda quando as locações são externas, na rua principalmente. Há pontuações feitas por início e fim de músicas, ou por efeitos como o de chuva, cujo som – semelhante ao natural – é produzido a partir da chuva artificial feita para o episódio *A Hora da Estrela*. As pontuações seguem com elementos como a abertura abrupta das porteiças da cancha reta, em que os candidatos ao beijo de Tudinha disputam corrida no episódio *Negro Bonifácio*; ou como os *clics* da cabine de fotos frequentada por Glória e Macabéa para fazer fotos que ambas ofereceriam ao namorado em comum, Olímpico de Jesus.

Em relação à música, ela é trabalhada com frequência e especialmente as nuances esperadas para uma produção assumidamente ficcional. Emoções e descrições psicológicas de todos os tipos, como a melancolia e o vazio, em si mesmo, de Macabéa ou a frivolidade de Glória e Olímpico, ganham correspondência sonora por meio de melodias e letras cantadas. Por vezes, a descrição psicológica e a pulsação emotiva das cenas é mais bem posta, justamente, pela música do que por qualquer outro fator ou recurso.

Em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), o cenário sonoro é permeado de sons sintetizados, como o que marca a entrada e a troca de imagens ou o que marca a inserção dos textos na tela, assim como as inúmeras fontes disponíveis a partir do uso de material de arquivo, e que muitas vezes tem fonte não-identificável. No entanto, há muitos sons naturais, como ruídos de comida, aplausos, pisada, gritos, coisas sendo quebradas. A música é constante e dialoga muito com as cenas. Em relação à fala-texto, que, como foi dito anteriormente, mantém relação de covalência com a

fala-teatro, há uma particularidade em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009). Aqui, por mais que o programa seja sobre “o estranho planeta dos seres audiovisuais”, o texto verbal de apoio é tão importante que há um locutor especialmente dedicado à voz *off*; sua figura permanece desconhecida para o telespectador durante toda a série.

6.4 INTERMIDIALIDADE

Acerca deste fator de ativação de estilo, é interessante lembrar aquilo que é, ao mesmo tempo, tanto o que funda quanto o que dificulta consensos e avanços nas considerações a respeito. Fala-se do “DNA” multimídia que a televisão traz em si e do fato de que, dificilmente, encontram-se termos para suas discussões estilísticas. Entre outras questões, revivem aqui o divisor de águas representado pelo *ready-made* de Duchamp, as discussões de Walter Benjamin sobre a obra de arte face à sua reprodutibilidade técnica e de Andy Warhol sobre *pop art*, culminando em reflexões como a do livro *O Culto do Banal*, de François Jost (2007, tradução nossa). Este autor parte da constatação de que a TV, no início do século XXI, se coloca como promotora de um verdadeiro culto à banalidade. E em meio a – e apesar de – tudo isso, esta mídia é resultado de uma das reuniões mais ricas de tantas outras, estando em contínua atualização, como já foi discutido mais longamente em capítulo anterior.

O conceito de *remediação*, que conceitua essa condição, é trabalhado por Jay David Bolter e Richard Grusin em um livro de mesmo nome – *Remediation* (1999). Segundo os autores, cada meio deriva do precedente, traz as respectivas características, mas aprimora sua capacidade de traduzir a realidade. Em face dessa variabilidade de influências, o que se propõe, em caráter analítico, é uma diferenciação entre dois tipos de intermedialidade. Essa diferenciação é análoga à feita por Bernard Leconte (1998) entre reflexividade televisiva e reflexividade televisada. À intermedialidade – aludida no programa como tal, ou evidenciada como recurso da obra, a exemplo do trecho de programa de rádio que Macabéa escutava em seu pequeno quarto no episódio *A Hora da Estrela*, de *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), ou da alusão e uso de imagens de arquivo sabidamente oriundas de outras mídias, como os trechos de atuações cinematográficas do ator Charles Bronson – propõe-se a denominação de *intermedialidade explícita*. À intermedialidade verificável por sinais mais discretos ou que se caracteriza como condição básica constitutiva do produto audiovisual televisivo, propõe-se a denominação *intermedialidade implícita*.

O programa do *corpus* que mais explicitamente vale-se da intermedialidade é *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003). A razão de ser da minissérie é justamente a adaptação de contos literários para a TV, algo que fundamenta sua classificação, nesta tese, dentro de uma tendência maior ao Mundo Ficcional. *Negro Bonifácio* e *A Hora da Estrela* implicam em constantes exercícios de verdadeiras traduções, tanto porque as palavras dos autores – especialmente de Simões Lopes Neto – são antigas, quanto porque correspondem a um quase dialeto falado no interior do Rio Grande do Sul. No episódio *Negro Bonifácio*, atuam ainda traços de intermedialidade implícita, já que a trilha sonora faz parte da maioria das produções ficcionais, ao menos em algum momento. No caso, ela é estritamente temática e muito pouco foge ao que se define como música tradicionalista gaúcha. Apenas quando as personagens de Bonifácio e Tudinha saem de cena, para que os atores que lhes dão vida se manifestem, é que muda a influência musical. Lázaro Ramos incorpora os passos da música baiana e Carolina Dieckman dá vida ao funk carioca.

Em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), a proposta muda radicalmente. O programa traz como intermedialidade implícita o telefone e a música eclética como trilha sonora. Entre ligações feitas pela equipe de produção e os diferentes momentos do programa, a música muda conforme a ambiência a ser produzida e não há vínculo com um estilo ou influência específica. Como intermedialidade explícita, o programa traz as influências da fotografia, do vídeo, do computador e da *internet*. A fotografia e o vídeo chegam por meio de uma pequena câmera instalada no canto da sala onde a equipe médica conversa com parentes, na tentativa de convencê-los a doar os órgãos de seu parente morto. O computador e a *internet* são fundamentais e citados no momento em que a produção procura por garotas de programa dispostas a darem entrevista na grande São Paulo. Esse apego aos dados do mundo, verificáveis, contáveis, referenciáveis, fundamenta visualmente a tendência do programa ao maior pertencimento ao Mundo Real.

Por fim, *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) apresenta uma intensa intermedialidade explícita. As influências são mais numerosas e evidentes que em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) e *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006). A particularidade desta produção é que praticamente não há intermedialidade implícita, pois tudo tende a ser didatizado. Assim, as influências são da fotografia e do cinema, por meio do material de arquivo utilizado; da *internet*, desde o primeiro episódio e quando da alusão a obras audiovisuais disponíveis *online*; da música nas mais diversas acepções e apresentações, desde trilhas contidas no material de arquivo, quanto execuções feitas especificamente para o programa; do telefone, quando mostrado, inclusive, em sua multimídia; da pintura

(rupestre) e do teatro, concebidas como influências diretas para o audiovisual e até do que o teórico Arlindo Machado, quando entrevistado, cogita como filmes em cápsulas ou injetáveis em um futuro não tão distante.

6.5 MODOS DE APRESENTAÇÃO

Neste subtópico, a análise segue a considerar a oscilação personagem/persona, que, na discussão genérica do último capítulo, representava fator de inserção de *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) no Mundo Lúdico; aqui, porém, ela é considerada de um ângulo voltado ao aspecto estético, somado a outro conjunto de fatores. A partir de um conjunto de categorias exploradas por John Caldwell (1995), atuam, nesse patamar, componentes pictoriais e gestuais, além de aspectos espaciais. E, ainda que componentes pictoriais e aspectos espaciais sejam, em um primeiro momento, mais vinculados à plasticidade e à morfologia, respectivamente, eles figuram aqui para priorizar a atuação, sendo focados nela. Há uma menor preocupação técnica, ao mesmo tempo em que a análise não perde de vista seus critérios. De certo modo, tais categorias promovem uma reaproximação do lastro artístico que tanto lega ao campo comunicacional, especialmente à televisão. As análises a seguir também privilegiam esse retorno.

Embora hajam muitas pessoas em cena, opta-se por observar a(s) que mais envolve(m)-se com a apresentação de fato, o canal que liga o programa ao público. Esta é a pessoa que, portanto, personifica a promessa de cada produção. Em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), a análise dos modos de apresentação foca na figura de Regina Casé; em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006), na de Caco Barcelos; e em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), na de Ana. Neste último caso, o fato de a atriz que interpreta Ana ter sido trocada logo após o primeiro episódio proporciona um maior desprendimento de personalidades, privilegiando o olhar sobre a função em si.

Em *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), esteticamente a oscilação personagem/persona de Regina Casé é marcada pela diferença de penteado: quando apresenta-se como ela mesma, na trama de Negro Bonifácio, seja ao ensaiar ou a apresentar o fio narrativo ao telespectador, Casé tem os cabelos longos soltos; quando vive a tia de Tudinha, os cabelos estão sempre presos. Quando vive o narrador onisciente, a apresentadora fala em voz *off*. Em termos pictoriais, por vezes Casé aparece com um grande xale vermelho, cor quente, em contraste com a imensidão verde do campo, cor fria. Quando em ambiente

fechado, ela retira o xale vermelho para, vestida inteiramente em tons escuros, misturar-se mais discretamente ao cenário. Isto favorece o foco nas demais personagens da narrativa.

A dicção de Regina Casé é potencializada pela sobrearticulação, assim como os movimentos de braços e mãos ganham grandes proporções. Em relação aos aspectos espaciais, em geral, os momentos de ensaio, interpretação e apresentação são vividos nos mesmos cenários; e a exposição do corpo da apresentadora está submetida à mudança de planos, que pode ser abrupta. Além disso, quase sempre há planos mais abertos na apresentação e mais fechados quando das interpretações.

A proposta difere bastante em *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006). Voltada, sobretudo, ao Mundo Real, esta produção não apresenta oscilação entre personagem e persona do editor-chefe/apresentador Caco Barcelos. O eixo centralizador da narrativa, aquele em que o programa começa e termina, é Barcelos. Vestido em cores frias, em ambientes com cores de mesmo padrão, seus gestos são econômicos e concentram-se na face, já que, na maior parte do tempo, ele permanece sentado. Atuante, principalmente, por meio da voz *off*, Barcelos é mostrado em planos mais fechados e até mesmo *closes* e *supercloses* (Figura 120), algo que foge da gramática televisiva para telejornais, por exemplo:

Figura 120: Caco Barcelos: *close* e *superclose*



Fonte: Portal de Notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/index.html>>. Acesso em: out. 2011.

Em *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), retorna a maior variedade de recursos ao *corpus*. A apresentadora Ana, representada por duas atrizes na amostragem, divide espaço com um locutor em voz *over*. No programa *Reciclados*, de número 14, a primeira Ana – atuante apenas no primeiro episódio – reaparece ao lado da Ana que atuou em 15 dos 16 episódios. A reflexão instalada no programa reacende a dúvida que havia ficado sobre o porquê da troca de atriz para viver a apresentadora Ana. Mas em

qualquer dos casos, a luz sépia, as locações predominantemente internas, as roupas coloridas e os cenários e figurino com traços desalinhados e de estilo retrô formam a ambiência para uma apresentação com gestos, em geral, hiperarticulados. Esse conjunto de características parece entrar em sintonia com a proposta do espírito modernista que – mais de um século antes e por meio de muitos manifestos e movimentos – vinha quebrar o paradigma instalado pelo romantismo.

Ao mostrar brechas, expor e problematizar processos, em um ambiente que sai da linha das produções que atuam numa proposta mais transparente e linear, mas também adotando um *modus operandi* desse fazer, desse caminho ao longo de suas edições, *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009), *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003) e até, em certa medida, *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) – com sua obsessão por “mostrar bastidores” – acabam manifestando um conjunto de traços estéticos que tanto são herança modernista, e de todo um conjunto de produções como as reunidas na tese, quanto servem de base para uma linha de produções que vêm a partir delas.

No entanto, por mais que haja uma conformação visual para o que se constatou como promessa reflexiva do conjunto, não chega a instaurar um estilo inédito ou diferenciado em relação aos recursos já presentes em todos os gêneros. O que se vê é a proposta da reflexividade ser revestida de muitos arranjos já conhecidos, a partir de situações vividas em diversas épocas (lembrem-se aqui as imagens de arquivo) e propostas (ou promessas). O que se observa, portanto, é uma capacidade do que se concebe como gênero reflexivo investir em atravessamentos de todos os Mundos (ou arqui-gêneros), valendo-se de uma reciclagem em si mesmo de subtemas e técnicas já conhecidos em todos eles.

Assim, a promessa se configura como algo relativamente recente, até mesmo em função do que se atribuiu anteriormente nesta tese, ao histórico mínimo necessário para que houvesse alguma condição e reflexão no meio. Porém, o modo como ela se realiza nos formatos, como se dá a ver, ouvir e sentir, recorre a elementos conhecidos e difundidos, desde sempre, no meio televisivo e nos meios que o antecederam. Compreende-se, portanto, essa contradição (gênero novo, meios de expressão de todos os tempos) como a essência mesma do que se possa entender como reflexivo em televisão, talvez a própria essência da televisão em si e como um todo.

No entanto, um novo caminho para considerações sobre a reflexividade televisiva parece se abrir, especialmente a partir da questão morfológica. O fora de quadro, gerador do que conhecemos como bastidores – que, como foi mostrado, são assim chamados, muitas vezes, indo contra o que se tem como conceito para o termo – fortalece a discussão sobre a

opacidade e a transparência (XAVIER, 2008). Termos que se sugere associar, em analogia, com a reflexividade televisiva e a reflexividade televisada respectivamente, de acordo com as definições de Leconte (1998). Este é um exemplo de até onde os ativadores de estilo, já reconhecidos, funcionam como agentes na decupagem dos programas e a partir de onde eles podem ajudar a pensar a reflexividade, fazendo com que a tese chegue a um conjunto de elementos que podem vir a ser teorizados como ativadores de estilo da reflexividade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a tese, propus um processo dado a ver por completo e, embora nem sempre isto tenha sido possível na medida desejada, talvez tenha sido o desejo por essa exposição constante e até detalhada a causa da extensão do texto que aqui finalizo. Claro, não estão aqui registradas todas as leituras de base e paralelas, as discussões, as pesquisas exploratórias e os levantamentos de dados sobre as obras em análise ou sobre suas contemporâneas, que serviram de comparação para que eu pudesse estabelecer e relativizar traços de seu universo. Mas, após encontros de orientação e um trabalho efetivamente conjunto com a orientadora, foram editadas partes, até mesmo dispersivas, e aqui estão dados a ver conceitos e autores, objetos e análises que efetivamente detalham aspectos fundamentais.

Além disso, a problemática que orientou a tese é um exemplo do quão definidora foi a experiência de doutorado sanduíche, pois os autores e a discussão – proporcionados por aquele ambiente, com o acompanhamento do co-orientador – têm valor inestimável para o trabalho que ora se conclui. A redefinição da problemática só foi possível porque, durante a experiência internacional, foram encontrados tais subsídios e ela é, portanto, resultado de um processo muito mais largo do que de início eu imaginei que pudesse se tornar.

A partir daí, a questão central da pesquisa – sobre *“como a reflexividade vem sendo explorada em meio a programas de TV brasileiros e o que ela nos permite entender sobre os aspectos estéticos da televisão, e até mesmo sobre a possibilidade de configuração de uma promessa estética da reflexividade nessa televisão?”* – foi ganhando corpo na proposição dos objetivos específicos e ao, mesmo tempo, foi suscitando novos pontos de atenção sobre o *modus operandi* da reflexividade ao longo das três décadas estudadas. Esses pontos ampliam-se nas particularidades de sua consideração na perspectiva do gênero e da promessa.

De fato, traçar uma configuração para a estética da reflexividade em meio a programas de TV brasileiros – analisando as possibilidades de instauração de um gênero televisivo que ainda careça de delineação, bem como compreendendo as bases de sua promessa em potencial – foi um objetivo geral tão complexo quanto instigador. Reuniram-se e tornaram-se complementares, aqui, hipóteses ventiladas por Nathalie Burtin (1998) e Virginie Spies (2004) em torno da possibilidade de a metalinguagem instituir um gênero, bem como de uma possível promessa estética instaurada por ele. A partir disso, características ou categorias – trazidas a partir de Spies (2004) ou de Caldwell (1995), por exemplo – como *Bastidores* ou *Intermedialidade* elevam as possibilidades de discussão em progressão geométrica e instalam novas e inquietantes problemáticas. Assim, com a visualização desses diferentes eixos, traço

duas linhas conclusivas: uma a partir dos objetivos definidos pela tese; outra a partir de questões suscitadas pelas análises.

7.1 CONCLUSÕES A PARTIR DOS OBJETIVOS COLOCADOS PELA TESE

Ao propor a reunião de diferentes estudos sobre metatevê e reflexividade referentes ao período histórico considerado (desde fins da década de 1970 até os anos 2000) de diferentes países, mantive-me sensível aos possíveis ecos e paralelos entre as pesquisas em discussão. A complexidade esteve em fazer um cruzamento de perspectivas que, contemporâneas ou não, referiram-se a um mesmo núcleo temático: autorreferenciação e autoproblematização televisiva. Enquanto alguns estudos concentraram-se na questão metatelevisiva, outros se referiam à reflexiva. Na raiz de tudo isso, o conceito de metalinguagem – oriundo do campo das letras – de onde todas essas noções, afinal, derivam.

Até este momento, a pesquisa feita para a tese concentrou-se mais no âmbito exploratório e na discussão conceitual, algo que a minoria dos trabalhos, até então produzidos, promoveu com a profundidade necessária para a pesquisa aqui empreendida. Por mais elementar que me parecesse, e por mais críticas que tenha recebido por ter buscado inicialmente um conceito básico para o projeto fora do campo, mantive a decisão de compreender a fundo o que o conceito de metalinguagem trabalhava em sua essência, pois sabia que algo da reflexividade televisiva derivava dali, mas não sabia exatamente o que, nem como.

Por causa dessa inadequação do termo a uma passagem direta a outro campo, o da comunicação, o conceito-raiz foi aberto e, em diálogo com as características da linguagem audiovisual, relido, adaptado e reconfigurado. Penso que a identidade da tese, a vocação para a discussão conceitual, se define neste ponto inclusive. Em pequenos exercícios de observação sobre tais programas, para além dos resultados de estudos de até então, foi enriquecedora a experiência de assistir a produções que passaram por processos semelhantes em termos de técnica e de estética, embora em contextos histórico-culturais tão diferentes.

Nesse ponto, crescia a curiosidade sobre o que se definiu como mais um objetivo específico: *“apontar características de programas de cunho reflexivo referentes ao período histórico considerado na tese tanto no Brasil quanto em casos específicos de vulto a partir das pesquisas mapeadas pelo objetivo específico anterior, considerando que suas conformações sejam caminho dentro da reconfiguração técnico-estética para as produções subsequentes do meio televisivo”*. Na reunião de dados, talvez nunca antes cruzados em um

único estudo, descobri, por exemplo, que *Armação Ilimitada* (REDE GLOBO, 1985-1988), que tanto furor causou por aqui, com estilo clipe (JULLIER & MARIE, 2009) e linguagem híbrida, havia herdado muito do que, nos Estados Unidos, foi conceituado como *Televisualidade* (CALDWELL, 1995). Esta que, por sua vez, habitava no cruzamento entre a técnica e a estética audiovisuais e as demandas do mercado em que a televisão estava inserida desde o começo.

Além disso, esse cruzamento de dados foi revelador por mostrar coincidências cronológicas, como entre o brasileiro *Jornal de Vanguarda* e o francês *Raisins Verts*. O ano era 1963; ainda que com focos diferentes, em comum havia a crítica e a autocritica midiática. Em um momento em que a informação aliada à irreverência tentava resistir à ditadura por aqui, na França, *Raisins* irrompia em um contexto que preparava 1968, ano a partir do qual os atos de rebeldia da juventude francesa reverberariam no mundo. Formava-se aí um novo ciclo com base nas experiências passadas, leituras que preparam releituras, apropriações e novos cruzamentos entre os campos político e midiático.

E nesta trama dos ecos entre diferentes campos e épocas, o estudo se fortalece na contemplação do segundo objetivo específico definido para a tese – o de “*Traçar possíveis ecos, contaminações e respostas entre o meio televisivo e o campo das artes, no qual a televisão não é incluída, mas ao qual é sensível devido à sua natureza mediadora, lembrando que – assim como as artes – a televisão também vive periódicos tournants conceituais dos quais a metalinguagem e a reflexividade fazem parte especialmente desde meados dos anos 1960*”. A ideia vinda das aulas de historiografia da arte, frequentadas durante o primeiro semestre de 2014, não pôde ser desenvolvida a tempo da qualificação da tese, mas garantiu a reformulação das diretrizes do projeto, a ponto de, inclusive, reorientar a experiência do doutorado sanduíche. Graças a esta modificação, para além do objetivo de expandir a rede conceitual em torno das noções de metalinguagem/metatevê/reflexividade, a experiência no exterior serviu para o contato direto com as obras dos períodos estudados aqui, compreendendo seus contextos, razões e conexões com outras obras, períodos e movimentos artísticos.

Neste ponto, a expansão do olhar sobre os movimentos e períodos artísticos para além da França (com seu impressionismo, um dos impulsos principais para o fortalecimento da arte moderna) também ajudou a compreender melhor o processo de reflexividade artística – ou do que aqui se define como reflexividade – e que, seguindo o que a tese definiu como *irradiação*, parece ter encontrado eco na mídia televisiva nos referidos países. Foi o caso da *Pop Art* de Andy Warhol. Ele, inclusive, é o exemplo mais emblemático de convergência das duas

facetas do processo reflexivo contempladas neste trabalho – a artística e a televisiva. Tudo isso em torno do período que motiva a problemática aqui trabalhada: fim dos anos 1970 e anos 1980, numa transição turbulenta entre as artes moderna e contemporânea. Eis que, se a discussão originada pela definição/hierarquização entre metalinguagem e reflexividade e seus desdobramentos foi tão importante anteriormente, o seu cruzamento com o campo artístico, no referido período, tornou-se pilar para um terreno teórico-conceitual que se solidificou no trabalho e tornou-se sua segunda grande característica.

É neste ponto que se coloca a questão da herança estética do meio televisivo, ele que congrega todos os outros e que, portanto, parece fazer com que a reunião de características deles forme um conjunto de desenvolvimento único. Meio de testes e de aprimoramento do conceito de imagem, conforme a definição de Oliver Fahle (2006), a televisão pode não ter desenvolvido uma linguagem independente do que se conhece como *linguagem audiovisual* – ou pode ter desenvolvido uma que ainda não se sabe distinguir em meio ao todo da linguagem audiovisual – mas pode-se dizer que o meio gera a ambiência perfeita para esta linguagem se desenvolver nutrida de todas as suas facetas, da marginal à comercial. E isto fica evidente a partir do gênio de Andy Warhol, com quem o falar de si e em si tornou-se um traço peculiar à TV.

A análise da reflexividade em meio ao objeto empírico mostrou um desprendimento cada vez maior da instância das emissoras para que os programas manifestassem suas facetas (aqui categorias de análise) *Métiers e técnicas, Atualidades e bastidores, Promoção de programas e canais*, além de *Passado*. Elas, cada vez mais, aludiam não apenas àquela que lhes havia sediado, como se expandiam em direção a outras emissoras. Era a reflexividade cada vez mais voltada ao meio como um todo. Ao mesmo tempo, aumentava a incidência sobre cada categoria. Mesmo assim, *Passado* é plenamente observável apenas no último programa do objeto empírico – *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) – que, inclusive, foi selecionado para o *corpus*. É possível visualizar melhor a distribuição das categorias ao longo dos programas com base na tabela 1:

Tabela 1: Os modos de expressão dos processos reflexivos ao longo do tempo em meio ao objeto empírico

	<i>Métiers</i>	Técnicas	Atualidades	Bastidores	Promoção de programas	Promoção de canais	Passado
<i>Crig-Rá</i>	X	X	X	X			
<i>Armação Ilimitada</i>	X	X	X (ligadas à emissora)	X (ligados à emissora)	X (ligados à emissora)		
<i>TV Pirata</i>	X	X	X (ligadas à emissora)	X (ligados à emissora)	X (ligados à emissora)		
<i>Doris para Maiores</i>	X	X	X	X	X (ligados à emissora)		
<i>Casseta & Planeta</i>	X	X	X (também ligadas à emissora)	X	X (ligados à emissora)	A própria emissora	
<i>Cena Aberta</i>	X	X		X			
<i>Profissão Repórter</i>	X	X		X			
<i>Custe o que custar</i>	X	X	X	X	X (ligados a várias emissoras, mas muito em relação a si mesmo)	X (ligados a várias emissoras)	
<i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i>	X	X		X			X

Fonte: TORRES, 2016.

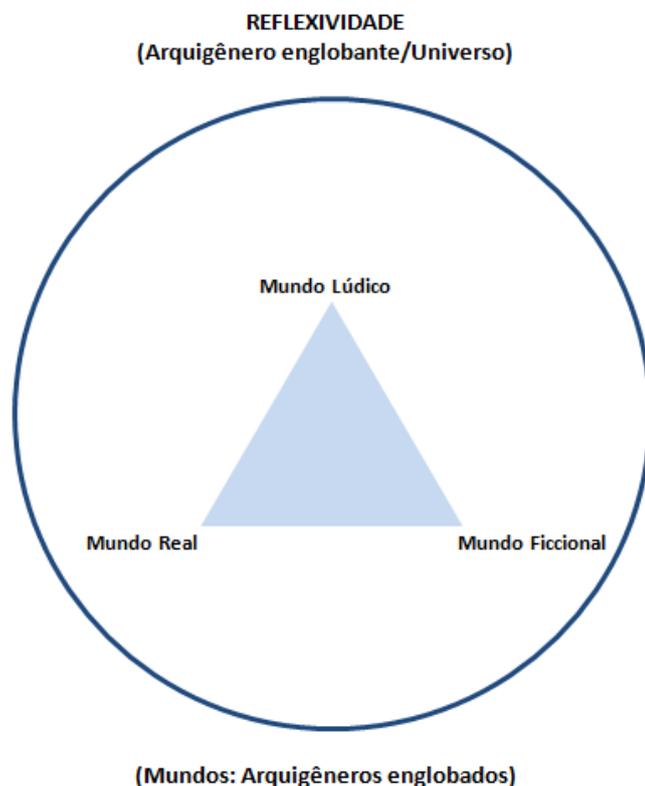
Como se viu ao longo do trabalho, as categorias que reinaram e, inclusive, entre outros fatores, condicionaram a definição de *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) para a composição do *corpus*, foram *Métiers* e *técnicas*, além de *Bastidores* e *Passado*. E é delas, ou em relação a elas, que resultam questões que ficam e a partir das quais a tese propõe novos rumos de discussão.

Essa definição passa pela conclusão das análises, na realização do último objetivo específico proposto para a tese: “Analisar os programas *Cena Aberta* (REDE GLOBO, 2003), *Profissão Repórter* (REDE GLOBO, 2006) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV FUTURA, 2008-2009) como agentes dentro de um processo de estetização, em busca de uma possível promessa estética da reflexividade que possa ser estabelecida para o contexto televisivo brasileiro”. Como vimos, ao passar por uma projeção com base no *corpus*, a reflexividade contempla as características do que se entende como gênero de acordo com Jost (2007, 2007a). No entanto, a verificação no âmbito do formato revela – ao menos até onde chega atualmente a capacidade analítica – que não há exatamente uma configuração estilística própria à reflexividade. Há arranjos entre as possibilidades oferecidas por uma estética que já herda grande variedade de características da linguagem audiovisual partilhada com o cinema e que ainda mantém grande dependência do suporte verbal da linguagem, o que

marca a persistente influência do rádio no meio televisivo. Esse conjunto que define sua audiovisualidade (ROCHA et al, 2013) confere à televisão uma maneira peculiar para que a promessa reflexiva seja contemplada.

Ao verificar uma configuração de gênero para a reflexividade, chego, no entanto, a uma proposição de modo como isto ocorre, ao ponto de tal processo sugerir a elevação da reflexividade à classificação como Mundo/Arquigênero, conforme as definições de Jost (2007; 2007a). Ocorre que, como a reflexividade em meio aos programas estudados perpassa todos os Mundos estabelecidos pelo referido autor, entende-se que ele pode, até mesmo, se tratar de uma instância onipresente, superior/anterior (a que chamo de *arquigênero englobante/universo*) em relação aos ditos Mundos (que considero *arquigêneros englobados*). É uma proposição totalmente passível de questionamento ou verificação, assim como aqui o foram as proposições de Burtin (1998) e Spies (2004) em torno da promessa estética e da metalinguagem (ou reflexividade) como gênero. Por enquanto, proponho representá-la do seguinte modo (Figura 121), criada a partir da inspiração na figura “Mundos do primeiro grau”⁹⁷, de François Jost (2007a, p. 31, tradução nossa):

Figura 121: Proposta de visualização da reflexividade como arquigênero englobante ou universo



Fonte: TORRES, 2016.

⁹⁷ JOST, 2007a. Op. cit.

Nessa perspectiva, ao operar na transversalidade dos Mundos, perpassando-os, a reflexividade os associa livremente, de acordo com a necessidade de seus produtos.

7.2 QUESTÕES SUSCITADAS PELAS ANÁLISES

Entre as questões que ficam abertas à discussão, portanto, estão os bastidores, a intermedialidade e o futuro do meio TV e das produções. E pode ser, inclusive, que elas venham a funcionar como categorias explicativas/de análise para que se possa falar em uma estética reflexiva adequada à televisão. No entanto, até hoje, talvez o que mais traduza a TV seja justamente a não-legitimação, para que seu *status* siga sendo o do indefinido, do não dominado e que, portanto, incomoda e serve de lugar para constantes experimentações e mudanças. Talvez essa seja sua maneira de sobreviver como mídia. E ainda que, atualmente, a TV seja um meio menos lembrado em termos de experimentação (implementação e teste de fórmulas), especialmente se comparada à *internet*, ela guarda essa possibilidade desde que se mostrou capaz disso, antes do desenvolvimento de muitas das técnicas que se somaram em sua atuação nas últimas décadas.

Em se falando de convergências – e divergências – com outros meios, prepara-se o terreno da intermedialidade. Trago para cá algo que já foi sinalizado no texto, mas que entendo ser chave para a compreensão do tema, merecendo ser desdobrado. Quando falamos sobre a atuação de Andy Warhol em meio à história da arte e, posteriormente, sobre seu envolvimento com a televisão, ali estava um exemplo interessante para a discussão sobre a intermedialidade. No caso, ela nasce da interação entre a arte e a televisão na sua mais clara manifestação da estrutura “mosaico fluido”, de que falou McLuhan (2007). Neste contexto, a TV media processos, capta influências e as redistribui. Esta atuação parece, justamente, uma das maneiras mais eficazes de evidenciação de uma reflexividade. Afinal, se a TV se torna o limite de encontro com o outro, ela parece ter mais condições de avaliar a própria atuação e características ao conviver com e fazer conviver outras mídias e modos de expressão por meio de si. Nessa perspectiva de atuação, o meio parece ganhar projeção por si só, o que tanto lembra a máxima do próprio McLuhan de que *o meio é a mensagem*, quanto sugere o que entendo que poderia ser considerado um dos pontos mais altos da discussão sobre reflexividade.

A respeito dos bastidores, outro ponto de inquietação para o qual não bastaram as análises, a tese dá subsídios para a proposição de um alargamento do conceito ou da supressão

total desta noção. A partir dos tensionamentos do objeto empírico, em que se evoca a ideia problemática da “exposição dos bastidores”, a discussão torna-se premente. Aqui, não haveria espaço para um aprofundamento em torno desse ponto, mas, de qualquer modo, é outro tópico que fica em aberto para futuras discussões e possíveis alterações conceituais, dada a situação, até mesmo, paradoxal que se instala ao ser dito em um programa que os bastidores são aquilo que é dado a ver. A proposição de discussão partiria, nesse caso, de um argumento fundado na concepção de bastidores de Jacques Aumont (1993).

E, como última questão que se deixa em aberto aqui, está a do futuro do meio TV e de suas produções. Obras que a desenvolvem mais recentemente, como a organizada por Mario Carlón e Yvana Fachine (2014) – *O fim da televisão* – podem trabalhar com extremos como “sim, a TV está morrendo” ou “não, a TV está mais viva do que nunca, reformulada”, mas há um meio-termo que me parece mais promissor como ponto de partida para a discussão: a ideia de que a TV vem encontrando um fim, de fato, ao menos como mídia, mas de que a lógica de ser segue, com manifestação diferente.

Ela parece ter caminhado para uma pulverização em vários meios, ao ponto de sumir como meio em si. É como se o espírito popular da televisão, aquilo que congregou massas em torno de si, estivesse migrando para outras plataformas, à medida que a tecnologia avança. Claro que a TV como aparelho ainda é muito consumida, mas seu lugar como centro de interesse dentro do que se conheceu como sociedade de massa, seu poder de atração como tecnologia para aquisição de conhecimentos sobre o mundo, acabou sendo legado a outras plataformas que agora dela são herdeiras, mas que ao seu *modus operandi* acrescentaram outras maneiras de ser e de comunicar. É inegável que há um relativo esgotamento da sistemática do fluxo ininterrupto, da grade fixa, da falta de interação. A TV, alvo de intensas transformações desde o momento de transição entre as fases analógica e digital da sociedade, dá origem a novas formas de ser para, transferida como lógica a outros suportes, tornar-se algo que já trazia em sua essência.

Exemplos disso começaram a se desenvolver a partir do final da primeira década dos anos 2000. Ali já havia um substrato preparado para a geração de projetos herdeiros de características reflexivas cristalizadas ao longo de décadas, como o do Coletivo *Porta dos Fundos*. A produtora brasileira de vídeos humorísticos, criada em 2012 por Fábio Porchat, Gregório Duvivier, Antonio Pedro Tabet, Ian SBF e João Vicente de Castro, começou com um canal no *Youtube* e expandiu suas atividades para outras mídias como televisão, cinema, livro e *DVD*. A começar pela descrição da empresa no site oficial, *Porta dos Fundos* mostra o quanto essa herança reflexiva atua em meio às suas expressões:

[...] Mas o que ninguém sabe, e o que torna esse texto muito mais interessante, é que fomos de um sala de 20 metros quadrados no Centro para um casarão de 4 andares onde ninguém mais se encontra, mas mesmo o escritório sendo maior, há poucos banheiros e eles cheiram mal por causa de um problema de tubulação, trocamos todas as nossas 35 cadeiras ruins e quebradas por 35 cadeiras piores ainda, mas em bom estado, alguns de nós usam portas como mesas, um dos sócios emprega 4 familiares na empresa, o que na política brasileira é considerado crime de nepotismo, e que por mais que sejamos uma empresa que trabalha com internet, a conexão do nosso escritório é uma merda e ninguém consegue resolver isso e parece que nunca conseguirá.

Agora nossa CEO é uma produtora de cinema que primeiro dá esporro e depois pergunta, o escritório deu uma melhoradinha e já dá pra começar a fazer umas coisinhas a mais, tipo produção de seriados para internet, TV e cinema. Pronto. Você tem informações exclusivas sobre o Porta dos Fundos e mais assunto quando você for falar bem ou mal da gente numa conversa de bar⁹⁸.

Ao aprofundar a tônica de exposição dos bastidores (eles de novo), as brechas do processo de produção aparecem, até mesmo, no modo de construção textual, visto que a língua culta passa a conviver com palavras chulas, mas que parecem transpor suas sensações de modo mais verossímil para o suporte verbal. E ainda que o empreendimento tenha começado pela *internet*, a estética de *Porta dos Fundos* manifesta traços da televisão, talvez pelo fato de o grupo tê-la tomado como referência, ainda que pelo que consideram aspecto negativo: o “coletivo de humor criado por cinco amigos [...] insatisfeitos com a falta de liberdade criativa da TV brasileira [decidiu] montar um canal de esquetes de humor no *YouTube*”⁹⁹. Um percurso possível de pesquisa a partir daqui se volta, portanto, sobre esse tipo de produção, que tanto expande a ideia de TV quanto dialoga com outras correntes de pensamento como a de Felipe Muanis (2012) sobre a Hipertelevisão.

Ao final de um caminho complexo – de reunião de dados, tensionamentos conceituais, análises e elaboração da tese – surpreendo-me com o aparecimento e insistência dessas ideias que se abrem para novas discussões. Penso que, apenas agora, começo a ter subsídios para dar sequência a uma pesquisa científica que considere significativa. Há embasamento conceitual e conhecimento empírico, prática analítica – senão competente – esforçada, bem como empenho para a produção de reflexões. É a primeira vez que, imediatamente ao final de um percurso tão interessante quanto desgastante para mim (ao que me lembre, o mais desgastante de todos até aqui), mantenho o propósito de expandir questões correlatas, curiosa em saber aonde podem levar a mim ou àqueles que possam vir a se basear nos conhecimentos aqui reunidos. Diferentemente de outros momentos, não sinto necessidade de grande pausa; poderia seguir com elas na semana que vem, inclusive.

⁹⁸ Porta dos Fundos. Disponível em: <<http://www.portadosfundos.com.br/sobre/>>. Acesso em: jan. 2016.

⁹⁹ Idem.

Nesse ponto da reflexão, ao mesmo tempo em que finaliza um período de quatro anos, entendo que a escrita da tese foi a revisão de meu próprio modo de produção textual, minha capacidade de me fazer entender seja em processo, seja em resultados. Em torno deste ponto, o trabalho conjunto com os orientadores foi fundamental. Assim, este fim de tese marca – para muito além do fim de um doutorado – o fim de um processo de lapidação e de sofrimentos diversos. E “sofrer” não quer, necessariamente, dizer que foi “penar”. “Sofrer” aqui se refere, de modo mais amplo, a quando algo ou alguém é tocado e se modifica, recebe ações e devolve reações, passa por algo do qual sai diferente, uma “equação” que, quem sabe, a própria física possa explicar, pois sei que saio diferente, ainda que não saiba medir – ao menos em um primeiro momento – o quanto. O que me parece é que ter passado por esses quatro anos interessada em entender como, justamente, se dá um processo reflexivo, como se dá um pensar sobre si, ainda que não seja o próprio eu, parece potencializar essa facilidade de (auto)reflexão e conseqüentemente (auto)crítica, algo que considero fundamental para a (sobre)vida e credibilidade de qualquer profissional, mas especialmente no âmbito da pesquisa.

REFERÊNCIAS

ARONCHI DE SOUZA, J. C. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

_____ et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

_____; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

_____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BALOGH, Anna Maria. La télévision brésilienne a-t-elle une vie intelligente? In: **Champs Visuels: La télévision au miroir (2)**. Paris: L'Harmattan, n. 9, mars 1998, pp. 80-91.

BARBOSA, Douglas da Silva. **A enunciação e a reflexividade no cinema documentário: aproximações teóricas, filmográficas e uma realização**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2010.

BECKER, Beatriz; PINHEIRO FILHO, Carlos D. Martins. No estranho planeta dos seres audiovisuais: diálogos possíveis entre televisão e educação. In: **Revista Famecos: Mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 490-506, mai. – ago. 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERENSON, Bernard. **Estética e História**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BEYLOT, Pierre. La stratégie d'analyse d'Arrêt sur images. In: **Champs Visuels: La télévision au miroir (1)**. Paris: L'Harmattan, n. 8, février 1998, pp. 92-99.

_____. Présentation de La television au Miroir (2). In: **Champs Visuels: La télévision au miroir (2)**. Paris: L'Harmattan, n. 9, mars 1998a, p. 4-9. CALDWELL, John Thornton. **Television: Style, Crisis and authority in American television**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

BLANC, Jean-David; LESCURE, Pierre. La télévision est morte, vive la télévision!. In: **Le Monde Économie**. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2015/06/18/la-television-est-morte-vive-la-television_4657178_3236.html>. Acesso em: jun. 2015.

BOLTER, Jay D.; GRUSIN, Richard. **Remediation**: Understanding New Media. Cambridge: MIT Press, 2000.

BORDWELL, David. **On the History of Film Style**. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1997.

BURTIN, Nathalie. “L’affaire Sébastien” et son traitement télévisuel. In: La télévision au miroir (2). **Revue Champs Visuels**: Revue interdisciplinaire de recherches sur l’image. Paris: L’Harmattan, n. 9, mars 1998.

CALDWELL, John T. **Television**: Style, Crisis and authority in American television. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

CANTEIRO, Lucimar de Fátima. **Cinema e TV na TV e para a TV** (Reflexões sobre a confluência de linguagens). Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de Marília, 2005.

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

CASSETTI, Francesco; ODIN, Roger. Da Paleo à Neotelevisão: abordagem semiopragmática. Tradução de REICHELDT, Henrique R. In: **Ciberlegenda**: Os novos caminhos da produção, espetatorialidade e do consumo televisivo na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense (UFF), n. 27, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

CHATEAU, Dominique. **L’esthétisation de l’art**: Art contemporain et cinéma. Paris: 2014.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: Som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. Éditions Amandier, 2014.

DA-RIN, S. **Espelho Partido**: Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DANTO, Arthur. **Andy Warhol**. New Haven: Yale University Press, 2009.

_____. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da História. São Paulo: USP, 2006.

DUARTE, Elizabeth B. **Televisão**: Ensaios metodológicos. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. Quando e como a TV fala de si própria. In: **IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004.

DUGUET, Anne-Marie. **Jean-Christophe Averty**. Paris: Disvoir, 1991.

DUGUET, Anne-Marie. **Averty**. Paris: Dis Voir, 1991.

EADES, Caroline. Le téléspectateur des émissions réflexives. In: **La télévision au miroir (2). Revue Champs Visuels**: Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image. Paris: L'Harmattan, n. 9, mars 1998.

ECO, Umberto. **Viagem na Irrealidade Cotidiana**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

FAHLE, Oliver. Estética da televisão: passos rumo a uma teoria da imagem em televisão. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FANTINATTI, Maria Sílvia. **O que se vê na TV**: Análise do fluxo de programação da Rede Globo. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

FARRÉ, Marcela. Desafíos de los programas informativos en la neotelevisión. In: **E-Compós**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília: E-Compós. Abr. 2007.

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil**: Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2007.

_____. O Núcleo Guel Arraes e sua “pedagogia dos meios”. In: **E-Compós**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília: E-Compós. Abr. 2007.

_____. O projeto ético-estético de qualidade na TV do Núcleo Guel Arraes: a série *Cena Aberta* como síntese. In: **VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom**: Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual. Brasília, Universidade de Brasília, 2006.

FEITOSA, Sara Alves. **Teledramaturgia de Minissérie**: modos de construção da imagem e memória nacional em JK. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

FREIRE FILHO, João. História da Televisão: Teoria e Prática. In: **IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom**: Núcleo de Comunicação Audiovisual do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005.

_____; BORGES, Gabriela (org). **Estudos de Televisão**: Diálogos Brasil-Portugal. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GARDIES, René. **Comprender o cinema e as imagens**. Liboa: Editora Texto & Grafia, 2007.

GODARD, Jean-Luc. **A Gaia Ciência**. Filme 35 mm (1h35). França/Alemanha Ocidental.

GOMES, Itânia Maria Mota. O embaralhamento das fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. **Em torno das mídias**: práticas e ambiências. Porto Alegre: Sulina, 2008.

_____. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. In: **Revista Famecos**: Mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan.-abr.2011

GOMES, Mayra R.; SOARES, Rosana de L. (orgs.). **Profissão Repórter em Diálogo**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2012.

GOMBRICH, E. R. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOULART, Alexander Bernardes. **Comunicação e Imaginário: Relações de Auto-referencialidade em Pânico na TV**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

JIMENEZ, Marc. **Qu'est-ce que l'esthétique?** Paris: Gallimard, Coll. Folio, 1997.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **Introduction à l'analyse de la télévision**. Paris: Ellipses, 2007a.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LECONTE, Bernard. Quand la télévision se donne à voir. In: La télévision au miroir (2). **Revue Champs Visuels: Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image**. Paris: L'Harmattan, n. 9, mars 1998.

LIMA, Maria E. Oliveira. As emissoras legislativas e os gêneros de programação no Brasil. In: **Matrizes**. Ano 4, n. 1 jul.-dez. 2010. São Paulo, Brasil.

LUZ, Inez Pereira da. **O cinema audiovisual: Um formato configurado na interação Teatro / Cinema e TV**. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 2007.

MACHADO, Arlindo. A invenção da televisão brasileira. In: FREIRE FILHO, João; BORGES, Gabriela (orgs.). **Estudos de Televisão: Diálogos Brasil-Portugal**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. (org.). **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2007.

_____; VÉLEZ, Marta L. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. In: **E-Compós**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília: Abr. 2007.

_____. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Senac, 2000.

_____. Pode-se falar em gêneros na televisão? In: **Revista FAMECOS.** Porto Alegre, n. 10, jun.1999.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media). São Paulo: Cultrix, 2007.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Linguagem e Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

MISSIKA, Jean-Louis. **La fin de la télévision.** Paris: Seuil, 2006.

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

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo Vol. 1: Neurose.** São Paulo: Ed. Forense-Universitária, 1977.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber Rocha.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MUANIS, Felipe. **O tempo morto na hipertelevisão.** In: Anais do XXI Encontro Anual da Compós. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

_____. **METAIMAGENS NA TELEVISÃO E VANGUARDAS: as vinhetas da Rede Globo e MTV. XX Encontro da Compós. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 14 a 17 de junho de 2011.**

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papyrus, 2005. OLIVEIRA JR, L. C. O diretor: Eisenstein injetou no cinema o desejo da revolução. In: CARLOS, C. S. (org.). **Sergei Eisenstein: O encouraçado Potemkin.** São Paulo: Moderna, 2011 (Coleção Folha Cine Europeu; 13).

PEDROSA, Leonardo Bomfim. **Moderno descoberto: Por filmes que pensam o cinema de lumière ao pós-guerra.** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUC, 2012.

PERUZZOLO, Adair. **A comunicação como encontro**. São Paulo: Edusc, 2009.

REDE BANDEIRANTES. **Custe o Que Custar**. São Paulo: 2008 – 2015.

REDE GLOBO. **Armação Ilimitada**. Rio de Janeiro: 1985-1988.

REDE GLOBO. **Casseta & Planeta Urgente!** Rio de Janeiro: 1992-2010.

REDE GLOBO. **Cena Aberta**. Rio de Janeiro: 2003.

REDE GLOBO. **Doris para Maiores**. Rio de Janeiro: 1991.

REDE GLOBO. **Muvuca**. Rio de Janeiro: 1998-2000.

REDE GLOBO. **Profissão Repórter**. Rio de Janeiro: 2006 –.

REDE GLOBO. **Programa Legal**. Rio de Janeiro: 1991-1993.

REDE GLOBO. **TV Pirata**. Rio de Janeiro: 1989-1990.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

ROCHA, Simone Maria; SILVEIRA, Letícia Lopes da. Gênero televisivo como mediação: possibilidades metodológicas para análise cultural da televisão. In: **E-Compós**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília: E-Compós. Vol. 15, nº 2, jan.-abr. 2012.

ROCHA, Simone Maria; MARQUES, Ângela Cristina S. Da promessa de gênero à interpretação reflexiva: perspectivas para a análise das narrativas televisivas. In: **E-Compós**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília: E-Compós. Vol. 12, nº 1, jan. – abr. 2009.

_____. Metatevê: a mediação como realidade apreensível. In: **XVII Encontro da Compós**: Grupo de Trabalho Cultura das Mídias. São Paulo: Unip, jun. 2008.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2006.

SERELLE, Márcio. METATEVÊ: a mediação como realidade apreensível. In: **MATRIZES** / Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA/USP. Vol. 2, nº 2, (1º semestre de 2009).

SILVA, Marcel V. Barreto. Autorreflexividade na sitcom contemporânea. In: JULIANO, Dilma B. Rocha; ROSSINI, Miriam de Souza; SOBRINHO, Gilberto A. (orgs.). **Televisão: Formas audiovisuais de ficção e documentário**. Palhoça: Ed. Unisul, 2013. P. 123-137.

SOULAGES, François. Du spectaculaire au spéculaire. In: **Champs Visuels: La télévision au miroir (2)**. Paris: L'Harmattan, n. 9, mars 1998.

SOULAGES, Jean-Claude. Les rhétoriques télévisuelles. Bruxelles: De Boeck & Lacier s.a., Institut National de l'Audiovisuel, 2007.

SPIES, Virginie. **La télévision dans le miroir: Théorie, histoire et analyse des émissions réflexives**. Paris: L'Hartmann, 2004.

_____. Des Télés-dimanche à TV+: Les stratégies de discours d'une réflexivité orientée. In: La télévision au miroir (2). **Revue Champs Visuels: Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image**. Paris: L'Harmattan, n. 9, mars 1998.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TORRES, Carla S. D. Entre a pele e a víscera: Considerações sobre o engendramento dos processos de autorreferência e reflexividade em meio audiovisual. In: Ada Cristina Machado da Silveira, Eugenia Mariano da Rocha Barichello, Flavi Ferreira Lisboa Filho, Maria Ivete Trevisan Fossá. (Org.). **Identidades Midiáticas** Santa Maria: FACOS - UFSM, 2012, v. , p. 163-177.

TORRES, Carla S. D. **Discurso informativo audiovisual: Sentidos engendrados na enunciação telejornalística**. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, 2008.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias dos Jornalismo**. Volume I. Por que as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2005.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godói. **Entretenimento: uma crítica aberta**. São Paulo: SENAC, 2003.

TV FUTURA. **No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais**. Rio de Janeiro: 2009.

TV GAZETA. **Crig-Rá**. São Paulo: 1984.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

VIEIRA, Soraya M. Ferreira. Existe qualidade na repetição televisual? In: **XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**. Campo Grande, Mato Grosso do Sul: setembro de 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.