

A TV que construímos

Resumo - As práticas de televisão no Brasil chegam aos seus cinquenta anos. Uma idade madura, poder-se-ia dizer, mas também uma história recente, com certeza. Ainda se conhece pouco sobre os caminhos andados, mas, sobretudo, tem-se acumulado muito dispersamente a visão crítica dessa caminhada.

Esther Hamburger e Roberto Moreira são hoje dos poucos pensadores brasileiros pesquisando o significado dos meios audiovisuais. Doutora em Antropologia na Universidade de Chicago, Esther é um dos principais nomes na análise da recepção do conteúdo veiculado atualmente na televisão brasileira. Roberto é cineasta formado pela Universidade de São Paulo, e tem sua pesquisa voltada para a análise e criação da dramaturgia audiovisual.

Nesta entrevista ambos expõem suas referências na pesquisas sobre televisão, debatendo importantes questões teóricas. Além disso, discutem as razões para a falta de modelos teóricos para a televisão brasileira, cuja história é pouco analisada. Ao trazer essa discussão, apontam linhas importantes para a construção de um pensamento sobre o papel da televisão na história brasileira dos últimos cinquenta anos e sua consolidação como instituição de nossa sociedade.

artigo de Adorno sobre a TV, dos anos 60, *A Indústria Cultural Revisitada*. Adorno, desde *A Dialética do Esclarecimento*⁽¹⁾, identifica um processo de racionalização progressiva da sociedade. Todas as relações sociais passam a ser cada vez mais administradas, submetidas a uma racionalidade prática, à razão instrumental. O problema é pensar que a subjetividade do espectador pode ser tão determinada pelo processo de produção. Não é fácil aceitar que todo o processo da Indústria Cultural seja tão racional, que englobe dentro de si a própria subjetividade do espectador de modo tão programado, pré - determinado. Podemos entender que Adorno está falando depois de ter passado pela experiência do nazismo, depois de ter vivido a violência da propaganda hitlerista e que, em seguida, ter ido parar nos Estados Unidos, onde também este processo autoritário é intenso nos anos 50, no pós-guerra e já antes. Seu ponto de vista é mais do que compreensível, eu diria mesmo que foi uma das mais lúcidas críticas do mundo moderno. Mas tenho a impressão que Adorno superestimou a racionalidade do processo. Não é tão racional. Se fosse, a indústria teria mecanismos para conseguir produzir o sucesso, mas isso não é verdade. O sucesso sempre é indeterminado, ele é muito aleatório. Por mais que os produtores até possam achar que são capazes de fabricar um *hit*, eles não o são de fato. Podem até pensar que conseguem racionalizar este processo, fazendo pesquisas de opinião, aferindo as demandas do espectador. Mas, daí a dizer que o produtor é capaz de produzir e responder, de uma maneira

Esther Hamburger é Doutora em Antropologia pela Universidade de Chicago e professora junto ao Departamento de Cinema Rádio e TV, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Roberto Moreira é Mestre em História da Arte pela UNICAMP e professor de dramaturgia junto ao Departamento de Cinema Rádio e TV, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

(1) *Adorno, Theodor W. Dialética do esclarecimento :fragmentos filosóficos /Theodor W Adorno, Horkheimer Max; Rio de Janeiro: Zahar, 1986.*

NO -Como podemos situar a TV como meio que reforça ou nega a teoria frankfurtiana da comunicação?

Roberto Moreira - Posso comentar um

homogênea, de uma maneira toda funcional e racional aos dados da pesquisa, não me parece convincente. Tenho a convicção de que existe um espaço irracional, indeterminado, que não se dobra à racionalidade industrial.

NO-E a maioria dos produtores pensam desta maneira?

Esther Hamburger - Eu acho que a maioria dos produtores tem esta noção da indeterminação do sucesso porque eles estão o tempo todo tentando adivinhar o que dá certo. Eles sabem que não sabem. Adorno, em *Indústria Cultural Revisitada*, é visionário quando descreve o funcionamento da Indústria Cultural. Ele descreve mecanismos que ainda, tantos anos depois, norteiam a Indústria. Estes mecanismos procuram justamente criar o que ele chama de “empatia”, se apoiar na catarse. Os produtores também usam estes termos que, curiosamente, apelam para um espaço de irracionalidade, e não de racionalidade. É emoção, empatia, continuidade, o contrário do projeto de Brecht, do Teatro Épico. Adorno descreve isso de maneira visionária, mas o que ele não vê é a dinâmica própria deste processo, que é, justamente, indeterminada. No argumento de Adorno não tinha espaço para isto.

NO-E qual o papel da teledramaturgia nestes mecanismos da Indústria Cultural?

RM - Acho que o intelectual, quando aborda esses meios de comunicação, dá aos meios um poder que eles não têm, até porque assim você enobrece sua atividade de crítico, de analista. Então a TV passa a ter uma dimensão, uma capacidade de influência e de formação da sociedade que, sinceramente, é um pouco exagerada. Ela não é tudo isso. A sociedade tem determinações próprias que se manifestam através da televisão. Eu não acho que o viés totalitário de uma sociedade seja resultado da manipulação dos meios de comunicação. Mas sim que a tradição autoritária de uma sociedade emerge através dos meios de comunicação. Acho que TV é mais um sintoma do que

uma causa. Você pode ver de forma muito clara, através da televisão, quais são as mazelas, os conflitos e as dificuldades de uma sociedade. Por isso não acredito que a TV seja capaz de transformar o processo cultural. Infelizmente não funciona assim, porque seria muito fácil, era controlar as televisões que o gosto do público se transformaria. Não acontece isso. O gosto e a consciência do público aparecem dentro da TV. E isso é muito desagradável de se aceitar, porque a televisão devolve um retrato da sociedade que é terrível. Você ter que olhar a televisão e aceitar que o que está passando nela é parte da sua cultura é difícil. Cada cultura tem sua configuração e ela vai privilegiar um formato, um tipo de comunicação ou outro. Na Itália, por exemplo, ficam só falando na televisão. Antes de passar um filme tem debate sobre o tema do filme, depois do filme tem outro debate sobre o filme. O filme é um pretexto para as pessoas ficarem debatendo, e isso é a cara da cultura italiana. Tudo é falado. A TV lá é quase um rádio ilustrado. Então, se no Brasil a teledramaturgia tem uma importância tão grande, acho que tem a ver com as determinações culturais do país.

NO - Então, o papel da teledramaturgia é ser o espelho de nossa sociedade?

EH - Eu acho que a TV não é um ente que paira acima da sociedade, manipulando por fora. Pensar assim é um erro que, simplificando muito, tanto os frankfurtianos quanto os estudos culturais cometem. Porque não existe só o lado de superestimar o produtor. Você também pode cair para o outro lado, o lado do receptor, e ver a TV com a mesma externalidade, como uma coisa que está ali, fora, à qual o receptor resiste. Nesta visão a televisão continua de fora. “Espelho” também é uma idéia esquisita: Lazarsfeld, na linha americana, vê a TV e os meios de comunicação como expressão do que eles chamam de “consensos”, estabelecidos na sociedade preliminarmente. Você teria consensos estabelecidos e os meios de comunicação vão falar destes consensos. Eles seriam neutros pois se



limitariam a expressar-se. Acho que nestes três vieses temos a mesma idéia, de que o meio de comunicação está fora. Ou ele está fora respeitando um consenso estabelecido, ou ele está fora dominando e manipulando, ou ele está fora e está sendo resistido. Acho que o que tem de ser desvendado são os mecanismos dos meios. Eles são parte intrínseca da sociedade, e a questão é saber como se constitui esta parte intrínseca. A teledramaturgia se insere de uma forma ou de outra em cada lugar específico. No caso do Brasil, a novela se tornou o programa mais assistido, mais popular da TV e domina o horário nobre; já as parentes da novela nos Estados Unidos, as *soap operas*, nunca ocuparam o horário nobre. Acho que prestar atenção à estas questões é importante para entender os mecanismos dos meios de comunicação. Devemos pensar que o fato da novela ir ao ar no horário nobre e ser o programa mais assistido não é uma coisa que alguém determinou. Até o final da década de 60 as novelas não eram os programas mais assistidos. E o fato de a telenovela ter se tomado o programa mais assistido tem a ver, no caso do Brasil, com o endurecimento político, com a censura dos programas de auditório que iam ao ar ao vivo e eram considerados de baixo nível. Foi em nome da qualidade e de uma importância estratégica que se atribuía à televisão como um potencial veículo de integração nacional que a novela passou a ter mais relevância. Mas, que a novela fosse realizar esta integração nacional ninguém imaginava. Quem um dia teria esta idéia: ‘Vamos discutir o Brasil nas novelas’? Ninguém nunca planejou isso. Foi uma coisa que foi acontecendo e que hoje em dia parece muito natural. Na nossa experiência a novela sempre foi o programa mais assistido, e nos últimos tempos ela recorrentemente trata o Brasil de uma maneira explícita. Fica parecendo que sempre foi assim. Mas a questão é entender por que se tornou assim.

NO -A TV é um espaço de negociação social?

EH - Acho que “negociação” é um

termo que precisa ser contextualizado, porque ele dá uma idéia de que existem forças que estão sentadas e negociando uma agenda. Isso não acontece na novela. Às vezes acontece, quando há um conflito, como a questão racial. Temos o movimento negro pressionando a Globo, temos negociação. Mas não é o que acontece no dia-a-dia. O que acontece é: como a novela é folhetinesca, está sendo feita a medida que vai ao ar, ela comenta muitas das coisas que estão rolando (isso é o que, para mim, diferencia a novela brasileira). Então ela absorve muito do que acontece na sociedade, mas não há mecanismos definidos (e nem estou defendendo que existam) para a negociação. O público filtra o que entra ou não na negociação. Quanto aos autores, cada um tem seu método de criação diferenciado. Inevitavelmente, cada autor tem um interlocutor, que pode ser, por exemplo, as pessoas mais próximas da sua vida, do seu cotidiano. Tudo isso define como a novela vai expressar os assuntos que ela capta da sociedade.

RM - Em termos dramaturgicos, dizemos “negocia” quando o produto audiovisual dá certo. Se há conflito, que é o que movimenta a dramaturgia, para ele ser real, para dizermos que há uma negociação simbólica, ele tem que ter efetividade social, ser, de alguma maneira, reconhecido dentro da sociedade. Mas isso é raro. No caso da teledramaturgia brasileira das décadas de 70 e 80, podemos dizer que ela tinha uma presença, uma capacidade de mobilização da sociedade, de catalisação das questões sociais que na década de 90 já perdeu, em grande parte. Hoje a dramaturgia da televisão está muito mais asséptica, muito menos problematizadora - o que não quer dizer que está menos realista, não é esta a questão. Temos conflitos menos intensos, está tudo mais homogêneo, a TV regrediu para um monte de clichês e convenções. Aí não podemos dizer que a teledramaturgia é um espaço de negociação, de conflito. Está sendo espaço de reposição, reafirmação. No momento em que a TV consegue ter esta



inserção, catalisar a sociedade, significa que ela conseguiu pegar em alguns pontos que são significativos. Quanto mais ela se distancia de questões reais e vai mergulhando nas convenções melodramáticas tradicionais, mais ela se restringe a ser um espaço de reposição, sem nenhuma capacidade de transformação.

NO - Houve realmente uma grande mudança na teledramaturgia brasileira dos anos 80 para os 90?

EH - Acho que mudou. No Brasil, principalmente nos anos 90, houve uma diversificação com a TV a cabo e a disseminação do vídeo. A TV, e dentro dela um canal, perde o monopólio que tinha antes. Durante os vinte anos anteriores havia um canal monopolista. A existência de um canal que chamava a atenção de gente dos mais diversos lugares do país, das mais diversas classes sociais, o que é uma coisa muito rara. Era isso que dava este potencial tão forte, esta capacidade de perturbar que a TV brasileira tinha. É uma coisa muito perversa, porque a TV a cabo entra no país e é restrita a uma parcela da sociedade que busca nela uma alternativa de ser chique. É chique ver TV a cabo. Acho que é muito mais por este motivo do que qualquer força que a teledramaturgia estrangeira tenha.

RM - A teledramaturgia estrangeira praticamente não existe na TV aberta, é muito fraca. Eu me pergunto se o problema não é a própria dinâmica cultural do país. Você percebe que, no Brasil, nas décadas de 70 e 80 era difícil e tortuosa a possibilidade de expressão porque havia a ditadura com sua censura, mas os conflitos estavam lá. De um modo ou de outro você tinha um comunista escrevendo a novela das oito. Isto é um conflito, dentro de uma sociedade autoritária. E isso emergia de algum jeito da dramaturgia. Hoje, qual é o conflito? Há um empobrecimento desta capacidade de interpretação, de discussão, de definição de papéis, a gente está num momento em que as cartas estão muito embaralhadas. Então, o que é o mais fácil? Dar um passo para trás, regredir para convenções. Estamos

vivendo esse processo cultural e acho bem complicado conseguirmos fazer um diagnóstico.

EH - Acho que é um momento em que a sociedade está se transformando de uma maneira profunda e ninguém tem muita idéia do que está acontecendo. Com a fragmentação de tudo, até do Estado... a questão é: será realmente possível termos um espaço na televisão que represente o Brasil da maneira que tivemos durante vinte anos? Não sei se isto ainda é possível.

RM - Eu sempre penso na questão do aborto. Quantas pessoas morrem por causa do aborto no Brasil? O aborto é praticado por toda a sociedade brasileira, de maneira selvagem tanto nos espaços populares quanto em clínicas sofisticadas. E qual o programa de televisão que falou do aborto? Me lembro de um episódio da mini-série *Mulher* que, coitados, ficaram tão atrapalhados por causa da Igreja Católica que eles não conseguiram tematizar o aborto. Quer dizer, mexer com o conflito, transformar a TV em uma arena onde são pautados os diferentes pontos de vista no interior da sociedade é uma operação complicada. E, hoje, a teledramaturgia não consegue isso. Sua programação é asséptica, anódina, parece que assistimos a um institucional. Isso não é boa dramaturgia.

NO - Então a TV foi um espaço de integração?

EH - Espaço de integração, a TV foi e ainda é. De certa medida ela realizou a integração nacional. Só não realizou de acordo com a política de integração nacional do regime militar. Essa política militar é um dado no processo, não sintetiza o processo. Há outros dados a serem considerados: os autores, que eram de esquerda, o desenvolvimento do mercado consumidor, os publicitários e suas pesquisas de mercado... Tanto que a integração nacional não se realizou através das novelas de época, das adaptações literárias, nem do *Jornal Nacional*, que foi virando cada vez mais uma *Voz do Brasil* (neste período 70/80 principalmente). Teve negociação com



a censura, com os movimentos, com a Igreja. A questão racial é um exemplo (Falar em questão racial é falar em identidade nacional) e é por isso que, seguindo a linha de evitar o conflito, entendendo “conflito” como conflito político, evita-se estes temas que são tabus e outros temas encontram espaço para se desenvolver, que são temas vistos como não políticos, como por exemplo a questão da mulher: a questão da mulher trabalhar fora, ter direito ao prazer. O escopo de atuação da mulher foi aumentando nas novelas ao longo dos anos talvez, entre outras coisas porque esta questão não era vista como questão política, encontrando mais espaço para se desenvolver.

RM - Você não acha, Esther, que pelo fato da política ser vedada houve uma politização, nas décadas de 70 e 80, destas questões laterais? Um pouco comendo pelas bordas? Por exemplo, o Dias Gomes fazendo o *Bem Amado*, comenta o coronelismo, as estruturas tradicionais de poder do Brasil, mas tudo escondido numa cidade mítica, muito fora da realidade. Enquanto você tinha o governo autoritário, você usava esta cobertura simbólica para passar o seu discurso. Sai o governo autoritário, estamos numa sociedade democrática. Então é preciso falar diretamente destes conflitos.

EH - Não há um interlocutor óbvio com o qual você se degladia. Há esta fragmentação em que se perde a interlocução. No fim da década de 80, (a censura foi até 88 nas novelas) as novelas já são meio ambíguas, com o modelo se desmanchando. É como se tivesse chegado ao ápice, com *Roque Santeiro*, *Vale Tudo*...

RM - Fico imaginando o seguinte: não tem mais o militar, não tem mais a sociedade autoritária, mas ainda existe a classe dominante, uma sociedade de classes muito desigual e bastante perversa. Falar destes conflitos, pautar estes problemas de verdade, parece ser uma dificuldade. A televisão norte-americana pauta questões polêmicas no prime time, eles estão constantemente pautando o conflito, parece que é pautado, que se está lendo um mani-

festo, um conflito jurídico, os ingleses também. Mas isso não acontece no Brasil. O que acontece no Brasil? Por que é tão despolitizado? Se a gente pensa na corrupção... Quer uma coisa que mobilize mais a sociedade brasileira do que isso? E por que a dramaturgia não incorporou esse problema?

EH- Mas acho que incorporou antes. Eu acho que a mídia, antes do que um espaço de negociação, é um espaço de antecipação, ela antecipa questões que estão latentes, por exemplo, *Roque Santeiro* já era uma novela sobre corrupção, *Vale Tudo* é sobre corrupção. Talvez tenha sido a primeira vez que a corrupção foi abordada de maneira explícita num espaço público, depois da ditadura. E aconteceu não no jornal, aconteceu na novela. E hoje este tema já está superado pra novela. É engraçado como as pessoas tendem a enxergar as coisas que vêm de fora, de Hollywood, desta “máquina maldita”, como as responsáveis por produzir este imaginário. Mas não é, pois tem uma dinâmica muito intensa que é de captar coisas que estão latentes. Captar bem o que está latente é um critério jornalístico. Captar as coisas antes delas acontecerem, depois não interessa mais.

NO - Esther, há algumas questões que não são diretamente relacionadas com a política, como o direito da mulher, a mulher ter o direito ao prazer, que aparecem e são bem negociadas...

EH - Mas eu não sei se elas são bem negociadas. Elas são expostas. Não há uma agenda do movimento feminista. Será que o movimento feminista concorda com a forma pela qual a mulher é representada? Certamente não concorda.

RM - Não, mas a mulher brasileira, de um modo ou de outro concorda ou se sente afetada...

EH - Mas o que eu quero dizer é que a televisão não está atendendo a um projeto. O que ocorre é uma diluição, pega algumas questões que vêm daqui outras questões que vêm dali, mas não aponta para nenhuma alternativa e nem está lidando com nenhuma relação de gênero propriamente dita, o que está é



permitindo à mulher mais espaço. Mas não está problematizando a relação dela com o homem, o que permite é uma discussão.

RM - Mas você está com um ponto de vista sociológico. Por que se a gente for pensar do ponto de vista dramaturgício, existe uma negociação, o conflito se resolve para um lado ou para o outro, alguém ou morre ou se realiza, alguém ganha ou alguém perde.

EH - Mas mesmo do ponto de vista dramaturgício, você acha que aponta para alguma alternativa de modelo? Eu vejo mais como um desmonte do modelo de família patriarcal e da figura do coronel. Mas, mesmo assim, não aponta para nenhum outro modelo de família...

RM - Eu concordo, mas são dois níveis que devemos identificar bem. E aí que deve-se ter uma reflexão importante sobre o gênero: como o gênero pode ser um espaço de negociação? E como é que essas forças se interagem no material da dramaturgia? No fim, há uma resolução: alguém é punido, alguém é recompensado, senão fica em aberto, e ficando em aberto para o espectador é uma sensação terrível. Nem que você fique a novela inteira discutindo, discutindo, discutindo, no último capítulo casa, morre, é exilado ... No último capítulo, as coisas se resolvem. Então o que tinha de ser feito é estudar esta resolução. Esta resolução é precária ou efetiva? O que fica da resolução desta novela? Não da novela em geral, dessa novela em especial? Como ela se insere nas tradições do gênero? O que há de repetição e de novidade? O que, naquele momento histórico muito determinado, aquela situação específica aponta? No fim de *Vale Tudo*, a vingança de Gilberto Braga aponta para quase nada, é uma intervenção absolutamente pessoal de Gilberto Braga. Já o final de *Irmãos Coragem* aponta para algo que vai além do texto. Então, o que deve ser estudado é a dinâmica dos textos. Não há uma teoria da televisão no Brasil, pois a televisão vira este fetiche, sobre o qual o intelectual joga um monte de ansiedades e expectativas, mas sobre o qual conhece pouco. Ele não viu a novela inteira, ninguém viu todos os

capítulos... a não ser o público na época em que foi para o ar. Ninguém conhece direito a história da televisão. Tem que sentar e começar a estudar.

NO - Certos temas conseguem este espaço por não terem de negociar com a Igreja, com o Estado, como por exemplo a questão da mulher, ou hoje, a questão do homossexualismo, a transexualidade? Por que estes assuntos são pautados e o aborto, como vocês falaram, não?

EH - Os assuntos que não são tratados são aqueles que são tabus. É mais complicado falar sobre o aborto do que sobre o homossexualismo.

RM - De repente eu fico com a sensação de que a televisão ficou pra trás em relação à sociedade. Neste sentido, se ela se antecipou na década de 70 e 80, hoje ela perdeu essa capacidade de jogar a bola pra frente.

EH - E isso era uma especificidade da TV brasileira, pois nos outros lugares a televisão não tem esta capacidade. Nos Estados Unidos ela não tem. É o cinema que faz isso.

RM - A televisão americana está mais no tópico, na discussão do problema específico.

EH - Talvez porque quando a televisão surgiu o cinema já era uma indústria desenvolvida. A TV nasceu pra ser mediana, não para jogar pra frente. E aqui não, ela teve este momento em que ela jogou pra frente. Talvez este momento tenha passado...

RM - Eu tenho um pouco esta sensação. Se as TVs pegassem estas questões mais políticas, mais candentes e fizessem um belo melodrama, estourariam a boca do balão. Mas eles não tem coragem.

EH - Eles estão no velho tema, eles estão falando de coronel, sendo que o coronel acabou. Também ajudado por eles mesmos, que vêm martelando há 20 anos. É interessante que a novela se pauta por critérios jornalísticos, pois ela se tomou, neste período que estamos falando, o espaço do que é contemporâneo. Você via a novela para estar por dentro. Seguir a moda da novela significa que você está por dentro das coisas. E é este ponto que não é mais



verdadeiro. Ou seja, antes ela estava o tempo inteiro tentando se antecipar, lançar, não era só a música que ela lançava, não só a moda, lançar questões de comportamento, questões polêmicas, e forçando o limite do que pode ser dito num meio de comunicação que toma público. E eu acho que esta é uma especificidade da TV como meio, mais do que a questão da dominação e da resistência, ela desloca repertórios, ela traz pra sala de visitas. Como ela está dentro das casas das pessoas, ela traz para arena familiar temas que não eram convencionalmente tratados na arena familiar. Pegar um tema provocativo, como o homossexualismo, o divórcio e lançar ele publicamente, num meio que atinge a vida privada das pessoas é uma coisa que causa perturbação

RM - Eu queria destacar que o Brasil já teve excelentes profissionais que entendem muito de TV. Isto é um problema. Se nós pensarmos no Boni, no Daniel Filho, na fase áurea, na década de 70 e 80, vemos que tinham um projeto de televisão, tinham um conceito sobre o que queriam e tinham capacidade de arriscar. Hoje me pergunto onde está este conceito e esta capacidade de arriscar. A televisão atual é muito tímida, convencional e sem nenhuma coragem de correr risco. E não por que a concorrência está maior. A concorrência sempre existiu. A Globo conquistou a audiência dela e conseguiu acabar com a TV Tupi, que era uma emissora importante. Acabou com a Excelsior. Sim, existiu o apoio do regime militar, houve uma série de questões envolvidas na ascensão da Globo que devem ser estudadas, pesquisadas e esclarecidas. Mas também é verdadeiro que o padrão de produção da Globo, os profissionais envolvidos e o projeto da emissora era inquestionavelmente superior. E hoje?

NO -**Querida retomar uma questão: porque não existe uma teoria dos intelectuais brasileiros sobre televisão? Isso acontece por que a televisão está muito ligada ao governo, a Igreja, o que provocaria uma rejeição por parte dos intelectuais em estudar a televisão?**

R.M - Eu acho que sim. O problema é que a televisão não é um objeto qualquer. Ela é um objeto cheio de sentidos, significados. E é difícil para o intelectual ver a televisão de maneira mais analítica. O que é assustador. Já existem 50 anos de televisão brasileira e onde está a história da TV brasileira? E nós estamos falando de história, pois ainda falta muito para formar uma teoria. Antes é preciso uma história.

NO - **Voltando à questão do modelo de televisão e sobre como fazer televisão, vocês afirmam que a televisão perdeu esta capacidade de antecipar questões latentes na sociedade. Como estas questões eram captadas, de que maneira elas eram trazidas pelo dramaturgo e por que hoje não se consegue fazer mais isto?**

RM - Eu vou fazer um exemplo absurdo e desproporcionado para explicar. Por que a tragédia grega acontece na Grécia num período de 60 anos? Por que o Teatro Elizabetano aconteceu na Inglaterra de 1580 à 1640? É a dinâmica da cultura, da sociedade. É difícil interpretar este problema, encontrar e alinhar a questão. Não é só a televisão. Por que o Cinema Novo aconteceu na década de 60? E o tropicalismo? A televisão dos anos 70 é resultado de um processo da cultura brasileira que vem do pós-guerra, e até mesmo do Modernismo. Se você conversa com o Daniel Filho, analisa as referências culturais dele descobre que ele estava inserido num processo cultural.

NO - **Vocês acham que hoje há uma padronização da linguagem televisiva, no Brasil e no mundo, tendo em vista a importação de formatos como *Reality Show* ?**

RM - Eu não acredito nisso pra ser sincero. Todo produto cultural enfrenta uma barreira para entrar no país, que é a própria cultura. Isso não é irrisório. Há uma barreira de língua, de costume, de modo de ser, que é grande. E a televisão brasileira tem 3 horas de dramaturgia, três novelas todo dia. E pra qualquer dono de emissora é mais fácil, mais

barato comprar uma série americana. A Globo não está preocupada com a cultura brasileira. Eles estão preocupados com o faturamento. Se eles fazem telenovela não é por nacionalismo, é por que eles precisam fazer para faturar mais. A barreira para a entrada do produto estrangeiro é brutal. Eu não consigo enxergar a homogeneização, a globalização. O cabo ainda é muito pequeno. Se há esta dominação no cinema, isto é um problema do cinema brasileiro.

EH - Eu também concordo. Eu acho que o paradoxo não está no conteúdo dos programas, por que está mais claro que existe uma especificidade local que tem de ser respeitada. Eu não me lembro o dado exato, mas se eu não me engano, o Murdoch⁽²⁾ acabou se associando em países do Oriente a produtores locais, pois percebeu justamente isto, que a especificidade local é muito importante.

NO - Mas dentro de uma escala menor, dentro do Brasil, por que você tem um país tão grande e uma TV igual no país inteiro?

EH - A tendência agora é aumentar a regionalização. A tendência será este poder de síntese do país estar se desmanchando. E isto na teledramaturgia, no telejornalismo, fortalecendo as redes locais. A tendência é a fragmentação.

NO - Mas ainda assim há uma padronização de horário. A padronização ainda não é muito forte?

EH - Acho que é mais fruto da falta de imaginação de quem faz a programação do que fruto da globalização. Mesmo a nossa versão do *Survivor* norte americano, o *No Limite*, a segunda versão terá menos audiência que a primeira, a terceira vai ter menos. E daqui pouco vai acabar.

RM - Vale a pena ver o *Survivor* norte-americano. Você acredita, é realista, é realizado com uma camera digital. Parece documentário. A Globo faz algo plastificado, standartizado. Nenhuma verossimilhança. Você não acredita que alguém sofreu naquele lugar.

EH - Enfim, *No Limite* pode num

primeiro momento, com aquela audiência acachapante, ser explicado pela globalização, etc. Mas passa um pouco, e você vê que não é tão simples assim.

NO - Como se relacionam o processo de fragmentação da programação televisiva e as possibilidades da TV digital?

RM - Olha só a descrição que eu ouvi outro dia: A novela está sendo transmitida em alta definição. Chega no horário do *SPTV* e você divide o sinal: tem o Jornal de São Paulo, o Jornal de Piracicaba, de Campinas, cada um em um canal diferente. Ou seja a própria transmissão vai ser muito mais caleidoscópica. Uma hora junta e você passa o show em alta definição. Outra hora você fragmenta para um outro público.

EH - A grande questão é que mudança vão significar isto do ponto de vista social, pois uma coisa é você pensar numa sociedade que tem um repertório compartilhado por pessoas das mais diversas. Quando você tem essa diversificação você não tem mais este repertório compartilhado. O que as pessoas vão compartilhar? Esta é a questão.

RM - A internet é um balão de ensaio

EH - Já está na internet esta fragmentação. É uma diversificação

RM - Você tem outras integrações, mais inusitadas.

EH - Como se você tivesse um menu de opções quase infinito. A tendência é que você vai conseguir ver o filme, sendo que você não vai mais precisar ir à locadora, nem precisar se ater a programação que está sendo oferecida.

RM- Ao mesmo tempo sem um repertório comum como vou conversar com você no dia seguinte de manhã? Quando você chega no trabalho vai descobrir que cada um viu uma programação diferente...

EH - Esta é a questão. Como vão ser estes rituais?

NO- Programas como *No Limite* tem câmera tremendo, pessoas suadas, sem maquiagem, fora do padrão Globo de qualidade. E mesmo no *Programa do*

(2) Murdoch, produtora de televisão norte-americana



Ratinho, a linguagem do grotesco. Isso quando imaginamos que as pessoas querem ver na televisão tudo bonito, maquiado, standartizado. Será que isto está mudando?

EH- Eu acredito que as pessoas querem ver a vida como ela é. Esse é o jeito que a televisão se vende. A vida como ela é era o slogan do *Aqui Agora*. A televisão se vende como uma janela para o mundo. Ela é um aparelho que pode estender o seu olhar para além da capacidade do seu corpo.

NO- Mas será que a Globo se perdeu e está se perdendo por não acompanhar muito isso?

EH - Acho que a Globo não tem mais projeto, ela tinha um projeto claro e que era fruto da sinergia de um grupo de profissionais muito especial. Hoje ela já não tem isso.

RM - A televisão tem uma tendência para aquilo que é ao vivo, também por causa da tecnologia. Pense em um mundo em que eu posso chegar e falar: quero ver o capítulo 32 de *Roque Santeiro*... aparece na televisão. Quer dizer, você vai poder escolher o que quiser. Estou levando para um horizonte de 20, 30 anos, mas a tendência é essa. Você vai ter cada vez mais controle e aquele aparelho vai atender de maneira cada vez mais fina e precisa à sua demanda. O que sobra para ser visto por todos? Algo que não foi visto, algo que não foi produzido, algo que está acontecendo unicamente naquele instante. Porque há uma tendência forte ao vivo e quem fizer ficção ao vivo na televisão vai se dar bem. Como era nos anos 50. O *Plantão Médico* teve um episódio ao vivo, não é impossível e foi uma das maiores audiências.

EH- A novela, o sucesso da novela, tem a ver com isso também, porque ela está só com 40 dias de frente. Isso é impossível na televisão americana. Tudo é feito com um ano de antecedência. Essa improvisação dá uma sensação de realidade, não só uma sensação, ela é real. Ela é um pouco ficção e um pouco noticiário. Quer dizer, o fato de *Irmãos Coragem* começar uma semana depois da Copa de 70, com um jogo de futebol

no Maracanã, é incrível. O fato das novelas estarem problematizando a tensão rural e urbana, em 20 anos em que o Brasil inverteu, era um país rural e passou a ser um país urbano, já é fazer notícia. Aí vem essa questão do real e ficcional que vocês colocaram, que é uma questão ainda para pesquisa. É uma questão que está no limite de onde as coisas estão, é pensar, no caso da novela, como ela tem essa dinâmica de folhetim. E pensar como ela é parte constituinte da realidade, tanto do cotidiano de quem faz, quanto de quem assiste. Tem todo um ritual, é parte da nossa conjuntura. Também tem os programas de auditório oferecem a possibilidade de qualquer um participar, qualquer estória privada é válida e isso é uma das coisas que fascinam as pessoas, essa é uma possibilidade que está lá também, de estar participando, de estar incluído nesse mundo. A intimidade não é só a intimidade das estrelas como era no *Star System*, é a intimidade de qualquer história privada

RM - Na verdade, o *No Limite* não funcionou. Eles tentaram fingir, mas não funcionou. Porque na Holanda, onde o *Big Brother* funcionou, as pessoas viraram celebridades. Aqui eu nem sei quem foram os participantes, alguém lembra o nome de de um deles? Então é engraçado porque você tem uma indústria toda funcionando que precisa dessa questão do carisma. Mas os ídolos espontâneos desapareceram. Sem problemas, continuamos inventando: a *Caras* expõe, aparece na *Contigo*, pausa para a *Playboy*, dá entrevista no *Jô*, etc. Mas ser um fenômeno de audiência, um fenômeno social, real, eu tenho impressão que complica.

EH - Não conseguem antenar, não conseguem identificar o que está latente. No caso do gênero da novela, ele se consolidou antenando a idéia do Brasil como o país do futuro, a idéia da modernização como um processo inexorável para o qual caminhávamos. Era isso que estava sendo problematizado na década de 70, no fim da década de 80 já não era mais. E para onde foi toda essa modernização? Em

Vale Tudo, a vinheta de abertura é super expressiva nesse sentido. Tem o Cazuza cantando “Brasil!” . Tem um prédio ruindo na hora que ele fala “Brasil!”. É a implosão. Essa imagem da implosão tem uma história super interessante, porque ela foi um marco na história do telejornalismo. Implodiram um prédio no centro de São Paulo. O livro dos trinta anos do *Jornal Nacional*, conta a história do aparato que montaram para cobrir a implosão ao vivo: eram dois desafios tecnológicos, um era a implosão, que era um desafio da engenharia, e outro era a cobertura da implosão, que era um desafio para televisão. E essa imagem foi bem sucedida, eles conseguiram filmar. E aí, anos depois essa mesma imagem vai ao ar com sentido invertido: quer dizer “Brasil!” e rui o prédio. *Vale Tudo* é um pouco disso, ou seja, para onde estamos indo? Já o momento, fim da década de 80, Nova República, as questões já são outras. Em 90, o *Pantanal* é um marco porque foi feito por outra emissora. É uma das primeiras vezes que a Globo foi colocada em xeque e é um marco no sentido das convenções de linguagem do gênero. Se deslocar e filmar no *Pantanal*, uma região que não era explorada, usar planos longos, o timing é outro, a natureza é cenário, a ecologia é uma apelo, a volta à tradição, a música fala “redescobrimo o Brasil quinhentos anos depois”, já antenando a comemoração do descobrimento. É um outro Brasil que está se afirmando. Já não é mais “o país do futuro”, já é uma coisa meio nostálgica, e ao mesmo tempo não deixa de ser *hightech*. Tem uma vinheta toda eletrônica, que atualiza a mitologia, transforma a mulher em pantera, mas tudo eletronicamente, e esse é um ponto de inflexão no gênero. E isso foi feito pela Manchete. As emissoras competindo com as diferentes representações do Brasil, e então o Benedito Rui Barbosa volta para a Globo, menos radical, horário das oito e com essa coisa que tem sempre nas novelas dele: esse *timing*, a música sertaneja. Mas já é menos radical que *Pantanal*, porque tem essa coisa da notícia. *O Rei do Gado* é um pouco isso.

Tem o M.S.T., que é uma convenção do período anterior. Mas, na década de 90 essas convenções vão se diluindo...

RM - Tenho a impressão que a Globo vive uma crise de crescimento, uma crise de sofisticação de procedimentos, de ter tudo organizado, tudo planejado ali dentro do PROJAC. Eu fui acompanhar a gravação do *Pecado Capital 2* e o contraste era absoluto entre *O Pecado Capital 1* -que era sujo, documental, câmera na mão, realista- e o *Pecado Capital 2*, que era todo produzidíssimo, esquema hollywoodiano. Cada vez mais eles foram se descolando dessa proximidade com o real, de estar ali presente, junto com os acontecimentos. A televisão está muito artificializada. A Globo quer ser muito organizada, muito racional, muito preparada, quando o que dá certo na televisão brasileira é o contrário, uma coisa mais improvisada, mais colada na realidade.

EH- O Daniel Filho falou que *Pantanal* teria sido impossível na Globo porque ali era uma câmara com um barquinho e, se fosse na Globo, precisaria de uma plataforma, inúmeras pessoas, técnicos, etc...E o próprio Daniel Filho já improvisou assim, na Globo, anos atrás.

RM- Essa é a razão que explica porque o *Survivor* foi sucesso. Porque existe o esgotamento da *Sitcom*, dos seriados, lá na TV americana também. Todo o mundo está um pouco cansado disso. Os *Reality Shows* respondem a essa demanda de realidade do público. A tecnologia é um sintoma também: por exemplo, tínhamos a câmara na mão nos anos 60, o som direto... A tecnologia responde a uma demanda social, ela materializa alguma coisa que está latente. Uma vez, quando entrevistei o Daniel, ele estava explicando Irmãos Coragem , explicação que acho sintomática. Ele tinha feito uma pesquisa. O Boni sentia falta, queria uma audiência masculina, para para a novela das oito. A telenovela nos anos 60 não era assistida pelos homens. Então vem essa demanda do produtor: precisa-se aproveitar o público masculino. O homem gosta de faroeste, e o faroeste spaguetti estava na moda. Cria-se então



uma história que é um faroeste ambientado no meio rural brasileiro, misturando *Irmãos Karamazov*, *Mãe Coragem* e um conto do Steinbeck. É essa capacidade de responder à demanda, juntar coisas de tradição cultural diferente, fazer uma mistura...

EH- É a mistura brasileira. Não tem a figura do herói solitário, John Wayne. Ao contrário, o núcleo é familiar, que é a convenção do gênero novela.

NO - Quem é o herói brasileiro?

RM - Boa pergunta. Onde ele está? É difícil responder e uma sociedade sem herói é um pouco complicado. Então estamos fadados ao fracasso. A paródia, o melodrama e, numa versão aristocrática, a ironia, são os traços que marcam a ficção brasileira. Mas uma sociedade inerentemente crítica, que sempre desmonta seus personagens positivos com ironia é complicado.

NO- A TV vem reforçando essa tendência melodramática?

RM - Eu acho que tudo é melodrama a a partir do séc. XIX. A cultura francesa do séc. XIX é toda melodramática. Estamos mergulhados no melodrama. A questão é como cada cultura elabora o conteúdo melodramático, como ela o representa. Porque o cinema americano é melodramático. Não é só o melodrama latino americano...

EH - O dramalhão...

RM - Exatamente, porque o melodrama brasileiro também não é o dramalhão de melodrama. O que é exatamente esse melodrama brasileiro? Para isso é preciso realizar pesquisas, ver as novelas, as personagens, o desenvolvimento do enredo, como este se mistura com a realidade, com a família brasileira. Mas é a família, a família é a questão.

EH - Aqui a questão é a família, no cinema americano é o herói. O indivíduo é uma consideração que é central na cultura americana e aqui não se revela. Acho que essa falta de heróis é um pouco fruto disso. A família é mais central. É essa família do modelo coronel, vamos dizer assim, mas que se verifica nas situações mais diversas. E esta família está em crise, a demografia

mostra claramente. Agora concordo com o Roberto, sobre o melodrama. A introdução do livro *Home is where heart is*⁽³⁾, é muito boa nesse sentido. E ela inclusive fala em modo e não em gênero melodramático, este que está no cinema, no teatro, na TV, em diversas ideologias. É um objeto meio difícil de delimitar. Na teledramaturgia brasileira há o humor que é uma característica que a distingue de outras tradições. Mas o melodrama está também no jornal, na notícia, na música. O melodrama está no modo de vermos o mundo, de pensar o mundo. É isso que vemos expresso na produção cultural.

NO- Programas como o Programa do Ratinho não estão fazendo a vez desse melodrama? Essa coisa da família...

RM- Acho que sim, acho que acontece, que o Ratinho atende uma demanda... Entrevista o pessoal, vê o que eles dizem. Para eles o Ratinho é real, é a vida, realista.

EH- Inclusive é efetivo. Você tem um problema na sua família, leva ao Ratinho e ele resolve. Já se você fosse na delegacia, no tribunal...

NO- ...o que seria de novo a fragmentação.

EH- ...é, exatamente, da família, da instituição. É que parece que estes problemas já estavam lá. Particularmente no Brasil, o fato de que tínhamos um regime militar, ditadura, mascarou um pouco as coisas que já estavam acontecendo. Muitas das coisas que se atribuía ao regime são anteriores a este. Derrubar o regime não necessariamente as resolveria. O reflexo, disso, hoje, é o caráter endêmico de muitas coisas, como a desigualdade...

NO- Será que a proposta não é pensar o sujeito como sujeito da história, para tentar desmembrar um pouco um processo social que está em formação?

EH- Acho que a idéia de pensar o sujeito vai nesse sentido. É um sintoma de pensar as pessoas. O sujeito, na história do pensamento, já foi um sujeito divino. Depois vieram as classes sociais, os movimentos sociais e agora o sujeito já é

(3) *Gledhill, Christine. Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film; British Film Inst; 1988.*

bem mais fragmentado, quase um indivíduo. Não adianta só pensar o indivíduo, porque assim chegamos ao auge da fragmentação...

RM- Uma outra questão no melodrama é se propor a designar o bem e o mal. Dar legibilidade à moral. Ao assistir o melodrama, o público descobre quem é o vilão, quem é o mocinho, etc.... Todo o problema é onde está o bem e onde está o mal. Como estes se escondem? É possível dar essa legibilidade à sociedade contemporânea? Não é a toa que o Daniel Filho fala em crise da tele-

dramaturgia. O dramaturgo tem dificuldade em designar o bem e o mal, mesmo que seja de uma maneira problemática. Qual o resultado? Ele dá dois passos para trás e designa o bem e o mal de 20 anos atrás. Um livro já clássico sobre o melodrama é *The Melodramatic Imagination*⁽⁴⁾ de Peter Brooks, e estas questões estão muito bem apontadas nele.

EH- Talvez o melodrama tenha sido tudo neste período e tenha chegado ao limite, tenha esgotado sua capacidade de representar.

(4) Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*; Yale University; 1995.