

# sessões do MAGNÁRIO

VOL. 20 | N. 34 | 2015 | <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2015.2>



CURTA NOSSA  
PÁGINA

## Dossiê 65 anos de TV no Brasil

**P.01**

Estórias e História: memórias de telespectadores sobre novelas de 1970 e 1980

Diego Franco Gonçalves e  
Julio Cesar Fernandes

**P.18**

As contribuições da TV para o desenvolvimento do campo e construção de novas representações sobre o rural

Ricardo Ramos Carneiro da Cunha, Vicente William da Silva Darde e Fernando Albino Leme

**P.129**

Memórias de ontem, hoje e amanhã – Entrevista com Marialva Barbosa

Ciro Götz e  
Jéferson Cardoso

# Da rebeldia à acomodação de padrões: traços de reflexividade que perpassam programas de TV brasileiros entre fins da década de 1970 e início dos anos 2000

*From the rebelliousness to the standards of setting: reflexivity traces that permeate Brazilian television programs between late 1970s and early 2000s*

Carla Simone Doyle Torres<sup>1</sup> 

## Resumo

Manifestações de Televisualidade, Neotevê e Metatevê mostram que a televisão dos anos 1980 passa a voltar-se especialmente para si como canal. Ela reflete-se e problematiza-se numa inspiração trazida também pela contaminação a partir do campo artístico, que passa por uma quebra importante de paradigmas entre a Arte Moderna e a Contemporânea. No Brasil, o final da década de 1970 representa um marco que inaugura uma série de novas práticas televisivas, que têm como um de seus maiores representantes o programa *Abertura*. Características de seu modo de fazer televisão, como a antientrevista e a construção da personagem são observados como traços e ecos em meio aos programas *Cena Aberta* (Rede Globo, 2003) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV Futura, 2008-2009), de modo a analisar evoluções, releituras e adaptações ao longo do tempo.

## Palavras-chave

Televisão; reflexividade; vanguardismo.

## Abstract

Some demonstrations of Televisuality, Neotelevision and Metatelevision shows that television begins to turn special attention to itself as a channel in the late 1980s. It reflects and discusses itself inspired by the artistic field, which was passing through an important paradigm break between the Modern and the Contemporary Art. In Brazil, the end of 1970s is a landmark that opens a number of new television practices, which has the television show *Abertura* as one of its greatest exponent. Some of its production features, such as the anti-interview and the building character, are observed as traces and echoes among *Cena Aberta* (Rede Globo, 2003) and *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (TV Futura, 2008-2009), in order to examine evolutions, rereadings and adaptations over time.

## Keywords

Television; reflexivity; vanguardism.

## Programas de televisão brasileiros a partir dos anos 1980: novos ares para formas e conteúdos

Ao longo dos últimos 30 anos, a televisão brasileira investiu mais marcadamente em produções que se voltam ao código, à instância produtora, aos bastidores, à história e à própria grade programação, num desnudamento que ganhou lugar privilegiado a partir da evolução e convergência das condições políticas e tecnológicas. A reflexividade (ou a busca dela) desenhou muito da atmosfera politizada e da programação autocrítica, especialmente a partir dos anos 1980. Após um período de quase 20 anos de ditadura no poder, o pensar sobre si mesma ganhou diferentes formas e explorou diferentes subtemáticas, como mostra a pesquisa de Yvana Fachine (2007). No entanto, espaços como este não são fundados de uma hora para outra, e suas bases contextuais são mais bem visualizadas à medida que há um afastamento que só o tempo decorrido e a trajetória produtiva subsequente permitem avaliar e relativizar.

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 parceiras 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. E, 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 diversidade de formatos nos anos seguintes.

Essa fase da produção televisiva contou com inovadores recursos técnicos e concepções estilísticas. A intensa exploração das potencialidades de vídeo e do trabalho documental possibilitou às emissoras uma nova dinâmica de linguagem no dia a dia. Numa época em que o regime ditatorial começava a afrouxar o cerco, os meios de comunicação brasileiros podiam finalmente investir numa postura mais crítica. A partir desse momento, a TV abandonaria uma tônica frequentemente apoiada na ideologia de espelho da realidade. Ela passaria a valorizar as expressões artísticas, desprendendo-se cada vez mais de uma histórica ênfase à linha informativa, atuante por meio de telejornais plasmados do modelo radiofônico, em que as visualidades eram pouco ou nada desenvolvidas. A televisão passaria a falar de si e em si com mais frequência e a refletir sobre o próprio papel e lugar no mundo, desenvolvendo toda uma nova ambiência e performativa 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. No contexto nacional, Márcio Serelle (2009) enfatiza o aparato integrado à cotidianidade dentro do campo das mídias e considera a televisão como a que mais reconhece sua condição de mediação. A televisão cada vez mais utiliza-se como meio para falar da própria TV. Essa abertura de novos espaços 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 de Casetti e Odin (1990), John Thornton Caldwell (1995) e Virginie Spies (2004).

No contexto da TV norte-americana dos anos 1980, Caldwell denominou essa nova tônica de produzir como Televisualidade. O então emergente modo 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 do que seria veiculado. Como destaca o autor, nos anos 1980, a emissora CNN “cria e celebra a consciência do aparato televisivo” (Caldwell, 1995, p. 13). A autoria passava a ser uma estratégia de *marketing*, chegando a ser consumida como uma espécie de *boutique* (Caldwell, 1995).

Em paralelo, o fenômeno da Neotevê era teorizado por Casetti e Odin (1990) 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 opacidade<sup>2</sup>, em que a estrutura de produção agora era valorizada. O aparato televisivo ganhava cada vez mais espaço e era visto cada vez menos como um inconveniente. Gruas, *booms*, tripés, fios aparentes agora eram fator de credibilidade para as produções e conseqüentemente para as emissoras.

Na França, o olhar científico mais amadurecido sobre o que foi denominado como Metatelevisão e Reflexividade Televisiva veio pelas pesquisas como a de Virginie Spies (2004), que caracteriza a emissão reflexiva como aquela que “toma a televisão sob o ângulo que for”. Ao traçar um paralelo do perfil da programação entre os anos 1960

a 1990, ela 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; década de 80 como dedicada à promoção dos canais; enquanto nos anos 90, essa atividade seguia mais leve, numa ótica mais “divertida”.

Em paralelo, desde os anos 60, uma tensão entre as concepções de arte ganha dimensão mundial (Gombri- ch, 2012; Danto, 2006) e sua irradiação chega ao campo midiático por meio de artistas como Andy Warhol, um dos maiores ícones mundiais da popularização da arte. Ao levar celebridades para a televisão 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 se pode considerar uma semiose em torno da discussão reflexiva, que incluía – claro – o meio televisivo, sua mensagem afinal. A televisão era a nova *Brillo Box* de Andy Warhol, e estava fadada a ser e refletir todo o brilho que viesse dela mesma. Em vários âmbitos, as luzes se voltavam fortemente sobre a instância de produção, que se autoproblematizava e refletia sobre o fazer artístico.

Esse movimento entra no contexto dos vários *tour- nants* do campo desde o século XVIII, quando a estética começava a constituir um campo autônomo e espaço para discussão teórica. Remeto essa então convulsão em torno da autoria e da autoproblematização no final do século XX ao que considero como recolocação em movimento do espírito questionador durante a transição entre a arte romântica e a arte moderna desde meados até o final do século anterior. O que se tornou motivo de questionamentos sobre uma espécie de “fim da arte” naquele momento, foi recuperado um século depois por autores como Arthur Danto (2006), quando da turbulenta transição entre as artes moderna e contemporânea a contaminar também a produção midiática.

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 ou a tentativa dela. Seja qual for a técnica da vez, o gênero de produção ou o gênero em que determinados programas enquadram-se, essa capacidade do meio de colocar-se em questão é constante. No Brasil, um modo peculiar de autoproblematização televisiva, carregado de ironia e sarcasmo e polêmica ganharia espaço às portas dos anos 1980.

### Vanguarda glauberiana do final dos anos 1970

O realizador Glauber Rocha apresentou-se à/na televisão com uma verve marcada. Ele “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). *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 o 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 despreocupação com uma verdadeira crítica à programação televisiva no Brasil faz de *Abertura* e suas constantes entradas ao debate de entrevistas, 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 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).



Figura 1: Glauber Rocha na apresentação de *Abertura*  
Fonte: YouTube (goo.gl/A1DSkD). Acesso em: 20 ago. 2015

A isso se somava a inquietação com os padrões de programação da época e a tônica reflexiva que caracterizariam a passagem do cineasta Glauber Rocha pelo meio televisivo e abririam 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.

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 videorrealizadores 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, pp. 16-17).

Entre os pontos citados por Regina Mota (2001) nessa renovação promovida a partir de Glauber Rocha – e que ecoam em alguns momentos dos programas trazidos para o presente estudo – 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 Neo-realismo,

especialmente pela obra de Roberto Rossellini na década de 1940.

As características de Glauber Rocha em *Abertura* são peculiares tanto à sua verve 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 revolucionou o padrão técnico-estético e temático televisivo da época. Produções feitas a partir desse momento manifestam algumas marcas que por vezes soam como ecos. A partir de um conjunto reunido com base na pesquisa histórica de Yvana Fachine (2007), selecionarei dois entre os programas mais atuais sobre os quais concentrarei a análise desses traços.

### Ecos da antientrevista e da construção do personagem

Entre os programas que se tornaram marcos em meio à produção nacional, inaugurando um novo modo de conceber e ler TV, estão como *Crig-Rá*, resultado da parceria entre a Olhar Eletrônico e a Abril Vídeo (1984); *Armação Ilimitada* (1985-88), *TV Pirata* (1989-90), *Doris para Maiores* (1991), *Programa Legal* (1991-93), *Muvuca* (1998-2000), *Casseta & Planeta Urgente!* (1992-2002), *Cena Aberta* (2002) e *Profissão Repórter* (desde 2006) – veiculados pela Rede Globo; além de *Custe o Que Custar*, o *CQC* (desde 2008), veiculado pela TV Bandeirantes) e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (2008), veiculado pela TV Futura.

E embora essa já seja uma seleção em meio à grande escalada da produção televisiva nacional entre os anos 1980, 1990 e primeira década dos anos 2000, o trabalho concentra-se a partir de agora sobre duas produções da última década. O objetivo é observar como ecoam nelas traços da antientrevista e da cons-

trução da personagem (Mota, 2001) após décadas de possíveis reapropriações e maturações.

A minissérie *Cena Aberta*, produção da Casa de Cinema de Porto Alegre, com direção de Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé, teve adaptações de textos de Clarice Lispector, Simões Lopes Neto, Leon Tolstoi e Marcos Rey. Os quatro episódios, *A Hora da Estrela*, *Negro Bonifácio*, *As 3 palavras divinas* e *Folhetim*, foram exibidos entre novembro e dezembro de 2003 como parte do programa dominical *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão. Entre os programas citados até aqui, é dos que mais exploram a reflexividade. Há constantes menções às técnicas e às estruturas, num tom quase didático.

*No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* – NEPSA – (TV Futura, 2008-2009) é uma série criada por Cao Hamburger, dirigida e roteirizada por Paulinho Caruso e Teo Poppovic, e veiculada em caráter inédito pela TV Futura entre 25 de setembro de 2008 e 20 de junho de 2009. Além de *Programa Piloto*, que inicia a série, temos outros 15 episódios: *Verdade*, *Realidade*, *Ficção*, *Artificiais*, *Experimentais*, *Subterrâneos*, *Instantâneos*, *Populares*, *Violentos*, *Pornográficos*, *Montagem*, *Sonoros*, *Reciclados*, *Interativos* e *Conclusão – O futuro do audiovisual*. Assim como em *Cena Aberta*, o perfil do programa é essencialmente reflexivo, explorando os mais diversos meios que se fazem a partir da linguagem audiovisual, numa manifestação da intermedialidade, que já era apontada por Caldwell (1995) como uma das características da Televisualidade dentro de um quadro complexo de competência estilística.

Em relação à antientrevista, Mota (2001) 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,



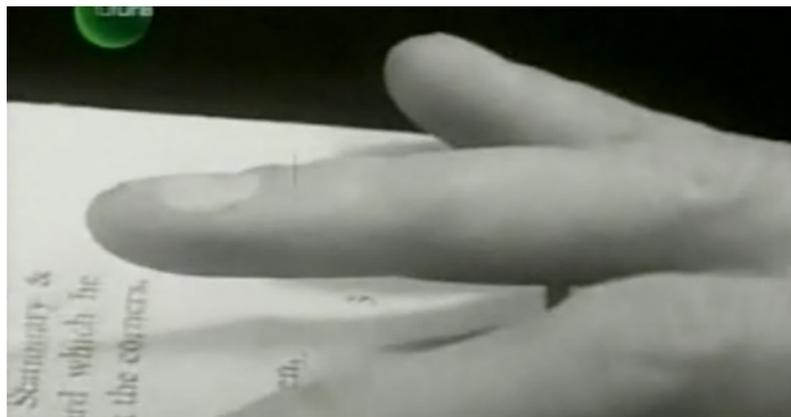
**Figura 2:** Montagem e polissemia 1  
Programa NEPSA, Montagem  
**Fonte:** Print screen da autora



**Figura 3:** Montagem e polissemia 2  
Programa NEPSA, Montagem  
**Fonte:** Print screen da autora



**Figura 4:** Montagem e polissemia 3  
Programa NEPSA, Montagem  
**Fonte:** Print screen da autora



**Figura 5:** Montagem e polissemia 4  
Programa NEPSA, Montagem  
**Fonte:** Print screen da autora



**Figura 6:** Montagem e polissemia 5  
Programa NEPSA, Montagem  
**Fonte:** Print screen da autora



**Figura 7:** Montagem e polissemia 6  
Programa NEPSA, Montagem  
**Fonte:** Print screen da autora

2001, p. 97). NEPSA pode investir nessa característica nas emissões como um todo, para além das entrevistas, como vemos nas Figuras 2 a 8.

Você pode encontrar a palavra montagem ou edição em diversos lugares. Você pode montar uma peça de teatro ou um espetáculo. Pode editar um

livro ou um texto, escolhendo só as partes que interessam. Você pode até montar num cavalo. Mas em nenhuma dessas artes essa palavra tem o mesmo significado que no cinema (*No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais, Montagem*, Paulinho Caruso; Theo Poppovic, 2008-2009).

Nesse excerto do programa, o jogo entre som e imagem, com muitos *inserts* aparentemente aleatórios, frequentemente leva a uma ambiguidade ou igualmente a uma abertura polissêmica a partir do tema inicialmente tratado. A ludicidade está presente no jogo de duplo (ou múltiplo?) sentido em torno do significado do verbo “montar”, o que fica claro quando a narração em



**Figura 8:** Montagem e polissemia 7  
Programa NEPSA, Montagem  
**Fonte:** Print screen da autora



**Figura 9:** A montagem e redirecionamento  
Programa NEPSA, Montagem  
**Fonte:** Print screen da autora

voz over inclui nesse grupo de possíveis interpretações o ato de “montar num cavalo”. Nesse caso, diferente de levar ao fracasso ou à incompreensão, como Mota (2001) avalia certos resultados das estratégias de apresentação de *Abertura*, em *NEPSA*, a plurissignificação engendrada por esse trabalho de edição a partir de imagens de arquivo alarga as possibilidades de interpretação pelo viés da ironia e da comicidade, em um ritmo imprimido

pela trilha sonora que didatiza o momento numa medida que engaja a atenção em vez do contrário.

Na entrevista que segue no trecho a seguir, apresento um exemplo de atuação nos rumos da fala do entrevistado. No entanto, diferente de *Abertura*, no qual isso ocorria com a entrevista em curso, aqui temos a edição de sua fala, a ponto de destitui-la do contexto inicial, atribuindo-lhe uma abertura polissêmica que chega mesmo a fazê-la mudar de temática.

Entrevistado (Arthur Boniconte):

Até a gente trouxe, na verdade da Colômbia, uma coisa que é uma coisa que... sei lá, eu não tinha muito visto nunca aqui... E lá também virou... na Colômbia virou uma febre, assim, toda festinha depois... é... todo mundo começou a usar (?). Eu acredito que até hoje, se você for lá nas festas, se tiver oportunidade de usar, o pessoal vai usar. É mais legal você experimentar, né... Buscar outras formas de sair um pouco dessa coisa... (No *Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*, Montagem)

Novamente há um jogo com a ironia e uma cumplicidade que se estabelece com o público, no sentido de que é preciso *background* sobre o novo assunto proposto para que se possa captar o mote e entrar no jogo proposto, compreendendo a piada. No entanto, em voz over, o locutor esclarece que a edição foi feita justamente para distorcer o assunto original: “*Calma, o Arthur não é o que vocês estão pensando. Como dissemos, ele é VJ e entrevistado do nosso programa sobre reciclagem audiovisual, e a entrevista dele é sobre isso. Azar dele ser nosso amigo. Essa entrevista foi editada maliciosamente por Rodrigo Minecutti [...]*” (No *Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*, Montagem). Trata-se de um exemplo rico acerca

da ambiguidade e da polissemia que pode ser gerada a partir da intervenção nas falas dos entrevistados.

Em relação ao aspecto da personagem, que em *Abertura* 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 próxima 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.

Em certo nível, ecos desse tipo de construção são observáveis na constituição da personagem de Regina Casé. Assim como Glauber, ela conserva seu nome na apresentação de *Cena Aberta*. Atriz e comediantes com carreira televisiva, Regina apoia-se em grande parte na própria trajetória de apresentadora de programas de apelo popular na Rede Globo de Televisão nas décadas de 1980 e 1990, assim como no que considera marcas de pobreza herdadas de sua família – também de raízes nordestinas, como a personagem Macabéa do conto *A Hora da Estrela* – como estratégias para manter a proximidade com o popular. O alegórico e a dose de realismo fantástico observado por Mota (2001) em *Abertura* são traços também presentes em *Cena Aberta*, que justamente faz adaptações televisivas para ficções consagradas na literatura nacional e estrangeira, como Clarice Lispector e Liev Tolstói.

O que em *Abertura* aparecia como “as máscaras da macumba brasileira”, reaparece suavizado na adaptação para o conto de Clarice, quando a vidente interpretada por Regina Casé ganha traços em que é sutil ou inexistente a fronteira entre a pessoa da atriz e a persona vivida por ela. Isso fica mais claro caso o telespectador capte a intertextualidade que se instala entre o desempenho de Casé

em *Cena Aberta* e programas como *TV Pirata* e *Brasil Legal*, ambos da Rede Globo de Televisão, respectivamente das décadas de 1980 e 1990. É preciso esse tipo de referência para entender que a construção das personagens vividas pela atriz, em constante troca com os espaços dedicados a sua atuação como apresentadora do programa, é muito mais ampla. E é justamente essa alternância que mostra o quanto encontramos em Casé isso que Mota (2001, p. 98) definiu acerca de Glauber como um distanciamento pela atuação “o exagero, a retórica, o excesso de movimentação” e uma proximidade “pela forma quente, direta e sincera de seu caráter”.

Em *A Hora da Estrela*, os momentos em que fica clara essa convergência entre personalidade e persona na apresentação/atuação de Regina Casé são tanto as atuações da cartomante, que abre o episódio, quanto da amiga falsa de Macabéa, Glória, quanto os momentos de apresentação do programa, incluídos os ensaios entre os três atores principais.

Cartomante (Regina Casé):

Hum! Meu guia me avisou que você vinha me ver. Vem, meu amor, entra. Entra, coração! Precisa ficar com medo de mim, não, viu?! Precisa ter medo, não... Quem tá do meu lado, tá do lado de Jesus! Jesus tem me ajudado muito, Jesus sempre foi muito bacana comigo, sou doidinha por ele. Vai entrando, fica à vontade. Eu, por mim, nem cobrava a consulta, viu?! Que eu não preciso disso aqui, não, que eu tenho recursos. Mas eu sou obrigada por JESUS a lhe cobrar. Ele sabe que todo o dinheiro que eu ganho com as cartas eu mando pra um... um abrigo de crianças, sabe, com problemas... Senta. Macabéa, né, você?! É lindo esse nome, Macabéa. Ihhh!!! Nooossa senho.. Noooooossa!! Louvado seja nos-

so senhor Jesus Cristo! Ave... Noooooossa.. que vida horrível que você teve, hein, minha filha?! Credo... Nooossa! Vamos ver o presente agora. O presente tá horrível também, viu? Olha aqui, vai perder o emprego, namorado já perdeu. Corta (as cartas)! Deixa eu ver aqui... É... Eu acho que vou poder lhe dar uma notícia boa. O monte de Vênus, tá vendendo, ó?! Essa aqui é a parte do amor. Eu acho que tenho uma grande notícia pra lhe dar: seu namorado vai voltar, viu?! Vai voltar arrependido, vai até lhe propor casamento. Essa aqui é a parte profissional, essa parte profissional aqui em cima é seu patrão pensando melhor e dizendo que não vai mais lhe demitir. Pronto. Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo. Sua vida vai mudar completamente, e lhe digo mais, ela vai mudar a partir do momento em que você sair dessa casa (*Cena Aberta, A Hora da Estrela*, Jorge Furtado; Guel Arraes; Regina Casé, 2003).

No trecho a seguir, em que Ana Paula Bouzas (Macabéa), Wagner Moura (Olímpico) e Regina Casé (Gló-



**Figura 10:** Personalidade/Persona 1  
Programa *Cena Aberta, A Hora da Estrela*  
**Fonte:** Print screen da autora

ria) estão juntos passando o texto, os gestos, modos de olhar e falar da atriz são muito próximos dos de sua personagem. Para além disso, há uma mescla entre os momentos de ensaio/apresentação e interpretação propriamente dita dentro do episódio. Essa mescla, aliás, é característica de toda a série *Cena Aberta*. No trecho de cena representado a seguir, essa troca é mostrada por meio das indicações das falas, se quando dos atores ou quando das personagens em cena.

Regina Casé (Glória):

– O fato de ser carioca tornava Glória pertencente a um ambicionado clã do sul do País. A Glória era... um estardalhaço de existir!

Ana 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?



**Figura 11:** Personalidade/Persona 2  
Programa *Cena Aberta, A Hora da Estrela*  
**Fonte:** Print screen da autora

Olímpico (Wagner Moura):

– Olímpico de Jesus, para servi-la. Obtive informações sobre sua pessoa por intermédio de uma amiga. (*Cena Aberta, A Hora da Estrela*)

Assim como Mota (2001, p. 138) observou a propósito da mudança na função do entrevistador em *Abertura*, quando este “se torna também uma personagem”, em *Cena Aberta* também temos algo de desmontagem do processo e desorientação do telespectador e, ainda, tensionamento e problematização dos códigos audiovisuais. No entanto, o fato de *Cena Aberta* ser uma produção mais voltada ao mundo ficcional (Jost, 2007a; 2007b) acaba colaborando para que se suavizem os efeitos dessa condição, tornando-os menos incoerentes e subversivos que na produção dirigida por Barbosa Lima no final dos anos 1970.

## Conclusões

Televisualidade, Neotevê, Metatevê ou Reflexividade televisiva. Seja qual for a denominação ou aspecto preponderante de acordo com o contexto das práticas, uma série de mudanças em diferentes campos como o político e o artístico preparavam o contexto das novas maneiras de ser e fazer do campo midiático às portas dos anos 1980. Nesse período aliás, foi possível ir aos extremos, utilizando com exagero elementos plásticos e morfológicos, além de características estéticas e narrativas clássicas. Ao voltarem-se 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, ironia, humor e contrastes são mote em um momento em que a estru-

tura da linguagem audiovisual como um todo é exposta e questionada muitas vezes explicitamente.

Nos anos 1990, apesar de o humor escrachado ter sobrevivido ao longo de década em diversos momentos, as produções começam a entrar em uma fase de estabilização das fórmulas lançadas e testadas nos anos 1980. Os modelos começam a ser legitimados e a perder seu caráter questionador e desafiador. É tempo de acomodações e início de uma padronização de estratégias e de início de formação de novos cânones audiovisuais televisivos no Brasil. Coincide com o lançamento de núcleos estáveis para diálogos entre as estéticas do vídeo e do cinema dentro da TV, a exemplo do *Núcleo Guel Arraes* na Rede Globo de Televisão.

No Brasil dos anos 2000, há tendência à domesticação das estratégias, em que as originalidades parecem ser rapidamente absorvidas por uma estrutura estabelecida. A trama de gêneros, de recursos estéticos e narrativos cresceu em progressão geométrica, mas é sustentada por um esquema de funcionamento testado e seguro. Programas didáticos sobre as rotinas produtivas televisivas como *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* e *Cena Aberta* representam a evolução de uma estrutura que foi tornada possível justamente devido à já então longa trajetória de tentativas e resultados legitimados como erros ou acertos em termos de uma estética televisiva, mas que já não conservam o fôlego de rebeldia de seus precursores.

## Referências

CALDWELL, John Thornton. **Television: Style, crisis and authority in American television.** New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

CASSETTI, Francesco; ODIN, Roger. Da paleo à neotelevisão: abordagem semiopragmática. **Ciberlegenda.** Rio

de Janeiro: Universidade Federal Fluminense (UFF), n. 27, pp. 08-22, 2012. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/596>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História.** São Paulo: USP, 2006.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana.** São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

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.

GOMBRICH, Ernst R. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2012.

JOST, François. **Compreender a televisão.** Porto Alegre: Sulina, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Introduction à l'analyse de la télévision.** Paris: Ellipses, 2007b.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber Rocha.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SERELLE, Márcio. Metatevê: a mediação como realidade apreensível. **MATRIZES.** São Paulo: ECA/USP. v. 2, n. 2, pp. 167-179, 2009. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/103/164>>. Acesso em: 13 mai. 2014.

SPIES, Virginie. **La télévision dans le miroir: Théorie, histoire et analyse des émissions réflexives.** Paris: L'Hartmann, 2004.

## Referências audiovisuais

**Armação Ilimitada.** Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1985-1988. Programa de televisão.

**Casseta & Planeta – Urgente!** Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1992-2010. Programa de televisão.

**Cena Aberta.** Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2003. Programa de televisão.

**Crig-Rá.** São Paulo: Olhar eletrônico e Abril Vídeo, 1984. Programa de televisão.

**Custe o Que Custar – CQC.** São Paulo: Rede Bandeirantes, 2008 – atual. Programa de televisão.

**Doris para Maiores.** Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1991. Programa de televisão.

**Muvuca.** Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1998-2000. Programa de televisão.

**No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais.** Rio de Janeiro: TV Futura, 2008-2009. Programa de televisão.

**Profissão Repórter.** Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2006 – atual. Programa de televisão.

**Programa Legal.** Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1991-1993. Programa de televisão.

**TV Pirata.** Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1989-1990. Programa de televisão.

## Notas

- 1 Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Ramiro Barcelos, 2705, Santana, Porto Alegre/RS, Brasil, CEP: 90035-007). E-mail: carla.doyle@gmail.com.
- 2 A noção transparência/opacidade vem dos estudos de cinema. XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2008.