

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Representação

No estranho planeta dos seres audiovisuais: diálogos possíveis entre televisão e educação¹

*In the strange planet of the audiovisual beings: possible dialogues
between television and education*

BEATRIZ BECKER

Professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ/RJ/BR. <beatrizbecker@uol.com.br>

CARLOS DOUGLAS MARTINS PINHEIRO FILHO

Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ/RJ/BR. <cdouglasmartins@gmail.com>

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre possibilidades de apropriação de produtos audiovisuais para a construção do conhecimento, estabelecendo diálogos entre televisão e Educação por meio de uma análise da série *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*, veiculada pelo *Canal Futura*, a qual explora a relação do homem contemporâneo com o texto audiovisual. Considera-se que a leitura crítica dos programas televisivos pode auxiliar os cidadãos a construir uma visão mais ampla sobre o papel central da comunicação e dos meios na atualidade, e estimular uma compreensão maior dos sentidos das mensagens produzidas pela televisão sobre a realidade social e sobre o próprio audiovisual como linguagem e forma de pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: Televisão; Educação; Análise televisual.

ABSTRACT

This work proposes a reflection on possibilities of ownership of the audiovisual media content for the construction of knowledge, establishing dialogues between television and Education through an analysis of the series *In the Strange Planet of the Audiovisual Beings*, conveyed by *Futura* channel, which explores the relationship of the contemporary man with the audiovisual text. It is considered that the critical reading of the television programs can help citizens to build a broader view on the central role of communication, and encourage a greater understanding of the meanings of the messages produced by TV about social reality as also about the audiovisual itself as language and way of thinking.

KEYWORDS: Television; Education; Televisual analysis.

Os efeitos dos usos das tecnologias de comunicação intervêm cada vez mais na vida produtiva e nas formas de sociabilidade. A mídia constitui-se em um ambiente estratégico de mediação de discursos de instituições e de outros campos de produção simbólica, construindo formas próprias de representação do espaço e do tempo e de visibilidade pública na atualidade. O processo de midiaticização é cada vez mais caracterizado por uma acelerada circulação de informações e pela hibridização de linguagens e suportes. E a experiência de percepção da realidade imersa em um “*bios virtual*” ou um “*bios midiático*”, como explica Sodré (2009, p. 11), acena com promessas de constantes gratificações, e, simultaneamente, reduz as necessidades humanas às demandas do mercado. A mídia constrói um mundo aparentemente real, porém, não deixa de socializar informações, estimular a formação de culturas políticas, e servir como instrumento de ampliação ou restrição do interesse público (Becker, 2010, p. 110). Não corresponde a um ideal de total transparência, mas é o resultado mais ou menos ambíguo da intersecção entre informação e desinformação, verdade e artifício (Martín-Barbero, 2001, p. 100). Sem dúvida, a tevê produz uma standardização de opiniões e comportamentos comprometidos com a ordem estabelecida, disciplinando a atenção do telespectador mais em direção ao consumo do que à consciência histórica, social e política. Ao mesmo tempo, também é influenciada pelas relações socioculturais, e em alguns momentos contribui para mudanças sociais (Dayan; Katz, 1999).

Televisão: um objeto de estudo complexo

Num momento em que a Internet e o computador pessoal começam a se popularizar no Brasil, a televisão continua sendo o meio de comunicação que reúne os maiores investimentos publicitários² e ainda constitui-se como a principal fonte de informação e entretenimento dos brasileiros (Becker, 2005), cumprindo um papel relevante nas mediações da vida social cotidiana. Pensar a televisão como objeto de estudos, porém,

não é tarefa simples. É um objeto de grande complexidade que possui uma gama de aspectos a ser analisados (Casetti; Chio, 1999). Além disso, há poucos estudos históricos sobre a tevê brasileira (Ribeiro, 2010). Para construir uma reflexão crítica sobre a televisão como fenômeno cultural associada à educação e ao conhecimento as contribuições dos estudos culturais e a inserção da dimensão teórica da análise televisual são aqui fundamentais.

Para Martín-Barbero (2001, p. 39) em nenhuma outra mídia se fazem tão presentes as contradições da modernidade latino-americana como na televisão. Para o autor televisão, ao se pluralizar, permaneceu encerrada em seu próprio campo de interesses, fechando-se em seu próprio universo programado de entretenimento vulgar e no limite mercadológico imposto pela publicidade, porém não deixa de oferecer possibilidade de uma produção qualificada e crítica (Martín-Barbero, 2001, p. 25). Afinal, os programas televisivos não se distinguem da lógica de outros produtos da indústria cultural e não deixam de incorporar elementos inovadores e criativos porque os meios de comunicação também se vêem comprometidos com o aparecimento de novos temas, atores e interpretações sociais e culturais (Becker, 2010, p. 111). Nesse sentido, a TV não deve ser vista apenas como um meio para retransmitir, difundir, e reproduzir valores, estéticas, e conteúdos, mas como um meio para fazer e criar a cultura contemporânea, constituída, segundo Kellner (2001) fundamentalmente por sistemas de reprodução do som e da imagem. A cultura da imagem, que explora a visão e a audição, estimula os indivíduos a se identificarem com as ideologias, posições e representações dominantes, mas também é formada por um conjunto de obras complexas que devem ser estudadas para uma maior compreensão dos processos de comunicação e da sociedade contemporânea (Kellner, 2001, p. 9). E analisar e interpretar a cultura da mídia exige métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são

criados, veiculados e consumidos (Kellner, 2001, p. 13). Segundo Machado (2003, p. 17) é necessário também refletir sobre a televisão como um conjunto de trabalhos audiovisuais heterogêneos, tratando estes produtos como obras que permanecerão como referências culturais, por meio de uma abordagem valorativa dos programas televisivos. Desse modo, é possível perceber as possibilidades expressivas que a linguagem televisual proporciona, ou seja, o som, a imagem, os figurinos, os cenários, os diálogos, os depoimentos, os elementos que compõem o texto audiovisual e os sentidos produzidos por suas diferentes combinações.

Este trabalho propõe, sob essas perspectivas, uma reflexão sobre as possibilidades de apropriação crítica da produção audiovisual televisiva para a construção do conhecimento. Discute a televisão como fenômeno cultural e suas relações com a Educação por meio de uma análise da série *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*³, aqui abreviada para NEPSA, uma coprodução nacional da **Caos Produções**, da **Primo Filmes** e da emissora privada de caráter educativo *Canal Futura*, idealizada por Cao Hamburger, escrita e dirigida por **Paulo Caruso** e **Teo Poppovic**, e veiculada pelo *Canal Futura*⁴ em 2009. A série é uma obra importante para refletir sobre a educação para a mídia, dividida em 16 episódios que exploram a relação do homem contemporâneo com o audiovisual⁵. Assume-se como hipótese que a leitura crítica da produção audiovisual e dos programas educativos televisivos pode auxiliar os cidadãos a construir uma visão mais ampla da mídia e do processo de midiaticização, e estimular uma compreensão maior dos sentidos produzidos pelas mensagens da televisão sobre a realidade social e sobre o próprio texto audiovisual como linguagem e forma de pensamento, como é o caso da série NEPSA.

Nesta investigação, utiliza-se a metodologia sistematizada por Ferrés (1994, p. 175) para análise do NEPSA, constituída por três fases distintas: *leitura situacional*, *leitura filmica* e *leitura valorativa*. Na *leitura situacional* é realizada uma descrição do objeto de

estudo, busca-se compreender também o contexto onde a obra está inserida. A *leitura filmica* corresponde à análise televisual da série, e o terceiro momento, o da *leitura valorativa*, à interpretação e organização dos resultados alcançados. Serão também utilizadas categorias de Análise Televisual propostas por Becker (2005, 2010, p. 118) para viabilizar o estudo dos códigos e das mensagens televisuais, possibilitando uma leitura crítica da série. Essas categorias indicam caminhos para ver com outros olhos e de outros ângulos o objeto de estudo. São elas: a) *estrutura narrativa*, utilizada para perceber como o texto audiovisual é organizado, observando sua duração, seu estilo, a divisão em blocos, e o número de episódios; b) *Enunciadores*, que oferece a possibilidade de observar sob uma perspectiva crítica os atores sociais que participam da narrativa, ou seja, as vozes do texto e suas representações; c) *temática*, usada para indicar os temas privilegiados nesta ficção seriada; d) *visualidade*, que permite entender os modos como se apresentam em cena elementos significantes como o cenário, os recursos gráficos, e o figurino; e) *som*, categoria relevante para mostrar a maneira como os elementos sonoros – palavras, ruídos, trilha sonora, participam da construção da narrativa e das construções de sentidos; e f) *edição*, importante para desvelar processos de montagem e sinalizar suas soluções estéticas.

A essa metodologia são acrescidas as noções de televisão de qualidade, de programa, e de gênero trabalhadas por Machado (2003, p. 25-29) porque permitem uma abordagem mais seletiva e qualitativa da produção televisual⁶. Essas noções são referências importantes para a análise do NEPSA porque muitas investigações sobre séries e filmes se detêm apenas na análise estrita de conteúdo, prendem-se ao texto escrito como roteiro, não indo além da superfície do texto audiovisual. A linguagem audiovisual, porém, necessita do entendimento da imagem como texto, com códigos significativos para a compreensão da mensagem, o que também depende de uma interação entre produção e recepção, ou entre autor e leitor. Afinal, como sugere

Vilches (1996, p. 95), a percepção do texto audiovisual implica em uma compreensão dos recursos televisuais utilizados na construção dos enunciados e das mensagens de uma obra. Interessados neste trabalho em refletir sobre as possibilidades de um texto audiovisual estimular a construção de conhecimento é preciso ainda identificar diálogos possíveis entre televisão e educação antes de avançarmos no estudo da série, buscando compreender sua proposta educativa.

Televisão e educação

Assume-se que o aprendizado da leitura crítica dos programas televisivos contribui para a construção do conhecimento e saberes sobre a realidade social, inclusive sobre eles próprios. E uma reflexão sobre processos de comunicação associados à educação para as mídias demanda uma diferenciação entre conhecimento, informação e compreensão. A comunicação exerce um papel central na contemporaneidade, e a informação e o conhecimento têm se transformado em produtos de grande valor na vida produtiva (Baldessar; Giglio, 2010, p. 47). No entanto, a associação entre conhecimento, informação e poder não constitui um fato “novo” na história da humanidade. A novidade é a sua crescente vinculação ao mercado. Há um excesso de informação na atualidade, mas, experimenta-se, ao mesmo tempo, uma carência de conhecimento porque deter uma informação aparece mais como a posse de um bem de consumo do que como a incorporação de um saber (Morin, 2003a, p. 8). Segundo o autor “é fácil constatar que estamos vivenciando uma degradação do conhecimento na/pela informação” (Morin, 2003a), em função desta sujeição crescente do conhecimento ao mercado, mas também por causa de uma problemática inerente ao próprio conhecimento associada ao risco do erro e da ilusão (Morin, 2003, p. 20).

O conhecimento nunca é reflexo ou espelho da realidade, é sempre uma tradução, seguida de uma reconstrução. Mas, essas traduções são também um risco

de erro, permeadas de subjetividades. Conhecimento, portanto, também é poder produzido por um regime de verdade. E ainda que a incerteza demonstre certa falta de controle do poder e a sua parcialidade, desvelando sua vulnerabilidade, também reafirma, contraditoriamente, a sua força, porque recoloca a possibilidade de novas certezas. Segundo Morin (2003a), a sabedoria de incorporar conhecimentos à vida cotidiana, percebendo os contextos e cruzar saberes corresponde à *compreensão*. E a comunicação pode auxiliar e estimular a compreensão das mensagens por meio de tecnologias, linguagens, e meios. Entretanto, não pode criá-la (Morin, 2003a, p. 8). A compreensão demanda uma relação subjetiva e afetiva com o Outro, o que não significa atribuir aos meios de comunicação à exclusividade na produção de incompreensão e intolerância entre os homens porque esta questão é mais complexa, relaciona-se também à desintegração de utopias constituídas, ao individualismo, ao crescimento da insegurança e dos riscos, e à crescente incerteza sobre os rumos das ciências e das condições de vida no planeta.

De fato, a mídia exerce um papel ambíguo, promove tanto a compreensão quanto a incompreensão, e tanto a inclusão quanto a exclusão, quando em seus enunciados aborda de maneira mais progressista ou conservadora questões relevantes para a sociedade, gerando mudanças sociais ou a manutenção do *satus quo* (Becker, 2005). Neste sentido, a educação tem a relevante função de contribuir para identificar origens de erros e ilusões possíveis nos processos de percepção da experiência social e de aprendizagem, podendo colaborar para “ensinar a compreensão entre as pessoas como condição e garantia da solidariedade intelectual e moral da humanidade” (Morin, 2003), o que corresponde à possibilidade transformadora da *hexis* educativa, à construção do conhecimento “sem automatismos, um modo de agir, uma ação que exprime a transformação, pelo agente, do *ter em ser*”, como propõe Sodré (2009,

p. 84). Afinal, segundo o autor, “pela relação educacional mede-se o grau de resistência social à lógica de indiferença ética do mercado” (Sodré, 2009, p. 83). E, ao contrário da mecânica repetitiva do treinamento utilitarista, a dimensão criativa da educação é capaz de superar determinados costumes e funcionar como uma espécie de resistência à midiaticização.

No entanto, a educação tem sido reduzida à prática instrumental do ensino originária de processos padronizados, em que o aprendizado é uma absorção de ideologias e modos pré-estabelecidos de pensamento, que não estimulam a reflexão. Professor e aluno, de modo geral, assumem graus hierárquicos rígidos em relação ao conhecimento, tornando a sala de aula espaço de um amontoado de problemas e de soluções instantâneas e automáticas. Desse modo, o processo de aprendizagem constitui-se em um “treinamento ou adestramento” (Sodré, 2009, p. 102), tecendo-se uma pedagogia individualista, regada de ideologia utilitarista de uma formação exclusivamente direcionada ao mercado de trabalho e à reprodução de valores e ideologias.

Mas, a educação fomentada pela *hexis* pode trabalhar o aprendizado por meio do diálogo na contramão da sociedade de consumo que tanto atrai a atenção, sobretudo dos jovens, estimulando a liberdade e a interpretação, inclusive dos textos da mídia. Compete aos educadores, portanto, indagar sobre como os meios de comunicação apresentam a realidade, oferecendo aos cidadãos possibilidades de refletir sobre sua lógica mercantil e suas estratégias de controle social (Gadotti, 2010, p. 2), a ver o não visível. Dessa forma, a escola não deve apenas estimular que os alunos assistam a televisão de maneira crítica, mas também proporcionar oportunidade para que produzam os seus próprios trabalhos audiovisuais (Gadotti, 2010), uma experiência de reconhecimento de si mesmos, de legitimação de suas aspirações, e de visibilidade diferenciada de suas comunidades.

Por essas razões, é importante pensar em uma educação para a mídia capaz de contribuir para a compreensão das mensagens televisuais, desvendando suas características enunciativas, seus modos de construir sentidos, até porque nas sociedades contemporâneas a competência comunicativa passa por um domínio dos códigos audiovisuais: “O ideal é que os telespectadores-usuários sejam capazes não apenas de compreendê-los, mas também de se expressar mediante eles para não serem condenados a ser simples receptores passivos e acrícos” (Becker, 2010, p. 112). A educação para leitura da mídia, portanto, implica em um domínio relativo da linguagem audiovisual e da técnica televisiva, por meio da conquista de habilidades para a leitura crítica dos programas televisivos e para a produção de textos audiovisuais mais inventivos, capazes de gerar novas formas de pensar e agir por meio de outras combinações de palavras e imagens e outros modos de inserção dos cidadãos na vida social.

A análise da série NEPSA, constitui-se aqui, justamente, como um exercício de ver a TV de um jeito diferente, como um ambiente de aprendizagem, apropriando-se dos conteúdos e formatos de diferentes gêneros, neste caso da ficção seriada, estimulando a percepção do papel dos meios e da televisão na sociedade contemporânea, e uma compreensão mais ampla do mundo.

Um estudo da série *No estranho planeta dos seres audiovisuais*

A análise televisual aqui realizada é amparada nas contribuições de Joan Ferrés (1994), Lorenzo Vilches (1996), Arlindo Machado (2003) e Beatriz Becker (2010) porque trazem abordagens relevantes para analisar os produtos televisivos como obras culturais, possibilitando compreender várias dimensões da produção e da linguagem audiovisual. Estas referências são aqui importantes porque também contribuem para uma compreensão mais ampla tanto da forma quanto do conteúdo do texto audiovisual,

sem privilegiar um ou outro, e dos sentidos construídos sobre o audiovisual e os meios na narrativa da série. A análise é realizada em três fases sistematizadas por Ferrés (1994) e são aplicadas no seu desenvolvimento seis categorias sugeridas e sistematizadas por Beatriz Becker (2005; 2010), já mencionadas. Aqui apresentamos uma síntese dos resultados alcançados.

O fato do *Canal Futura* não ser de caráter estritamente comercial ou veicular conteúdos associados diretamente aos interesses de grandes anunciantes cria possibilidades de realização de uma produção inovadora e experimental, e a série explora essa oportunidade. Assume-se que esta série televisiva é, sem dúvida, inovadora e de qualidade, por apresentar um discurso diferenciado. Sua proposta educativa se baseia na proposição de perguntas e diálogos. O questionamento sobre a real possibilidade educativa do programa faz parte de sua própria narrativa. Os episódios resultam de uma mistura de gêneros: os programas de entrevistas, a narrativa jornalística e a ficção seriada. No audiovisual a imagem e o som se articulam para construção dos sentidos, mas na NEPSA as imagens estão subordinadas ao texto verbal, o qual qualifica um determinado acontecimento na série, como as reportagens televisivas. Observa-se, desse modo, como os relatos jornalísticos também constituem as características narrativas desta série.

Esta série explora a relação do homem contemporâneo com o audiovisual, propondo um questionamento sobre as relações entre realidade, ficção e verdade. Promove um debate sobre a possibilidade de uma representação verossímil do real pelo texto audiovisual. Sugere que por causa do uso das imagens o texto televisivo parece mostrar a “verdade” de maneira mais impactante do que a de outras formas de expressão, como a escrita, mas, provoca uma reflexão sobre a veracidade do discurso midiático, da própria série, e até das enunciações dos especialistas. E indica ainda que a “verdade” do texto audiovisual também resulta de quem o vê, o ouve e o interpreta.

Ao invés de dar respostas sobre as questões apresentadas, ou dizer como realizar este ou aquele produto audiovisual, a série propõe perguntas sem solução imediata, buscando provocar inquietações e indagações ao telespectador, o qual tem possibilidade de compreender como os sentidos são construídos por meio de combinações de imagens e palavras e de outros códigos televisuais. Dois efeitos sonoros muito utilizados na série são os assovios e os *clicks*, que marcam a passagem de uma cena a outra, de uma entrevista a outra, de um diálogo de personagens ficticiais para a apresentadora ou para a narração em *off*, oferecem um sentido conclusivo à cena, e, ao mesmo tempo, produzem um efeito de pausa que é semelhante na escrita, a um ponto ou a uma vírgula.

Todo roteiro é baseado em entrevistas com especialistas, intercaladas por breves diálogos com personagens ficticiais, que constituem pequenos esquetes, e pela voz em *off* de um dos diretores da série, Teo Poppovik, que proporciona explicações sobre os temas apresentado, narra os episódios em uma linguagem acessível e informal, e atua como uma “mediadora” entre as diferentes vozes do texto. A Apresentadora Maria Laura representa a personagem Ana, a qual contribui para “costurar” os programas. Mas são as entrevistas previamente gravadas com pesquisadores e produtores que estruturam o roteiro dos programas, ainda que eles nem sempre apareçam na tela. Cada entrevista funciona como uma espécie de aula-depoimento. O debate entre os entrevistados é realizado por meio da edição porque eles não se encontram frente a frente. A captação da imagem dos entrevistados é realizada de vários ângulos, os quais se alternam em muitos momentos, explorando seus gestos e olhares, conferindo dinamismo à narrativa.

Esse recurso permite ao telespectador acompanhar os debates por diferentes perspectivas provocadas pelos enquadramentos e provoca uma inquietação em relação ao texto audiovisual, uma vez que não permite à audiência acomodar sua atenção ou

acompanhar apenas fragmentos do texto, uma forma de interação diferente daquela que normalmente é estabelecida na edição em outros programas televisivos. Este jogo de câmera na montagem também desvenda o lugar de quem captura a imagem, de quem filma, sugerindo que um produto audiovisual expressa uma visão singular sobre algo, não é um elemento neutro que expõe a realidade de forma imparcial, desmistificando o processo de gravação e edição. A partir dos depoimentos dos especialistas os episódios fazem referências também a autores clássicos da filosofia, do cinema e de outros campos do saber, o que demonstra uma abordagem interdisciplinar do audiovisual, sugerindo possibilidades de diálogos entre o conhecimento formal, acadêmico ou escolar e a televisão.

Desse modo, o programa não oferece uma percepção reduzida sobre a mídia e a televisão, ao contrário, apresenta a complexidade da narrativa audiovisual e de suas significações, as quais demandam investigações mais profundas para a sua compreensão, capazes também de gerar conhecimento, ainda que a série não ofereça uma representação de atores sociais diversa. Na maioria dos programas não são ouvidos cidadãos de menor renome, a não ser no episódio específico sobre filmes marginais na indústria audiovisual, e apesar da constante busca de uma aproximação do telespectador sua própria voz não aparece na NEPSA. O único momento em que os telespectadores possuem uma representação na série é no *Episódio-piloto*, ainda assim de modo cômico por três personagens ficcionais, indivíduos sedentários, desleixados e bastante limitados, que dialogam com a apresentadora em alguns momentos. No entanto, este recurso narrativo não deixa de expressar uma crítica a uma postura alienada da audiência diante da tevê, possibilitando ao telespectador observar-se por meio de uma imagem estereotipada de si mesmo, de um sujeito que vê a televisão de maneira pouco reflexiva. Há uma clara intenção na série de construir uma relação dialógica com o telespectador, o que reafirma a força das enunciações verbais no

texto televisivo trabalhadas na série com humor e em um tom sarcástico. Assim, o telespectador é motivado a repensar os meios e a televisão.

Outra característica importante do programa é o fato de ser uma ficção seriada, concebida em forma de episódios, estes divididos em blocos, que seguem uma mesma estética em todos os programas caracterizada por um estilo cênico próximo ao ambiente de um laboratório, e com imagens semelhantes a um vídeo experimental, o que atrai a atenção do telespectador. No cenário principal de onde fala a apresentadora-personagem do programa, a Ana, há diversos equipamentos de transmissão de som e imagem instalados em um ambiente caótico e futurista.

O cenário apresenta uma disposição assimétrica dos objetos em cena, como os televisores ligados ali instalados que reproduzem imagens de vários ângulos do próprio cenário e da apresentadora como espelhos. Muitos desses objetos existem fisicamente no estúdio, mas outros são apenas imagens projetadas. Essa proposta sugere que muitos fatos reais, ao não serem representados pela mídia, simplesmente não existem ou são considerados falsos, ou que muitos fatos irrealis que são representados pela mídia podem ser considerados verdadeiros, pois na sociedade contemporânea a mídia detém o privilégio da enunciação da “verdade”, estabelecida na relação entre enunciadores e a realidade, a qual não quase nunca é marcada pela neutralidade.

A edição da série tem um ritmo frenético, com cortes e sequências de imagens em alta velocidade, que fazem alusão a luz e a eletricidade. Na NEPSA o tempo é construído de modo acelerado, combinando diversos elementos do texto audiovisual dispostos em uma bricolagem que envolve fotografias, reportagens, filmes antigos, esquetes e entrevistas. A compreensão da série exige uma expressiva atenção do telespectador. Porém, a edição não sugere que a narrativa seja desconexa e tampouco propõe uma espetacularização do audiovisual. Trechos de imagens e sons são editados como um convite à reflexão do telespectador sobre o tema e as questões abordadas.

A própria edição oferece ao telespectador a oportunidade de compreender como esta série e outros produtos audiovisuais são construídos.

A abertura geral do programa e o episódio piloto sintetizam esse modo de narrar e discutir o audiovisual. A abertura da série *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* segue em síntese uma estética *trash* com efeitos bem simples, figurinos improvisados, uma gravação e montagem que trazem referência à captação de imagem experimental e ao vivo, e a filmes de ação. O *Episódio-piloto* constitui-se como uma referência estética e de conteúdo do NEPSA, no qual é possível identificar características do cenário, da narrativa, do tipo de montagem e da temática.

Dessa forma, é possível concluir que o audiovisual pode ser uma linguagem pela qual se produz conhecimento sobre algo, ou sobre os meios e a própria televisão. Entretanto, é importante ressaltar suas limitações como instrumento de construção de conhecimentos. Uma dessas limitações levantada pela própria série é o fato de que o audiovisual não é uma representação objetiva da realidade, e que a verdade sobre uma dada realidade é elaborada por meio de uma espécie de pacto estabelecido entre quem o produz e quem o assiste. A proposta educativa desta série corresponde a uma tentativa de promover questionamentos sobre a produção audiovisual, não no sentido de um fazer estritamente técnico, mas propondo uma compreensão do audiovisual como forma de pensamento e linguagem. Assim, a NEPSA produz um estranhamento frente a características aparentemente naturalizadas do texto audiovisual.

Os resultados alcançados na análise da série afirmam a hipótese de que por meio da leitura crítica do texto audiovisual o telespectador tem possibilidade de ampliar sua compreensão sobre o processo de mediação, reconhecer as mídias como instituições produtoras de sentidos sobre a realidade social, e construir suas próprias percepções sobre os meios e a televisão. A narrativa do NEPSA indica ainda para o telespectador que muitas respostas possíveis para compreensão do audiovisual podem estar fora do

universo midiático, sendo necessário revisitar a opinião de professores e pesquisadores para se chegar a algum conhecimento sobre o tema, o que significa que os espaços da universidade e da escola, ainda se constituem como lugares privilegiados para se discutir a verdade das coisas e para se testar a veracidade dos discursos sobre as experiências sociais e culturais. Esperamos que este trabalho possa ter contribuído para sinalizar a relevância de uma educação para as mídias. Sem dúvida, não foi possível abordar todas as questões e ficam aqui algumas lacunas, porém, essas se oferecem como novas possibilidades de investigação a serem exploradas. ●

REFERÊNCIAS

BALDESSAR, Maria José; GIGLIO, Kamil. O papel dos sistemas digitais na economia do conhecimento. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 46-53, 2010.

BECKER, Beatriz. *A linguagem do telejornal: um estudo da cobertura dos 500 anos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

_____. Uma experiência de leitura de mídia: do mito da imagem ao diálogo televisual. *Cadernos de Letras (UFRJ)*, n. 26, jun. 2010.

CASETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. *Análisis de la televisión – instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós, 1999.

DAYAN, Daniel; KATZ, Elihu. *A história em Directo, os acontecimentos mediáticos na Televisão, Minerva*. Coimbra: Minerva, 1999. [Edição portuguesa].

FERRÉS, Joan. *Televisión y educación*. Barcelona: Paidós, 1994.

GADOTTI, Moacir. *Educação e comunicação: o papel dos meios na formação do aluno e do professor em educação de jovens e adultos*. Disponível em: <<http://www.paulofreire.org>>. Acesso em: ago. 2010.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC SP, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Ed. SENAC, São Paulo, 2001.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. Catarina Eleonora F.da Silva e Jeanne Sawaya. 8. ed. São Paulo: Cortez; Brasília: Unesco, 2003. Disponível em: <http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/meio_ambiente/umapaz/files/Morin.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2008.

_____. Comunicação pelo meio (teoria complexa da comunicação). *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 20, abr. 2003a.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *Televisão e história*. São Paulo: Contexto, 2010.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2009.

VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós, 1996.

NOTAS

- ¹ Este trabalho é inédito e pretende-se ainda apresentá-lo, se possível, no Encontro Internacional Socine 2011, a ser realizado na ECO-UFRJ, em setembro deste mesmo ano.
- ² Registra-se uma queda na audiência da televisão e a *Internet* permanece a mídia que mais cresce, apresentando em janeiro e fevereiro de 2010 um crescimento de 33,9% em relação ao mesmo período de 2009 <<http://iabbrasil.ning.com/>>. Porém, o investimento publicitário no primeiro bimestre de 2010 cresceu 25% em relação ao mesmo período do ano anterior, e deste montante o investimento publicitário na tevê aberta corresponde a 63,19%, o que significa mais de 12 bilhões de reais. Disponível em: <http://www.projetointermeios.com.br/relatorios/rel_investimento_1_0.pdf>.
- ³ A série está disponível para *download* no sítio *Futuratec*. Disponível em: <<http://www.futuratec.org.br/>>.
- ⁴ O Canal *Futura* foi criado em 1997, pela *Fundação Roberto Marinho*. Vai ao ar via cabo pelo sistema *NET/Multicanal*, e via antena parabólica convencional para todo o Brasil. Também é oferecido de forma gratuita às escolas e entidades públicas ou comunitárias que têm os equipamentos necessários para sua recepção mediante solicitação. O governo brasileiro concedeu o título de *geradora educativa* ao *Futura*, o que permite ao canal expandir suas transmissões em sinal aberto sem depender de concessões.
- ⁵ Os temas dos programas são: 1) Programa Piloto; 2) Verdade; 3) Realidade; 4) Ficção; 5) Artificiais; 6) Experimentais; 7) Subterrâneos; 8) Instantâneos; 9) Populares; 10) Violentos; 11) Pornográficos; 12) Montagem; 13) Sonoros; 14) Reciclados; 15) Interativos; 16) Conclusão – O Futuro do Audiovisual.
- ⁶ Para o autor (*idem*, p. 25-26) fazer distinção entre as obras televisuais, pressupõe uma definição de qualidade, a qual pode estar simplesmente na diversidade, abrindo oportunidades para o mais amplo leque

de experiências diferenciadas (idem). Contrapõe ao conceito de “fluxo televisual” de Raymond Williams (1979), a ideia de programa, qualquer série sintagmática considerada singular, constituída como uma peça única ou uma série (idem, p. 27). Afirma que embora esta noção, assim como a de gênero, tem sido questionada porque a televisão tende a uma fragmentação e heterogeneidade crescentes, em decorrência do efeito *zapping*, são por meio de núcleos de significação coerentes, e de tendências de uso da linguagem expressivas, estáveis, e organizadas (idem, p. 29), que a tevê é produzida e apreendida.