

MUNDOS TELEVISIVOS, IMAGINÁRIOS TELEVISÍVEIS

E SOCIEDADE IMAGINADA

Suzana Kilpp

Resumo

A tevê instaura mundos televisivos, nos quais imagina uma sociedade que, a sua vez, imagina a televisão. Ela o faz principalmente recortando, montando e moldurando fragmentos e restos culturais, ressignificando-os em quadros de experiência tipicamente televisivos: as molduras sobrepostas. Nesses quadros, ganham existência as alteridades televisivas. Tanto a brasilidade quanto a própria TV, entre outras ethicidades, são assim enunciadas, com certos sentidos, em práticas que tendem a ser homológicas, sentidos esses que devem ser buscados nas gramáticas televisivas mais do que no que se tem chamado de conteúdo dos programas de televisão.

Palavras-chave: ethicidades televisivas; molduras e moldurações; imaginários televisíveis.

Summary

TV establishes televised worlds in which a society is devised, which for its part devises television. It makes it mainly through clipping, assembling and framing cultural fragments and remains, giving them a new significance in typically televised experienced pictures: the overlapped frames. In those pictures, the televised otherness gain existence. The Brazility as well as TV itself, amongst other ethicitys, are in this manner stated, with certain senses, in practices which tend to be homological. Those senses have to be searched in televised grammars even more than in something called contents of television programs.

Key-words: televised ethicitys; frames and framings; televised devises.

Resumen

La televisión instaura mundos televisivos, en los cuales imagina una sociedad que, a su vez, imagina la televisión. Esta lo hace principalmente recortando, montando y moldeando fragmentos y restos culturales, resignificándolos en cuadros de experiencia típicamente televisivos: las molduras sobrepuestas. En esos cuadros, ganan existencia las alteridades televisivas. Tanto la brasilidad como la propia TV, entre otras ethicidades, son así enunciadas, con ciertos sentidos, en prácticas que tienden a ser homólogas, sentidos estos que deben ser buscados en las gramáticas televisivas más que en lo que se ha llamado de contenido de los programas de televisión.

Palabras claves: ethicidades televisivas; molduras e molduraciones; imaginarios televisivos.

Résumé

La télévision instaure des mondes télémediatiques dans lesquels elle imagine une société qui, de son côté, imagine la télévision. Elle le fait surtout en découpant, en arrangeant et en encadrant des fragments et des restes culturels, en les ressignifiant dans des cadres d'expérience typiquement télémediatiques: les encadrements superposés. Dans ces cadres, viennent à jour les alterités télémediatiques. La *brésilité* aussi bien que la télé elle-même, entre autres modalités de l'ethos, sont ainsi énoncées, avec certains sens, dans des pratiques qui tendent à être homologiques. Ces sens doivent être cherchés dans les grammaires télémediatiques plutôt que dans ce qu'on a appelé le contenu des programmes de télévision.

Mots clé: modalités de l'ethos télémediatiques; cadres et encadrements; imaginaires télévisibles.

Televisão, ethicidades e molduras

A televisão participa da instituição imaginária de sociedades e culturas, sendo que ela o faz principalmente instaurando mundos televisivos, nos quais têm visibilidade pessoas, objetos, durações, fatos e acontecimentos que são as virtualidades aqui chamadas de ethicidades televisivas. Mesmo as emissoras, os canais, os gêneros, os programas, a programação e os panoramas televisivos são enunciados pela tevê como ethicidades televisivas, constituindo-se além disso como importantes molduras¹ de outras ethicidades.²

Estou propondo inicialmente, então, que a televisão seja vista como um composto de molduras sobrepostas (emissora, canal, gênero, programa, programação e panorama televisivo), que a configuram como um híbrido. Em sua fluidez e opacidade, em grande parte causada também por uma sobreposição incessante de outras molduras nos panoramas que vemos na telinha, a TV é um ser ou uma tendência, uma virtualidade que se atualiza em certas televisões, ou em certas práticas - mais ou menos prevalentes, mais ou menos agendadas, que podem ser diferentes no tempo e no espaço - que lhe conferem historicidade e peculiaridades territoriais.

Tal ponto de partida exige que sejam revisitados os termos mais tradicionais que conceituam a televisão e seu entorno, e que ali sejam feitos alguns ajustes para que meu emolduramento³ fique claro.

TV, cultura e produção

Hoje, mais do que nos “bons tempos” da Escola de Frankfurt, podemos pensar a cultura como produção de cultura e, definitivamente, como produção de mercadoria. Se, então, pensarmos a indústria cultural como indústria da cultura, e a comunicação de massa como um *locus* de engendramento de mercadorias/produtos culturais, os produtos culturais

¹ Molduras e quase-molduras que instauram, a partir de seus corpos, suas bordas ou manchas, territórios de significação.

² Conceitos e categorias de análise propostos em Kilpp (2003).

³ Agenciamento dos sentidos, que é pessoal e culturalmente referenciado.

seriam mercadorias entre mercadorias, que precisariam de visibilidade e de atrativos como todas. Como as demais, as mercadorias culturais - as que são e as que não são produzidas pelas mídias - circulam pelos meios de comunicação, que agregam valor simbólico a todas elas.

Não é difícil concordar que a TV produz mercadorias. Ela de fato produz programas e outras unidades televisivas (promos, vinhetas, anúncios), pelos quais, além disso, ganham visibilidade certos imaginários, cujos sentidos são gestados no ambiente da indústria da cultura e na relação que se estabelece entre os sujeitos do processo de produção e do consumo.

Ao situar a TV no Brasil dentro da indústria da cultura, dão-se a ver importantes diferenças na produção: diferenças entre tevês abertas e tevês por assinatura, entre tevês nacionais e estrangeiras, e entre tevês comerciais, públicas (inexistentes no Brasil, mas veiculadas no Brasil...) e estatais (que, às vezes, funcionam como se pertencessem aos partidos no poder). Essas diferenças podem ser pensadas, nos termos que estou propondo, como diferentes atualizações da produção de mercadorias televisivas.

Além disso, os modos televisivos de veicular as mercadorias multiplicam e embaralham os sentidos “regionais”, “nacionais” e “internacionais” da produção, como também os sentidos de “público”, “privado”, “comercial” e “estatal”. O fenômeno ocorre em parte por causa do *zapping* (do emissor e do espectador), que sobrepõe as diferentes molduras, mas, também, em grande parte, por uma terceirização da produção televisiva e por causa dos, desde antigamente, chamados enlatados, cuja origem, muitas vezes, não é sequer a televisão, muito menos a televisão daquele canal ou emissora em que vão ao ar.

Por isso, se não é difícil perceber as mercadorias culturais na televisão, é, no entanto, difícil perceber o *locus* da sua produção ou engendramento. Penso que no formato da TV por assinatura esse lugar é, às vezes, mais explícito e claro, assim como os limites dos produtos, verdadeiras mercadorias que circulam, várias delas, as mesmas (cópias), em diferentes canais. A existência de canais de “cinema”, por exemplo, deixa claro o lugar da produção: a indústria cinematográfica, e não a televisão. Na TV aberta, muito ao contrário, esse lugar está quase

sempre não explícito ou tende a ser ocultado pelas práticas habitadas, que dissolvem os lugares da produção e embaralham os sentidos éticos⁴ de produção..

Em conseqüência, estou propondo à consideração quatro situações alternativas para pensar a relação entre televisão, cultura e produção.

A situação primeira inscreve a televisão na indústria da cultura como produtora de mercadorias culturais: novelas, séries, anúncios, telejornais, programas de auditório... Nesse caso, no Brasil, as TVs estatais seriam, no conjunto, as emissoras e canais de maior destaque, remetendo ao paradoxo de que, em relação à TV, o Estado mantém a função de principal produtor de cultura. Ainda que se contraponha que as TVs estatais são em menor número e atingem a um público menor, tal circunstância não altera o fato de que são as que mais produzem sua própria programação. Em seguida, encontra-se a TV Globo, a maior e mais efetiva produtora privada e comercial de mercadorias culturais, que, inclusive, representa a produção brasileira no mercado internacional através da exportação de programas.

Porém, se nem as estatais, nem a Globo, e muito menos as demais emissoras, produzem toda sua programação, como, então, enunciar sentidos éticos à televisão brasileira como produtora das mercadorias comumente tidas como tais? Seria melhor dizer que a televisão atualiza-se em *certos* momentos de *certas* tevês como produtora de mercadorias culturais (o que nada tem a ver com uma certa “qualidade” cultural dos programas, mas estritamente com o lugar da produção).

A situação segunda insere a televisão na indústria da cultura numa posição estratégica, qual seja a da vitrinização das mercadorias produzidas pela indústria. No caso, a TV seria o grande *shopping center* da indústria da cultura, um lugar de consumo mais do que um lugar de produção, o que situaria definitivamente a televisão na contemporaneidade (pós-modernidade, modernidade líquida, supermodernidade, pós-fordismo...) e não mais na modernidade (modernidade sólida...).

Nessa alternativa é interessante lembrar, nos termos de Bauman (2001), que estar num *shopping center* se pareceria com estar "noutro" lugar, e implicaria exhibir modos de ser que poucas pessoas imaginariam experimentar nos lugares que habitam normalmente, num equilíbrio quase perfeito entre liberdade e segurança. Nos espaços públicos do consumo - que

⁴ Sentidos identitários, éticos e estéticos, das ethicidades televisivas.

o autor associa à perspectiva fágica⁵ de lidar com a alteridade dos outros -, a imagem se tornaria realidade, e as multidões de pessoas que ali peregrinam se aproximariam tanto quanto seria concebível do ideal imaginário de comunidade, e estariam permanentemente alhures.

A situação terceira inscreve a televisão na indústria da cultura como uma indústria peculiar, de reciclagem de restos culturais - que seriam coletados na cultura mesma ou nos confins dos campos sociais (podendo ser pensados aí também como restos) e transformados pela TV em produtos televisivos.

Nessa alternativa, seria bom lembrar a proposta de Bauman de que hoje teriam ganho expressão dois espaços públicos também peculiares: os que ele chama de não-lugares - espaços destituídos das expressões simbólicas de identidade, relações e história, como os aeroportos, auto-estradas, quartos de hotel, transporte público - e os que chama de lugares vazios, aos quais não se atribui significado, que são lugares que sobram depois da reestruturação de espaços realmente importantes. A meu ver, uma importante função da tevê é justamente a captura, montagem e ressignificação (reciclagem) desses materiais, que estou chamando de não-seres (relacionados aos seres) e de seres vazios, respectivamente.

A situação quarta inscreve a televisão na indústria da cultura como produtora de mercadorias peculiares: molduras e ethicidades televisivas. Nesse caso, não importaria mais o lugar da produção das mercadorias, pois a tevê sempre enuncia para elas, pelos modos como as moldura⁶, sentidos éticos televisivos. E aí é fácil pensar também numa contínua evanescência dos sentidos originais, porquanto a tevê torna-se o *locus* da dissolução, ou melhor, o *locus* no qual se vê a liquefação dos sentidos sólidos da modernidade.

Televisão, comunicação e discurso

A televisão é parte do campo das mídias ou da comunicação, um campo cuja autonomização ocorreu como fenômeno da modernidade, e que se diz estar situado (ou, quem sabe, sitiado) na fronteira dos campos sociais, instaurando aí um novo espaço público. Esse

5 Fagia - absorção da alteridade (do outro, da diferença) como forma de neutralizar sua “força temível” e de se beneficiar dela; emia - expulsão (apartamento, segregação) desses “seres temíveis”.

⁶ Molduração é um procedimento de ordem técnica e estética que realiza certas montagens no interior das molduras, instaurando quadros de experiência e significação próprios da molduração.

novo espaço público teria relação direta com novos imaginários de sociedade e com novos imaginários sociais.

Ainda que a proposição eu a tenha buscado originalmente em Adriano Rodrigues (1997), os modos como estou empregando especificamente a noção de espaço público para a televisão estão mais próximos de Bauman, novamente: a partir de Richard Sennett, o autor propõe a cidade como um assentamento humano em que estranhos têm chance de se encontrar, e que o encontro de estranhos é um evento sem passado e freqüentemente sem futuro, uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e sem deixar questões inacabadas para outra ocasião. Assim, o meio urbano seria “civil” e propício à prática individual de civilidade na medida em que disponibilizaria espaços que as pessoas podem compartilhar como *personas* públicas sem precisarem retirar as máscaras (de civilidade).

Segundo Bauman, nas cidades contemporâneas haveria muitos espaços públicos, de diferentes tipos e tamanhos, principalmente de duas grandes categorias, que se distanciam do modelo ideal do espaço civil em duas direções, opostas mas complementares. Uma das categorias diz respeito aos espaços a serem atravessados e deixados rapidamente para trás, e aos espaços interditórios, que devem ser circundados e não atravessados. Ainda que públicos, esses espaços não sofrem, nem geram qualquer tipo de consequência na relação que os peregrinos têm com eles, razão pela qual o autor os associa à perspectiva êmica de lidar com a alteridade dos outros. A outra categoria é, justamente, a dos espaços públicos do consumo, lugares que encorajariam não a interação, mas a ação dos indivíduos, pois, mesmo quando se é acompanhado, se o é “como o caracol que carrega sua casa” - o consumo seria sempre absolutamente individual e subjetivo, ainda que compartilhado.

Voltando à TV e aos campos sociais... Os campos mediados pela televisão tecem imaginários independentemente das mídias, e, portanto, os imaginários televisíveis⁷ não são absolutos e nem são o mesmo imaginário social ou de sociedade, ainda que haja importantes atravessamentos de parte a parte (há áreas de maior ou menor compartilhamento). O campo político, o religioso ou o econômico, por exemplo, participam, com suas enunciações, da construção dos sentidos e, a seu modo, cada campo engendra imaginários e é engendrado por eles.

⁷ Os imaginários são televisíveis, e não televisivos, porque sempre são atravessados por outros na moldura corpo do espectador, e a percepção ocorre por um reconhecimento.

Entretanto, é preciso destacar o modo *sui generis* como esses imaginários são veiculados pela televisão, sem que se tenha feito sobre eles nenhuma outra operação que não a de “veiculá-los”: os imaginários dos campos, quando veiculados pela TV, adquirem a forma televisiva, na qual se gestam marcas de enunciação próprias do meio. Por isso, a tevê parece ser, mas não é o *locus* da transparência dos outros campos, pois ela é uma aparência construída por procedimentos de ordem técnica e estética que a tornam uma ethicidade televisiva também.

Pensemos um pouco na retórica televisiva sobre os campos (ou sobre qualquer coisa), que tende a ser bastante verossímil⁸, e logo veremos que os sentidos devem ser buscados nem tanto no que é dito e mostrado, mas principalmente nos modos de dizer, de mostrar, de interagir e de seduzir (ainda que eles permaneçam ocultos por uma notável opacidade), porquanto a tevê não produz apenas mais um discurso retórico verossímil, senão um certo discurso, que é fundador e cria um novo sítio de significância, nos termos de Orlandi (1993).⁹

Ora, um discurso fundador se faz em uma relação de conflito com o processo de produção dominante de sentidos, produzindo aí uma ruptura, um deslocamento, sendo que, é bom repetir, não são os enunciados empíricos que funcionam, mas suas imagens enunciativas, e o que vale é a versão que ficou. Assim, o discurso cria tradição de sentidos para a frente e para trás, trazendo o novo para o efeito do permanente, produzindo o efeito do familiar, do evidente, do que só pode ser assim.

Há um tempo-espço propício ao engendramento de discursos fundadores: o da descontinuidade, do muito novo, da crise e do estado nascente, que são aquelas ocasiões históricas em que não se tem mais como nomear as coisas e emerge o sem-sentido. Para Orlandi, num mundo em que tudo é novo, é inclusive muito difícil separar ficção e realidade, e daí viria a necessidade constante de dar sentido ao novo, num movimento de identificação

⁸ A tevê é retórica, e nos discursos (retóricos), não é a veracidade dos fatos que está em jogo, mas a verossimilhança dos argumentos retóricos utilizados.

⁹ Para a autora, é importante levar em conta a historicidade dos processos discursivos e a historicidade do falante do processo discursivo, observando como um age sobre o outro. Nessa trama discursiva, seria possível encontrar certos discursos que seriam fundadores, uma vez que seriam rupturas que criariam uma filiação de memória (aquela na qual, ao significar, nos significamos), transcendendo a racionalidade da ordem dos discursos e aproximando-nos das narrativas. Na mesma medida em que eles rompem com uma tradição de sentidos, eles também estabeleceriam um novo sítio de significância.

que retornaria sobre si.

De um outro lugar, Martín-Barbero e Rey (1999) falam de uma desordem cultural que viveríamos na América Latina, especialmente a partir dos anos sessenta, justamente quando a TV ganhou a importância que tem hoje, desordem proposta aqui por mim como uma opacidade que também não conseguimos nominar...ainda. De um outro lugar também, Alberoni (1991) diz que os anos 60 - que se estenderam até os 70 - teriam sido, no Ocidente, o último grande estado nascente, do qual uma nova instituição teria surgido, instituição essa em relação a qual, a meu ver, a televisão jogou importante papel para que se institísse nos termos que conhecemos hoje.

Dê-se o nome que se der ao caos, é nele que se desenvolve emblematicamente a metrópole comunicacional e a televisão, produzindo sentidos e sendo significada. Particularmente no Brasil, Guattari e Rolnik (1993) sugerem que o caos seria constitutivo, por conta de uma singular heterogênese, levando a que prevaleça entre nós uma visão do sempre novo, descontínuo, disjuntivo: um sem-sentido que significa. E, acrescento, numa terra assim, teríamos um grande e fértil território para que a tevê brasileira se tornasse o que se tornou, tão rapidamente e de forma que parece ser tão definitiva - a versão retórica acabada e definitiva de si mesma e dos mundos televisivos que instaura.

Por tudo isso, a habitual associação que se faz entre os discursos (inclusive os fundadores) e os textos (e a gramática dos textos), ainda que situados e relacionados a um contexto, no caso da televisão ainda é redutor, porquanto não dá conta de certas construções que estão enraizadas nos modos de dizer tipicamente televisivos: a gramática televisiva é mais da ordem do hipertexto (por sobreposição de textos verbais, imagens visuais e sons, como no cinema, mas principalmente por sobreposição vertical de molduras) do que da ordem do texto, e isso tem várias implicações para a “leitura” do televisivo.

Em conseqüência, estou propondo à consideração duas situações alternativas complementares para pensar a relação entre televisão, comunicação e discurso.

A situação primeira inscreve o discurso televisivo no discurso das mídias e na perspectiva do campo, mas percebe um caráter fundante no discurso televisivo, que é atribuído ao fato de que a enunciação se faz numa relação de molduras sobrepostas, com remissões de umas às outras - incluídas aí as que o espectador sobrepõe -, conferindo aos

sentidos uma razoabilidade nova, em um novo quadro de experiência, no interior do qual os sólidos são liquefeitos e os restos ganham sentido.

A situação segunda também inscreve o discurso televisivo no discurso das mídias e na perspectiva do campo, e a partir de Rodrigues, aceita que o corpo social midiático é fluido, pouco rígido, e se afirma mais pelos procedimentos do que por um saber próprio, e que os procedimentos de cooptação e de assimilação dos procedimentos do campo, através dos quais o corpo social midiático se afirma, têm a ver justamente com as condições de adaptabilidade à lógica da transparência. Nessa medida, ainda que por definição um campo social (qualquer) seja uma instituição arbitrária constituída por forças antagônicas em equilíbrio estável, seria inerente ao campo midiático, mais do que a outros campos sociais, um permanente tensionamento.

A fim de perceber melhor tais tensionamentos em equilíbrio, pode ser interessante comparar o campo com os mundos artísticos formulados por Howard Becker (1977), o que levaria a pensar que existiriam mundos (ou ambiências) dos quais participam as pessoas e as organizações que produzem, distribuem e consomem objetos e acontecimentos que, em cada um desses mundos, são nominados como televisão (ou como televisivos). O que permite a ação coletiva e coordenada das pessoas e organizações é a existência de convenções (ou cânones), em relação aos quais pode-se dizer que existem os integrados (ou canônicos, que dão estabilidade ao mundo), os inconformistas e os ingênuos (que o renovam radicalmente) e os populares (cujos objetos e acontecimentos, ainda que não sejam televisivos, são integrados à televisão).

Além disso, relacionar o campo aos mundos artísticos ajudaria a pensar a televisão como resultado da ação coordenada de todas as pessoas e organizações implicadas. Assim, a televisão seria uma ethicidade enunciada no interior duma ambiência ampliada, que se renovaria justamente na medida em que fôssemos capazes de tensionar as práticas canônicas. Ou, nos termos de Benjamin (1986), na medida em que a produção fosse tecnicamente modelar e se desse a ver em suas montagens, fazendo avançar o estado das técnicas.

Televisão e imaginário

Quando o Novo Dicionário Aurélio diz que imaginário é o que existe só na imaginação, que é ilusório e fantástico, de saída está colocada a controvérsia que pode pairar

sobre o tema. O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa facilita as coisas quando substantiva o verbete como sendo aquilo que pertence ao domínio da imaginação, e, por metonímia, que é a reunião de elementos pertencentes ou característicos do folclore, da vida, etc. de um grupo de pessoas, um povo, uma nação, etc. Para os fins da análise que me propus, no entanto, prefiro simplesmente propor o imaginário como mediações, que são também um conjunto de marcas de enunciação das culturas (identidades coletivas), manifestas e visíveis nos discursos, na arte, nos produtos culturais..., ou que são por eles mediadas.

Há que lidar com esse limite: há uma insubordinação irreprimível do imaginário aos discursos, mesmo que tenhamos de procurar neles (e na arte, e nos discursos sobre a arte, e na cultura, nos produtos culturais e nos discursos a respeito) as suas marcas. Isso não significa que o mundo (e as identidades, que são sua evidência como mundo vivido) seja o mundo imaginado, ou então o mundo falado/escrito, mas que as marcas que observamos e analisamos são parte do mundo mediado – o mundo humanizado, provavelmente o único que nos é possível conhecer. Assim, se é impossível falar de cultura, arte ou comunicação sem pensar em imaginários, é preciso ter em conta, no entanto, que o imaginário só pode ser capturado quando mediado, isto é, quando encontramos registro dele, quando ele se faz narrativa ou imagem, quando se faz presente em alguma forma discursiva.

Nos termos de Castoriadis (1982), defendo que o imaginário é criação incessante e essencialmente indeterminada de figuras/formas/imagens, e aquilo que chamamos realidade e racionalidade seriam seus produtos. Assim como todo pensamento da sociedade e da história pertence, em si mesmo, à sociedade e à história, a instituição (aquilo que é instituído) é uma rede simbólica, socialmente sancionada, onde se combinam, em proporções e em relações variáveis, um componente funcional e um componente imaginário. Quando afirmamos que o imaginário só representa um papel porque há problemas “reais” que os homens não conseguem resolver, estaríamos esquecendo que os homens só chegam a resolver esses problemas reais, na medida em que se apresentam, porque são capazes do imaginário; e porque esses problemas só se constituem como estes problemas em função de um imaginário central da época ou da sociedade considerada.

Ao dar visibilidade a certas pessoas, objetos e acontecimentos, reais ou imaginados, a tevê está enunciando sentidos identitários (éticos e estéticos) a eles. Suas existências nos mundos televisivos, nos termos em são molduradas, dão visibilidade também a

figuras/formas/imagens inscritas em imaginários televisivos. Tais imaginários podem ser contextualizados no interior de uma sociedade que a imagina (a televisão) e que é por ela (a televisão) imaginada, numa complexa relação de imaginários, com muitas linhas de fuga e algumas capturas de parte a parte.

Há, portanto, nessa teia, um vértice que é dado pela moldura corpo do espectador, que me leva a propor que os imaginários da tevê são televisíveis, porquanto são aqueles imaginários instituídos que percebemos (cuja percepção é atravessada pela moldura corpo do espectador, um corpo singularmente inserido na sociedade e na cultura, com um repertório singular de imagens e molduras) nas imagens televisivas, que são engendrados pela televisão e minimamente compreendidos, porque são de muitas formas, mais ou menos, compartilhados social e culturalmente.

Isso leva necessariamente a que se pense na história (ou memória) e na cultura brasileiras, sendo que estou conferindo ao *ethos* brasileiro a designação de brasilidade e, ao mesmo tempo, problematizando a noção de uma identidade nacional unívoca no Brasil, a partir das mais importantes teses sobre a alteridade na sociedade brasileira.

Segundo Lévi-Strauss, citado por Bauman, apenas duas estratégias teriam sido utilizadas na história humana quando surgiu a necessidade de enfrentar a alteridade dos outros: a antropofágica e a antropeômica. A meu ver, Lévi-Strauss não fecha a questão tão categoricamente. Em *Tristes trópicos* (1955), obra citada por Bauman, o autor diz que certos costumes “nossos”, considerados por um observador proveniente de uma sociedade diferente, lhe surgiriam como sendo da mesma natureza que essa antropofagia, que nos parece “estranha” à noção de civilização. O antropólogo pensava nos costumes judiciários e penitenciários, e é aí que diz que, ao estudá-los de fora, seríamos tentados a opor dois tipos de sociedades: aquelas que praticam a antropofagia, que vêm na absorção de certos indivíduos, detentores de forças temíveis, o único meio de neutralizarem estas forças e de se beneficiarem delas; e as que, como a nossa, adotam formas antropeômicas: colocadas perante o mesmo problema, estas escolhem a solução inversa, que consiste em expulsar esses seres temíveis para fora do corpo social, mantendo-os temporária ou definitivamente isolados, sem contato com a humanidade, em estabelecimentos destinados a este fim.

Que implicações e que produtividade pode ter a adoção dessas categorias para pensar a sociedade brasileira, que se inventa e afirma às custas de tantos enfrentamentos de tantas

alteridades? Aproximemo-nos um pouco das estratégicas assinaladas por Lévi-Strauss nos termos em que elas têm sido hipotecadas pelo pensamento que pensa um Brasil dos ou para os brasileiros.

Quanto à estratégia êmica. Muitas vezes se disse que não existe um, mas dois Brasis: um rico e outro pobre; um moderno e outro atrasado; um euroamericano e outro tupiniquim; um das elites e outro do povo; um da casa grande e outro da senzala; um que aparecia no *Jornal Nacional* e outro que era real. Essas visões antropeômicas do Brasil, que andavam meio esquecidas, voltaram a aparecer por ocasião das comemorações dos *500 Anos* ou dos *Outros 500* (do “descobrimento” ou da “invenção” do Brasil), atualizando a tese do chamado dilema brasileiro, que de muitas formas transcende as peculiaridades brasileiras, mas que marca profundamente um certo pensamento de alteridade no Brasil, pois freqüentemente tentamos dizer quem nós somos em oposição a quem eles são, ainda quando eles ocupam o mesmo território que nós.

Geralmente é um olhar para uma suposta origem única – que justificaria uma certa filiação e uma certa paternidade, mais legítimas que as outras -, tendo por propósito a defesa ou a contra-defesa das posições ocupadas na estrutura de poder pelas díades em pauta. Nessa perspectiva, o que está em questão parece ser a pertença do território geo-político, assim como o direito de usufruto da terra e de tudo que se construiu sobre e a partir dela. Ethicamente, trata-se da disputa retórica por uma suposta centralidade legítima, legitimamente hegemônica - embora não necessariamente tradicional ou fundadora -, disputa na qual as partes se opõem e se mantêm apartadas umas das outras.

Quanto à estratégia fágica. Na abertura da fita de vídeo que contém o filme *Bye bye, Brasil*, Cacá Diegues, seu diretor, comenta rapidamente a conjuntura que deu origem à filmagem - os anos setenta, marcados pelos pesados investimentos públicos nas rodovias e nas telecomunicações que, para o bem e para o mal, encurtaram as enormes distâncias que separavam os brasileiros uns dos outros e do resto do mundo. Segundo ele, o filme seria uma declaração de amor ao Brasil, um Brasil que se despedia para dar lugar a um novo Brasil. Que brasis são esses? Em *Bye bye, Brasil*, aparentemente não há dilema, porque apenas um dos brasis está explícito: o que se torna um outro a partir das políticas efetivadas pelo Brasil que está implícito (o dos que formulam e executam tais políticas). Então, os protagonistas explícitos são todos legítimos representantes do povo, pobres, atrasados, tupiniquins, e que

produzem estratégias de sobrevivência física e cultural, baseadas naquilo que Diegues chama de amizade.

O recorte feito por Diegues privilegia uma passagem, um momento de nossa história marcado por uma aceleração nos processos de hibridização, fenômeno cultural tantas vezes presente em alguns países latino-americanos, nos termos indicados por exemplo por Darcy Ribeiro (1986) e Canclini (1998), ou ainda por Martín-Barbero e Rey (1999). Segundo estes últimos, na América Latina a hegemonia audiovisual daria a ver as contradições de uma modernidade outra, essa à qual acessam e da qual se apropriam as majorias sem deixar, no entanto, sua cultura oral, mestiçando-a com os imaginários da visualidade eletrônica. Principalmente desde os movimentos de 68, estaria aparecendo uma desordem cultural que questiona as invisíveis formas de poder que se alojam nos modos de saber e de ver, no mesmo tempo em que estariam ganhando importância os saberes mosaicados, feitos de objetos móveis, nômades, de fronteiras difusas, de intertextualidades e bricolagens.

A antropofagia, professada pelos modernistas na década de vinte e atualizada pelos tropicalistas nos anos sessenta - em relação aos quais há um alinhamento de Cacá Diegues em *Bye, bye, Brasil* -, é, portanto, uma outra tese, que não exclui a primeira, sobre a formação de um *ethos* propriamente brasileiro, e que pode ser relacionado àquelas hibridizações. Geralmente, é um olhar para uma origem mais rizomática da cultura dos brasileiros, um devir, uma transcendência incessante. Não passa pela questão do pertencimento, não a coloca sequer. Mas confunde-se, muitas vezes, com a mimese maquínica, a macaquice, os modismos, e requer um super esforço de vigilância especialmente quando, como hoje, as técnicas de reprodutibilidade e as máquinas de criar realizam todas (ou quase todas) as hibridizações que podemos imaginar.

Proponho, então, que se admita a leitura de Bauman, ressaltando, no entanto, que essas duas formas, opostas, de lidar com a alteridade configuram-se não absolutamente, mas como tendências preponderantes, as quais, no Brasil - e possivelmente cada vez mais nas sociedades em rede -, dão-se a ver, às vezes, em formas bem mais complexas e híbridas. Além disso, recordo que o *ethos* brasileiro só se instituiu, como imaginário social, há poucas décadas, e justamente num momento da história da humanidade em que todos os *ethos* nacionais já se encontravam confrontados com os fenômenos da chamada mundialização das cultura (por que

não das culturas?), na qual a subjetivação maquínica e os agenciamentos coletivos disputam a instauração de subjetividades.

No Brasil, a televisão jogou um papel decisivo nessa unificação, produzindo e veiculando imagens “brasileiras sobre o Brasil” (especialmente em telenovelas e nas séries brasileiras), mas particularmente também, porque instaurou, pela primeira vez na história do país, uma cena brasileira em tempo real (especialmente nos telejornais), transcendendo de longe as várias cenas regionais que vigiam então e criando simbolicamente o mercado nacional que facilitaria a vida das multinacionais, ao mesmo tempo que, é claro, diminuiria - simbolicamente falando, mas não só - as distâncias que até então separavam-nos, a nós, brasileiros, uns dos outros, em vários quase-países arranjados sobre o mesmo território geopolítico.

Essa brasilidade televisiva permite perceber não apenas certos mundos televisivos, como também a teia de imaginários a que me referi antes: uma sociedade que imagina a televisão e que é por ela imaginada.

Mas haveria efetivamente, como aventei, um imaginário de *ethos* brasileiro de cuja enunciação a televisão teria participado decisivamente? Martín-Barbero e Rey (1999) dizem que, de fato, a televisão constitui, hoje, o mais sofisticado dispositivo de moldeamento e deformação da cotidianidade e dos gostos dos setores populares, e uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendendo por este não as tradições específicas de um povo, mas a hibridização de certas formas de enunciação, certos saberes narrativos, certos gêneros novelescos e dramáticos das culturas ocidentais e das culturas mestiças de nossos países, referindo-se aí aos países da América Latina. Admitamos, portanto, que a enunciação televisiva das nacionalidades está incluída em tais mediações. Ou pensemos na relação contagiosa do *videoscape* e do *visualscape* de Canevacci (2001) e que os imaginários de nacionalidade sejam também assim construídos. Nos dois casos, trata-se de duas cenas ou paisagens diferentes, embora em relação. Concordamos todos, portanto, até aí. A questão, a seguir, passaria a ser: como é esta cena ou paisagem brasileira tipicamente televisiva?

Tenho a impressão que já se disse muito sobre isso, no Brasil. Se disse muito pouco, porém, porque não se disse *como* a televisão procede para produzir as cenas, as paisagens e os imaginários de brasilidade, que tendemos a perceber como tais mas que são, na verdade, as

cenas, as paisagens e os imaginários de uma brasilidade televisiva. E essa é a questão, a meu ver, que pode levar a uma nova compreensão da *maladeta* televisão brasileira. Então, ao circunscrever a tevê no Brasil na história da globalização recente, observo, como já disse, que efetivamente há algo na TV aberta que funda um certo discurso sobre a brasilidade. No entanto – e aqui avanço para além do que disse há pouco -, isso está mais ligado, na maioria das vezes, à circunstância de a tevê fundar um *discurso televisivo* na esfera da comunicação globalizada, no qual *as ethnicidades têm lugar privilegiado* - inclusive as ethnicidades nacionais, *mas de longe apenas elas*.

Desde tal perspectiva, o *televisivo* é o que tem de ser melhor pensado, cercado, desconstruído, desnaturalizado, dissecado. Esse televisivo, passando a ser central, deve produzir de imediato um violento deslocamento do olhar: para entender os mundos televisivos - ou, no caso, a brasilidade televisiva -, o olhar deve migrar da brasilidade para a ethnicidade dos brasileiros televisivos, cujas figuras/formas/imagens remetem ao brasileiro imaginado pela tevê; que estabelecem entre si, com os outros, e com as outras ethnicidades televisivas, relações que podem ser êmicas ou fágicas; que incluem, excluem, valoram e hierarquizam; que enunciam o *self* e o estrangeiro; que existem em tempos-espacos televisivos; que instauram mundos televisivos.

O televisivo da televisão

Para Eisenstein (1990), uma certa qualidade cinematográfica já existia em obras realizadas antes do invento do cinema. Para falar do cinema que existiu antes do cinema e que continua a existir fora dele - em textos, em desenhos, na música e no teatro -, o autor criou palavras como cinematismo e imagicidade. Segundo o autor, desse modo o cinema que existe dentro do cinema permitiria pensar melhor as leis que governam a construção da forma numa obra de arte qualquer.

Para Eisenstein, a ilusão de movimento que recebemos durante a projeção de um filme nasceria da percepção dos fotogramas fixos não um depois do outro, mas um em cima do outro, sendo que o encadeamento das partes que formam o todo de uma obra de arte se faz em obediência à estrutura especial dos pensamentos, não formulados através da construção lógica em que se expressam os pensamentos elaborados, mas em obediência a processos sensuais e

de fantasia do pensamento – como se fosse uma escrita do sonho (e do pesadelo, acrescento). Para ele, o fundamento das leis da montagem estaria nessa terceira via (além da escrita e da oralidade), que seria uma espécie de pensamento sensorial.

Quando Canevacci (1990) compara a televisão com o cinema, referindo-se particularmente ao *visus* – máscara criada pelos primeiros planos do cinema e que, por conta das possibilidades e limites da duas técnicas de emissão-recepção, foi instaurada plenamente apenas na tevê -, ele discorre sobre as “cabeças decepadas falantes” e as “palavras silenciosas” para dizer, entre outras coisas, que o movimento, na televisão, deve-se às falas, já que há longas exposições de máscaras que se alternam e poucas alternâncias de planos - como ocorre no cinema -. Pelas mesmas razões, ligadas às técnicas dos meios, haveria uma fixidez e um estupefacimento nas máscaras televisivas, e uma ausência de modulações (intensidades) nos sons.

A meu ver, está-se tratando aí, de outra maneira, mas na mesma direção, entre outras coisas, da insuficiência da imagem televisiva, que requisita ser incessantemente completada para ser percebida, primeiro tatilmente e depois oticamente.

Benjamin distingue a percepção tátil e ótica nos termos de que o hábito, o uso continuado (nesses termos é que é tátil!) levaria à percepção daquilo que não se dá a perceber imediatamente - como é o caso na arquitetura e no cinema -. No cinema, o hábito (a experiência tátil dos cortes, das montagens e da velocidade das imagens projetadas) é que levaria à percepção das imagens fílmicas. Por isso, seria preciso distrair-se (desconcentrar-se) e entregar-se às imagens em movimento para poder percebê-las, já que somos incapazes, no cinema, de interromper o fluxo das imagens para contemplá-las (como fazemos com a pintura, por exemplo).

Para chegar às estéticas, segundo Jorge Coli (1989), seria preciso ainda, na medida em que as percebemos oticamente, desgastar as imagens (ou os objetos) de toda a sua função utilitária para alcançar o supérfluo (supérfluo apenas nesse sentido!). Em todos os casos, é nesse momento apenas que as montagens dão-se a ver - isto é, dá-se a ver a imagicidade presente nas coisas.

McLuhan (1999) já dizia que o cinema, pela pura aceleração mecânica, transportou-nos do mundo das seqüências e dos encadeamentos para o mundo das estruturas e das

configurações criativas. Sendo a mensagem de qualquer meio ou tecnologia a mudança de escala, cadência ou padrão que introduzem nas coisas humanas, a mudança técnica não alteraria apenas os hábitos da vida, mas também as estruturas do pensamento e da valoração. Para o autor, Henri Bergson causou sensação ao associar, em 1911, o processo mental com a forma do cinema. porque, no ponto extremo da mecanização - representado pela fábrica, pelo filme e pela imprensa -, os homens pareciam então livres para ingressar num mundo de espontaneidade, de sonhos e de singulares experiências pessoais graças ao fluxo de consciência.

Quanto à televisão, McLuhan dizia que o modo da imagem da tevê nada tem em comum com o filme ou a fotografia – exceto a disposição ou *gestalt* não-verbal. Pois com a TV, o espectador seria a tela, e seu corpo seria bombardeado por impulsos luminosos que impregnam sua “pelalma de tintuagens soluconscientes”. Seria o incessante contorno das coisas em formação, contorno plástico que resulta da luz que atravessa e não da luz que ilumina, formando uma imagem que tem a qualidade da escultura e do ícone, mais do que da pintura. Dos três milhões de pontos por segundo emitidos na forma de uma imagem-chuveiro, apenas algumas poucas dúzias seriam captadas pelo espectador e com elas ele formaria uma imagem. Um primeiro plano da TV daria tanta informação quanto uma pequena secção de um plano geral de cinema. Assim, tecnicamente, a tevê tenderia a ser um meio de primeiros-planos, nos quais teríamos a supremacia dos delineamentos imprecisos, incentivo máximo ao crescimento e a uma nova completação ou fechamento.

A tevê, acima de tudo, seria uma extensão do sentido do tato - que envolve a máxima inter-relação de todos os sentidos -, sendo que, para o sentido do tato, todas as coisas são súbitas, opostas, originais, únicas, estranhas. Portanto, a forma em mosaico da tevê exigiria a participação e o desenvolvimento em profundidade de todo o ser, como o faz o sentido do tato. Tais características explicariam por que, quando se defronta com uma cultura letrada, a imagem de TV tornaria mais densa a mistura dos sentidos, transformando as extensões fragmentadas e especializadas numa trama inconsútil da experiência. Uma tal transformação seria, segundo McLuhan, um desastre para a cultura letrada e especializada. De outro lado, e em conseqüência, a criança-TV, por exemplo, aspiraria por um envolvimento e não por um trabalho especializado no futuro: ela não poderia ver longe porque desejaria envolvimento. Da mesma forma, ela também seria incapaz de aceitar um objetivo ou destino - no aprendizado ou na vida - que fosse puramente fragmentário e meramente visualizado.

Gostaria de chamar ao texto um pouco mais de Bergson, não apenas porque foi citado por McLuhan, mas também, por que, desde outro ponto de vista, o autor põe em movimento questões que têm a ver também com o televisivo, e não só com o cinema. Para ele, em *Matéria e memória* (1999), a matéria é um conjunto de imagens, sendo que a imagem é uma existência situada entre a coisa e a representação, uma mediação, portanto. Bergson chama de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, “meu corpo”. Tudo se passaria como se, no conjunto de imagens que ele chama universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo seria fornecido por cada corpo. Inicialmente haveria o conjunto das imagens, e, nele, existiriam centros de ação contra os quais as imagens interessantes pareceriam se refletir. Deste modo, com a reflexão das imagens interessantes, nasceriam as percepções e seriam preparadas as ações. O corpo é o que se desenharia no centro dessas percepções, e se deveria relacionar tais ou quais ações à pessoa do corpo.

Também não haveria percepção que não estivesse impregnada de lembranças, ainda que de diferentes ordens e naturezas, porquanto para Bergson há tons diferentes de vida mental, e nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes - ora mais perto, ora mais distante da ação - conforme o grau de nossa atenção à vida. Assim, nossa personalidade inteira, que normalmente é restringida pela ação, estender-se-ia tanto mais, quanto mais se afrouxaria o torno no qual ela se deixa comprimir e, sempre indivisa, espalhar-se-ia sobre uma superfície tanto mais considerável, pois a subjetividade das qualidades sensíveis consiste, sobretudo, em uma espécie de contração do real, operada por nossa memória, havendo para as imagens uma simples diferença de grau, e não de natureza, entre ser e ser conscientemente percebidas. Em tais termos, a realidade da matéria consistiria na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo o tipo, e nossa representação da matéria seria a medida de nossa ação possível sobre os corpos, sendo que resultaria da eliminação daquilo que não interessa às nossas necessidades e, de maneira mais geral, às nossas funções.

Para Bergson, a percepção, em estado puro e isolado da memória, não iria do corpo do observador aos outros corpos: ela estaria no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois se limitaria - e adotaria o corpo do observador por centro -, sendo que haveria na matéria algo além, mas não algo diferente daquilo que é dado. Nos termos de Bergson, passa-se - por graus insensíveis - das lembranças dispostas ao longo do tempo aos movimentos que desenhavam sua

ação nascente ou possível no espaço. Haveria ainda, e sempre, algumas lembranças dominantes, que seriam verdadeiros pontos brilhantes em torno dos quais os outros formariam uma vaga nebulosidade. A multiplicação desses pontos brilhantes ocorreria na medida em que se dilata nossa memória. O trabalho de localização implicaria, portanto, um esforço crescente de expansão da memória. Já os sentidos, entregues a si mesmos, apresentariam a nós o movimento real e entre duas detenções reais - como um todo sólido e indiviso -, porquanto a divisão seria obra da imaginação, e teria por função fixar as imagens moventes de nossa experiência ordinária - “como o relâmpago instantâneo que ilumina durante a noite uma cena de tempestade”.

Os autores citados dispõem sobre questões que estão na base de minha reflexão sobre a existência ou não de um próprio televisivo, e dão inúmeras indicações para que eu pense também num televisível, que é esse próprio televisivo nos termos em que o percebemos, tendo o nosso corpo como centro da percepção. Com efeito, Bergson diz que não há jamais instantâneo para nós, e aquilo que nossa percepção nos oferece do universo é uma série de quadros pitorescos, mas descontínuos. Para Bergson, a intuição é o movimento pelo qual saímos de nossa própria duração para afirmar e reconhecer a existência de outras durações. É ela que nos leva a *ultrapassar o estado da experiência em direção às condições da experiência*, ela tem grande importância na atenção à vida. Mas haveria que distinguir, em seus termos, que a lembrança de intuições anteriores análogas é mais útil (mais voltada ao hábito e à ação) que a própria intuição, enquanto que o papel da intuição real (ou verdadeira intuição, afeta à memória verdadeira) seria o de chamar a lembrança, dar-lhe um corpo, torná-la ativa e conseqüentemente atual.

Assim, aplicando agora os conceitos que estou propondo como categorias de análise do televisivo, a partir da própria tevê, reconceituada a partir deles,

- a tela mosaicada e pontilhada de McLuhan, por exemplo, poderia ser intuída, ao invés, como uma escultura feita de molduras de diferentes naturezas dispostas umas sobre as outras desencontradamente, no interior das quais são praticadas diferentes moldurações, principalmente de imagens em primeiro plano, instaurando uma imagicidade televisiva ou um verdadeiro *visus*.

- É possível intuir também que molduras e moldurações são imagens que enunciam ethicidades televisivas e imaginários televisíveis - que seriam, por hipótese, nos termos de

Bergson, os sentidos que apresentariam a nós, como um todo sólido e indiviso, o movimento real e situado entre duas detenções reais.

- Essas ethicidades e imaginários fundariam ou instaurariam discursividade sobre as metrópoles comunicacionais, dando a ver importantes elementos constitutivos delas – como as heterotopias e heterocronias, a montagem híbrida de restos culturais e as acelerações que levam à supressão do tempo e da distância como valor.

- É possível intuir ainda que o televisivo e o televisível corresponderiam a certas práticas historicamente determinadas de montagem de molduras e moldurações, nas quais desmancham-se mundos que perderam sentido e novos mundos são instaurados.

Televisão e sociedade no Brasil

Ao pensar que a televisão dá visibilidade a certas durações, *personas*, objetos, fatos e acontecimentos ethicamente televisivos pelos quais ganham visibilidade certos imaginários, acredito ser possível compreender os imaginários no âmbito da comunicação e contextualizá-los no interior de uma sociedade que a imagina (a televisão) e que é por ela (a televisão) imaginada numa complexa relação de imaginários, com muitas linhas de fuga e algumas capturas de parte a parte.

Assim, circunscrevendo a TV no Brasil na história da globalização recente, é perceptível que algo nela fundou um certo discurso sobre a brasilidade, na verdade uma brasilidade televisiva. Entretanto, e essa é uma importante ressalva, isso esteve mais ligado, na maioria das vezes, à circunstância de a tevê fundar um discurso televisivo na esfera da comunicação globalizada, no qual as ethicidades têm lugar privilegiado - inclusive as ethicidades nacionais, mas de longe apenas elas.

O poder público deve ser visto como protagonista dessa história, tendo desempenhado importante papel na “nacionalização” (a concentração política e financeira do poder público no governo federal, e os investimentos em telecomunicações e em rodovias que unificaram o território nacional) e na “globalização” (as parcerias com as multinacionais que ocuparam privilegiado espaço desse novo mercado, assim nacionalizado e centralizado). Consideremos de modo particular a concessão dos canais de televisão como parte dessa estratégia.

Ora, os canais de TV são lugares de fala de emissoras, autorizados e providos pelo poder público, e legitimados pela população que os sintoniza, autorizada ela a receber seus sinais.¹⁰ Eles são territórios virtuais, visivelmente ocupados por certas emissoras que representam parcerias historicamente contingentes, territórios que se atualizam na comunicação das ethicidades dos brasileiros autorizados a falar sobre a brasilidade em determinados canais e nos termos dessa molduração. A ethicidade das emissoras, a sua vez, vem sendo enunciada pelas próprias emissoras - pelos modos como produzem e veiculam os promos - como sendo um caráter autônomo, independente da condição de cessionárias, e o poder público tem sido absolutamente omissos em relação a isso.

Atualmente, no Brasil, a TV aberta tem agendado práticas em que prevalecem sentidos êmicos autoritários, enunciados por estéticas mais ou menos erráticas, mais personalistas que subjetivadoras, inseridas em panoramas que pretendem ser (nem sempre, é bem verdade) uma paisagem neutra e asséptica de certas brasilidades de certos brasileiros, autorizados a emitirem e a enunciarem ethicidades. Essas ethicidades são, no entanto, televisivas, o que significa dizer que são fruto de moldurações televisivas dessas ethicidades.

As molduras e moldurações praticadas enunciam inclusive a ethicidade televisiva, repito, à qual as emissoras cessionárias dos canais públicos de televisão associam sua pretensa autoridade (elas instauram sua própria autoridade) para modelar outras enunciações éticas, como se não fossem televisivas, mas absolutas e absolutamente verdadeiras. Tais procedimentos levam a imaginar que os atuais emissores sejam os emissores e enunciadores naturais, naturalmente instituídos em um livre mercado televisivo.

Nesses termos, a TV aberta no Brasil pode efetivamente ser pensada como um poder (que seria um quinto, e não o quarto), do qual participam visivelmente o poder oficial (o Brasil constitucional, submetido aos modernos três poderes) e o poder oficioso (o Brasil do jeitinho e dos bastidores, submetido a um quarto poder, entendido como o que emerge e governa à margem das instituições oficiais: o poder do compadrio, que freqüentemente ainda e há muito tempo rege as relações que distribuem favores e privilégios no país)¹¹. Tal circunstância, decorrente das formas ainda presentes e perceptíveis de se estabelecer e manter assimetrias e desigualdades, dentro da lei e apesar-da-lei, nem sempre tem sido tratada como característica fortemente

¹⁰ Lembrando “o discurso competente e as outras falas”, de Chauí (1981).

¹¹ Sobre o jeitinho e o poder do compadrio, no Brasil, ver Roberto da Matta (1981).

interveniente da e na dinâmica cultural brasileira, razão pela qual, talvez, a pesquisa também não tem dado a devida ênfase ao oficial e ao oficioso que se dá a ver na tevê como um retrato bastante realista da sociedade brasileira.

Entretanto, quando a TV pratica certas molduras e moldurações, que são homológicas e muito pouco tensionadas - mas que são tensionadas, é preciso reconhecer -, ela naturaliza essas duas estruturas paralelas de poder - que muitas vezes podem ser percebidas conflituadamente no real - como se fossem a mesma, e como se as *personas* televisivas fossem uma mesma *persona* televisiva. Ou seja: as homologias reduzem as pluralidades (todas, não só essas duas, é verdade) virtuais a um mesmo, através de uma fórmula em que ele se repete como mesmice.

Isso vale para as ethicidades televisivas em geral, pois há uma tendência para torná-las televisivas através de moldurações personalistas e personalizadoras - molduração talvez explicável tão somente pela comunicação de máscaras de *personas* ainda enfaticamente praticada pela televisão. Assim, quando a TV comunica os campos sociais (inclusive o campo das mídias) ela tem preferido (agendado) fazê-lo nos velhos termos positivistas de dar voz e imagem às *personas* dos campos - como ainda se vê também nas fotos de jornais que ilustram as matérias e nos depoimentos para o rádio, sejamos justos!

Alguns dirão que a situação seria diversa se o cardápio de emissores autorizados fosse outro, no qual houvesse uma desconcentração dos poderes hoje outorgados aos autorizados a emitir, e se os canais - estatais e comerciais - fossem efetivamente públicos, controlados não apenas pelo poder público, mas, principalmente, pela sociedade. Não é essa a situação dada, hoje, nem a que se descortina para um futuro próximo. Mas ainda que fosse, só isso não mudaria muita coisa, porquanto as práticas homológicas co-instituem imaginários (e lógicas) de televisão que tendem a reproduzir-se até aonde se pensaria haver outras perspectivas (e lógicas). Basta ver as molduras e moldurações que as tevês estatais (ainda quando em governos mais progressistas), universitárias e comunitárias estão praticando para constatar que são as mesmas molduras e moldurações aqui comentadas, ou seja, os sentidos identitários, éticos e estéticos, que estão a enunciar, não são de outra ordem social.

Proponho, então, que, além da desconcentração dos poderes outorgados e da efetivação de um controle público sobre a emissão, e nos termos de Benjamin, seja preciso fazer avançar as

técnicas, tensionando mais as práticas habituadas e homológicas, seja na política, na TV, ou na pesquisa em comunicação, pois, a meu ver, e nos termos de Bergson, a maior ou menor intensidade de vida se exprime na maior ou menor tensão da duração.

Obras citadas

- ALBERONI, Francesco (1991). **Gênese**. Rio de Janeiro: Rocco.
- BAUMAN, Zygmunt (2001). **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BECKER, Howard (1977). Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (Org.). **Arte e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar.
- BENJAMIN, Walter (1986). **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense.
- BERGSON, Henri (1999). **Matéria e memória**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- CANCLINI, Nestor (1998). **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2. ed. São Paulo: EDUSP.
- CANEVACCI, Massimo (1990). **Antropologia da comunicação visual**. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1990). **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A.
- CASTORIADIS, Cornelius (1982). **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- CHAUÍ, Marilena (1981). **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Moderna.
- COLI, Jorge (1989). **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense.
- DA MATTA, Roberto (1981). **Carnavais, malandros e heróis**. Para uma Sociologia do dilema brasileiro. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- EISENSTEIN, Sergei (1990). **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____ (1990). **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely (1993). **Micropolítica**. Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes.
- KILPP, Suzana (2003). **Ethnicidades televisivas**. Sentidos identitários na TV: moldurações homológicas e tensionamentos. São Leopoldo: Editora UNISINOS.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1955). **Tristes trópicos**. Lisboa: Portugalia.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán (1999). **Los ejercicios del ver**. Hegemonia audiovisual y ficción televisiva. Barcelona: Gedisa.
- McLUHAN, Marshall (1999). **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix.
- ORLANDI, Eni Puccinelli (1993). Vão surgindo sentidos. In: _____ (Org.). **O discurso fundador**. A

formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes.

RIBEIRO, Darcy (1986). **América Latina**: a pátria grande. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Dois.

RODRIGUES, Adriano Duarte (1997). **Estratégias da comunicação**. Lisboa: Presença.

