

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
CARLOS DOUGLAS MARTINS PINHEIRO FILHO

TELEVISÃO E EDUCAÇÃO: UMA ANÁLISE DO  
PROGRAMA NO ESTRANHO PLANETA DOS SERES  
AUDIOVISUAIS

RIO DE JANEIRO

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
CARLOS DOUGLAS MARTINS PINHEIRO FILHO

# TELEVISÃO E EDUCAÇÃO: UMA ANÁLISE DO PROGRAMA NO ESTRANHO PLANETA DOS SERES AUDIOVISUAIS

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação e Cultura  
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
como parte dos requisitos para obtenção do  
título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Becker

RIO DE JANEIRO

2011

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P654t

Pinheiro Filho, Carlos Douglas Martins

Televisão e educação: um estudo do programa "No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais". / Carlos Douglas Martins Pinheiro Filho. - Rio de Janeiro: [s.n.]; 2011.

118 f.: il.; 30cm

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2011.

Orientadora: Beatriz Becker

Bibliografia: p. 112 - 118

1. Comunicação de massa e educação - Brasil. 2. Comunicação de massa - Televisão. 3. Educação. I. Becker, Beatriz. II. Universidade federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

CDD: 371.330981

CARLOS DOUGLAS MARTINS PINHEIRO FILHO

TELEVISÃO E EDUCAÇÃO: UM ESTUDO DO PROGRAMA “NO ESTRANHO  
PLANETA DOS SERES AUDIOVISUAIS”

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação e Cultura  
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
como parte dos requisitos para obtenção do  
título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovado em 28 de fevereiro de 2011.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Becker – Orientadora  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

---

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

---

Prof. Dr. Fernando Antônio Resende  
Universidade Federal Fluminense – UFF

## Dedico este trabalho...

A minhas filhas que me proporcionam amor e alegria. Espero poder compensar minhas ausências. Amo vocês!

Aos meus avós que sempre acreditaram em mim incondicionalmente.

Aos meus pais pelo apoio. Agradeço por serem bons avós.

A minha irmã pelo apoio, por vezes distante, mas sempre intenso.

A Leila pelo amor, carinho e apoio irrestrito, ao ponto de colaborar com minhas tarefas e cuidar de minha saúde. Foi praticamente uma coautora deste trabalho. Obrigado pelos ótimos momentos ao seu lado. Amo você!

## **AGRADECIMENTOS**

A professora Beatriz Becker e ao professor Micael Herschmann, meus sinceros agradecimentos, não apenas pela orientação firme e segura, mas também pelo incentivo e confiança nesses anos de convivência.

Aos amigos e colegas de trabalho do Colégio Estadual Miguel Couto que com grande paciência e interesse souberam colaborar com meu trabalho e compreender minhas ausências. Muito Obrigado.

Aos professores que durante o curso tive a oportunidade de conhecer e conviver, todos me engrandeceram muito.

Aos colegas de curso, Zilda e Tiago, da qual a amizade foi muito importante nestes anos. Seguirei com saudades das conversas e brincadeiras.

A CAPES pelo apoio.

Ao Programa que me acolheu com firmeza.

Aos funcionários da secretaria do Programa que, com imensa paciência, souberam me fornecer todas as informações necessárias. Obrigado.

Aos amigos que estiveram verdadeiramente ao meu lado nesses anos.

*O pensamento é uma qualidade  
própria da alma, que a si mesma se  
multiplica.*

**Heráclito**

*A imagem poética tem um ser  
próprio.*

**Gaston Bachelard**

## RESUMO

PINHEIRO FILHO, Carlos Douglas Martins. **Televisão e Educação: Uma Análise Do Programa “No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais”**. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

O estudo propõe uma reflexão crítica sobre as relações entre a televisão e educação, problematizando suas possibilidades educativas. Assumindo-se como hipótese que é possível construir conhecimentos por meio de uma visão crítica da mídia ampliando a capacidade do espectador de tornar-se mais ativo, ou seja, capaz de compreender criticamente as mídias enquanto instituições produtoras de sentidos sobre a realidade social por meio de apropriações inventivas da linguagem audiovisual. Defende-se que a leitura crítica da produção audiovisual e dos programas educativos televisivos podem auxiliar os cidadãos na construção de uma compreensão da mediação da televisão e dos meios através de um estudo da série de televisão *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*, idealizada por Cao Hamburger e veiculada pela emissora privada *Canal Futura*. O trabalho sugere, portanto, que o texto audiovisual pode ser mais bem compreendido com auxílio de referências teóricas e metodológicas capazes de fornecer subsídios para compreensão de sua singularidade como linguagem e forma de pensamento. Nesse sentido, os estudos sobre os produtos audiovisuais veiculados pela própria mídia podem se constituir como objetos de pesquisa relevantes para uma compreensão mais ampla, não só das relações entre mídia e educação, mas também entre comunicação e cultura.

Palavras-chave: 1. Comunicação de massa e educação – Brasil; 2. Comunicação de massa – Televisão; 3. Educação.



## ABSTRACT

PINHEIRO FILHO, Carlos Martins Douglas. Television and Education: An Analysis Of Programme “No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais”. Rio de Janeiro, 2011. Dissertation (Masters in Communication and Culture) - School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, 2011.

The study proposes a critical reflection on the relationship between television and education, discussing their educational possibilities. Assuming the hypothesis that it is possible to build knowledge through a critical view of expanding the capacity of the media viewer to become more active, ie able to critically understand the media as institutions that produce meanings about social reality through Appropriations inventive audiovisual language. It is argued that a critical reading of the audiovisual and educational television programs can help citizens in building an understanding of the mediation of television and the media through a study of the television series The Strange Planet of Audiovisual beings, created by Cao Hamburger and disseminated by the private broadcaster Canal Futura. The study therefore suggests that the audiovisual text can be better understood with the aid of theoretical and methodological references can provide basic information for understanding its uniqueness as a language and way of thinking. In this regard, studies on audiovisual products broadcast by the media itself can be constituted as objects of research relevant to a broader understanding not only of the relationship between media and education, but also between communication and culture.

Keywords: 1. Mass communication and education – Brazil; 2. Mass media – TV; 3. Education.

## LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Figura 1 – Título de Abertura.....	84
Figura 2 – Parte da equipe de produção.....	87
Figura 3 – Homens das cavernas com óculos 3D.....	92
Figura 4 – Leitora aterrorizada.....	93
Figura 5 – Cenário.....	96
Figura 6 – Cenário.....	96
Figura 7 – Cenário.....	97
Figura 8 – Cenário.....	98
Figura 9 – Figurino da apresentadora.....	99
Figura 10 – Questões levantadas no <i>Episódio-piloto</i> .....	101
Figura 11 – “Telespectadores médios”.....	107
Figura 12 – Jogo de câmera com Arlindo Machado.....	109
Figura 13 – Quadro explicativo.....	110
Figura 14 – Bastidores da produção audiovisual.....	112
Figura 15 – Mundo tecnológico .....	112
Figura 16 – Seres audiovisuais.....	113
Figura 17 – O estranho planeta dos seres audiovisuais.....	114
Figura 18 – Audiovisual.....	117
Figura 19 – Falsa Ana.....	123
Tabela 1 – Equipe de produção.....	86

## SUMÁRIO

<b>1 – INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2 – REPENSANDO A TELEVISÃO NO BRASIL.....</b>	<b>25</b>
2.1. UMA BREVE HISTÓRIA DA TV NO BRASIL.....	25
2.2. A TELEVISÃO NA ATUALIDADE.....	31
2.3. TV: UM OBJETO DE ESTUDO COMPLEXO.....	37
2.4. A LINGUAGEM TELEVISUAL.....	41
<b>3 – TELEVISÃO E EDUCAÇÃO.....</b>	<b>51</b>
3.1. MÍDIA: UMA FORMA DE CONHECIMENTO.....	51
3.2. O LUGAR DA MÍDIA E DA EDUCAÇÃO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA.....	53
3.3. INFORMAÇÃO, CONHECIMENTO E COMPREENSÃO.....	57
3.4. <i>HEXIS: EXERCÍCIO DE LIBERDADE EM PROCESSOS DE</i> <i>APRENDIZAGEM</i> .....	64
3.5. EDUCAÇÃO PARA A MÍDIA.....	71
<b>4 – UMA ANÁLISE DA SÉRIE NO ESTRANHO PLANETA DOS SERES AUDIOVISUAIS.....</b>	<b>78</b>
4.1. PARA LER O TEXTO AUDIOVISUAL: UM PERCURSO METODOLÓGICO.....	78
4.2. LEITURA SITUACIONAL: LOCALIZANDO A SÉRIE.....	83
<b>4.2.1. O Canal Futura.....</b>	<b>87</b>

4.3. ANÁLISE TELEVISUAL: UM “RAIO-X” DA SÉRIE.....	90
4.3.1. Estrutura do texto.....	90
4.3.2. Visualidade.....	95
4.3.3. Som.....	99
4.3.4. Temática.....	100
4.3.5. Enunciadores.....	105
4.3.6. Edição.....	108
4.4. LEITURA VALORATIVA: UMA INTERPRETAÇÃO DO NEPSA.....	111
 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 126
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 136

# Introdução

Compreende-se que a sociedade contemporânea se caracteriza, globalmente, pela aceleração da expansão do capital em um processo de transnacionalização do sistema produtivo e de reconfiguração da doutrina liberal, que foi nomeado como globalização, onde as mudanças tecnológicas estão, em parte, relacionadas à reconfiguração das estruturas sociais no capitalismo atual.

Milton Santos (2000) diz vivermos num novo período na história, onde o que é mais notável é a utilização dos recursos técnicos pelas novas formas do grande capital: “O homem [...] produz um sistema de técnicas da informação. Estas passam a exercer um papel de elo entre as demais, unindo-as e assegurando a presença planetária desse novo sistema técnico” (idem, p. 142).

Pode-se ressaltar que a sociedade atual esta imersa em um espaço midiaticizado, ou de “telerrealização das relações humanas”, como nos fala Muniz Sodré (2002, p. 21), onde as instituições sociais passam a articular seus discursos e ações com as várias organizações de mídia. Ou seja, com atividades de finalidade tecnológica e mercantil, culturalmente alinhadas com um código semiótico específico (idem, p. 24).

O espaço midiaticizado se caracteriza pela hibridização das formas discursivas como texto, som e imagem. Por sua vez, esse formato acelera o processo de circulação de informações e ambienta a comunicação em um plano sistêmico de estruturas de poder, gerenciado pelo Estado e por grandes organizações, transformando a vida humana nas suas formas de sociabilidade.

Nesse contexto, a mídia deixa de ser um campo fechado em si, exercendo a uma condição de produtora dos sentidos sociais. As instituições sociais e outros campos da produção simbólica passam a utilizar a mídia como mecanismo de mediação de seus discursos com a sociedade.

A mídia é, como a velha retórica, uma técnica política de linguagem, apenas potencializada ao modo de uma [...] técnica formadora ou interventora na consciência humana [...] para requalificar a vida social (SODRÉ, 2002, p. 26).

Segundo Sodré (2009, p.11), “a virada do século coincide com a passagem da comunicação centralizada [...] as possibilidades trazidas pelo avanço técnico das telecomunicações, relativas à interatividade e ao multimidialismo”. Entretanto, foram o surgimento das tecnologias de reprodução do som e imagem, como a televisão, e a constituição do campo do audiovisual os primeiros momentos do processo de midiatização.

A partir deste ponto “o receptor passou a acolher o mundo em seu fluxo, ou seja, fatos e coisas reapresentados a partir da simulação de um tempo ‘vivo’ ou real” (SODRÉ, p.16), que na verdade constituem outra forma de representação com espaço-tempo social próprio e outra modalidade de visibilidade pública. Ou seja, há uma “nova qualificação da vida, um *bios virtual*” (SODRÉ, 2009, p. 11) ou *bios midiático*. Sendo assim, é possível perceber um universo próprio de especificações como costume, conduta, sensorialismo e cognição, que de maneira dupla, faz com que os homens se realizem neste sistema abstrato, mas fetichiza sua realidade e a reduz em prol das necessidades do mercado.

Estamos vivenciando a passagem da comunicação linear, organizada fundamentalmente pela mídia de massas, para o modelo interativo, onde a primazia é do computador e da *internet*, ao mesmo tempo o novo modelo não exclui o anterior, do contrário, passam a coexistir sincronicamente no mesmo espaço social e em constante interação devido ao fato de integrarem um mesmo plano tecnológico e econômico.

A simulação oferecida pela midiatização é possibilitada pelo uso de técnicas analógicas e digitais, entretanto, apesar do método digital ser mais atual, ao invés da simples substituição de uma tecnologia por outra, o que ocorre é uma constatare interface e relação mútua.

*Analógico* é adjetivo aplicável a canal, meio de comunicação ou modelo que mantém uma relação de semelhança e de causalidade direta com os fenômenos que devem ser designados, calculados ou transmitidos. Analógicos são o disco de vinil, a máquina fotográfica, o instrumento com ponteiro e outros. *Digital* é o meio ou o instrumento representado pelos

objetos em forma numérica: *compact disc*, computador, telégrafo, instrumentos de visualização por cifras (SODRÉ, 2009, p. 92).

No entanto, a televisão ainda hoje permanece o centro da mídia tradicional. Apesar da desqualificação de grande parte da programação veiculadas nas emissoras comerciais e da “concorrência” com a *internet*, a televisão continua sendo o meio de comunicação que reúne os maiores investimentos publicitários, agrega a representação de um maior número de grupos sociais, constituindo-se como a principal fonte de informação e entretenimento dos brasileiros, como sugere Becker (2005).

Num país com esses índices [que refletem problemas sociais graves] socioeconômicos e de analfabetismo, a programação da TV, especialmente as novelas e noticiários, se consolidou. Estes programas são, sem dúvida, os produtos de entretenimento e de informação de maior impacto na sociedade brasileira e as principais fontes de diversão e de conhecimento dos acontecimentos sociais para a maioria da população (idem, p. 17).

Segundo Becker (2010), a televisão pode servir como mecanismo de ampliação ou restrição do interesse público, constituindo um campo ambíguo, onde informação e desinformação, verdade e artifício, convivem lado a lado. “A mídia constrói um mundo aparentemente real; ao mesmo tempo, não deixa de socializar informações e estimular a formação de culturas políticas” (BECKER, 2010, p. 110).

Para Jesús Martín-Barbero (2004, p.39) em nenhuma outra mídia se fazem presentes às contradições da modernidade latino-americana como na televisão, mas aponta também que ao mesmo tempo, na descentrada modernidade, se encontra em crise seu modelo central de modernidade ilustrada. Segundo o autor, no contexto latino-americano é nas imagens da tevê que a *representação da modernidade* se faz cotidianamente acessível às majorias, pois “do México até o Brasil ou Argentina, a televisão convoca as pessoas como nenhuma outra mídia” (idem, p.40).

Sem dúvida, a televisão se tornou um ator decisivo das mudanças políticas e, em parte, contribuiu para a democratização dos costumes e da cultura política colaborando para a conformação de uma identidade cultural nacional. Ganhou grande preponderância no contexto latino-americano e se tornou um elemento estético crucial na América Latina, pois agregou boa parte dos talentos nacionais (MARTÍN-BARBERO, 2004).

Nas Brechas da televisão comercial, e nas possibilidades abertas pelos canais culturais, regionais, locais ou comunitários, a televisão aparece como um espaço de cruzamentos estratégicos com certas tradições culturais de cada país: orais, gestuais, escritas, teatrais, cinematográficas, novelescas, etc. (idem, p.41).

Ao analisar o papel social da televisão, Martín-Barbero (2004) aponta que a crítica à televisão tem se exacerbado a partir de todos os ângulos e que esta crítica tem razão pelo fato de que a televisão, ao se pluralizar, permaneceu encerrada em seu próprio campo de interesses. Entretanto, coloca que a crítica parte do mesmo pressuposto ao não extrapolar a *queixa* a própria televisão apontando para novas possibilidades da mesma.

Cheira demais a um aristocratismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte. Estamos diante de uma teoria da cultura que não só faz da arte seu único verdadeiro paradigma, mas que o identifica com seu conceito: um "conceito unitário" que relega a simples e alienante diversão qualquer tipo de prática ou uso da arte que não possa ser derivado daquele conceito, e que acaba fazendo da arte o único lugar de acesso à verdade da sociedade. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 70).

A crítica da televisão tem feito o mesmo dentro de sua própria lógica de funcionamento, encerrando-se numa improdutiva crítica ao óbvio: “tenazmente encarada a partir de um discurso maniqueísta, incapaz de superar uma crítica intelectualmente rentável [...] a única coisa que propõe é desligar o televisor” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 25). E, acrescenta-se, igualmente incapaz de fazer distinção entre o entretenimento vulgar e a produção televisiva qualificada, significativa e crítica.

Se a produção televisual, em grande medida, tem se encerrado no óbvio e banal, fechando-se em seu próprio universo programado de entretenimento vulgar e no limite mercadológico imposto pela publicidade, não deixam de existir possibilidade de uma produção qualificada e crítica. A raridade desta obra não se distingue em termos sociais de nenhuma das outras artes, industriais ou não, constituindo elemento inovador e criativo. Afinal, segundo Becker (2010, p.111), “os meios de comunicação [...] se veem comprometidos com o aparecimento de novos temas, atores e interpretações sociais e culturais”.



Nesse sentido, sugere-se que as relações entre a televisão, à cultura e a educação não podem mais ser entendidas a tal ponto anacrônico e instrumental: a TV não pode mais ser vista como um meio apenas para transmitir, difundir e divulgar, mas como um meio para fazer e criar cultura (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 51). Interessa aqui discorrer sobre as possibilidades de produção e apropriação crítica e autônoma da produção audiovisual televisiva, como propõe Arlindo Machado (2009, p.12):

Nem ela [*televisão*], nem qualquer outro meio, estão predestinados a ser qualquer coisa fixa. Ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, ao eleger as experiências que vão merecer a nossa atenção e o nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e uma prática de televisão. [...] Nesse sentido, muitos discursos sobre a televisão às vezes me parecem um tanto estacionários ou conformistas, pois negligenciam o potencial transformador que está implícito nas posturas que nós assumimos com relação a ela.

Nesse sentido, este estudo propõe uma reflexão crítica sobre as relações entre a televisão e educação, problematizando a TV como mídia e linguagem e abordando suas transformações, de maneira panorâmica, em seus 60 anos de existência no Brasil. Pretende-se abordar essas questões teóricas por meio da análise da série de televisão *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*, idealizada por Cao Hamburger e veiculada pela emissora privada *Canal Futura*.

Deverá se observar se esta série educativa, dedicada a promover conhecimentos sobre a linguagem audiovisual, alcança este objetivo colaborando para a construção de uma percepção crítica da produção audiovisual veiculada pelas diversas mídias. A série será analisada considerando as singularidades do texto audiovisual televisivo, observando características da produção, da veiculação e das representações propostas pela série sobre os meios e a televisão.

Nesse sentido, a pesquisa aponta ainda algumas perspectivas sobre a importância da educação para a mídia na agenda cultural do país, uma questão de cidadania, de expressão intelectual e artística de grande relevância, visto que as mídias são, crescentemente, espaços relevantes de disputa política, cultural e social na atualidade, que intervêm nas relações entre comunicação e cultura.

Assume-se como hipótese que por meio da educação é possível construir uma visão crítica da mídia, ampliando a capacidade do espectador de compreender o processo de midiaticização no sentido de torná-lo um espectador mais ativo. Ou seja, capaz de compreender criticamente as mídias enquanto instituições produtoras de sentidos sobre a realidade social por meio de apropriações inventivas da linguagem audiovisual.

Defendendo que a leitura crítica da produção audiovisual e dos programas televisivos podem auxiliar os cidadãos na construção de uma compreensão da mídia, entende-se que a educação para a mídia também pode partir da própria mídia, como é o caso de *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*.

O trabalho sugere, portanto, que o texto audiovisual pode ser mais bem compreendido com auxílio de referências teóricas e metodológicas capazes de fornecer subsídios para o entendimento de sua singularidade como linguagem e forma de pensamento. Nesse sentido, os estudos sobre os produtos audiovisuais veiculados pela própria mídia podem se constituir como objetos de pesquisa relevantes.

No percurso de investigação, utiliza-se a metodologia sistematizada por Joan Ferrés (1997, p. 175) para análise do *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*, que divide a estrutura metodológica da análise da série em três blocos: *leitura situacional*, *leitura fílmica* e *leitura valorativa*. Na *leitura situacional* pretende-se enquadrar a série em um contexto significativo, exterior a própria obra. Com a *leitura fílmica* pretende-se analisar objetivamente as imagens e sons, prescindindo de elementos contextuais. Por fim, na *leitura valorativa* se pretende emitir um juízo sobre os pontos que a leitura fílmica detectou e interpretou.

Essa metodologia será acrescida da noção de *serialidade* que propõe Machado (2009, p.85), para melhor compreensão de sua produção, linguagem e significado, em se tratando de uma série de tevê. Serão também utilizadas as categorias de análise televisual propostas por Becker (2010, p. 118), com o propósito de viabilizar o estudo qualitativo e quantitativo de formatos, conteúdos e sentidos dos textos audiovisuais, possibilitando a descrição e interpretação dos mesmos.

Serão utilizadas as seguintes categorias, no momento da *leitura fílmica*, para estruturar a análise: a) estrutura do texto; b) visualidade, c) som; d) temática. e) enunciadores; f) edição.

Essas categorias se constituem como ferramentas metodológicas importantes quando estimulam o exercício da percepção a partir do que é visto, ouvido ou não dito, quando tornam possível um mergulho no pensamento ou nos indicam caminhos para ver com outros olhos e de outros ângulos o objeto de estudo (BECKER, 2010, p. 118).

Sendo assim, no **Capítulo 2**, intitulado *Repensando a televisão no Brasil*, propõe-se um balanço histórico e cultural do papel da tevê no Brasil, por meio de uma revisão crítica de estudos de referência sobre a televisão, elencando características sociais e comunicacionais que este meio assumiu no país. A partir deste levantamento pretende-se produzir uma reflexão sobre a tevê brasileira, apontando algumas questões sobre seu papel social, a relação com a sociedade brasileira e projetando suas possibilidades frente o crescimento da *internet*.

Entretanto, acredita-se ser necessário compreender também o meio e a linguagem a partir de seus próprios critérios, por isso, aqui não se deseja perceber apenas a tevê em relação à sociedade, mas em seu próprio universo simbólico. Ou seja, além da abordagem histórica e cultural da tevê enquanto meio de comunicação de massa, pretende-se compreender seus próprios critérios de produção, de realização técnica e artística, observando o desenvolvimento de programas e formatos ao longo de sua história.

O contexto de “comemoração” dos 60 anos de televisão no Brasil é um momento ainda mais propício para produzir esta análise crítica, já que há um esforço visível de publicações que se propõe a repensar a tevê brasileira.

No desenvolvimento desta pesquisa, as contribuições de Jesús Martín-Barbero, Joan Ferres, Arlindo Machado e Beatriz Becker serão importantes, por considerar que oferecem referências relevantes para estabelecer um percurso metodológico para leitura crítica da mídia, permitindo estudar as construções discursivas e as produções de sentidos resultantes, especialmente, de usos e apropriações da linguagem audiovisual, tanto pela produção, quanto pela recepção.

Os artigos de Marialva Carlos Barbosa, Ana Silvia Médula e Leo Vitor Redondo, publicados no livro *História da Televisão no Brasil* organizado por Ana Paula Goulart Ribeiro, assim como o olhar de Silvia Borelli sobre a questão dos gêneros e o lugar da audiência amparam as reflexões aqui desenvolvidas.

Pensar a influência da televisão na construção do sujeito torna relevante apropriação de espaços comunicacionais pela educação a fim de resignificar suas estruturas, como é proposto no **Capítulo 3**, intitulado *Televisão e educação*. A partir da obra de um conjunto fundamental de autores, especialmente de Edgar Moran, Muniz Sodré, Moacir Gadotti e Pierre Bourdieu, pretende-se demonstrar a importância da educação para a mídia.

Como já referido, na atualidade é possível observar que as relações sociais são intermediadas por imagens, estas tornadas mercadorias, assim como a cultura, constituindo um *bios virtual* (SODRÉ, 2008). Aqui a *hexis* educativa, assim como proposta por Sodré (2009), aparece como caminho para a resistência a dominação da midiatização. Pretende-se destacar que a constituição da *hexis* educativa ou processo educativo, visando à compreensão crítica dos meios de comunicação, sua linguagem, produção e caráter estrutural, esvazia parte dos efeitos da midiatização, possibilitando uma crítica a esta (idem).

Por isso, revela-se a necessidade de conformação de tipo determinado de educação para este fim, no sentido de promover outras leituras e interações com a televisão, o principal meio de comunicação do país. Sendo assim, é necessário construir uma reflexão crítica sobre as relações entre a educação e televisão para desenvolvimento desta investigação, sem deixar de caracterizar o momento histórico-social na qual esse objeto de estudo está inserido.

O **Capítulo 4**, intitulado *Uma análise da série No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*, segue a proposta já descrita de análise da série em suas dimensões contextuais e fílmicas para a realização posterior de uma interpretação crítica da mesma. A propósito é explorar a série no sentido de avaliar sua dimensão crítica e educativa, comparando as intenções de seus realizadores com sua concretização prática. Pretende-se perceber de que maneira o audiovisual produz sentidos sobre

sua mediação, com quais propósitos veicula conteúdos ditos educativos, constrói sua concepção de educação e observa a própria mídia.

*No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* é uma série de televisão nacional, formulada por Cao Hambúrguer, escrita e dirigida por Paulinho Caruso e Teo Poppovic. Sua realização foi uma coprodução entre a *Caos Produções*, a *Primo Filmes* e o *Canal Futura*, no ano de 2008.

O programa foi dividido em 16 episódios que exploram a relação do homem contemporâneo com o audiovisual. 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.

Pensa-se ser possível compreender a série como uma obra importante na pauta da educação crítica para a mídia, partindo do próprio audiovisual para criticá-lo. A série traz questões fundamentais para refletir sobre o audiovisual no mundo contemporâneo, associando o contexto sociocultural, a linguagem e a tecnologia. Além de entrevista e opinião de produtores, cineastas e teóricos.

Acredita-se ser um momento propício para debater a importância de uma educação para a mídia e construir uma reflexão crítica sobre as relações entre televisão e educação. Considerando que esta abordagem possa dar conta de parte das questões que vem sendo levantadas sobre as possibilidades da tevê e de seus produtos na educação, especialmente no que se refere à educação para a mídia.

Nesse sentido, a série *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*, como um texto audiovisual passível de análise crítica e compreensão em meio acadêmico, constitui-se como objeto de estudo consistente associado à reflexão proposta sobre as perspectivas de uma educação crítica para a mídia.

As **Considerações finais** tratam de ressaltar que esta análise demanda um estudo dos produtos audiovisuais televisivos como processos de comunicação para uma maior compreensão das relações entre comunicação e cultura.

Discorrendo sobre a cultura contemporânea, pretensamente global e extremamente midiática, Douglas Kellner (2001) sugere que esta é constituída, fundamentalmente por sistemas de reprodução do som e da imagem. “Trata-se de uma cultura da imagem, que explora a visão e a audição” (2001, p.9). Coloca ainda que esta cultura estimula os indivíduos a se identificarem com as ideologias, posições e representações dominantes, mas que também constituiu um conjunto de obras críticas que devem ser levantadas.

Também partimos do pressuposto de que os textos da cultura da mídia não são simples veículos de uma ideologia dominante, nem entretenimento puro e inocente. Ao contrário, são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem 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 recebidos (idem, p. 13).

Neste sentido, Kellner segue sua de analisar e interpretar a cultura da mídia “a fim de deslindar momentos críticos e subversivos e analisar de que modo os projetos ideológicos dos textos da mídia frequentemente falham” (idem, p.15). Sendo assim, é relevante analisar os produtos da mídia para compreender a sociedade contemporânea.

Acreditamos ainda que este debate possa apontar perspectivas sobre usos e apropriações de mídias digitais nos processos de aprendizagem e sobre as recentes transformações provocadas pela convergência e o *multimídia* na educação e nos meios de comunicação.

## CAPÍTULO 2

### Repensando a televisão no Brasil

#### 2.1. Uma breve história da TV no Brasil

Ao considerar a história da humanidade pode se perceber que a televisão é uma tecnologia nova. Surgiu em meados do século XX e se massificou, nos países centrais, na década de 1960. De seu início à rápida disseminação, a televisão demonstrou sua força transformadora em diversas esferas da vida humana. Podemos dizer que dos meios de comunicação existentes, a tevê é o mais popularizado e massificado, constituindo assim um elemento de grande relevância cultural. Apesar de ser considerada por muitos uma “senhora” dos meios de comunicação de massa, continua evoluindo tecnologicamente e se expandindo.

Há sessenta anos a televisão era uma verdadeira incógnita, mas ao longo de sua existência se afirmou como mídia de maior influência na sociedade brasileira. Pode-se dizer que “ela é a principal opção de entretenimento e informação da grande maioria da população do país. Para muitos, é a única” (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p.7).

Foi inaugurada oficialmente, em 18 de setembro de 1950, pela *TV Tupi Difusora de São Paulo*, no saguão do prédio dos Diários Associados, periódico de Assis Chateaubriand. Entretanto, a TV Tupi já realizava transmissões experimentais desde abril do mesmo ano. “O primeiro programa transmitido pela TV Tupi Difusora de São Paulo foi o ‘TV na Taba’, apresentado por Homero Silva e que teve ainda a participação de atores como Lima Duarte e Mazzaropi, e cantores como Hebe Camargo” (BARBOSA, 2010, p.19).

A *TV Tupi* foi à primeira emissora da América Latina e a sexta do mundo a ser criada, pois existiam redes de TV apenas nos Estados Unidos, Inglaterra, França, Alemanha e Holanda. Começou transmitindo seus programas apenas para cerca de 500 aparelhos receptores em São Paulo, porém três meses depois havia 2 mil aparelhos. Em 1951 começa a ser produzidos transmissores no Brasil e Chateaubriand lança uma campanha publicitária para estimular a compra dos aparelhos. No ano de 1952 existiam 11 mil e em 1959 cerca de 80 mil televisores em todo o país.

A televisão surgiu no Brasil sob o domínio do sistema empresarial com objetivos comerciais de incrementar o comércio de bens e serviços. Marialva Barbosa (2010, p.18) aponta que em seu início a tevê teria sido um empreendimento custoso, cujas ações de implementação teriam se iniciado em 1946.

O financiamento inicial do meio envolveu quatro dos maiores anunciantes da década de 1950: a *Companhia Antártica Paulista*, a *Sul América Seguros de Vida*, o *Moinho Santista* e a *Organização Francisco Pignatari*. Barbosa (2010) destaca que Chateaubriand via televisão como uma máquina poderosa, capaz de influenciar a opinião pública como nenhuma outra e, ao mesmo tempo, uma máquina redutora das distâncias entre os homens.

Invariavelmente, os textos que se referem aos primórdios da televisão no Brasil destacam o gênio administrativo e empreendedor de Assis Chateaubriand, que, numa espécie de corrida em direção à nova tecnologia, não mede esforços para implementar, de maneira pioneira, a televisão no país (idem, p.17).

Porém, é importante ressaltar, assim como coloca Barbosa (2010, p.16), que antes mesmo da instalação das primeiras emissoras de TV no país, anúncios publicitários em jornais e revistas já conformavam um imaginário tecnológico sobre a televisão. “Imersa numa imagem de sonho, na qual aparece materialmente como próximo ao rádio e ao cinema, um misto dos dois, a televisão antes de ser materialmente povoou o imaginário da população, criando o que estamos chamando de uma imaginação televisual” (idem).

Imaginação esta que permitiu a construção material do meio como um híbrido entre o rádio e o cinema, e instaurando a tevê num lugar simbólico que multiplica as faces desconhecidas e torna os acontecimentos do mundo mais próximos. A tevê



acentuou a imaginação na possibilidade de reprodução das imagens que são captadas pelo olhar humano, disponibilizando as imagens em movimento no espaço privado.

Interessante ressaltar que as análises históricas apontam para uma ação improvisada da inauguração do meio no país. Improviso este que chegou ao extremo de se descobrir, no momento da inauguração, a inexistência de aparelhos receptores. O próprio Chateaubriand teria espalhado televisores pelas ruas de São Paulo para captar as imagens da primeira transmissão.

Neste momento, todos assistiam coletivamente e em espaços públicos as transmissões os programas de televisão. “A televisão, nos seus primórdios, repetia um gesto cotidiano do público diante da novidade e da sensação” (idem, p.17). Esse momento inicial da tevê pode ser classificado como “fase elitista”, caracterizada pelo improviso e experimentação da linguagem televisiva, que levaria duas décadas para se estruturar.

Tudo isso demonstra a incerteza dos pioneiros frente às possibilidades deste novo meio de comunicação. Mas Chateaubriand apostava que a televisão poderia se tornar um poderoso meio comercial, por isso mesmo, em seu discurso de agradecimento aos financiadores da iniciativa, diz:

Atentai bem e vereis como é mais fácil do que se pensa alcançar uma televisão: com a prata Wolff, lãs Sams, bem quentinhas, guaraná Champagne, borbulhante de bugre e tudo isto bem amarrado e seguro na Sul América, faz-se um *bouquet* de aço e pendura-se no alto da torre do Banco do Estado um sinal de mais subversiva máquina de influir na opinião pública – uma máquina que dá asas à fantasia mais caprichosa e poderá juntar os grupos humanos mais afastados (AMANCIO *apud* BARBOSA, 2010, p.19).

O novo meio surgiu inicialmente nos grandes centros do país: São Paulo, de onde seria feita a primeira transmissão de tevê, e Rio de Janeiro, a então capital brasileira. Alguns anos mais tarde a televisão chegaria a outras capitais e grandes cidades do país: de 1955 a 1961 foram inauguradas 21 novas emissoras, dentre estas em cidades como Belo Horizonte, Porto Alegre e Brasília. O crescimento da televisão seguiu um caminho de expansão comercial cuja característica principal foi sua concentração na região Centro-Sul.

No Rio de Janeiro, a aventura começara em janeiro daquele ano [1950]. No dia do padroeiro da cidade, 20 de janeiro, deveria ter sido inaugurada a sede da emissora carioca, mas problemas técnicos impediram as transmissões, que só começariam no ano seguinte. Em 20 de janeiro de 1951, o presidente da república Eurico Gaspar Dutra pessoalmente ligou o transmissor da TV Tupi do Rio de Janeiro, marcando o início das transmissões do Canal 6 da então capital (BARBOSA, p.19).

Segundo Otton Jambeiro (2002), os aparelhos de tevê eram muito caros, sendo assim os canais eram vistos por um público de elite. “A programação seguia a mesma lógica: as emissoras mostravam adaptações de Shakespeare - Hamlet, Macbeth - e Dostoiévski - Crime e Castigo - entre outras obras primas, além de balé e música clássica” (idem, p.50). A televisão seguia o mesmo caminho do rádio, que em princípio visava um público restrito e depois foi modificando sua programação para atingir a massa de consumidores.

No caso da tevê, Jambeiro (2002) coloca que a tarefa de construir uma programação para um público mais amplo foi ainda mais fácil, pois grande parte dos profissionais que atuavam na televisão era do rádio. “Começa aí a marcha inexorável da televisão para se colocar como o mais eficiente veículo de vendas e de entretenimento jamais visto no Brasil” (idem, p.50).

Em seus primórdios, a programação das emissoras era realizada ao vivo e toda produzida localmente. A integração nacional da programação só foi iniciada com o surgimento do videotape, tendo como marco inicial desta nova era a inauguração de Brasília como capital do país. Sem dúvida, nada mais emblemático do período que se seguiria, em que a tevê se tornaria o mais poderoso meio de integração nacional, função que cumpre até os dias de hoje.

Deste ponto a televisão brasileira passa a adotar processos industriais para produção de seus programas, criando centros produtores em São Paulo e Rio de Janeiro. Aos poucos se foi reduzindo a produção local e retirando das emissoras o caráter local de sua programação até a conformação do sistema de afiliação. Essa tendência se consolidou definitivamente no período posterior a 1964 com a internacionalização do mercado interno brasileiro.

Segundo Jambeiro (2002, p. 51), na década de 1950 a televisão ainda era operada como uma extensão do rádio, como seus padrões de produção, programação e gerência. Somente na década de 1960 vai se consolidar e adquirir os

contornos de indústria, procurando seu próprio caminho com o desenvolvimento de uma linguagem própria, transformando-se num poderoso veículo de informação, conhecimento e consumo.

Isto se deu em grande parte como consequência das transformações econômicas, políticas e culturais promovidas pelo governo Kubitschek (1956-61). [...] E finalmente, a partir de 1964 ela foi beneficiada pelo regime militar, que passou a vê-la como um instrumento de integração cultural e política da nação brasileira (idem).

Os conteúdos educacionais começaram a ser transmitidos pela televisão no fim da década de 1960, no auge da política de censura e repressão da ditadura civil-militar. A *TV Educativa* foi instituída em 1967, com a criação da fundação chamada *Centro Brasileiro de TV Educativa*. Seu objetivo era produzir, comprar e distribuir programas para transmissões educativas. Segundo Jambeiro (2002),

dois fatores parecem ter contribuído para isto: primeiro, houve uma ofensiva internacional, liderada pela UNESCO, pressionando pelo uso da TV para atender necessidades educacionais nos países em desenvolvimento; e, segundo, como resultado do processo acelerado de industrialização, o país necessitava de rapidamente preparar mão-de-obra apropriada (idem, p. 120).

Em fins da década 1970 a *Fundação Roberto Marinho* em conjunto com a *Fundação Padre Anchieta* lançaram, em rede nacional, o *Telecurso 2º Grau*, ultrapassando os bastantes utilizados cursos por correspondências. Como aponta Ricardo Xavier (2000), a partir daí a televisão começa a veicular algum conteúdo educacional em sua programação.

Na prática, o modo comercial de exploração da TV tem sido esmagadoramente predominante e o número e qualidade de programas de entretenimento têm superado de longe aquelas com características educacionais (JAMBEIRO, 2002, p.37).

Além da televisão comercial, as TVs públicas, frequentemente chamadas de educativas por emitirem uma programação de caráter educativo-cultural, começaram a veicular, com altos índices de audiência, conteúdo educacional de caráter infantil na década de 1990. Em geral essas emissoras tentam unir entretenimento e conhecimento, ou seja, realizar uma programação essencialmente educativa, mas de lazer, ao mesmo tempo de caráter formativo e informativo.

## 2.2. A televisão na atualidade

No ano em que é escrito este trabalho a televisão brasileira “comemora” seus 60 anos de existência. Neste contexto, muitas opiniões, análises e balanços têm sido veiculados, em diversos meios de comunicação, aproveitando-se a brecha do aniversário da primeira transmissão televisual. Para além das obviedades e da banalidade publicitária na qual as grandes emissoras buscam promoção, uma entrevista com José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, um dos mega empresários da televisão brasileira, é sintomática sobre a situação atual da televisão.

Ao ser sabatinado no programa *Roda Viva*, veiculado pela *TV Brasil*, e questionado sobre a recente queda de audiência da televisão, disse: “A televisão está vivendo um momento crítico onde esta enfrentando outros meios de comunicação mais livres”. Quando perguntado sobre a programação atual da televisão colocou que é de baixa qualidade e acrescentou: “A televisão não esta perdendo audiência para a internet, esta perdendo audiência para os aparelhos desligados”<sup>1</sup>.

A afirmação de Boni tem seu fundo de verdade: atualmente é registrada 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. Porém, segundo dados do *IAB Brasil*, o investimento publicitário no primeiro bimestre de 2010 cresceu 25% em relação ao mesmo período do ano anterior, deste montante o investimento publicitário na televisão aberta corresponde a 63,19%, o que significa mais de 12 bilhões de reais, segundo os dados publicados pelo *Projeto Inter-Meios* (BECKER; MATEUS, 2010).

A queda de audiência da televisão e a rápida ascensão da *internet* apontam um processo de mudança social, cultural, tecnológica e econômica, muito mais profundo, que as porcentagens e cifras da pesquisa não podem demonstrar.

---

<sup>1</sup> A entrevista foi veiculada em rede nacional pela TV Brasil, no programa *Roda Viva*, em 13 de setembro de 2010. Pode ser assistida, na íntegra, no sítio do programa: <http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/>

Destaca-se uma questão: tem emergido análises que apontam ingenuamente para o “fim” da televisão e a primazia da *internet* sobre todos os outros meios de comunicação, caracterizando apressadamente nosso tempo como “pós-midiático”. A questão é muito mais complexa e não pode ser vista como a simples substituição de uma tecnologia por outra.

Na atualidade se apresenta um novo tipo de formalização da vida social, ou seja, outra dimensão da realidade impulsionada pela computação e informática que “introduzem os elementos do tempo real (comunicação instantânea, simultânea e global) e do espaço virtual (criação por computador de ambientes artificiais e interativos), tornando ‘compossível’ outros mundos” (SODRÉ, 2009, p. 16).

Entretanto, se a informática e computação são o ponto máximo da constituição desta outra dimensão, esta se encontrava em gestação e foi possibilitada potencialmente pelo surgimento das tecnologias de reprodução do som e da imagem, a exemplo da televisão, e pela constituição do campo do audiovisual. A partir deste ponto “o receptor passou a acolher o mundo em seu fluxo, ou seja, fatos e coisas reapresentados a partir da simulação de um tempo ‘vivo’ ou real” (idem). Na verdade constituem outra forma de representação com espaço-tempo social próprio e outra modalidade de visibilidade pública.

Pode-se dizer que vivenciamos a passagem da comunicação linear, organizada fundamentalmente pela mídia de massas, para o modelo interativo, onde a primazia é do computador e da *internet*, ao mesmo tempo, este novo modelo tecnológico não exclui o anterior, do contrário, ambos passam a coexistir sincronicamente no mesmo espaço social e em constante interação devido ao fato de integrem um mesmo plano tecnológico e econômico.

O *médium* televisivo (com possibilidades de mutação técnica, a exemplo das previsões de especialista sobre o “telecomputador”) permanece ainda hoje como fulcro da mídia tradicional, enquanto que o virtual e as redes (Internet), até agora isentos do regime de concessões estatais, apontam para caminhos ainda não totalmente discerníveis (SODRÉ, 2009, p. 20).

Aliás, novos meios não substituem os anteriores, ainda que exerçam uma forte influência sobre seus usos e apropriações. Assim como a televisão não substituiu e eliminou o rádio e o cinema, ao que tudo indica a *internet* não fará o mesmo:

Na década de 60, nos Estados Unidos, uma audiência realmente de massa começou a crescer explosivamente a cada semana, enquanto o público de cinema diminuía, apesar da popularidade descrita no epíteto ‘era do cinema’ e do difundido slogan de Hollywood: “Os filmes estão melhores do que nunca”. Em 1953, o presidente Eisenhower escreveu no diário o seguinte: “Se um cidadão vai se entediar ao máximo, é mais barato e mais confortável ficar em casa e ver televisão do que sair e pagar um dólar por um ingresso”. A ida média semanal ao cinema caiu de 90 milhões em 1948 para 47 milhões em 1956. (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 234).

Hoje, apesar da baixa qualidade da programação veiculadas nas emissoras de TV comercial e a concorrência da *internet*, a televisão continua sendo o meio de comunicação que reúne os maiores investimentos, agregando o maior número de grupos sociais diversos e constituindo a principal fonte de informação e entretenimento dos brasileiros.

Num país com esses índices socioeconômicos e de analfabetismo, a programação da TV, especialmente as novelas e noticiários, se consolidou. Estes programas são, sem dúvida, os produtos de entretenimento e de informação de maior impacto na sociedade brasileira e as principais fontes de diversão e de conhecimento dos acontecimentos sociais para a maioria da população (BECKER, 2005, p. 17).

De acordo com os dados das *Tabelas de Custos Vigentes do Mercado Nacional*, que se baseia nos índices de audiência aferidos pelo *IBOPE* e fornecidos pelas agências de publicidade para os anunciantes, de abril a setembro de 2010 os telejornais do horário nobre mantêm os valores de intervalos comerciais mais caros de toda a programação das emissoras de TVs aberta (BECKER; MATEUS, 2010). “O telejornal é o produto de informação de maior impacto na atualidade” (BECKER, 2005, p. 16), o que pode ser verificado, por exemplo, no investimento expressivo da *Rede Record* em jornalismo a partir de 2004, que resultou em um crescimento de 151% de sua audiência nos últimos quatro anos (BECKER; MATEUS, 2010).

Ao mesmo tempo, os conteúdos audiovisuais já são acessados por 24,8 milhões de pessoas em sítios de vídeo no país, segundo dados do *IAB Brasil*, e a chamada “convergência digital”, processo de mudança da dominância da tecnologia analógica a digital, impacta decisivamente a produção jornalística. No primeiro sinal de queda a audiência da televisão aberta, o telejornalismo enfrenta intensa concorrência dos meios digitais externos a televisão, pois a *informação* é de rápida propagação e encontra grande aceitação (BECKER; MATEUS, 2010).

Notadamente, este processo de enfraquecimento da hegemonia da mídia televisiva é mais lento no Brasil que nos países centrais. Enquanto aqui a audiência da televisão aberta permanece mais ou menos estável, mesmo registrando uma queda recente, nos países centrais a TV aberta tem perdido sua audiência em ritmo acelerado, para a *internet* e TV por assinatura (RONDELLI, 1999 *apud* BECKER, 2005, p. 20).

Um dos fatores mais preponderantes para tal discrepância é o econômico. O país ainda conserva profundas desigualdades sociais, o que torna inviável para a maioria de sua população consumir TV por assinatura ou *internet* em casa. Entretanto, a este fator acrescenta-se o fato de que, nos últimos anos, registrou-se um aumento sensível da renda do brasileiro e, associado a isso, uma redução de custos para acesso à rede, o que vem possibilitando um crescimento expressivo de usuários de *internet* no país.

A contradição importante neste caso é que a análise do fator econômico, registrado pela posição social ou renda média, seja incapaz de subsidiar plenamente os estudos sobre o crescimento do consumo de *internet* no Brasil. Uma pesquisa realizada pelo *Instituto Datafolha*<sup>2</sup> revelou que o número de internautas brasileiros chegou aos 64,5 milhões em agosto de 2008, ou seja, 5,5 milhões a mais do que o número registrado no primeiro semestre do mesmo ano.

Neste caso, podemos dizer que a renda e a posição de classe têm influência limitada uma vez que 28% acessaram a rede a partir de locais públicos de acesso pago, como as *lan houses*; 21% o fazem de computadores de amigos ou parentes; 13% do ambiente de trabalho; e cerca de 10% a partir de faculdades e universidades.

Entretanto, a desigualdade econômica não deixa de ser um fator relevante no que diz respeito à concorrência direta com a televisão. Apesar de a *Internet* ter registrado um crescimento vertiginoso do número de consumidores com acesso residencial, um aumento de 56,7% de fevereiro de 2008 em relação ao mesmo mês de 2007, atingindo a marca de 22 milhões de pessoas, segundo pesquisa realizada

---

<sup>2</sup> Pesquisa publicada pelo Instituto DataFolha onde foram entrevistadas 3.003 pessoas, distribuídas em 172 municípios, sendo que 40% envolvem regiões metropolitanas e 60%, o interior, no segundo semestre de 2008. Pode ser acessada pelo sítio: <http://datafolha.folha.uol.com.br/>

pelo *IBOPE/NetRatings*<sup>3</sup>. Ainda é um contingente muito reduzido no que diz respeito aos 191 milhões de telespectadores brasileiros e igualmente pequeno comparado aos 95% da população nacional que possui ao menos um aparelho de TV em casa.

Hoje a televisão passa por um processo de convergência para a tecnologia digital, baseada no padrão brasileiro-japonês, o que vem criando uma expectativa de maior participação da audiência. Porém, as atuais experiências de interatividade privilegiam uma navegação muito restrita aos seus telespectadores-usuários: “percorrer as manchetes da última edição, ler notícias, saber as cotações e índices econômicos, participar de enquetes, opinar sobre algum [...] e informar-se sobre os programas a serem veiculados” (BECKER, 2009, p.86).

O fato é que a TV digital brasileira está apostando na qualidade de imagem e som, num caminho inverso ao resto do mundo que tem investido numa resolução mais baixa para beneficiar o compartilhamento de conteúdos em diferentes suportes, como celulares, por exemplo.

Ao mesmo tempo em que a *internet* e o computador pessoal começam a se popularizar no Brasil, favorecendo a criação de novos canais de sociabilidade, expressão cultural, participação política e de operações econômicas e financeiras, a televisão não deixa de cumprir um papel relevante nas mediações da vida social cotidiana e demanda uma reflexão crítica como fenômeno cultural associado à educação, construção de conhecimento e cidadania.

### **2.3. TV: um objeto de estudo complexo**

Pensar a televisão como objeto de estudos não é tarefa das mais fáceis. O que é bem nítido quando se pensa na produção acadêmica que se dedica a ela. Como ressalta Ana Paula Goulart Ribeiro (2010), é notável que existam tão poucos estudos históricos sobre a televisão brasileira e os existentes se dividem entre o “generalismo” e o “particularismo”.

---

<sup>3</sup> Pesquisa publicada pelo IBOPE/NetRatings, empresa do grupo IBOPE, publicada em março de 2008. Pode ser acessada pelo sítio: <http://www.ibope.com.br/>



Abordar um objeto tão multifacetado quanto à televisão exige do pesquisador se apropriar de teorias e abordagens de diversas áreas do conhecimento, articulando conexões e teorias em uma reflexão interdisciplinar. Neste trabalho as contribuições dos estudos culturais e da análise televisual serão fundamentais para alcançar os resultados pretendidos.

A televisão é um objeto de grande complexidade que possui uma gama de aspectos a serem analisados, contidos na diversidade entre TV comercial aberta, por assinatura e pública; na variedade dos gêneros de seus produtos, formatos e linguagens; na sua influência social, cultural, política, econômica e em seus aspectos tecnológicos.

Machado (2009) coloca uma questão singular, um desafio ao pesquisador de tevê: “ficamos cegos quando encaramos a televisão”, pois, acrescenta o autor, “nossos pressupostos teóricos e metodológicos nos impedem de enxergá-la” (idem, p.20). Acrescenta-se o fato de que a televisão é um meio de comunicação com linguagem muito particular, é um objeto caseiro, doméstico e familiar, tornando a tarefa do pesquisador de distanciamento e desnaturalização do objeto ainda mais desafiadora.

De fato, a televisão exerce um papel como objeto técnico caseiro, tendendo a contribuir para o aprisionamento e afastamento dos indivíduos de suas relações mais diretas e locais. Gera também um nivelamento das opiniões e comportamentos, produzindo estereótipos e padrões de comportamento massificados. Encontra-se como meio de comunicação relevante de cultura para as massas, apresentando-se de modo ativo na vida dos sujeitos, constituindo um regime disciplinar da atenção, em que a percepção do expectador é utilizada como objeto da movimentação mercantil em detrimento de sua consciência social e política.

No entanto, como sugere Becker (2010), a TV e noticiários podem funcionar como instrumentos fundamentais da ampliação ou restrição do interesse público e da expressão de diferentes atores sociais:

As narrativas dos telejornais e das grandes coberturas são o resultado mais ou menos ambíguo da interseção entre informação e desinformação, verdade e artifício, montagens ritualizadas e espontaneidade. A mídia constrói um mundo aparentemente real; ao mesmo tempo, não deixa de socializar informações e estimular a formação de culturas políticas (BECKER, 2010, p. 110).

É necessário compreender a televisão em sua ambiguidade, em sua influência contraditória sobre os indivíduos. Nesse percurso o pensamento de Jesus Martín-Barbero (2003) sobre os meios de comunicação é fundamental. Para o autor, a autonomia dos sujeitos não é inviabilizada de forma plena perante a indústria cultural, pois o popular insere-se nesse processo de produção. A subjetividade dos sujeitos apresenta-se de forma relevante, pois mesmo em os corpos construídos historicamente os sujeitos não se reduzem a uma passividade diante da massificação.

Cheira demais a um aristocratismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte. Estamos diante de uma teoria da cultura que não só faz da arte seu único verdadeiro paradigma, mas que o identifica com seu conceito: um "conceito unitário" que relega a simples e alienante diversão qualquer tipo de prática ou uso da arte que não possa ser derivado daquele conceito, e que acaba fazendo da arte o único lugar de acesso à verdade da sociedade. (Martín-Barbero, 2003, p. 70).

Cabe ressaltar que a abordagem de Martín-Barbero (2003) é adequada para se pensar à televisão, exatamente pelo fato do autor considerar os meios de comunicação em sua complexidade, tanto a emissão quanto a recepção. Sua abordagem é capaz de potencializar o entendimento dos fenômenos recentes da mídia em seu caráter estrutural exatamente porque considera o papel dos sujeitos sob as estruturas.

A crítica à televisão tem se exacerbado a partir de todos os ângulos e tem razão pelo fato de que a televisão, ao se pluralizar, permaneceu encerrada em seu próprio campo de interesses. Entretanto, esta crítica parte do mesmo pressuposto de não extrapolar a queixa a própria televisão e não aponta para novas possibilidades da mesma. Se grande parte da produção televisual tem se encerrado no óbvio e banal, fechando-se em seu próprio universo programado de entretenimento vulgar e no limite mercadológico imposto pela publicidade, não significa que produções qualificadas sejam inexistentes.

A crítica da televisão tem feito o mesmo dentro de sua própria lógica de funcionamento, encerrando-se numa improdutiva crítica ao óbvio: “encarada a partir de um discurso maniqueísta, incapaz de superar uma crítica intelectualmente rentável [...] justamente porque a única coisa que propõe é desligar o televisor” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 25). E, acrescenta-se, igualmente incapaz de fazer distinção entre o entretenimento vulgar e a produção televisiva qualificada, significativa e crítica.

Os meios de comunicação são influenciados pelas relações socioculturais assim como influenciam as mesmas. Esta é uma relação de mão dupla, onde necessariamente se tem interações onde os polos são ativos. A dupla influência produz contradições, efeitos inesperados e reviravoltas que comprovam a porosidade das instituições midiáticas. O que é perceptível quando os meios de comunicação, mesmo comprometidos com a ordem estabelecida, acabam por representar a mudança social.

Os meios de comunicação [...] se veem comprometidos com o aparecimento de novos temas, atores e interpretações sociais e culturais, que costumam criar incertezas para as mídias e nem sempre são acolhidos na amplitude desejável. Nessas interações, porém, são gerados novos sentidos, percepções da contemporaneidade, e renovações (BECKER, 2010, p.111).

O fato é que a relação entre a televisão, à cultura e a educação não podem mais ser entendidas a tal ponto anacrônico e instrumental: a televisão não pode mais ser vista como um meio apenas para transmitir, difundir e divulgar, mas como um meio para fazer e criar cultura.

Nem ela [televisão], nem qualquer outro meio, estão predestinados a ser qualquer coisa fixa. Ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, ao eleger as experiências que vão merecer a nossa atenção e o nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e uma prática de televisão. O que esse meio é ou deixa de ser não é, portanto, uma questão indiferente as nossas atitudes com relação a ele. Nesse sentido, muitos discursos sobre a televisão às vezes me parecem um tanto estacionários ou conformistas, pois negligenciam o potencial transformador que está implícito nas posturas que nós assumimos com relação a ela; e “nós”, aqui, abrange todos os envolvidos no processo: produtores, consumidores, críticos, formadores, etc. (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 51).

## 2.4. A linguagem televisual

Costuma-se dizer que a TV é o meio de comunicação hegemônico da segunda metade do século XX e muitas críticas sobre as sociedades complexas tem se baseado no poder de influência desse meio, sua inserção nos sistemas políticos e econômicos.

Porém, como coloca Arlindo Machado (2009), a televisão permanece o mais desconhecido sistema de expressão de nosso tempo, contando com uma escassa produção acadêmica destinada a análise de sua produção. “Pior ainda: as poucas que citam alguns casos concretos se restringem a banalidades para lá de óbvias, tais como os seriados norte-americanos [...], as telenovelas [...], ou a cobertura de fatos políticos em programas de telejornalismo” (idem, p. 16).

Segundo o autor, a impressão que se tem é que inexistem obras qualificadas na televisão, permanecendo as concepções de que a TV é um serviço, sistema de difusão, fluxo de programação ou produção de mercado. Essas análises colocam de lado a produção televisiva em si para focalizar o sistema político, econômico ou tecnológico que formam as condições de produção e recepção, por isso mesmo as atenções não se voltam para os trabalhos audiovisuais que a TV produz. Machado (2009, p.17) coloca ainda que essas análises são importantes, para não deixar de lado o exame efetivo do que a TV concretamente produziu nesses últimos anos, principalmente, as obras que, dentre outras tantas, permanecerá como referência cultural.

Neste sentido, é importante também abordar a televisão como um acervo de trabalhos audiovisuais heterogêneos, que devem ser tomados em consideração a partir de uma perspectiva valorativa, pois “assim como a simples consideração do mercado editorial não explica o aparecimento de um livro como *Finnegans Wake*, a mera consideração da estrutura econômica e tecnológica da televisão não pode explicar um programa como *A TV Dante*”<sup>4</sup> (idem, p.17). O autor coloca ainda que

---

<sup>4</sup> *A TV Dante – The Inferno* (Grã-Bretanha, 1989) é uma série de televisão dirigida por Tom Phillips e Peter Greenaway, que adapta, atualiza e comenta um dos livros que compõe a divina comédia de

“para perceber valores na televisão é preciso alçar até o exame dos programas, não há outro caminho” (idem).

Em seu livro, *A Televisão Levada a Sério* (2009), Arlindo Machado sugere que as reflexões sobre a televisão têm sido sustentadas esquematicamente por dois modelos principais: o modelo de Adorno e o modelo de McLuhan. Coloca que a primeira forma de pensamento não analisa a televisão com base em uma observação sistemática do que o meio exhibe, menos ainda a partir de algum critério de seleção específico, mas por amostragem escrita. Afinal, Adorno dispara um implacável ataque a tevê sem conhecê-la.

O modelo McLuhan é semelhante, só que de maneira inversa, pois este coloca que a tevê proporciona uma experiência profunda como nenhum outro meio, mas não explica como se pode obter na televisão obras de qualidades tão distintas. Como sugere Machado (2009), ambos têm um plano teórico equivalente,

pois nos dois casos a televisão é vista como estrutura abstrata, modelo genérico de produção e recepção (afinal, ‘o meio é a mensagem’), sem consequências significativas no nível dos programas e, pior ainda, sem nenhuma brecha para a ocorrência da diversidade e da contradição no âmbito da prática efetiva (idem, p.19).

Acrescenta, em resumo, que em Adorno e nos adornianos a televisão é por natureza “má”, enquanto que para McLuhan e os mcluhanianos a televisão é por natureza “boa”, ambos os autores coincidem quando desconsideram completamente a sua produção. Neste sentido, a abordagem de Machado é importante para este trabalho, pois percebe a televisão em sua complexidade, como objeto tecnológico e linguagem, considerando suas contradições e ambiguidades.

É relevante pensar a televisão fora da dualidade maniqueísta entre “bom” e “ruim”, melhor dizendo, pensar a televisão como imanentemente positiva ou negativa. A televisão não é uma única coisa todo o tempo, ela é e será o que fizermos dela, pois como qualquer tecnologia e linguagem, a tevê também está sujeita ao controle social e deve ser analisada com seriedade:

As tarefas de uma crítica séria de televisão são, justamente, estabelecer critérios de seleção, tão rigorosos quanto possível, que permitam separar o joio do trigo, que permitam elevar os níveis de exigência da audiência e, sobretudo, premiar, com estudos e comentários críticos, os esforços daqueles que, contra todos os obstáculos e a despeito de todas as estruturas e modelos, fazem a *melhor* televisão do mundo (MACHADO, 2009, p.20).

Por isso é necessário também pensar a televisão enquanto um conjunto de trabalhos audiovisuais heterogêneos, tratando estes produtos como obras e fazendo distinção de qualidade entre os mesmos. Dessa maneira, destacando a produção da televisão e suas obras constitutivas, é possível perceber as possibilidades expressivas que a linguagem televisual proporciona, ou seja, estudar as obras televisivas como fatos culturais e artísticos relevantes da atualidade.

Significa que hoje, mais do que nunca, é necessário estudar as imagens, o som e sua associação, o audiovisual, constituintes fundamentais da linguagem dos meios de comunicação modernos: televisão, cinema e *internet*.

*Televisão* é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos: compreende desde aquilo que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, até o que acontece nas pequenas emissoras locais de baixo alcance, ou o que é produzido por produtores independentes e por grupos de intervenção em canais de acesso público (idem, p.19-20).

Fazer distinção entre as obras televisuais, qualificando-as, pressupõe produzir uma noção valorativa sobre a televisão, uma definição de qualidade a respeito das suas obras. Machado (2009) sugere o uso do termo “televisão de qualidade”, colocando que o termo, inicialmente, teria sido usado no contexto intelectual britânico nos anos 80, com um livro publicado pelo *British Film Institute* para tratar da contribuição pela companhia M. T. M. Enterprises, que produziu programas de grande valor estético, força dramática e crítica.

*Quality television* passa então a ser uma expressão rapidamente tomada como bandeira para uma abordagem diferenciada da televisão, logo adotada por um punhado de estudiosos e críticos, malgrado nenhum deles tenha conseguido definir de forma clara o que seria ‘qualidade’ em televisão (idem, p.22).

Antes de se utilizar esta expressão costumava-se usar o termo “idade de ouro da televisão” para designar o período de 1947 a 1960, anterior a sua popularização e massificação. Neste tempo a televisão era encarada seriamente pelos produtores, pois destinava-se a um público mais instruído das altas classes sociais.

Entretanto, devemos destacar alguns problemas que enfrenta a noção de *televisão de qualidade*, um deles é a resistência dos intelectuais de formação mais tradicional, que tendem a desprezar o valor estético de produtos de massa fabricados em escala industrial. Na argumentação desses intelectuais a profunda e densa tradição cultural das altas artes, filtrada por uma avaliação criteriosa, não pode ter nada em comum com a superficial e descartável produção em série e comercial da atualidade. E a única “a única função respeitável que se pode esperar da televisão é sua modesta contribuição no sentido de introduzir o público leigo e bárbaro dentro do campo da cultura secular e legítima, tarefa a que se dedicaram, durante várias décadas, as emissoras e redes públicas culturais” (idem, 2009, p.23).

Os defensores da noção de “televisão de qualidade” concebem que a demanda comercial e o contexto industrial não inviabilizam a criação artística. Do contrário, a arte em qualquer época é produzida com os meios materiais desta mesma época, sempre inseridas num modelo econômico e institucional vigente. “Afinal, a cultura de outras épocas não esteve menos constrangida por imposições de ordem política e econômica do que a de agora e nem por isso ela deixou de ser realizada com grandeza” (idem, 2009, p. 23-24).

Outro problema da noção de “televisão de qualidade” é sua ambiguidade, visto que é difícil definir parâmetros de qualidade no contexto da tevê. Essa “qualidade” pode remeter a uma noção estritamente técnica, do bom uso dos recursos do meio e do aparato tecnológico. De sua capacidade de detectar as demandas sociais, de explorar a linguagem num sentido inovador, de valorizar os aspectos pedagógicos nos programas, etc. Constando assim, uma lista quase infundável de parâmetros para distinguir e classificar as obras televisuais.

De fato, talvez se deva buscar, em televisão, um conceito de qualidade a tal ponto elástico e complexo, que permita valorizar trabalhos nos quais os constrangimentos industriais (velocidade e standardização da produção) não sejam esmagadoramente conflitantes com a inovação e a criação de alternativas diferenciadas, nos quais a liberdade de expressão dos criadores não seja totalmente avessa às demandas da audiência, nos quais as

necessidades de diversificação e segmentação não sejam inteiramente refratárias às grandes questões nacionais e universais (MACHADO, 2009, p.25).

A televisão de qualidade deve ser capaz de equacionar uma variedade desses valores oferecendo a possibilidade de síntese de um numero maior de aspectos qualitativos. A discussão de qualidade é fundamental, pois nenhum aperfeiçoamento pode ser feito sem julgamento e avaliação: “a crítica, na verdade, é parte constituinte do próprio processo de fazer televisão” (idem, p.26).

Porém, para este trabalho há outros dois conceitos fundamentais definidos pelos autor: o de *programa* e o de *gênero*. Ambos devem ser entendidos a partir da noção de “qualidade em televisão”. O conceito de *programa* é o mais adequado e extensivo para o meio televisivo, pois *programa* pode ser qualquer série sintagmática considerada singular, constituído como uma peça única ou uma série. A ideia de *programa* permite uma seleção e qualificação da produção televisual (MACHADO, 2009, p.27).

A noção de *programa* tem sido questionada nas ultimas décadas, pois a tevê costuma borrar os limites entre os diferentes programas ou inserir um dentro do outro, o que torna difícil suas distinções e classificações. Além disso, alguns programas televisivos terem uma duração cada vez mais reduzida, como é o caso dos vídeos publicitários, videoclipes, etc., e em outros casos cada vez mais dilatada, como é o caso dos seriados e telenovelas, o que também impede a manutenção de determinadas características para identificar os diferentes tipos de programas.

Destacamos o fato que Machado (2009) coloca que ele mesmo já defendeu a ideia de que a televisão tende a uma fragmentação e heterogeneidade crescentes, em decorrência do efeito *zapping*, ou seja, do embaralhamento dos canais com o controle remoto, os programas e os gêneros continuam sendo os modos mais estáveis de referência à televisão como fato cultural:

“Apesar disso tudo e mesmo que a singularidade do programa de televisão continue sendo questionada, investigações empíricas têm demonstrado que tanto a produção quanto a recepção televisual continuam se baseando fortemente em núcleos de significação coerentes, como os gêneros e os programas.” Em outras palavras” (idem, p.29).



Assim como a noção de *programa*, o *gênero* tem sofrido uma crítica esmagadora, inicialmente por parte do estruturalismo e posteriormente pelos ditos “pós-modernos”, para os quais essa noção tornou-se anacrônica e, muitas vezes, irrelevante. De fato, muitas obras fundantes produzidas no nosso século não se enquadram totalmente nas classificações que a noção de *gênero* propõe. Ao que parece “quanto mais avançamos na direção do futuro, mas o hibridismo se mostra como a própria condição estrutural dos produtos culturais” (idem, p. 68).

É importante ressaltar, entretanto que os gêneros no cinema na televisão e na própria literatura de massa se encontram em constante estado de redefinições. São várias as interpretações sobre o significado dos gêneros, no campo literário, como sugere Silvia Borelli (2002, p. 71-72), o próprio conceito desperta dissensos e controvérsias:

A noção de gênero como agrupamento ou filiação de obras literárias a uma classe ou espécie, divide opiniões. Para alguns autores, essa normatização ou classificação – que para outros se justifica como resposta a uma perspectiva de busca da universalidade literária – implica o risco do enquadramento rígido da obra a modelos e regras nem sempre flexíveis. Isso ocasionaria, sem dúvida, a limitação no espaço da criatividade. Para aqueles que compactuam com a crítica à constituição de um padrão universalizante – porém sujeito a certa rigidez – o texto literário teria que ser resultado da combinação criativa entre características de diferentes gêneros.

Entretanto, as categorias continuam operando dentro da literatura, pois ainda existem romances, poemas, tragédias e comédias. Porém a reflexão sobre os gêneros no campo audiovisual permite interpretações variadas, que contribuem de modo significativo para sua compreensão. Como propõe Machado (2009): dizer que realmente acabaram-se os gêneros e todas as classificações que dão ordem à cultura ou nosso conceito de *gênero* é suficiente para dar conta da complexidade atual?

Seguimos as referências de Mikhail Bakhtin para compreender melhor a questão dos gêneros, adotadas por Machado (2009, p.69), por ser mais aberta e adequada às obras da atualidade: para o autor russo, *gênero* é uma força de aglutinação e estabilidade numa determinada linguagem, uma maneira de organizar as ideias de modo a garantir a comunicabilidade da obra e sua continuidade futura.

O *gênero* orienta todo o uso da linguagem, por meio dele se manifestam tendências expressivas, estáveis e organizadas, acumuladas por gerações. Entretanto, Machado (2009) ressalta que não devemos concluir que o gênero é necessariamente conservador, pois sempre é e não é ao mesmo tempo, é novo e velho, se renova constantemente em cada obra produzida, aí está a sua vivacidade:

por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura, as tendências que preferencialmente se manifestam num gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante em que buscam garantir uma certa estabilização (idem, p.68-69).

De fato, como também sugere Borelli (2002, p. 79-80) os gêneros devem ser encarados como modelos dinâmicos:

Os gêneros constituem, portanto, um padrão a mais na sólida configuração da indústria cultural. Entretanto, devem ser encarados como modelos dinâmicos, com repertório variado de estruturas, que resultam da conexão entre um ou mais gêneros e da relação entre formas originais e elementares, com novos recursos que, introduzidos, transformam e recriam padrões mais ou menos acabados. Espaço ficcional é efeito de um múltiplo processo que relaciona, articuladamente, matrizes culturais tradicionais, materialidades econômicas, esquemas burocráticos e administrativos, tecnologias, luta entre produtores culturais e desejos dos receptores, sempre contextualizados historicamente.

Ainda de acordo coma autora, a diversidade genérica pode ser encarada como uma das formas possíveis de inovação de determinado padrão de programas televisivos.

A televisão engloba um conjunto amplo de obras audiovisuais que tem em comum o fato de a imagem e o som serem construídos eletronicamente e transmitidos de um lugar a outro. “Cada um desses eventos singulares, cada programa, [...] constituem aquilo que os semioticistas chamam de um *enunciado*” (MACHADO, 2009, p. 70). Estes enunciados televisuais são apresentados numa variabilidade praticamente infinita, pois são uma forma única e singular.

Porém, são produzidos dentro de uma esfera de intencionalidade, sob certa economia, tendo em vista determinados objetivos e sobre determinadas formas de produção. Sendo assim, apesar de serem únicos, ilustram

uma determinada possibilidade de utilização dos recursos expressivos da televisão, um certo *conceito* de televisão, e isso se expressa não apenas nos seus conteúdos verbais, figurativos, narrativos e temáticos, como também no modo de manejar os elementos dos códigos televisuais (idem).

O que significa dizer que ocorrem alguns modos estáveis de organização desses elementos singulares, isto é, que existem espaços de intenção mais ou menos definidos nos quais os enunciados podem ser codificados e decodificados de maneira estável. Essas esferas vêm da tradição televisual, mas também derivam da literatura, do cinema, do teatro, etc., e podem ser chamadas de *gêneros*.

As noções de programa e de gênero colaboram na pesquisa no sentido de fornecer bases fixas de análise, tornando a análise do programa que é tema do **Capítulo 4** viável no sentido de conceber a série como uma sucessão sintagmática única, compreendida como uma unidade dividida em episódios, sendo assim, possui uma continuidade discursiva e narrativa que deve ser levada em consideração na análise.

Enquanto que a noção de *gênero* proporciona a possibilidade de enquadramento estável do programa em categorias de análise que colaboram para compreensão da narrativa e dos recursos técnicos utilizados. Valido lembrar que a noção de gênero não aparece como algo rígido, do contrário, como uma categoria que colabora com a análise dos elementos inovadores do programa. A noção proporciona uma interlocução entre as possibilidades descritivas e analíticas do trabalho e o texto audiovisual em si, serve para dar sentido a fala do analista junto a seus pares.

Entretanto, será necessário explorar algumas relações entre comunicação e educação, no sentido de compreender propriedades gerais e possibilidades particulares de um texto audiovisual ensinar algo a alguém.

## CAPÍTULO 3

### Televisão e Educação

#### 3.1. Mídia: uma forma de conhecimento

Seguindo com o propósito de investigar as relações entre mídia e educação, especificamente entre televisão e educação, pretende-se aqui abordar questões, discussões e conceitos referentes a relações entre estes dois campos de saber. O eixo fundamental da reflexão aqui proposta pretende responder a seguinte questão: À mídia, especialmente a televisão, pode servir para a construção de conhecimentos sobre o mundo, as realidades sociais e os meios de comunicação? Caso sim, em que sentido? De que maneira?

Parte-se da hipótese de que sim, a mídia e os produtos televisivos podem servir a construção de conhecimentos e saberes, inclusive sobre eles próprios. Cabe então compreender como, em que circunstância e de que maneira isto pode ocorrer. Uma das possibilidades aqui defendidas é que a educação para leitura dos meios, ou especificamente da televisão, possibilita sua apropriação crítica.

Caberia então perguntar que tipo de educação, ou mesmo sobre qual educação para a leitura dos meios é aqui referida. Essas indagações direcionam um pensamento crítico capaz de oferecer uma compreensão consistente sobre a relação entre mídia e educação, e entre informação, compreensão e conhecimento.

Pretende-se apontar a importância da educação para a leitura crítica da mídia frente a sua influência da televisão na formação cultural dos sujeitos, defendendo que o aprendizado da leitura crítica dos programas televisivos contribui para construção da cidadania. Neste caso, os próprios meios de comunicação, quando

apropriados de maneira desmistificada, se revelam instrumentos potenciais de construção de saberes sobre a realidade social.

Para tanto, parece-nos necessário que tenhamos algumas considerações sobre o lugar da mídia e da educação nas sociedades contemporâneas, além de caracterizar as relações estes campos de saber, conforme já mencionado. Este capítulo se estrutura a partir do pressuposto, em concordância com Edgar Morin (2003a), de que o tema da comunicação é decisivo para a compreensão das sociedades atuais, mas que só faz plenamente sentido quando tomado em conexão a outros fenômenos socioculturais e políticos, o que também é válido para a educação.

Nesse sentido, compreender as sociedades contemporâneas, as mudanças atuais no sistema capitalista, sua dinâmica própria, deve fazer parte desse roteiro. Entretanto, não se devem considerar exclusivamente as premissas estruturais, subordinando estes fenômenos e suas características intrínsecas a relações genéricas.

Entender os fenômenos a partir de uma visão estritamente estrutural, onde a criatividade e a ação dos agentes estão encerradas a diagnósticos gerados somente pelo fator econômico, escapando da análise dos processos culturais, seria perder de vista um mundo vivo de significação, de mudanças e tensões nem sempre harmônicas e previsíveis.

Os processos de comunicação devem ser abordados sobre múltiplos aspectos: sem negar a permanência das estruturas, mas também sem negar a capacidade inventiva dos agentes. Será necessário construir, portanto, um olhar do meio. Por essa razão, esta pesquisa sobre televisão e educação demanda a necessidade de constituição de um *corpus* teórico que possibilite uma visão macroscópica das relações sociais, onde a mídia e a educação se inserem, sem perder o foco das relações imanentes a seu próprio fazer, das subversões possíveis em dimensões menores onde as relações se materializam de maneira prática.

### 3.2. O lugar da mídia e da educação na sociedade contemporânea

Uma parcela significativa do pensamento crítico contemporâneo tem destacado o fato de que na virada do século as sociedades contemporâneas estão sendo palco de profundas mudanças econômicas, políticas, culturais e sociais e tecnológicas, fazendo emergir novas estruturas sociais.

Na atualidade, o fenômeno da globalização, fundamentalmente caracterizado pela circulação veloz e mundial de informações transformadas em capital, vem realizando um extraordinário desenvolvimento dos meios de comunicação e das tecnologias da computação. Estas têm assumido um papel central, entretanto, se deve reduzir “a globalização ao fator comunicacional, pois a comunicação não existe sozinha e está sempre em relação com outros problemas” (MORIN, 2003a, p. 8).

Segundo Muniz Sodré (2009, p.11), “a virada do século coincide com a passagem da comunicação centralizada, vertical e unidirecional [...] as possibilidades trazidas pelo avanço técnico das telecomunicações, relativas à interatividade e ao multimídiaismo”. Mudanças estas que coincidem com a aceleração da expansão do capital em um processo de transnacionalização do sistema produtivo e de reconfiguração da doutrina liberal, que foi nomeado como *globalização*, ou seja, as mudanças tecnológicas estão relacionadas à reconfiguração das estruturas sociais no capitalismo atual.

Importante destacar um equívoco teórico que arrasta parte dos intérpretes contemporâneos para o determinismo, a saber, de que a tecnologia determina a sociedade ou que a sociedade determina a tecnologia. A sociedade não impõe totalmente o curso das transformações tecnológicas, sendo que fatores como a criatividade e iniciativa individual intervêm no processo de descoberta científica e inovação tecnológica. Nem as transformações tecnológicas determinam o curso das relações sociais, ao passo que uma dada sociedade sempre pode optar pelos usos das tecnologias segundo seus preceitos culturais. Podemos dizer que “a tecnologia é a sociedade, e a sociedade não pode ser entendida ou representada sem suas ferramentas tecnológicas” (CASTELLS, 2009, p. 43).

Milton Santos (2000, p. 142) diz vivermos em um novo período na história da humanidade, onde o que é mais notável é a utilização dos recursos técnicos e da ciência pelas novas formas do grande capital.

É somente agora que a humanidade está podendo contar com essa nova realidade técnica, providenciada pelo que se está chamando de técnica informacional. Chegamos a um outro século e o homem, por meio dos avanços da ciência, produz um sistema de técnicas da informação. Estas passam a exercer um papel de elo entre as demais, unindo-as e assegurando a presença planetária desse novo sistema técnico (SANTOS, 2000, p.142).

A estrutura social contemporânea traz mudanças inclusive nos aspectos educacionais e processos de aprendizado. As informações se perdem por entre as *neotecnologias*, e sua transmissão assume formas de persuasão ou fascinação. O ensino vertical, em que o professor detém todo e inquestionável saber frente aos alunos padronizados é questionado. A nova ordem, portanto, chama a necessidade de repensar sobre o estatuto do professor e de suas presenças física e virtual, como no caso dos cursos à distância, que impõe rever a função do professor como fonte de conhecimento e informação, se fazendo necessário ressaltar e aprofundar o seu potencial técnico, ao mesmo tempo em que se reconhece o hibridismo das fontes informativas.

Essa nova configuração do conhecimento em rede provoca ainda uma reflexão sobre a adequação de uma divisão de conteúdos e conhecimentos divididos entre níveis escolares rígidos, uma vez que opera-se uma reconstrução da comunicação do saber. Por outro lado, o encanto da velocidade e do lúdico das *neotecnologias* traz em si uma realidade virtual aparentemente independente do contexto social e humano, além de aparecer-se como capaz de solucionar todos os problemas, o que gera algumas ilusões, como propõe Sodré (2009):

Nasce daí uma ideologia teórica, que atribui às bases técnicas em si mesmas o poder de impulsionar a acumulação do capital em uma sociedade determinada (SODRÉ, 2009, p. 102).

Sob essas tensões, a educação tem sido, portanto, reduzida à prática instrumental do ensino oriunda de processos esquematizados, prontos e padronizados, em que o aprendizado é uma absorção de ideologias, visando solucionar as questões instantaneamente, sem discussões e debates reflexivos acerca de um determinado objeto ou linha teórica. Professor e aluno passam a

assumir graus hierárquicos indiscutíveis com relação aos saberes, superior e inferior, respectivamente, tornando a sala de aula um espaço de amontoamento de problemas e soluções reproduzidas automaticamente.

Ao invés de processo, tem-se uma educação tecnicista com um decorrer de fatos: inicia com questões e soluções finais que encerram a discussão. “Neste caso, provém falar de um treinamento ou adestramento” (SODRÉ, 2009, p. 102). A ideologia tecnicista baseia-se, dessa forma, na funcionalidade do saber em prol da lógica do mercado e o horizonte ético não vai além do objetivo industrial.

O caráter privatista da educação é ainda salientado por Sodré (2009), uma vez que o professor abarca na posição de contratado e o aluno na posição de cliente. Orientada pela direção empresarial a escola prospera na lógica do mercado e confunde sua ética educacional. Outro aspecto do privatismo na educação é tratar o aluno como parte de uma rede fechada, como uma unidade isolada, tecendo uma pedagogia individualista, regada de ideologia utilitarista na formação para o mercado de trabalho.

O tecnicismo abarca a forma cultural da educação, portanto, é o que define os conteúdos e níveis escolares que conectam o sujeito a estrutura social, não se atendo ao potencial dos meios técnicos para a construção do saber. A escola é um espaço de transmissão cultural com um funcionamento próprio sistemático e sequenciado dos conhecimentos, com metodologias pedagógicas padronizadas, “regidos por um horizonte ético e por uma específica relação de poder (a hierarquia disciplinar, a ‘violência simbólica’)” (SODRÉ, 2009, p.107).

### **3.3. Informação, conhecimento e compreensão**

Alguns fatores cruciais como a flexibilização, informatização e globalização tem colocado a informação e o conhecimento como fontes primárias de valor e poder no processo produtivo na contemporaneidade. Sobre isso Sodré (2009) destaca que o caráter global mais significativo deste processo é o deslocamento de capitais e



informações, possibilitados pelas teletecnologias: “globalização é, portanto, um outro nome para a ‘teledistribuição’ mundial de pessoas e coisas” (idem, p. 12).

Abre-se um parêntese aqui para esclarecer uma questão, um tipo de mito da atualidade: a centralidade de associação entre conhecimento, informação e poder são características exclusivas das sociedades atuais. Na verdade esta associação não constitui um fato “novo” na história da humanidade, pois o conhecimento sempre esteve associado ao poder: seja o conhecimento propriamente teórico ou como conhecimento técnico voltado para alguma atividade prática.

Michel Foucault (1979) coloca que cada sociedade produz sua “política geral” de verdade, que é ao mesmo tempo: os discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdade, os mecanismos que permitem distinguir os enunciados verdadeiros e falsos, as técnicas para obtenção da verdade e o estatuto dos que classificam o discurso como verdadeiro ou falso. “O importante, creio, é que a verdade não existe fora do poder ou sem poder [...]. A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder” (idem, p.10).

Sobre a relação da *informação* com o poder, Foucault (1979, p.93) coloca: “O poder não tem necessidade de ciência, mas de uma massa de informações, que ele, por sua posição estratégica, é capaz de explorar”. Significa dizer que, desde sempre, o poder necessita de um grande volume de informações de todas as naturezas para exercer seu domínio, sendo que o uso destas informações é possibilitado pelo lugar estratégico ao qual ocupa o poder.

Na verdade, a característica original da centralidade da informação e do conhecimento nas sociedades atuais é sua crescente vinculação ao mercado, fruto do esvaziamento do poder do Estado e do deslocamento do poder estratégico de decisão para grandes empresas privadas.

A noção de *informação* é de grande ambiguidade semântica, mas que vem sendo apropriada para designar modos operativos fundados na transmissão de sinas, de estruturas matemáticas a cognitivas. “No mercado, o termo informação recobre uma variedade de formas (filmes, notícias, sons, imagens, dígitos, etc.),

definidas em última análise como 'fontes de dados' e economicamente caracterizáveis como produtos" (SODRÉ, 2009, p. 12).

Assim a informação e conhecimento tornam-se mercadorias, ampliando sua circulação e, ao mesmo tempo, restringindo o acesso aos seus aspectos mais estratégicos. "Na atualidade, temos um excesso de informações e insuficiência de organização, logo carência de conhecimento" (MORIN, 2003a, p.8). Visto que a informação não é conhecimento, pois este é o resultado da organização sistemática da informação em torno de um problema, uma questão.

Sobre isso, Santos (2000) coloca que é início de outra maneira de conhecer o planeta, que conta com todas as possibilidades de ser desvendada. Entretanto, nem sempre conhecer é possível e a informação nem sempre se propõe a informar, e sim a convencer acerca das possibilidades e vantagens das mercadorias. "O que é transmitido à maioria da humanidade é, de fato, uma informação manipulada que, em lugar de esclarecer, confunde" (idem, p. 39). A contradição se faz na impossibilidade de se produzir uma informação libertadora e a alienação é a face da globalização financeira: encanta-se o mundo.

Como coloca Morin (2003a, p. 8): "é fácil constatar que estamos vivenciando uma degradação do conhecimento na/pela informação, acarretando uma degradação da arte de viver no/pelo conhecimento". Compreende-se que esta degradação do conhecimento pode, em parte, estar associada a sua sujeição crescente ao mercado, mas também a uma problemática no próprio conhecimento científico: todo conhecimento comporta o risco do erro e da ilusão.

É importante o papel da educação em mostrar que não há conhecimento que não esteja ameaçado pelo erro e ilusão, de certa forma, que não há uma única certeza. "A teoria da informação mostra que existe o risco do erro sob o efeito de perturbações aleatórias ou de ruídos (noise), em qualquer transmissão de informação, em qualquer comunicação de mensagem" (MORIN, 2000, p. 20).

O conhecimento não pode ser considerado um espelho das coisas ou do mundo, questão que coincide com a crítica da neutralidade da televisão como janela para o mundo, como realidade. Ao que parece estamos vivendo tempos de incerteza fundados na sujeição da produção industrial ao capital financeiro, da materialidade

ao fictício, em que ocorre o surgimento de uma nova forma de vida, um *bios virtual* (SODRÉ, 2008). Entretanto, a incerteza é fato generalizado, não pode ser tomada unilateralmente, serve ao poder porque este tem maior capacidade de absorver e processar a contradição em proveito próprio.

Deve-se pensar que o conhecimento é produto de uma tradução por meio da linguagem e do pensamento, estando sujeito ao erro, pois o conhecimento é ao mesmo tempo tradução e reconstrução interpretativa da subjetividade do conhecedor, de seus princípios de conhecimento. Volta-se à assertiva do início: conhecimento é poder, produzido por um regime de verdade que é, eminentemente, político.

Neste sentido, fica mais clara a afirmação de que a incerteza de hoje demonstra certa falta de controle do poder estabelecido sobre seu próprio regime de verdade. Seu enfraquecimento, apesar de não ser sua derrota, revela sua parcialidade e fraqueza. A incerteza coloca a possibilidade de novas certezas, de questões serem recolocadas, cabendo à educação identificar a origem de erros, ilusões e cegueiras.

Poder-se-ia crer na possibilidade de eliminar o risco de erro, recalando toda afetividade. De fato, o sentimento, a raiva, o amor e a amizade podem nos cegar. Mas é preciso dizer que já no mundo mamífero e, sobretudo, no mundo humano, o desenvolvimento da inteligência é inseparável do mundo da afetividade, isto é, da curiosidade, da paixão, que, por sua vez, são a mola da pesquisa filosófica ou científica. A afetividade pode asfixiar o conhecimento, mas pode também fortalecê-lo (MORIN, 2000, p.20).

Na atualidade, vivencia-se uma exacerbação do *ter* em detrimento do *ser*: deter uma informação aparece mais como a posse de um bem de consumo do que como a incorporação de um saber. “Ao discurso eufórico que diz ‘tudo comunica’ oponho outra afirmação: quanto mais desenvolvidos são os meios de comunicação, menos há compreensão entre as pessoas” (MORIN, 2003a, p. 8).

Pois em nosso tempo histórico os meios de comunicação não viabilizam um contato livre entre grupos e indivíduos, do contrário, este contato está mediado por uma série de instituições comerciais que buscam pela mídia fortalecer a lógica mercantil. Da maneira como usamos os meios de comunicação e objetos tecnológicos, ocorre uma tendência crescente a nucleação e individualização. A

lógica da competitividade que extrapola do universo comercial publicitário para os receptores ilustra bem a maneira como o telespectador médio se comporta.

Segundo Morin (2003a) cabe diferenciar conhecimento, informação e compreensão, para possibilitar uma compreensão da sociedade atual. Para o autor, a *compreensão* como sabedoria é a capacidade de incorporar conhecimentos à vida cotidiana. Não está ligada a materialidade da comunicação, mas ao universo sócio-cultural como saber que necessita de uma relação subjetiva e afetiva com o Outro.

Como consequência da comunicação, a *compreensão* é o grande problema da atualidade, pois ao contrário do que vem se pregando, a comunicação não pode substituir a *compreensão*: “dito de outra maneira, para a compreensão não basta à comunicação” (idem, p.8). A compreensão pode ser auxiliada pela comunicação do ponto de vista técnico, por meio de tecnologias, objetos técnicos e linguagem, como condições de base, entretanto, a comunicação por si mesma não pode criá-la.

A compreensão não é, essencialmente, um problema de meios, mas de fins. É um problema que questiona o aspecto subjetivo profundo da pessoa. Nesse sentido, é um problema filosófico (idem, p.8).

A comunicação depende de meios e os fins podem estimular à compreensão das mensagens, entretanto, a compreensão pode estar aquém ou além, pois na compreensão há sempre um componente afetivo.

A situação é paradoxal sobre a nossa Terra. As interdependências multiplicaram-se. A consciência de ser solidários com a vida e a morte, de agora em diante, une os humanos uns aos outros. A comunicação triunfa, o planeta é atravessado por redes, fax, telefones celulares, *modems*, Internet. Entretanto, a incompreensão permanece geral (MORIN, 2000, p. 93).

Aqui não se trata de atribuir aos meios de comunicação à exclusividade na produção de incompreensão e intolerância entre os homens, esta perspectiva tende ao erro fundamental de dar uma dimensão exagerada às mídias. A questão é mais complexa e exige um entendimento múltiplo: se relaciona a condição humana na atualidade, fruto da ausência de objetivos devido à desintegração das utopias constituídas até então, da crescente incerteza quanto à realidade e o papel da humanidade no planeta, no crescimento da insegurança, do individualismo e do etnocentrismo, e dos riscos.

Não se pode atribuir aos meios de comunicação toda uma problemática civilizacional, que extrapola em muito suas atribuições, constituindo uma redução brutal da questão. A verdade é que as mídias exercem um papel ambíguo: encontram-se exemplos onde a televisão e o cinema produzem certa compreensão simpática da condição do Outro, como sugere Morin (2000):

O cinema, ao favorecer o pleno uso de nossa subjetividade pela projeção e identificação, faz-nos simpatizar e compreender os que nos seriam estranhos ou antipáticos em tempos normais. Aquele que sente repugnância pelo vagabundo encontrado na rua simpatiza de todo coração, no cinema, com o vagabundo Carlitos (MORIN, 2000, p. 101).

De fato, como afirma Becker (2010, p.111), “Os meios de comunicação se veem comprometidos com o aparecimento de novos temas, atores e interpretações sociais e culturais, que costumam criar incertezas para as mídias, ainda que nem sempre sejam acolhidos na amplitude desejável”. Algumas telenovelas brasileiras, por exemplo, produzem uma maior compreensão sobre determinados temas considerados até a sua veiculação como tabus pela sociedade: a condição subalterna da mulher, do jovem, do homossexual e do portador de deficiências, a degradação do meio ambiente.

Entretanto, podemos dizer que os meios de comunicação também promovem a incompreensão. Em primeiro lugar porque as mídias em uma sociedade mercadológica exacerbam o *ter* em detrimento do *ser*, logo, as maiorias impossibilitadas de consumir os produtos veiculados são colocadas em uma situação de esquizofrenia em que consomem as imagens, mas estão privadas de sua materialidade. E, em segundo lugar, porque a concepção de técnica, fundamentada pela razão instrumental, coloca toda a tecnologia em termos utilitários, separando meios e fins, logo, tende-se a atribuir a técnica a resolução de todos os problemas da humanidade. “Lembremo-nos de que nenhuma técnica de comunicação, do telefone à Internet, traz por si mesma a compreensão” (MORIN, 2000, p.93).

A noção de compreensão, conhecimento e informação estão aqui associadas aqui à necessidade de relacionar meios e fins na produção televisual e na educação. Se os meios por si só não são capazes de produzir compreensão entre os homens, constituem uma base fundamental para tal objetivo, ao mesmo tempo, servem também ao propósito contrário.

A compreensão é ao mesmo tempo meio e fim da comunicação humana. O planeta necessita, em todos os sentidos, de compreensões mútuas. Dada a importância da educação para a compreensão, em todos os níveis educativos e em todas as idades, o desenvolvimento da compreensão necessita da reforma planetária das mentalidades; esta deve ser a tarefa da educação do futuro (MORIN, 2000, p. 104).

Neste sentido, a educação deve assumir um papel preponderante, quando na compreensão “encontra-se a missão propriamente espiritual da educação: ensinar a compreensão entre as pessoas como condição e garantia da solidariedade intelectual e moral da humanidade” (MORIN, 2000, p. 93). Aqui reside a possibilidade transformadora da *hexis* educativa: onde no processo de aprendizagem depara-se com o diferente, a incerteza e as próprias limitações em relação direta com o Outro.

### **3.4. *Hexis: exercício de liberdade em processos de aprendizagem***

Na introdução de seu texto sobre educação intitulado *A hexis educativa*, em *Antropológica do espelho*, Muniz Sodré (2009) coloca que é possível superar o *ethos* sócio-histórico e a mediatização pela educação. Explica que a educação sempre incorporou e contextualizou as tecnologias de seu tempo, se caracterizando como a atividade formativa dos saberes e da dimensão criativa humana. Acrescenta: “Pela relação educacional mede-se o grau de resistência social à lógica de indiferença ética do mercado” (idem, p.83).

Cabe ressaltar que o autor apresenta uma noção ampla e radical de educação, valorizando a sua dimensão política que independe de certo tipo de formação ideológica. Significa que a prática educativa, em sua realização plena livre do utilitarismo e tecnicismos, leva a crítica de padrões.

Isso porque a atividade possui em sua raiz uma dimensão ético-política sempre subjetiva, individual e humanizadora. Sodré cita o texto milenar de Chuang-Tsu, apresentando a arqueria “como algo mais que a reprodução indiferente de um gesto técnico no quadro de uma práxis puramente mecânica” (idem, p. 83).

É que a 'identidade' da arte do tiro – 'arte' no sentido de prática espiritualizada, para além do esporte ou da utilização imediata – pressupõe um modo de agir guiado por uma razão de ser necessária e compatível com os destinos da comunidade humana. Pressupõe uma *hexis*, mais do que um *ethos* (idem, p. 84).

Explica, citando Aristóteles, que o *ethos* refere-se à consciência dominante do grupo que se impõe como costume, como uma maneira regular ou mecânica da agir, suscetível a atos negativos ou tirânicos. Já a *hexis* é palavra grega que exprime um modo de agir “sem automatismos, uma ação que exprime a transformação, pelo agente, do *ter em ser*” (idem, p. 84). Elaborada na sua doutrina sobre a virtude, a *hexis* significa um estado adquirido e firmemente estabelecido do caráter moral que orienta os nossos sentimentos, desejos e nossa conduta.

Sendo assim, a *hexis* se coloca como a possibilidade da diferença na imposição estática do *ethos*, ou seja, representa a possibilidade de mudança do costume estabelecido, ultrapassando sua dimensão sócio-histórica e superando-a. Desta maneira a *hexis* sempre satisfaz uma ética, mesmo que não realize uma virtude associada aos padrões éticos estabelecidos. Uma ética formada como produto da apreensão das bases identitárias comuns e a realização prática de um bem viver.

O sujeito se apropria dos costumes herdados e tradicionalmente reproduzidos [...] com a disposição voluntária e racional de praticar atos justos e equilibrados dirigidos para um bem, uma virtude, um dever-ser, ou seja, tudo que reforce a recomendação socrática de evitar a prática de ações com as quais não se possa conviver e assim capaz de ganhar um potencial de liberdade de criação [...] (idem, p.84).

Cabe abordar o conceito de *habitus* como forma de ampliar o debate. Vejamos: no século XIII o termo foi traduzido para o Latim como *habitus* (do verbo *habeo*, que significa ter ou possuir) por Tomás de Aquino na sua *Summa Theologiae*, “em que adquiriu o sentido acrescentado de capacidade para crescer através da atividade, ou disposição durável suspensa a meio caminho entre potência e ação propositada” (WACQUANT, 2010, p.2).

Posteriormente também foi utilizado de maneira descritiva na sociologia por Émile Durkheim, Marcel Mauss e Max Weber. “A noção ressurgiu na fenomenologia, de forma mais proeminente nos escritos de Edmund Husserl, que designava por *habitus* a conduta mental entre experiências passadas e ações vindouras” (idem, p.2).

Entretanto, foi no trabalho de Pierre Bourdieu que o conceito passaria por uma renovação significativa: tornou-se uma noção mediadora, forjada em uma teoria disposicional da ação capaz de reintroduzir a capacidade inventiva dos agentes frente às estruturas sócio-históricas.

Contra o estruturalismo a teoria do *habitus* reconhece que os agentes fazem ativamente o mundo social pelo envolvimento de instrumentos incorporados de construção cognitiva, mas também afirma, contra o construtivismo, que estes instrumentos foram eles próprios feitos pelo mundo social. Segundo o autor, o social existe em termos ontológicos de dupla maneira: na forma de estruturas sociais externas e como estruturas sociais incorporadas, ou seja, na forma de disposições duráveis em relações genéricas e impessoais e como disposições estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados.

Neste sentido, por exemplo, a noção de *habitus* exprime sobretudo a recusa a toda uma série de alternativas nas quais a ciência social se encerrou, a da consciência (ou do sujeito) e do inconsciente, a do finalismo e do mecanicismo, etc. (BOURDIEU, 2007, p. 60).

Bourdieu (2007) coloca como a noção tem sido uma “rota de fuga” para diversos pensadores: “os utilizadores da palavra *habitus* se inspiravam numa intenção teórica próxima da minha, que era a de sair da filosofia da consciência sem anular o agente na sua verdade de operador prático de construções de objeto” (idem, p.62).

A noção de *habitus* permitiu que o autor captasse em suas pesquisas a maneira como a cultura é incorporada pelas pessoas sob o modo de disposições duráveis, habilidades treinadas ou propensões para pensar, sentir e agir, que as guiam em suas respostas criativas ao meio social. Neste sentido, *habitus* pode ser definido como um sistema esquemático de práticas que exprime a necessidade e as liberdades intrínsecas à condição de classe e de posição ocupada pelos agentes. Ou ainda, em outra definição, como

um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona em cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações e torna possível cumprir tarefas infinitamente diferenciadas, graças à transferência analógica de esquemas [práticas obtidas anteriormente] (BOURDIEU, 2002, p.271).



Sendo assim, o *habitus* se relaciona diretamente com as práticas dos sujeitos ou a seu espaço prático de existência cotidiana. “Os agentes tem sobre este espaço, cuja objetividade não poderia ser negada, pontos de vista que dependem da posição ocupada aí por eles e em que, muitas vezes, se exprime sua vontade de transformá-lo ou conserva-lo” (BOURDIEU, 2008, p. 162).

A prática não é nem a ação mecânica determinada pelas estruturas nem o resultado da busca propositada de objetivos individuais, mas sim “uma relação dialética entre a estrutura interiorizada pela história do grupo ou da classe social (*habitus*) e a estrutura social presente” (BOURDIEU, 2002, p. 166-167).

Sodré coloca que no ocidente tem se chamado ética o correspondente ao esforço grego de orientação da vida no sentido de uma *práxis* para o bem comunitário. Segundo Sodré (2009), “a *práxis*, em sua acepção antiga, é sempre transformadora tanto do objeto quanto do sujeito” (idem, p.85). Então se pode dizer que a ética é liberdade humana frente às coerções heterárquicas dos costumes vigentes e as determinações da organização social, o que incorre em certa responsabilidade sobre as próprias ações.

A atitude ética vem a transformar a mecânica repetitiva do treinamento utilitarista, levando à consciência a ultrapassagem da ação instrumental pela educação. “Educar implica ir além da repetição contingente de um costume pela aceitação dos impulsos de liberdade que transforma *ethos* em *hexis*” (idem, p.85).

O campo educacional confronta-se com a ética da contemporaneidade, frente às finalidades pedagógicas e à *hexis*, refletindo e reproduzindo não apenas os saberes, mas também a moral. A ética argumenta os aspectos morais e confronta com a tradição. Procurar responder sobre os princípios implica pensar tanto sobre as ciências quanto as estruturas sociais. A educação fomentada pela *hexis*, em uma inteligência criativa que busca refletir sobre o *ethos* no sentido de mudança, trabalha no aprendizado pela dialética de fala e resposta em construção mútua do conhecimento como experiência.

Assim a ética assume um caráter político, pois defende a contemplação da autonomia e formação plena dos sujeitos, se confronta com os pilares da “sociedade do espetáculo” (DEBORD *apud* SODRÉ, 2009, p.108), em que as relações sociais

são intermediadas por imagens. Como vimos anteriormente, a “sociedade do espetáculo” não se trata apenas de uma série de imagens propagandeados e ofertados pela indústria, mas sim a cena redefine as relações sociais, simula um cotidiano lúdico e cinematográfico, em que o espectador é o próprio artista de seu mundo.

Esse narcisismo carrega uma alienação do real, pois o virtual distorce a percepção do sujeito, tornando ele mesmo refém da sua própria imaginação. A percepção coletiva, logo, é gerida e manipulada de acordo com os interesses mercantis, moldando e criando necessidades sociais e simbólicas que mantêm viva a engrenagem capitalista. As necessidades criadas pela sociedade do consumo exibem-se como um espetáculo de si mesmo em mercadoria.

A atitude ética provém em pensar sobre os aspectos estruturais em prol da construção de um conhecimento reflexivo através de um debate criativo na linha da hexis, na contracorrente da sociedade do consumo que prende a atenção, sobretudo dos jovens. A redefinição da escola seria necessária através de uma reforma educacional, que abrangeria diversas questões a serem repensadas no sentido de ruptura com o *ethos midiaticizado*. Para isso, seria condição primeira a participação das outras instituições sociais, como a família e o Estado: “educar a criança é tarefa de toda a aldeia’, como prega um ditado africano” (SODRÉ, 2009, p. 113).

A liberdade, portanto, proveria da ética, em que a singularização humana em experiências oriundas do pensamento e aprendizado que rompem com o *ethos midiaticizado* na sua tradição dos saberes em prol da transformação social. As condições sociais possuem suas significações, porém não determinam o indivíduo em uma fatalidade. Entretanto, o processo educacional se faz importante na construção simbólica e social do sujeito em sua consciência da cultura e de si mesmo, que embate com a ética do vir a ser e do tornar-se.

Ao analisar a mídia e seus meios de sustentação e renovação, o autor coloca que há uma engrenagem singular na rede comunicacional. Há uma “nova qualificação da vida, um *bios virtual*” (SODRÉ, 2009, p. 11) em que é possível perceber um universo próprio de especificações, como costume, conduta, sensorialismo e cognição, que de maneira dupla, faz com que os homens se

realizem neste sistema abstrato, mas fetichiza sua realidade e a reduz em prol das necessidades do mercado.

Dessa forma, é relevante pensar o processo de constituição de uma *hexis* educativa que se contraponha aos efeitos da *mediatização*, como considerado por Sodré (2009). Neste caso é importante pensar em uma educação para a mídia capaz de produzir no educando este efeito de liberdade perante o texto midiático, ocorrido essencialmente pela produção de um olhar realista sobre a mídia, capaz de desvendar suas técnicas discursivas e suas características textuais específicas.

### **3.5. Educação para a mídia**

Tanto a televisão quanto a educação passam por mudanças na contemporaneidade: a primeira por causa de sua crescente necessidade de adaptação ao crescimento da *internet* e de enfrentamento dos efeitos da tecnologia digital, principalmente a hibridização de linguagens e suportes; a segunda porque tem perdido sua importância social pelo deslocamento de suas funções básicas na ampliação da percepção da vida social e na construção do conhecimento, relegada, crescentemente, a formação de mão de obra técnica ou preparação para os cursos superiores.

Isso significa que tanto a televisão quanto a educação encontram em sua atual crise uma possibilidade de reconfiguração e de estabelecimento de novas relações e de estratégias para superar desafios. E nesse contexto, o papel da educação para leitura da mídia é relevante, especialmente para a democratização da produção e do acesso ao conhecimento, o que implica em um domínio relativo da linguagem audiovisual e da técnica televisiva, de modo que tanto a leitura crítica dos programas, quanto à produção de outros conteúdos, possam se constituir como formas de construção de conhecimento autônomo.

Desse modo, é possível a construção de conhecimento por meio da produção audiovisual, até porque nas sociedades contemporâneas a competência comunicativa passa pela expressão audiovisual: “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 acríticos” (BECKER, 2010, p.112).

Educar vai além do automático, da repetição, da aceitação do tradicional, impulsiona a liberdade e transforma os costumes estabelecidos. Na mesma linha: entende-se cultura como uma rede de sentidos que perpassam nas diversas classes sociais e instituições, que dicotomiza o humano do natural.

A educação é um processo, não se resume ao adestramento e da reprodução de costumes e da moral para sua eternização. E sim, no possível de amanhã, em novas formas de pensar e agir: na criação eclodem as mudanças. A educação, portanto, é uma preparação permanente de si mesmo, pois não se determina em bases absolutas, e sim transforma seus sentidos (SODRÉ, 2009).

A educação é entendida como o aperfeiçoamento da cidadania e do pensamento, logo “o homem deve educar-se para tornar-se homem” (COMENINUS *apud* SODRÉ, 2009, p. 87). Educar significa distanciar-se na condição de animal e preparar-se para desenvolver a cidadania, na construção do conhecimento do próprio sujeito para além da condição instrumental automática do tradicional. Essa transposição do pensamento também abrange a crítica e consciência das técnicas dos processos políticos e administrativos da *polis*. Assim, a educação é primeiramente política. O processo educacional acentua a dimensão política como recurso da sustentação da ordem e da hegemonia (SODRÉ, 2009).

O modelo neoliberal que sustenta o poder do capital financeiro carrega uma educação excludente e conservadora. Diferente do período fordista, em que os fluxos eram tipicamente verticais, com a maleabilidade da globalização, há fluxos horizontais de informações: que acarreta uma flexibilização dos processos, participação do trabalhador em diferentes áreas simultaneamente, ou seja, uma aprendizagem no cotidiano permanente.

Esse capitalismo flexível estrutura o consumo contemporâneo. Os bens simbólicos propagandeados pela cultura de massa direcionam os sujeitos no consumo de objetos e informações, com efeitos no mercado e nas experiências sociais e culturais. As novas tecnologias, “objetos nômades” (SODRÉ, 2009, p. 91),

como computadores pessoais, celulares multifuncionais, etc., implicam em um *nomadismo*, em que cada objeto seria capaz de resumir a identidade de cada sujeito. A estruturação dessa ordem mercantil possibilita uma mobilidade espacial e identitária. “Em qualquer lugar, o nômade pode se sentir em casa” (SODRÉ, 2009, p.91). Assim, há novos acordos sociais que condizem com a nova temporalidade da vida social, como educação à distância e alterações no mundo do trabalho: em que o indivíduo trabalha em casa, ou em momentos de lazer, etc.

Neste sentido que para Moacir Gadotti (2010, p.1) não é possível pensar educação sem considerar a comunicação. Ambos os processos são entrelaçados e não se resumem em si mesmos. Por ser oriundos de questões e necessidades humanas, tanto a comunicação quanto educação surgem como instrumentos e meios. Ao se justificarem como inerentes do processo de humanização podem, portanto, ser direcionadas para libertação ou manipulação.

Na educação, Gadotti (2010, p.1) aponta a importância de disponibilizar aos educandos uma diversidade de meios, procurando aperfeiçoá-lo. As bibliotecas apresentam relevância semelhante às videotecas, à televisão, à Internet, etc. É possível concluir que “a pluralidade de meios de comunicação nos coloca imediatamente o tema da pluralidade dos meios de educação” (idem).

Dessa forma, é possível pensar que a escola, um espaço social que define um modo de ser, e se constitui pelas relações sociais, deve se atentar às novas tecnologias, incorporando e apropriando de seus valores. Afinal, como sugere Gadotti: “educar é estabelecer relações, não trocar objetos” (idem). E como propõe Eduardo Meditsch (2010, p.2), ao refletir as abordagens de Martin-Barbero sobre a comunicação e seu papel na educação, com nítida influência do pensamento de Paulo Freire, “os estudos culturalistas se deslocam dos meios às mediações, e cresce o campo de aplicação das ideias do educador”.

Gadotti (2010, p.1) aponta ainda que o papel da escola se realiza em um processo dialético entre a cultura primeira dos sujeitos com a cultura elaborada, em que seria possível refletir sobre as explicações sociais e políticas envolvidas na rede societária. De acordo com o autor, a “cultura primeira é a que adquirimos antes ou fora da escola, pela auto-formação não metódica e não sistemática” (idem). As

mídias, com destaque a televisão, têm influência relevante na formação desta primeira cultura. Vale ressaltar que essa cultura é uma cultura popular, pois é nela que são apresentados símbolos sócio-históricos no cotidiano dos sujeitos. A cultura popular absorve, portanto, elementos da cultura de massa.

Sendo assim, Gadotti (idem) faz uma leitura positiva da cultura de massa, pois os meios de comunicação exercem forte influência no modo de vida dos sujeitos, além de controlar socialmente seu campo de percepção em um jogo de atenção e distração. Fora da escola, os sujeitos apreendem informações disseminadas pela televisão e outros meios de comunicação, e os liga de forma instantânea com o mundo globalizado: a televisão é um meio de identificação entre os sujeitos.

A cultura da televisão é, acima de tudo, entretenimento. Traz consigo satisfação para o telespectador, em que ali seus desejos socialmente construídos podem ser consumidos, fantasiosamente, e expressam a conformação societária contemporânea. Dessa forma, os educadores devem oferecer outros significados da televisão e dos programas por meio da leitura crítica da mídia, promovendo uma educação libertadora que promova rupturas nos sentidos das mensagens construídos pelas mídias, e permita ver o não visível.

A realidade é apropriada e resignificada pelo capital, ditando regras e ordenando a atenção dos trabalhadores em uma cultura para as massas. Compete aos educadores, portanto, indagar sobre como os meios de comunicação apresentam a realidade para os sujeitos, oferecendo reflexões acerca do papel mercantil enquanto consumidores da lógica capitalista e suas estratégias de controle social. O debate sobre a engrenagem que movimenta o capital, assim como as formas de sua manutenção e manipulação, deve ser levado à sala de aula. “Afim, é sempre bom lembrar que o que as mídias nos mostram são mediações e não a realidade. São representações e não a verdade” (GADOTTI, p.2).

Meditich (2010, p.3) aponta as influências do pensamento de Karl Marx em Paulo Freire, em que a *práxis* é fundamento da objetividade. A atividade prática, como centro das relações humanas, é transformadora do mundo e coloca-se em integração relevante no campo do conhecimento.

No contexto concreto somos sujeitos e objetos em relação dialética com o objeto; no contexto teórico assumimos o papel de sujeitos cognoscentes da relação sujeito-objeto que se dá no contexto concreto para, voltando a este, melhor atuar como sujeitos em relação ao objeto. (...) Daí a necessidade que temos, de um lado, de ir mais além da mera captação da presença dos fatos, buscando assim, não só a interdependência que há entre eles, mas também o que há entre as parcialidades constitutivas da totalidade de cada um e, de outro lado, a necessidade de estabelecermos uma vigilância constante sobre nossa própria atividade pensante (FREIRE, 1976 *apud* MEDITSCH, 2010, p.3).

A tarefa de denúncia e apontamentos das variantes do capital que desenham os meios de comunicação deve ser também estimulada pelos educadores (GADOTTI, 2010, p.2). A televisão simplifica fenômenos sócio-históricos, e pode banalizar símbolos, mistificar os sujeitos. Ou seja, define estereótipos de sujeitos, tecendo a *mediatização* em que as relações sociais são intermediadas por imagens. A televisão tem um forte poder subliminar e é uma influência marcante da conformação do modo de ser dos cidadãos. Dessa forma, Gadotti (idem) atenta ser indispensável acompanhar a televisão na educação, por uma “pedagogia da comunicação”, que seja capaz de refletir sobre ela criticamente.

A televisão “deve ser desmistificada pela escola e não substituir a escola, portanto fazer parte também do curriculum escolar” (GADOTTI, 2010, p.2). A escola deve explorar as mídias, utilizando-as como instrumentos de trabalho, apropriando-se delas. “A escola não deve impedir o aluno e a aluna de assistir televisão, mas ensiná-los a assistir televisão com uma postura crítica” (idem). A construção de conhecimento a partir do uso dos meios de comunicação como metodologia participativa como resposta social perante a *mediatização*, a fim de criar visibilidade da cultura popular e fortalecimento das vozes dos grupos que não possuem acesso à produção industrial. Como possibilidade, Gadotti (idem) apresenta o vídeo didático como forma de intervenção, além de ter vantagens perante a televisão, pois é viável controlar os tempos e pausá-los para discussões e análises.

Gadotti (2010, p.2) aponta que a *escola tradicional* considerava que o aprendizado era mesmo difícil e que não deveria buscar meios para facilitar o processo de aprendizagem. Entretanto, a *escola nova* se atentou para as mídias, criando caminhos de apropriação dos espaços comunicacionais tecnológicos. Vale ressaltar que esses métodos novos no processo educacional não deve se resumir

em tornar mais agradável o ambiente de estudo, mas também levar satisfação ao aluno no ato de aprender.

A sistematização do conhecimento oferecida pela escola deve, portanto, ser envolvente e construir sentidos profundos para os sujeitos. “O papel do vídeo e dos meios em geral não é o de adocicar a pílula de um conteúdo escolar enfadonho. É o de rever os conteúdos mesmos para que eles próprios sejam fonte de satisfação” (idem). A *pedagogia dos meios* vai além de assistir e refletir sobre os vídeos apresentados em sala de aula, mas também produzi-los nas próprias escolas. A produção audiovisual construída pelos atores presentes legitima as suas vozes, além de dar visibilidade a si mesmos e suas comunidades.

No entanto, também é possível olhar os próprios programas televisivos de um outro lugar por meio da análise televisual, inclusive ampliando a compreensão sobre o papel dos meios e da televisão na sociedade contemporânea. A análise da série *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*, tema do próximo capítulo, constitui-se, 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.



## CAPÍTULO 4

### **Uma análise do programa *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais***

#### **4.1. Para ler o texto audiovisual: um percurso metodológico**

Este capítulo consiste no estudo da série *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* com o objetivo de perceber as possibilidades educativas inscritas em seu potencial crítico e inovador. Como já referido na Introdução a análise televisual aqui realizada é amparada nas contribuições de Joan Ferrés (1994), Lorenzo Vilches (1996), Arlindo Machado (2009) e Beatriz Becker (2010) porque trazem abordagens interessantes para analisar os produtos televisivos como obras culturais relevantes, possibilitando compreender várias dimensões da produção e da linguagem audiovisual, qualificando a obra segundo alguns critérios. Estas referências são aqui importantes porque também contribuem para uma compreensão mais ampla da forma do texto audiovisual e das mensagens que a imagem comunica.

A análise será apresentada em 3 fases distintas sistematizadas por Ferrés (1994): a leitura situacional, associada a descrição do produto audiovisual estudado e do contexto onde foi veiculado; a leitura fílmica, que aqui corresponde à análise televisual propriamente dita; e a leitura valorativa, compreendida como a interpretação dos resultados alcançados.

Nesse sentido, pretende-se perceber de que maneira, em quais momentos e por quais recursos de linguagem o programa colabora com o espectador na construção de um conhecimento crítico sobre a mídia e o audiovisual. Essa análise será, necessariamente, tanto da forma quanto do conteúdo desta ficção seriada, sem privilegiar um ou outro.

O fato é que muitas investigações sobre séries e filmes se detêm em apenas na análise estrita de conteúdo, ou seja, prende-se ao texto escrito como roteiro, não indo além da superfície do texto audiovisual. A linguagem audiovisual necessita do entendimento da imagem como texto, com códigos significativos para a compreensão da mensagem. Atendo-se exclusivamente ao texto escrito, o analista será incapaz de aprofundar-se para além da superfície da obra, no sentido de desvendar as formas, os recursos de linguagem utilizados para transmitir uma idéia ou uma proposição que não são, necessariamente, verbalizados, mas estão contidos e expressos na obra. Desse modo, perde-se então aquilo que é menos “visível” e que pode ser potencialmente mais comunicativo que o texto verbalizado ou escrito.

Como coloca Lorenzo Vilches (1996, p.95), uma teoria da imagem pode ser definida nos marcos da textualidade, como uma comunicação que se articula pela manifestação de códigos e que depende de uma interação entre emissor e destinatário. Então, compreendendo a conformação do texto visual como discurso, refere-se a um autor e leitor teóricos, entendidos como categorias produtiva e significativa dos textos visuais da comunicação de massas.

O discurso da imagem funciona como uma negociação pragmática porque existem competências para que o receptor dê conta da leitura do texto e seus objetivos comunicativos. O texto icônico funciona como um assunto a ser tratado e debatido, consiste em um acordo entre os interlocutores.

O texto audiovisual, bastante presente na comunicação de massas é sempre elaborado pelo emissor antes de ser submetido ao leitor. Um pacto não comutativo é realizado na imagem, por uma ação de exibição do autor e uma ação de visão do leitor. É importante destacar que ambos agem, são ativos em sua posição no pacto, porém na televisão, geralmente não existe troca de posições, ou seja, o emissor emite e o receptor recebe.

A percepção do texto audiovisual não é a única forma de acesso que o leitor tem frente ao texto visual, pois a percepção não pode ser separada da compreensão, significa que todo ato de ver implica em uma pergunta sobre o que se está vendo. Em outras palavras, todo ato de ver exige um conhecimento sobre algo,

remete ao conhecimento adquirido e faz conhecer. Neste sentido, o texto audiovisual, assim como o texto escrito, possui propriedades imaginativas e compreensivas.

Ao contrário do que colocam alguns críticos, o texto audiovisual ou a imagem puramente, não possuem um significado a priori. Para o leitor é necessária a aquisição de determinados códigos lingüísticos, sociais, artísticos e culturais. A imagem, assim como todo o texto escrito e fala oral, se presta às mais vãs intenções, sendo que nenhuma linguagem pode ser considerada pura e totalmente livre de distorções, de mensagens subliminares, de interpretações e ideologias.

O audiovisual, o cinema e a televisão, não apagaram o alfabeto, apenas constituem-se em outra possibilidade de expressão. Sua compreensão não é somente lingüística, há opções, categorias conceituais, informações subjacentes à linguagem visual. A síntese que os espectadores fazem de um programa televisivo mostram que se conformam novas formulas lingüísticas.

Outra propriedade interessante apontada por Vilches (1985, p.98) é que a compreensão do leitor não é externa ao texto visual, mas se origina a partir das estruturas não lingüísticas que o constroem, assim como no interior de um discurso “icônico-verbal” que produz o próprio texto. Sendo assim, é imprescindível na análise de qualquer texto audiovisual um estudo da forma, da linguagem específica da imagem para a compreensão da obra.

La comprensión del Lector es una tarea pragmática; una verdadera manipulación em el sentido del HACER. Es el destinatário de la Comunicación quien construye su rol de Lector; se hace o se transforma em Lector, porque actualizaq unas competencias que son la informaciones presentes em el texto confrontándolas com las de su propio SABER (VILCHES, 1996, p.97).

Todo texto visual é um mapa que o observador percorre descobrindo tópicos conhecidos, mas também atribuindo novas informações implícitas na representação visual. É um mapa espaço-temporal em que se encontram as indicações a seguir, as orientações pragmáticas dos signos, as escalas de valores, as estruturas, etc. “La intencionalidad no cae fuera del cuadro comunicativo del discurso visual y de ello quisiéramos también dar cuenta al afrontar el tema de la enunciación” (Vilches, 1996, p.98).

Neste sentido a análise do texto audiovisual não deve prescindir uma metodologia capaz de garantir a leitura crítica do objeto e alcançar os resultados pretendidos. O que não torna menos importante relacionar a obra ao contexto sociocultural e histórico em que ela está inserida, ignorar esses fatores também constitui uma redução. A exigência é por uma análise interdisciplinar, capaz de abordar questões múltiplas relacionadas ao texto audiovisual, referindo-se a algumas teorias importantes, relacionando sua linguagem com seu lugar social.

É adotada, então, a metodologia de análise televisual proposta por Joan Ferrés (1994, p.175), como já referida, dividida em três fases distintas da investigação:

1) **leitura situacional** - pretende localizar a série em seu contexto significativo, isto é, discorrer sobre questões referentes à sua produção, veiculação e concepção;

2) **leitura fílmica** – visa descrever e classificar mais objetivamente as imagens e sons prescindindo de elementos contextuais;

3) **leitura valorativa** – realizar uma valoração crítica sobre a série a partir das descrições, classificações e contextualizações feitas previamente.

Destaca-se o fato de que a etapa da **leitura fílmica** é um momento fundamental na metodologia proposta. E serão aplicadas para seu desenvolvimento 6 categorias sugeridas e sistematizadas por Beatriz Becker (2005; 2010), para análise do texto televisual. São elas:

a) **estrutura do texto** – corresponde a elementos que caracterizam o modo como o produto se apresenta: sua duração, seu estilo e narração, número de episódios, dados a respeito da divisão em blocos, etc.;

b) **visualidade** – permite considerar a instância cênico-visual e a maneira como se apresentam em cena elementos, cenário, personagens, recursos gráficos, etc.;

c) **som** – indica como os elementos sonoros, palavras, ruídos, trilha sonora etc., que estão relacionados aos elementos textuais e visuais, participam da construção da narrativa e das constituições de sentidos;

d) **temática** – revela, como o termo sugere, os conteúdos, os campos temáticos privilegiados nesta ficção seriada;

e) **enunciadores** – oferecem a possibilidade de observar sob uma perspectiva crítica os atores sociais que participam da narrativa, ou seja, as vozes da narrativa;

f) **edição** – utilizada para desvelar processos de montagem desta ficção seriada.

#### 4.2. Leitura situacional: localizando a série

A série *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*, que será abreviada para NEPSA, é uma ficção seriada nacional baseada em entrevistas. Teve seu *Episódio-piloto* exibido originalmente no *Canal Futura*, para o qual foi produzida, em setembro de 2008. O programa foi concebido para o público em geral, sendo de classificação indicativa livre. Este primeiro episódio-teste foi exibido no dia 22 às 21hs 30min, reprisando quatro vezes na mesma semana, nos dias 25 a 28.

Os outros episódios da série foram ao ar a partir do dia 6 de abril do ano seguinte, sendo exibidos todas as segundas as 22hs 30min, com reprises nas quartas e domingos. Neste ano de 2011, a série voltou a ser exibida em 6 de janeiro a 00hs, quinta-feira, reprisando no mesmo dia na semana seguinte as 22hs 30 min.

Figura 1 - Título de abertura



Fonte: Logo de abertura (2010)

O *Episódio-piloto* é uma apresentação da série, ou seja, uma amostra das possibilidades que teria um programa com o formato e as temáticas ali propostas. Esse foi um elemento chave de compreensão, assim como os quatro primeiros, referentes a discussões de realidade, verdade e ficção no audiovisual. Serão abordadas essas questões mais a frente.

Os demais programas seguiram um modelo semelhante, mas com algumas alterações de conteúdo, a exemplo do 5º *Episódio – Experimentais* e 6º *Episódio – Subterrâneos*, que passam a uma discussão sobre determinadas características de alguns gêneros de audiovisual ou ainda como o 4º *Episódio – Artificiais* e o 11º *Episódio – Montagem* que focam questões mais relativas às técnicas gerais de produção do texto audiovisual.

Além de ser exibida na tevê a série esta disponível para *download* no sítio *Futuratec*<sup>5</sup>, uma videoteca de compartilhamento gratuito que o *Canal Futura* mantém com alguns de seus títulos. Estão disponíveis 15 dos 16 episódios da série, que podem ser baixados mediante um cadastro e aceitação de um termo de uso. Este visa garantir que o usuário não se utilize dos produtos disponíveis para fins comerciais, entre outras reservas legais. O presente trabalho foi realizado com esses arquivos de vídeos disponibilizados no sítio, visto que uma análise sistemática da série a depender da programação da televisão seria uma tarefa muito complicada.

<sup>5</sup> O sítio pode ser acessado pelo endereço: <http://www.futuratec.org.br/>

Destaca-se o fato de que o programa teve muitas exibições desde sua produção inicial, o que é bem perceptível na quantidade de reprises em sua primeira exibição, em sua reexibição neste ano e por compartilhamento na rede. Ocupando um espaço nobre na programação, quando ainda era inédito, o programa preencheu e ainda preenche boa parte do tempo de transmissão do canal, o que demonstra sua importância.

O programa foi idealizado por Cao Hamburger, porém foi todo roteirizado e dirigido por Paulo Caruso e Theodoro Poppovik em parceria com a produtora *Caos Produções*, a *Primo Filmes* e o *Canal Futura*. A equipe de produção pode ser identificada a seguir, na Figura 2 e na Tabela 1.

Tabela 1 – Equipe de produção

<b>Função</b>	<b>Pessoa</b>
Produção	Matias Mariani (executiva), Cao Hamburger (executiva) e Marcelo Monteiro (dir. produção).
Roteiro e Direção	Paulinho Caruso e Teo Poppovic.
Edição	Marcelo Junqueira, Andre Albuquerque e Felipe Hassum
Fotografia	Anderson Capuano
Elenco	Maria Laura Nogueira, Renata Gaspar, Fabio Marcoff, Ricardo "Murphy" Brown, Loco Sosa e Jesus Sanchez
Narração	Teo Poppovic
Música	Monga Records (acervo) & Sound Design Produções (original)
Finalização de Áudio	Pélico & Mattoli @ Sound Design Produções
Arte	Maíra Mesquita e Marina Lodi
Figurino	Yael Amazonas
Realização	<i>Canal Futura</i> , <i>Primo Filmes</i> e <i>Caos Produções</i>

Fonte: Site Wikipedia ([http://pt.wikipedia.org/wiki/No\\_Estranho\\_Planeta\\_dos\\_Seres\\_Audiovisuais](http://pt.wikipedia.org/wiki/No_Estranho_Planeta_dos_Seres_Audiovisuais), acessado em dezembro 2010)

Figura 2 – Parte da equipe de produção



Fonte: 13º Episódio – *Sonoros* (2010)

Cada episódio da série tem em média uma duração de trinta minutos e é composto por três blocos de programa e dois intervalos, uma pré-abertura por episódio e a mesma abertura geral do programa. A única exceção nessa estrutura é o *Episódio-piloto* que segue sem a pré-abertura, pois esta tem a função na série de explicar as questões que foram abordadas no episódio anterior. O programa também é constituído de uma abertura que introduz todos os episódios, sem alterações (sua descrição e análise segue mais a frente).

#### **4.2.1. O Canal Futura**

O *Canal Futura* foi criado em setembro de 1997 pela *Fundação Roberto Marinho*, instituição ligada à *Rede Globo de Televisão*. A Fundação lançou em rede nacional o *Telecurso 2º Grau* em fins da década de 70, como já foi colocado aqui no segundo capítulo. O *Canal Futura* tornou-se um dos expoentes atuais do discurso educacional da mídia. O *slogan* do canal sintetiza bem o que propõe: “Este é o canal do conhecimento, criado para falar e fazer educação”. Defendendo “a necessidade de investimento de todos os brasileiros para a melhoria da escola pública brasileira e para o desenvolvimento do país”.



Liderado pela *Rede Globo de Televisão*, maior empresa de telecomunicação do país, o *Canal Futura* conta com investimentos de 15 grupos empresariais, denominados parceiros. Dentre eles, *Fundação Bradesco*, *Grupo Votorantim* e *Fundação Vale do Rio Doce*. Também realiza outras parcerias para implementar projetos educacionais específicos, amplamente divulgados na TV. Estas parcerias funcionam em esquemas de cotas anuais, que podem ou não serem renovadas no início de cada ano. Cabe ressaltar que a parceria com os 15 grupos empresariais citados tem se mantido desde a criação do canal.

Grande parte dos programas exibidos em sua grade de horários não são produzidos diretamente pelo canal, mas são escolhidos através de uma seleção, chamada *Pitching*, que envolvem produtoras de vários estados brasileiros, mas com grande concentração no eixo sul-sudeste, fundamentalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Alguns projetos também são comprados diretamente das produtoras ou financiados, como foi o caso do NEPSA.

O *Canal Futura* vai ao ar via cabo, pelo sistema *NET/Multicanal* e via antena parabólica convencional para todo o Brasil. Também é oferecido de forma gratuita as escolas e entidades públicas ou comunitárias que tiverem os equipamentos necessários para sua recepção e que fizerem a solicitação ao Canal.

A emissora possui um público médio de 33 milhões de espectadores para se ter idéia da força do canal, o governo brasileiro lhe concedeu o título de *geradora educativa*. Isto permite ao canal expandir suas transmissões inclusive em sinal aberto para onde quiser, sem depender de concessões.

No discurso de grande parte dos programas e na totalidade dos comerciais da emissora a escola é representada como uma instituição fundamental para a construção da cidadania e do desenvolvimento do país. Valores como solidariedade e voluntariado são colocados como essenciais para a melhoria da educação brasileira. Está muito presente o discurso de que o voluntariado é a resolução dos problemas da escola pública. Faz referências constantes a sucesso, vitória, empreendimento, liderança e desenvolvimento, apresentando a si próprio como “o canal do conhecimento”.

O discurso publicitário sobre educação escolar que se multiplica na mídia brasileira é uma evidência de que as estratégias de poder estão espalhadas pelo social, não se fazendo apenas sentir na política convencional. A questão é que o setor privado compreende que o currículo escolar é um importante meio de influência sob a população e para subjetivação dos indivíduos, como explica Paraíso (2006):

Daí a ênfase dada ao currículo e à ação docente nos discursos da mídia educativa brasileira. Nesse discurso são disseminados múltiplos saberes, exercícios, práticas, técnicas e tecnologias de subjetivação que pretendem regular, organizar e divulgar formas possíveis de ser professora e professor.[...] Um conjunto de condutas é apresentado como oportuno e conveniente à boa professora e ao bom professor. [...] Trata-se de um discurso que coloca em ação diferentes estratégias para fixar papéis, para conduzir condutas, subjetivar e governar. Trata-se também de técnicas acionadas para administrar as/os docentes, para torná-las/os sujeitos de um tipo específico, para propagar e fixar determinado tipo de subjetividade (idem , p.100).

Entretanto, isso não significa que todos os discursos sobre educação feitos pela mídia e enunciados em toda a programação do Canal tenham essa conotação. Como coloca Michel Foucault (1995, p.248), “não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta”.

No caso específico do *Canal Futura* é possível perceber brechas por onde são enunciados discursos qualificados sobre educação. Um dos fatores para essa abertura é que grande parte dos programas são concebidos e realizados por produtoras independentes e por iniciativas que passam por fora da emissora. Além disso, o fato da emissora não ser de caráter estritamente comercial ou veicular os interesses diretos de consumo de grandes anunciantes, cria possibilidade de realização de uma produção inovadora e experimental. Sem dúvida, o canal é veículo de representação dos interesses de grandes empresas, mas os veicula em torno de uma questão específica, a educação, sendo que os interesses comerciais mais imediatos, visando o consumo, são veiculados na TV aberta.

A série *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* explora essa possibilidade, pois apesar de possuir uma linguagem relativamente acessível, não é um produto destinado a fazer grandes audiências ou que atraia interesse publicitário de grandes anunciantes. Propõe-se a ser educativa, mas suas referências sobre

educação ou formação audiovisual não são ligadas ao ensinamento de um “bem agir” do professor, a uma postura correta que este deve tomar à maneira que a escola deva proceder, ou a importância do “voluntariado”.

Sua proposta educativa se baseia na necessidade de realizar perguntas e diálogos entre produtores, pensadores e espectadores. A autocrítica com relação à possibilidade educativa do programa faz parte de sua narrativa explicitamente. Serão abordadas essas questões mais a frente, por hora assume-se que esta série televisiva é, sem dúvida, inovadora e de qualidade, por apresentar um discurso diferenciado.

### **4.3. Análise Televisual: um “raio-X” da série**

#### **4.3.1. Estrutura do texto**

O NEPSA resulta de uma mistura de gêneros: os programas de entrevistas, a narrativa jornalística em *off* e a ficção seriada. Assim, todo o roteiro é construído com base em entrevistas intercaladas por uma voz *off* que oferece explicações sobre os temas apresentado e breves diálogos com personagens ficcionais, que constituem pequenas esquetes. A apresentadora Maria Laura, que representa a Ana, contribui para “costurar” os programas, assim como a voz em *off* do diretor da série, Teo Poppovik, mas são as entrevistas que estruturam o roteiro dos programas, previamente gravadas com estudiosos e especialistas em televisão e audiovisual.

A divisão temática do programa em 16 episódios, como já referido na introdução desta dissertação, explora a relação do homem contemporâneo com o audiovisual. São elas: 1) *Episódio-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*.

Percebe-se que as entrevistas produzem discussões e questões relevantes aos temas selecionados, propondo um questionamento sobre as relações entre realidade, ficção e verdade. Essas questões são fundamentais não apenas no campo audiovisual, mas em todo o pensamento ocidental, e sua busca pelo debate constitui a forma própria do método dialógico, da qual o programa se serve. Todas as entrevistas foram editadas e aproveitadas para estruturar cada um dos episódios da série. Os depoimentos dos entrevistados funcionam como ganchos para inserção dos diálogos entre os personagens ficcionais.

É válido citar alguns exemplos dessa técnica: um dos entrevistados no *Episódio-piloto* foi Arlindo Machado que frente a perguntas sobre o audiovisual e a fascinação do homem por imagens em movimento, fez referência a pinturas rupestres e homens das cavernas. Essas referências aparecem no programa na forma de personagens que trazem uma narrativa ficcional a discussão subjacente ao diálogo. Então, no decorrer do episódio homens das cavernas aparecem em meio a televisores, pintando nas cavernas e com óculos 3D, vide Figura 3. Logo essa abordagem torna-se uma metáfora pela sua apropriação em linguagem ficcional, que no NEPSA geralmente assume um tom cômico.

Figura 3 – Os homens das cavernas com óculos 3D



Fonte: Episódio-piloto (2008)

Outro exemplo é na entrevista no *1º Episódio – Realidade* com o filósofo Luiz Felipe Pondé: ao ser perguntado sobre a relação entre realidade e audiovisual, coloca que a técnica tem a capacidade de forjar a realidade, sendo que o audiovisual cria a impressão nos indivíduos, caso elas sejam ingênuas, de que se esta mais próximo da realidade do que se estivesse lendo um livro ou vendo um quadro.

A voz *off* afirma que no início do cinema era grande o espanto com as imagens, pois este nível de veracidade da experiência era inédito em todas as outras artes. Então a cena de antigas platéias de cinema corta e aparece uma personagem, um mulher leitora, que num dado momento tem uma reação de terror, própria de uma experiência com a imagem (Figura 4).

Figura 4 – Leitora aterrorizada



Fonte: Episódio 1 – *Verdade* (2009)

As entrevistas, a narrativa em *off*, as falas dos personagens e as enunciações da própria apresentadora procuram construir uma relação dialógica com o telespectador, reafirmando a força das enunciações verbais no texto televisivo. Afinal como explica Machado (2009, p.72), o diálogo é presente na tevê e

aparece nos programas de entrevista, nos debates, nas mesas redondas e até nos monólogos<sup>6</sup>.

Para Sócrates o diálogo não era apenas uma técnica e sim toda a base de sua perspectiva filosófica, fundamentada na natureza dialógica e contraditória da verdade, pois esta nasce entre os homens que a buscam no processo de comunicação dialógica. E é justamente o diálogo que estrutura a narrativa desta série, como assume os próprios diretores e roteiristas, Paulo Caruso e Teo Popovik, no episódio final do NEPSA. Visível como eles apresentam uma postura socrática neste depoimento: “as entrevistas são o conteúdo do programa, porque a gente não entende de nada. A gente tem uma ideia meio geral do que é audiovisual e algumas piadinhas na manga. [...] Então a gente resolveu entrevistar gente que tem conteúdo”.

Outra característica importante do programa é o fato de ser uma ficção seriada, concebida em forma de episódios, estes divididos em blocos. “Chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontínua* e *fragmentada* do sintagma televisual” (MACHADO, 2009, p.83). Os episódios, com exceção do *Episódio-piloto*, são iniciados por uma contextualização do programa anterior, provocando uma associação entre ambos.

Várias narrativas entrelaçadas são construídas como soluções dos conflitos estabelecidos tanto pelas entrevistas quanto pela voz *off* do narrador e pelos personagens de ficção. No entanto, algumas questões complexas ficam sem resposta no NEPSA, sugerindo para o telespectador que o mais importante é indagar ao invés de responder. Exatamente como os diálogos socráticos pretendem gerar conhecimentos, na série o telespectador é motivado a questionar os meios e a televisão, ou melhor, a fronteira tênue entre realidade e ficção.

---

<sup>6</sup> O autor cita que Bakhtin teria localizado o surgimento do diálogo como gênero na Grécia Antiga, fundamentalmente, na *maiêutica* socrática (MACHADO, 2009, p.72). O advento de uma segunda fase da oralidade, mediada por tecnologias de reprodução e transmissão, proporcionada pelo rádio e televisão, abriu espaço para o ressurgimento do diálogo, bem próximo do modelo socrático. Porém, Machado (2009) coloca que essa possibilidade só produziu resultados produtivos em alguns programas, em geral, em televisões experimentais e pouco comerciais.

Como afirma Vilches (*apud MACHADO, 2009, P.89*) a serialização é um grupo de sequencias em que “cada novo episódio repete um conjunto de elementos já conhecidos e que fazem parte do repertório do receptor, ao mesmo tempo em que introduz algumas variantes ou até mesmo elementos novos”. Desse modo, compreende-se que é possível existir uma produção qualificada na tevê utilizando a narrativa seriada, porque a repetição não significa redundância e é princípio de organização de vários sistemas poéticos, assim como possui grande importância na música.

A estrutura do texto do NEPSA ainda apresenta características do humor, um tom sarcástico e crítico ao próprio discurso que a produziu, deixando em suspenso a sua legitimidade. Em certa medida o humor traz essa referência crítica que impede a enunciação de se tornar absoluta, reservando aos discursos um espaço sempre instável e em movimento. O humor neste caso faz com que os discursos produzidos tenham que se manter em diálogo constante para afirmarem ou não a sua veracidade.

#### **4.3.2. Visualidade**

O programa segue uma estética própria, misturando diversos elementos importantes na constituição dos sentidos dos textos audiovisuais como os cenários e os figurinos. Criam um estilo cênico próximo ao ambiente de laboratório e imagens semelhantes a um vídeo experimental que atraem a atenção do telespectador. A visualidade da série se expressa dessa forma nos seus 16 episódios.

Em geral o cenário principal de onde fala a personagem Ana, que apresenta o programa, há televisores, fiações, câmeras, antenas, vídeos-cassete, DVDs e outros aparelhos de captação e transmissão de som e imagem, que convivem em um ambiente caótico e futurista. O cenário apresenta uma disposição assimétrica dos objetos em cena. Um elemento que ilustra bem esse caráter são os televisores ligados reproduzindo imagens de vários ângulos do próprio cenário e da Ana, como espelhos (Figura 5; Figura 6).

Figura 5 – Cenário



Fonte: 3º Episódio – *Ficção* (2009)

Figura 6 - Cenário



Fonte: 14º Episódio – *Reciclados* (2009)

Muitos desses objetos existem fisicamente no estúdio, mas outros são apenas imagens projetadas. Os efeitos de edição se confundem com o real, principalmente o *cromaqui*<sup>7</sup>. Em alguns casos, os objetos são substituídos por imagens, como livros em estantes ou mesmo a própria apresentadora, quando os televisores estão dispostos em sua frente mediando a sua imagem (Figura 7; Figura 8). Um exemplo é a dúvida provocada pelos diretores, se a personagem Ana está ou não no cenário.

<sup>7</sup> Através de um fundo eletrônico com cor específica, usualmente azul ou verde, são inseridas partes do cenário constituídas apenas por imagens, mas que aos olhos do telespectador parecem pertencer ao mundo cênico. Apenas uma leitura crítica permite não submeter o olhar à ilusão proposta neste jogo cenográfico.



Figura 7 - Cenário



Fonte: 1º Episódio – *Verdade* (2009)

Outro elemento constituinte da visualidade do programa é o figurino da apresentadora que mistura elementos cotidianos e casuais, e transmite uma idéia de praticidade, agilidade e simplicidade. A vestimenta da apresentadora também se comunica com a temática do episódio.

Figura 8 - Cenário



Fonte: 3º Episódio – *Ficção* (2009)

Um ótimo exemplo é a Figura 9, em que a camisa de Ana exibe um espaço publicitário, representando a influência da propaganda na programação da televisão aberta. Este figurino foi utilizado no 8º Episódio – *Populares*, que aborda os programas veiculados pelas emissoras comerciais e que são assistidos pela grande

massa de espectadores, e busca demonstrar como esse tipo de produção audiovisual é permeado pelas relações comerciais mediadas pela publicidade.

A apresentadora-personagem, Ana, aparece com um visual diferente apenas no 10º Episódio – *Pornográficos* em acordo com a proposta de inserir o erotismo neste programa específico.

Figura 9 – Figurino da apresentadora



Fonte: 8º Episódio – *Populares* (2009)

#### 4.3.3. Som

O elemento sonoro mais importante da série é a voz em *off* que narra os episódios relacionando as entrevistas, dando explicações e precedendo as esquetes de narrativa ficcional. A voz em *off* utiliza uma linguagem acessível e informal, tentando facilitar a comunicação entre os entrevistados e o espectador. Nesse sentido, a voz em *off* atua como uma mediadora entre esses dois polos.

Geralmente a voz em *off* é acompanhada de uma música de fundo em um volume mais baixo que, na maioria das vezes, é uma execução repetitiva de um solo de guitarra. Essa música que acompanha a voz busca prender a atenção do espectador, proporcionando um ambiente sonoro descontraído, leve.

Essa junção tenta produzir um diálogo e um clima de conversa com o espectador, visando trazer o entendimento das questões teóricas abordadas nas entrevistas para um público, em geral, não especializado. Sendo assim, muitas imagens montadas de filmes antigos e outras são apropriadas pelo narrador resignificadas, ou seja, são atribuídos sentidos diferentes a elas de modo que possam elucidar um determinado problema que foi levantado.

Outro efeito sonoro muito utilizado na série são assovios, estalos e estampidos que marcam a passagem de uma cena a outra, de uma entrevista a outra, de um diálogo de personagens ficcionais à apresentadora ou à narração em *off*. Esses efeitos sonoros dão um sentido conclusivo à cena, transmitindo a idéia de que aquela abordagem se concluiu, produzem um efeito de pausa que é semelhante, na escrita, a um ponto ou uma vírgula.

É importante perceber que no audiovisual a imagem e o som se articulam para construção dos sentidos. A voz em *off busca promover um* entendimento do espectador associada às imagens editadas e inseridas sob o áudio. É interessante observar que as imagens se subordinam à fala do narrador, se submetendo ao sentido que é dado pela narração. As imagens têm maior poder de descrição, mas é o texto verbal que qualifica um determinado acontecimento, como nas reportagens televisivas (BECKER, 2005). Observa-se, desse modo, como os relatos jornalísticos também constituem as características da narrativa desta série.

#### **4.3.4. Temática**

A temática central da série como sugere seu título, *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*, é o audiovisual. Em um tom futurista, o título tenta provocar o interesse do telespectador em desvendar o audiovisual, seu valor cultural, e suas técnicas de produção por meio de uma linguagem de fácil compreensão. O pensamento crítico sobre o audiovisual é construído na série a partir de questionamentos sobre as relações entre realidade, ficção e verdade, presentes em

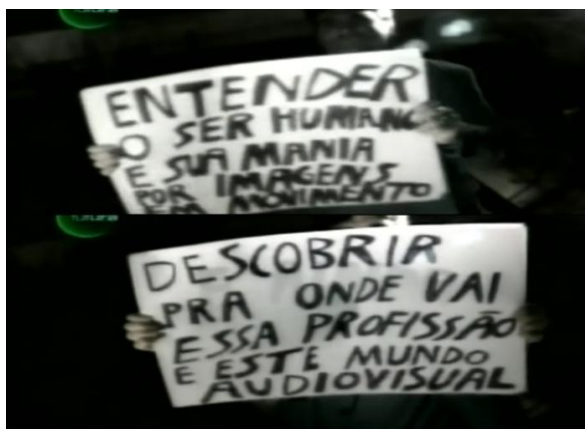
todos os episódios, elaborados principalmente através da contribuição dos depoimentos de pesquisadores e especialistas.

Entretanto, cada episódio aborda uma temática específica do audiovisual, por isso, segue uma síntese das temáticas abordadas nos episódios utilizando como material de apoio as sinopses oferecidas pelo *Canal Futura*<sup>8</sup>.

### ***Episódio-piloto***

Abordando a questão fundamental sobre o que é o audiovisual e suas perspectivas na sociedade contemporânea, indagando ainda porque o homem consome e produz tanto produtos audiovisuais (Figura 10), este episódio serve como introdução à toda a série. São realizadas entrevistas com o professor Arlindo Machado, com os cineastas Esmir Filho e Fernando Meirelles, entre outros.

Figura 10 – Questões levantadas no *Episódio-piloto*



Fonte: *Episódio-piloto* (2008)

### **Episódio 1 – Verdade**

Por meio da articulação entre o registro e a realidade, o episódio constrói um debate sobre a concepção de verdade no audiovisual. Neste programa são entrevistados o cineasta José Padilha, o crítico e jornalista Amir Labaki, e o filósofo Luis Felipe Pondé.

<sup>8</sup> Podem ser acessados no sítio do Canal Futura: <http://www.futura.org.br/>

### **Episódio 2 – *Realidade***

O segundo programa discute especificamente a realidade instantânea no audiovisual, mas funciona como uma continuação do episódio anterior. São entrevistados os cineastas Eduardo Coutinho e Caio Ortiz, além do jornalista Caco Barcellos.

### **Episódio 3 - *Ficção***

Trata da ficção no audiovisual, procurando revelar a necessidade deste tipo de narrativa, com a qual os leitores se identificam antes mesmo da existência do cinema. Neste episódio são entrevistados os roteiristas Fernando Bonassi e Marçal Aquino, os diretores Eduardo Coutinho e José Padilha.

### **Episódio 4 – *Artificiais***

As realidades artificiais e virtuais, criadas desde o começo do cinema, de Méliès ao *Senhor dos Anéis*, seja com auxílio de trucagem ou de 3D são o tema deste episódio. O diretor Luis Carone e o animador Fabio Yamaji, são os principais entrevistados.

### **Episódio 5 – *Experimentais***

Aborda a produção e as concepções daqueles que estão repensando, experimentando, e reformulando a linguagem audiovisual. O audiovisual como vanguarda. São entrevistados a curadora Solange Farkas, o cineasta Michael Gondry e a produtora Zita Carvalhosa, entre outros.

### **Episódio 6 – *Subterrâneos***

Investiga os filmes marginais, independentes, caseiros e de fundo de quintal, e como são feitos da melhor maneira possível. A história que ninguém conhece sobre os filmes que ninguém viu. São entrevistados a atriz Helena Ignez e os diretores José Mojica Marins e Paulo Gregori.

### **Episódio 7 – *Instantâneos***

A experiência do audiovisual na *Internet* é a questão trabalhada neste episódio. Discute-se a imagem no seu estado mais descartável, sem qualidade, especialmente o registro efêmero e, acima de tudo, instantâneo e espontâneo. São entrevistados o antropólogo Hermano Vianna, a produtora Zita Carvalhosa e o realizador de vídeos para a internet Guilherme Zaiden, entre outros.

### **Episódio 8 – *Populares***

Este episódio trata da relação mercantil na produção audiovisual. Aborda questões sobre a produção da televisão comercial aberta, sobre o cinema de massas e sobre a *internet*. O antropólogo Hermano Vianna, o publicitário Washington Olivetto e o polivalente Marcelo Tas são os principais entrevistados neste episódio.

### **Episódio 9 – *Violentos***

Tratando o audiovisual como discurso inerente ao homem, esse programa aborda a relação entre violência e audiovisual. São entrevistados o rapper MV Bill, os roteiristas Marçal Aquino e Fernando Bonassi, e os cineastas José Mojica Marins e José Padilha.

### **Episódio 10 – *Pornográficos***

O programa investiga o erotismo e a pornografia no audiovisual: dos primeiros registros eróticos dos vaudevilles até as mudanças que a bilionária indústria pornográfica tem provocado no comportamento sexual. São entrevistados os cineastas José Padilha e Eduardo Coutinho, a pesquisadora Eliane Robert Moraes e os atores Bill Pullman e Helena Ignez.

### **Episódio 11 – *Montagem***

O episódio trata da importância da montagem no audiovisual. A única ferramenta exclusiva da Sétima Arte e fundamental no processo de “esculpir o tempo”. São entrevistados os montadores e diretores Daniel Rezende e Paul Sacramento, e o VJ Arthur Beniconte, entre outros.

### **Episódio 12 – Sonoros**

Focado no valor do elemento sonoro no texto audiovisual, este episódio traz um olhar sobre o áudio como foco da narrativa, considerando a música como uma linguagem específica, principalmente nos musicais e nos videocliques. Neste programa são entrevistados os compositores Tony Berchans e Antonio Pinto, entre outros.

### **Episódio 13 – Reciclados**

Este episódio aborda a questão da saturação da produção audiovisual, as discussões sobre direitos autorais e as refilmagens. Neste programa os principais entrevistados são o VJ Arthur Boniconte e o diretor Eugenio Puppo, entre outros.

### **Episódio 14 – Interativos**

Investiga o futuro do audiovisual na direção dada pelo pesquisador Arlindo Machado, mostrando como o cinema tem se aproximado do videogame e o videogame, por sua vez, de sequências cinematográficas. Seria esse o futuro da indústria de entretenimento? São entrevistados o diretor Caito Ortiz, o ator Bill Pullman e o pesquisador Arlindo Machado, entre outros.

### **Episódio 15 - Conclusão – Futuro do audiovisual**

Reúne material dos 16 episódios tentando responder de maneira mais consistente a primeira pergunta da série: Qual é o futuro do audiovisual? Muitos entrevistados da série voltam à cena, como os cineastas Michael Gondry, José Padilha, Eduardo Coutinho, Paulo Gregório e Luis Caroni.

#### **4.3.5. Enunciadores**

Como já foi colocado, o roteiro da série é todo baseado em entrevistas e diálogos produzidos com pesquisadores, especialistas e produtores de audiovisual. Estes são os principais enunciadores do texto visto que suas falas delimitam as

possibilidades discursivas do programa e as características atribuídas ao texto audiovisual.

Durante o programa, o debate entre os enunciadores é realizado por meio da edição, ainda eles não se encontram frente a frente. O entrevistador nunca aparece no enquadramento, mas a pergunta formulada por ele sempre antecede a resposta do entrevistado, geralmente especialistas, pesquisadores e produtores, e outras personalidades que possuem alguma propriedade para tratar do assunto destacado em determinado episódio, como já referido. Na maioria dos programas não são ouvidos outros nomes, de menor renome, a não ser no episódio específico sobre filmes marginais na indústria audiovisual.

Mas deve-se registrar a presença, em alguns casos específicos, de atores sociais não especializados em audiovisual ou que não são produtores de audiovisual, como é o caso do filósofo Luis Felipe Pondé, do Antropólogo Hermano Viana e do professor Luis Fernando Ramos. Estes apontam numa abordagem acadêmica relações para fora do campo específico do audiovisual, como o debate no campo da Filosofia sobre a relação entre realidade e verdade.

Notória a inexistência de qualquer entrevista com o espectador ou qualquer opinião deste sobre os temas tratados no debate. São atores sociais que não estão presentes no texto da série. Apesar da constante busca de uma aproximação do telespectador às questões propostas, e de referências às possíveis dúvidas da audiência sobre o tema da série, sua própria voz não aparece no NEPSA. Neste sentido não há uma representação de diferentes atores sociais, e apenas grupos bastante restritos participam, efetivamente, das discussões sobre o audiovisual tratadas. Mesmo em momentos da narrativa onde o texto se remete diretamente ao telespectador, sua fala é construída pela produção, e, desse modo, a recepção não aparece na tela.

O único momento em que os telespectadores possuem uma representação na série é no *Episódio-piloto*, ainda sim de modo cômico por três personagens ficticiais, que dialogam com a apresentadora em alguns momentos (Figura 11).



Entretanto este recurso de representação foi retirado dos outros episódios, não restando qualquer outra intervenção.

Figura 11 – “Telespectadores médios”



Fonte: *Episódio-piloto* (2008)

No geral, a série se constituiu de uma coletânea de opiniões de especialistas, pesquisadores e cineastas ligados de alguma maneira a linguagem audiovisual. Os episódios constituem-se como aulas formadas por depoimentos, mediadas pela explicação e síntese da apresentadora Ana e da voz em *off* do narrador.

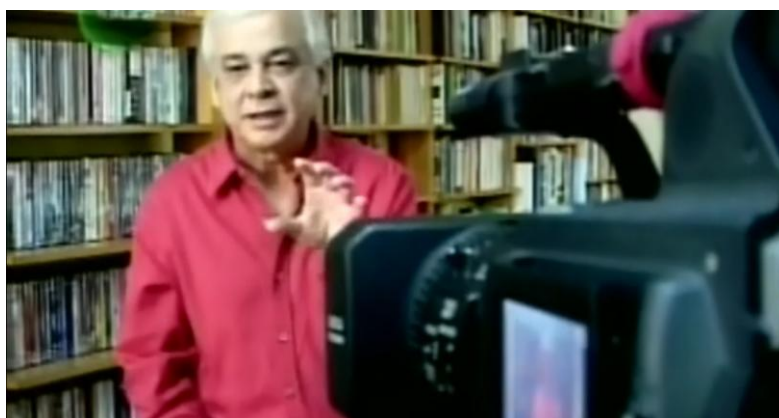
#### **4.3.6. Edição**

A edição da série procura, inicialmente, valorizar os principais enunciadores do texto, os entrevistados, que é o que fundamenta todo o roteiro da série. Sendo assim, a montagem buscar selecionar partes das entrevistas que possam ser encaixadas nos episódios de acordo com a temática abordada. É perceptível que as entrevistas são gravadas em separado, entretanto, a montagem permite esse recorte dos depoimentos. Nem sempre o entrevistado aparece na tela, mas suas opiniões

sempre conduzem à narrativa, ainda que expressas em *off*. Assim, cada entrevista funciona como uma aula-depoimento.

Interessante que na montagem das entrevistas podemos perceber ainda que 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 pela produção em outros programas televisivos (Figura 12).

Figura 12 – Jogo de câmera com Arlindo Machado

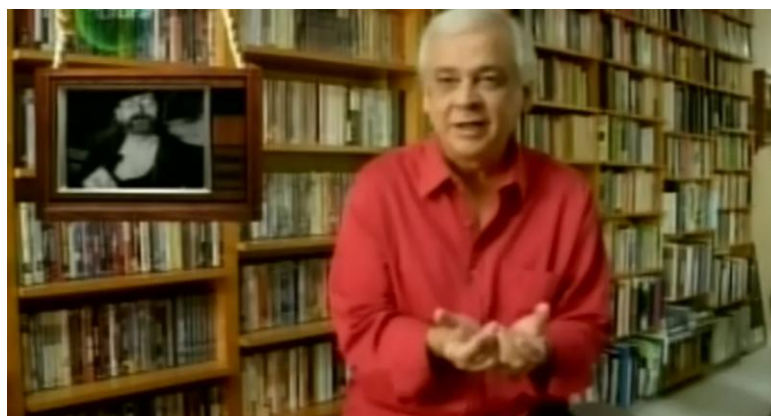


Fonte: *Episódio-piloto* (2008)

Este jogo de câmera na montagem também desvenda o lugar de quem captura a imagem, de quem filma, trazendo um efeito de alteridade, numa nítida referência ao audiovisual como uma visão particular sobre algo, e não um elemento neutro que expõe a realidade. O interessante neste recurso é que é possível se perceber o lugar de quem produz o texto audiovisual, neste sentido, a montagem empregada na série produz este efeito de auto-crítica, de desmistificação, de afirmação de seu lugar de fala.

Outro efeito de montagem é quando durante a fala do entrevistado surge um quadro explicativo na tela (Figura 13), com imagens associadas ao seu discurso, que muitas vezes trazem um tom cômico e crítico. Um exemplo é quando Arlindo Machado fala dos filósofos e aparecem em uma caixa na tela figuras de diversos pensadores, entre elas a de Platão, e a do jogador de futebol Sócrates, que atuou na seleção Brasileira na década de 1980, substituindo a imagem do filósofo. Desse modo, a edição chega a sugerir a questão, indagada no campo da Filosofia sobre a existência de Sócrates.

Figura 13 – Quadro explicativo



Fonte: *Episódio-piloto* (2008)

A edição da série constrói uma temporalidade frenética, com cortes e sequências de imagens em alta velocidade, numa alusão a luz e a eletricidade. Se o cinema é uma arte que encontra na montagem sua identidade, sendo esta responsável pela modelagem do tempo, no NEPSA esta modelagem provoca uma aceleração do tempo, combinando diversos elementos do texto audiovisual dispostos em uma bricolagem que envolve, fotografias, imagens, reportagens, filmes antigos, esquetes e entrevistas. Ressalta-se que a velocidade do texto exige uma expressiva e atenção do telespectador.

Porém, devemos ressaltar que essa montagem frenética não resulta em abordagens desconectadas sobre o audiovisual ou sugere que a narrativa da série é desconexa, ou propõe espetacularizar o audiovisual. Trechos de imagens e sons são editados como um convite à reflexão do telespectador sobre o tema e as questões específicas abordadas.

Este procedimento é visível no 11º Episódio, no momento em que o narrador levanta a influência do audiovisual nas diferentes gerações, e em suas relações com o tempo. A narrativa segue para um esquete onde se simula um “experimento” para perceber essas diferenças entre Pedrinho e sua avó. Ambos são colocados em salas distintas, com as condições ideais da pesquisa, onde sua avó verá o filme *Transformers* e Pedrinho verá *E o vento Levou*. Resultado: Pedrinho dorme profundamente todo o filme, já sua avó tem de ser retirada da sala, pois tem convulsões e espasmos devido à veloz alteração de planos. No mesmo episódio coloca que essa diferença de percepção do tempo vivido ocorre entre diferentes gerações, entre diferentes culturas, cita ainda como exemplo do cinema iraniano.

A própria edição da série é desmistificada na narrativa, oferecendo ao telespectador a oportunidade de compreender como ela e outros produtos audiovisuais são produzidos.

#### **4.4. Leitura valorativa: uma interpretação do NEPSA**

A série *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* é um programa experimental onde, a partir da idealização de um cineasta, uma equipe jovem se estrutura para realizá-la. O investimento na improvisação está propositalmente presente em muitos episódios, associado à velocidade das enunciações (Figura 14; Figura 15), tornando-se possível perceber, entretanto, a tentativa de oferecer uma produção desmistificada sobre o mundo do audiovisual e como este se relaciona com os indivíduos e as relações sociais na produção e reprodução da cultura.

A série expõe as intenções dos produtores desmistificando também seus próprios lugares de fala. Interessante o fato de que todo o programa possui esse

viés, de maneira explícita ou implícita. O tempo todo se cria um questionamento sobre o lugar de quem assiste e de quem produz. A abertura geral do programa e o episódio piloto sintetizam esse modo de narrar e discutir o audiovisual.

Figura 14 – Bastidores da produção audiovisual



Fonte: *Episódio-piloto* (2008)

Figura 15 – Mundo tecnológico



Fonte: *Episódio-piloto* (2008)

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. A narrativa apresenta um grupo de exploradores caracterizados com roupas prateadas semelhantes a uniformes de astronautas, mas que na verdade são roupas de apicultura, e ainda outro explorador caracterizado com um capacete, o qual conduz a câmera na exploração.

Estes personagens chegam de barco em um mangue e visitam um ambiente que se apresenta como um lugar ermo, de difícil acesso e misterioso. Logo no início é possível perceber um close em um caranguejo, uma sugestão de ser um lugar ermo, sem qualquer registro de ocupação humana. Aqui a trilha sonora, puramente instrumental, provoca um clima de suspense. Neste lugar os “exploradores” encontram seres com um corpo humano, mas com cabeças em forma de televisores. Estes “seres audiovisuais” estão vestidos com tangas e cobertos por lama do mangue. Seus televisores-cabeça emitem luz (Figura 16), em alusão a algum tipo de comunicação e de linguagem, as quais, em acordo com a narrativa, os “exploradores” desconhecem.

Figura 16 – Seres Audiovisuais



Fonte: *Episódio-piloto* (2008)

Inicialmente os “exploradores” são recebidos com curiosidade. Logo muito “seres audiovisuais” se reúnem em seu entorno. Um dos exploradores faz anotações (Figura 17) e outro utiliza uma câmera para gravá-los. Posteriormente os “exploradores” são atacados, sem um foco direto da agressão. São perseguidos até o barco, e não conseguem fugir. Neste momento, aumenta o ritmo e a velocidade da trilha sonora.

Figura 17 – O estranho planeta dos seres audiovisuais



Fonte: *Episódio-piloto* (2008)

Após esta cena, a imagem, em um movimento ascendente como se estivesse saindo da atmosfera em direção ao espaço, torna-se uma animação com planetas, foguetes e cometas. A sonoridade segue um andamento musical ligeiro, com picos altos em clima conclusivo. Finalmente a câmera focaliza a imagem de um planeta, verde e azul, alusivo ao planeta terra, onde está escrito o título da série. Logo que o título aparece, uma voz distorcida o enuncia, em uma entonação misteriosa.

Inicialmente a abertura sugere um “mundo estranho”, tendo no manguê a representação deste estranhamento, onde vivem “seres audiovisuais”. Esta sugere que os “exploradores” seriam os produtores, visto que aparecem em meio a anotações e gravações antes de serem atacados pelos “seres audiovisuais”. Nesta direção, acredita-se que a introdução possa sintetizar metaforicamente uma propriedade geral da série que é investigar questões acerca do mundo audiovisual a partir de um estranhamento do mesmo.

O sentido educativo trazido pela série segue a proposta de gerar perguntas e questões baseadas nesses pressupostos. Esta postura aponta para a construção de um conhecimento sobre o audiovisual, pois não busca familiarizar o espectador com sua linguagem, mas distanciar-se e produzir uma visão crítica sobre ela. A série, então, propõe não apenas informar, mas compreender o modo como a informação é veiculada por ela. Muitas vezes, onde pareceria ser mais simples produzir um texto que falasse diretamente das técnicas de produção do audiovisual, a série parte para discussões subjacentes à própria produção que fundamentam o audiovisual



enquanto atividade humana. Ao invés de dar respostas sobre as questões apresentadas, ou dizer como realizar este ou aquele produto audiovisual, a série propõe perguntas em solução e provoca inquietação ao espectador, que recorre ao seu senso crítico.

Segue-se agora para uma descrição e interpretação do *Episódio-piloto*, o qual considera-se uma síntese das questões e proposições iniciais de toda a série, como já mencionado. Este episódio constitui-se como uma referência estética e de conteúdo de todos os outros da série. Nele é possível identificar características do cenário, da narrativa, do tipo de montagem e da temática. Há algumas alterações em outros episódios, as quais serão abordadas mais a frente, entretanto o episódio piloto sintetiza o “espírito” do programa.

O primeiro episódio da série, o *Episódio-piloto*, é uma síntese das intenções de todo o programa e apresenta maneiras de trabalhar o tema que propõe como objeto, o audiovisual. Depois da abertura, o filme se inicia com a palavra *audiovisual*, seguida de um recorte de imagens que sugerem a visão e audição como sentidos fundamentais para existência e compreensão do tema.

Diferente do rádio – *áudio* – ou da fotografia – *visual* –, a obra audiovisual conduz e forja uma veracidade em sua forma, podendo simular a realidade, porém carregada de interesses diversos. Essa experiência audiovisual é capaz de produzir no espectador uma posição de mero receptor de mensagens, ou pode provocar reflexões sobre a construção da realidade e a própria legitimidade de quem a produz, como propõe a série NEPSA.

Um exemplo interessante é no trecho inicial, onde é apresentada a palavra *som* e posteriormente uma tela escura, isto é, sem imagem alguma, com um fundo sonoro. Depois aparece a palavra *imagem* em uma cena sem áudio, embora já seja possível identificar que o som anterior se refere aquela imagem. Por fim, aparece a palavra *audiovisual*, que se junta ao som e à imagem referente à cena, trazendo a compreensão da proposta: aquele som é referente àquela imagem e vice-versa, mas quando são associados dão origem a algo significativamente diferente, o *audiovisual*.



A edição de imagens das mais variadas como, por exemplo, imagens de olhos e ouvidos, de diagramas do aparelho auditivo e visual, em geral retiradas de filmes em preto e branco, enfatiza as combinações entre o ver e o ouvir, entre a imagem e o som, atribuindo sentidos ao *audiovisual*. Em quase todos os episódios uma montagem quase surrealista de imagens, grande parte originárias de filmes antigos, é organizada como um mosaico sob uma estrutura textual frenética e cômica e mistura os gêneros documental, ficcional e dialógico, o que caracteriza a narrativa do NEPSA.

A introdução do *Episódio-piloto* aparenta, inicialmente, que a série é enfadonha e cansativa, pois ocorre uma ênfase persistente na questão da imagem e som como elementos fundamentais do *audiovisual*, vide Figura 18. O narrador chega, ironicamente, a expor o fato de que a palavra *audiovisual* é autoexplicativa e que nesse sentido talvez o programa devesse se dedicar a outro tema: “e falar talvez de coisas mais pertinentes, como os hábitos alimentares do camaleão da Papua-Nova Guiné”.

Figura 18 - Audiovisual



Fonte: *Episódio-piloto* (2008)

Interessante perceber, no entanto, como o programa sempre aborda as questões de maneira crítica, refletindo sobre a relevância dos temas, expressa principalmente pelo uso do humor. Essa reflexão crítica se estende a um questionamento da própria narrativa da série, aliás, uma característica geral da obra, visto que sua tarefa é promover a sua própria compreensão como produto audiovisual, expressão resultante de uma prática social e cultura enquanto fruto do mundo social.

Um exemplo interessante é a entrevista com uma taróloga e vidente Sandra Susi no *Episódio-piloto*, que não encontra sua legitimidade para estar na narrativa, mas pelo fato de que qualquer pretensão de previsão do futuro esta encerrada em um campo dos possíveis, ou melhor, do imprevisível, que em certa medida torna os discursos equivalentes. O recurso da “taróloga” na narrativa deixa bem claro que é impossível prever plenamente o futuro, mesmo que o discurso seja produzido por um especialista.

Podemos destacar um recurso narrativo interessante utilizado neste episódio para trazer a perspectiva do Outro, no caso do telespectador, colocando em cena sua representação como enunciador do texto, embora não seja possível observar suas próprias vozes, como já referido. Aparecem três personagens que representam o telespectador televisivo comum, sempre em um plano médio, como se estivessem assistindo a série pela TV naquele momento (Figura 11).

Em alguns momentos a cena corta para estes personagens, como se a televisão virasse uma câmera ou espelho. Este recurso sugere uma crítica à televisão e ao telespectador comum. Os personagens, os três “telespectadores”, aparecem sentados no sofá em frente ao televisor, vidrados na tela e comendo vários tipos de produtos industrializados, em um cenário caótico, com lixo e objetos misturados a comida. Estão vestidos com roupas muito simples, e com uma aparência descuidada, nitidamente acima do peso.

Durante todo o programa não esboçam qualquer reação, somente em um momento, onde a narrativa discute outras formas de cinema, dando como exemplo o “típico plano iraniano”, ou seja, os filmes produzidos por cineastas iranianos. Os

personagens se confrontam, divididos em opiniões contrárias sobre a interpretação do filme.

Este recurso narrativo de alternância também traz uma crítica interessante ao estereótipo do telespectador comum, como se fosse sempre um indivíduo sedentário, desleixado e bastante limitado. Desse modo expressa uma crítica à postura acrítica e alienada diante da televisão.

Pode-se pensar a televisão e a mídia em geral como um espelho ou simulacro do real, pois suas imagens parecem ser a própria realidade vivida, ou mesmo que esta cria realidades, a exemplo do *bios virtual* (SODRÉ, 2009). Sendo assim, a narrativa sarcástica proposta neste episódio, representada pelos personagens “telespectadores”, proporciona uma inversão na medida em que sugere a realidade como simulacro ou espelho da televisão.

Constitui-se então uma dupla crítica, no conteúdo e na forma: primeiro uma crítica aos telespectadores médios e ao tipo de influência social negativa causada pelo uso pouco reflexivo da televisão, proposição largamente explorada no meio intelectual. Essa crítica é mais evidente na estrutura do texto. Entretanto, é na forma da narrativa que ela se revela mais poderosa e menos explícita porque por meio da alternância de planos possibilita ao telespectador observar-se como imagem estereotipada de si mesmo, de um sujeito que vê a televisão de maneira acrítica.

Nos episódios seguintes, a estrutura da série se altera, desaparecem alguns personagens e enunciadores. As características narrativas da ficção seriada tornam-se mais evidentes, mas os programas não deixam de provocar reflexões sobre a linguagem audiovisual e as relações entre produção e recepção. A proposta dos episódios 1 – *Verdade*, 2 – *Realidade*, e 3 – *Ficção* é discutir a representação do real no texto audiovisual, a partir dos depoimentos dos especialistas, estudiosos e produtores, e por meio de perguntas nem sempre respondidas articuladas pela voz *off* e pela apresentadora. Os episódios são roteirizados a partir dessas falas e fazem referências a autores clássicos da filosofia, do cinema e de outros campos que buscaram estudar esta questão, o que demonstra o caráter interdisciplinar da temática abordada, e possibilidades de diálogo entre o conhecimento formal, acadêmico ou escolar e a narrativa da série. 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.

Sendo assim, as reflexões trabalhadas nesses três episódios não se extinguem neles, mas permanecem em suspenso e servem de referência a todos os outros, dando a entender claramente que o audiovisual é atravessado por questões que não podem ter respostas imediatas, ao contrário, constituem-se indagações relevantes, as quais demandam investigações mais profundas para a sua compreensão, capazes de gerar conhecimento.

A série promove, efetivamente, um debate sobre a possibilidade de uma representação verossímil do real pelo texto audiovisual, sugerindo que por causa do uso das imagens o texto televisivo parece mostrar “verdade”, e de maneira mais impactante do que a de outras formas de expressão, como a escrita. O filósofo Luis Felipe Ponde chega a afirmar em seu depoimento que quanto mais se avança na capacidade técnica, mais a mídia tem o poder de forjar a realidade.

De fato, nos deparamos com imagens que não sabemos se são verdadeiras ou falsas quase o tempo todo. Um exemplo apresentado no episódio são as do filme *Independence Day* e dos atentados de 11 de setembro nas torres gêmeas do *World Trade Center*, e, dadas as devidas proporções, essa comparação questiona as imagens que são veiculadas pela mídia, nos fazendo refletir sobre a veracidade do discurso midiático.

O cineasta José Padilha afirma em sua entrevista que a realidade e a verdade não são a mesma coisa. A realidade é o que existe de fato. A verdade é uma relação entre o que existe e o que se fala sobre o que existe. Quando você emite um enunciado que corresponde à realidade diz-se que ele é verdadeiro. Quando não corresponde à realidade diz-se que ele é falso, o que implica em compreender que a verdade é estabelecida na relação entre enunciadores e a realidade, a qual não quase nunca é marcada pela neutralidade.

Essa discussão sugere que muitos fatos reais, ao não serem representados pela mídia, 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.

A série questiona o documentário como representação da realidade, visto que o público tende a tomá-lo como um documento fiel da realidade. O documentário de fato tem uma estreita relação com o real, pois busca representá-lo, diferente dos gêneros ficcionais que não têm essa intenção.

Entretanto é ingenuidade do telespectador crer que o que é exposto no documentário é a realidade, pois os sentidos construídos sobre um determinado acontecimento, assim como qualquer outro texto audiovisual, são também influenciados pelas condições de produção de um determinado produto audiovisual, e pelo modo como os profissionais realizam a edição, operam as câmeras e estruturam o roteiro, ou seja, são constituídos também por subjetividades. O documentário também é um filme e todo filme possui uma dramaturgia, possui uma verdade autoral, possui uma posição subjetiva e parcial da verdade, embora busque dizer uma verdade. Em síntese, na ficção ou no documentário a avaliação da verdade depende do avaliador, ou seja, a veracidade do audiovisual também depende de quem o vê, o ouve e o interpreta.

Nesse sentido, este gênero também presente na série, além de afirmar a sua singularidade, incorpora questionamentos relevantes sobre as relações entre realidade e ficção, e entre o verdadeiro e falso, em um mundo onde o próprio conhecimento objetivo da ciência é crescentemente relativizado, e a experiência da vida social ,é constituída por meio de apropriações das novas tecnologias de comunicação e informação e por realidades simuladas, pelo *bios virtual*.

Sendo assim, é necessário estudar a realidade para atingir a verdade, ou melhor, para ter conhecimento sobre um objeto ou situação, e não acreditar ingenuamente nas imagens veiculadas pela mídia, mesmo as imagens dos documentários, as quais precisam ser pesquisadas e investigadas de modo que seja possível alcançar uma compreensão maior das representações dos textos audiovisuais. Esta é a principal questão que a série NEPSA propõe, sugerindo que ela própria seja um dos objetos a serem analisados e questionados.

Interessante perceber uma metáfora que aparece no segundo episódio da série *Realidade*, onde se busca uma definição de realidade no dicionário. Sendo que

esta definição aparece na tela inserida dentro de uma imagem veiculada por um aparelho de televisão instalado no cenário. Este efeito sugere que a verdade na TV ou na produção audiovisual é relativa, questionando a objetividade do próprio dicionário e a verdade das palavras escritas. Outro efeito interessante que provoca dúvidas no telespectador sobre a possibilidade da mídia revelar a realidade e a verdade é quando a imagem do rosto da apresentadora Ana é transmitida por um televisor, enquanto o resto de seu corpo está por detrás dele. Quando Ana termina sua fala e sai detrás do televisor, não é ela, mas um homem (Figura 19).

Figura 19 – A falsa Ana



Fonte: 1º Episódio - *Verdade*

O programa crítica a objetividade do conhecimento e a noções de realidade, e questiona a verdade da produção audiovisual, a partir de sua própria narrativa, o que constitui a proposta educativa do programa, levando o telespectador a indagar o que é falso e o que é verdadeiro, e procurar distinguir um discurso legítimo de outro ilegítimo sobre o audiovisual. Segundo Pondé, a realidade é o teste da verdade, independente dos sujeitos. E o audiovisual traz um questionamento sobre a objetividade da linguagem e do conhecimento. Para o documentarista Caíto Ortiz, o homem tem a necessidade de produzir e reproduzir uma narrativa de suas experiências. Aponta essa questão como fator que o diferencia dos outros animais,

fruto mesmo da linguagem. Este depoimento leva no decorrer da narrativa do 3º Episódio – *Ficção* a performance de um ator fantasiado de gorila que procura se comunicar com as outras pessoas para narrar sua experiência. Essa cena se reproduz na duração de todo o episódio e a cada vez que aparece há um número maior de pessoas tentando compreender o que o “gorila” quer dizer, sem qualquer sucesso.

Interessante que essa abordagem traz uma noção ontológica da linguagem enquanto elemento fundamental do processo de hominização da espécie, levando a compreensão de que a linguagem enquanto técnica por excelência é a criação primeira e última que caracteriza o ser humano. Essa abordagem permeia todos os episódios da série, tornando-se o postulado fundamental proposto.

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, como a série NEPSA. Entretanto, é importante ressaltar suas possibilidades como instrumento de construção de conhecimentos. Uma dessas questões, levantada pela própria série, é que o audiovisual não é uma representação objetiva da realidade. A verdade sobre uma dada realidade é elaborada por meio de uma espécie de pacto estabelecido entre quem o produz e quem assiste.

As possibilidades educativas desta série correspondem 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 uma forma de pensamento e linguagem. E como qualquer forma de pensamento e linguagem, o audiovisual pode trazer o conhecimento sobre aquilo que descreve, aborda e trata. O programa, logo, não busca dizer praticamente como se produz o texto audiovisual, detalhando suas especificações técnicas, suas características intrínsecas, ao contrário deixa essas questões em segundo plano e coloca a necessidade de se pensar o audiovisual de maneira desmistificada, deixando emergir o seu potencial comunicativo.

## Considerações finais

Pesquisar um tema tão polêmico e complexo quanto à televisão, a mídia e o audiovisual possui suas vicissitudes, seu revezes, porém há também gratificações. Uma delas é a possibilidade de trabalhar com uma questão de tamanha familiaridade e poder distanciar-se de imagens relativamente conhecidas, uma oportunidade ímpar de percebê-las por outros ângulos.

Neste sentido a televisão traz uma dificuldade adicional, afinal, como estranhar aquelas imagens e sons tão reconhecíveis que lhe acompanharam desde a infância? Como pensar sua casa tendo a TV como um objeto estranho? Afinal, no Brasil a televisão e a casa se confundem de maneira quase absoluta, seja na casa das classes mais altas ou das classes populares, onde existe eletricidade, há uma televisão. Ela é quase onipresente no território nacional, reina absoluta entre as outras mídias.

Sua oralidade tem muita relação com este fato. Num país com altos índices de analfabetismo total e funcional, a televisão torna-se o meio de comunicação mais compreensível para a maioria da população. Deve-se ressaltar o fato, aqui não explorado, que o Brasil é um país onde a oralidade cumpre um papel cultural importante. Contos, mitos, experiência e tradições, todos são reproduzidos, em grande parte do território, por via oral. E esta tradição permanece com força até os dias de hoje. O que não justifica o analfabetismo, visto que a tradição oral não precisa excluir o letramento.

A televisão foi e é o maior instrumento de integração nacional, e não por acaso o primeiro programa nacional foi à inauguração de Brasília. Na mesma década, a ditadura civil-militar perceberia o potencial integrador de um meio de comunicação que suplantaria o rádio e a imprensa escrita, esta que alias, nunca foi capaz de produzir um periódico nacional. No mesmo ano a *TV Cultura* coloca no ar o



primeiro *Telecurso*, com objetivo de preparar candidatos para o exame de admissão ao ginásio.

Em fins da década de 1970 a *Fundação Roberto Marinho* lança o *Telecurso 2º Grau* e inaugura um tipo de transmissão com conteúdos educacionais próprios a formação escolar. Pode-se ver que o interesse da *Rede Globo* na formação e no currículo escolar não é recente, e o *Canal Futura* traz consigo essa herança. Esse quando constrói programas e peças publicitárias sobre educação, na maioria das vezes buscando dizer como a escola e professores devem proceder, ou que conteúdo é ou não relevante.

Com o advento do computador pessoal e o surgimento da *internet*, a televisão ainda é o meio de comunicação de maior relevância política, econômica e cultural do país. Porém, este fato não justifica uma posição acrítica frente a ela. Do contrário, sua relevância deve movimentar mais pesquisadores a fazer mais perguntas sobre a televisão, analisar criticamente seus programas, empreender pesquisas de recepção, pensar e propor o que ela pode ser. Mas deve-se destacar também o que ela é concretamente: um instrumento de poder.

A televisão tem se estabelecido como a esfera pública da sociedade de consumo, uma esfera pública privatizada, na qual a cidadania se converte em bens de consumo e a lógica do espetáculo comanda a organização e disposição dos conteúdos. É neste sentido que a televisão se constitui como um meio fundamental para constituição de um *bios virtual*, pois contemporaneamente as relações sociais são mediadas pela mídia. Sem dúvida, é um instrumento tecnológico de tamanho poder, que produz e reproduz discursos, e intervém na consciência humana e mantém relações de poder.

Neste sentido, a série *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* foi capaz de expressar uma dinâmica dos gêneros televisivos na atualidade, onde a ficção tem buscado se sustentar em argumentos de realidade, enquanto os gêneros que se propõe a ser um documento da realidade, tem se apoiado cada vez mais na ficção. Apesar de não apontar para o campo da política formal, contextualizando as questões abordadas, a série discute questões referentes a este espaço de visibilidade paralelo que a televisão constituiu, ao mesmo tempo atrelado aos

interesses do poder e autônomo à política tradicional. Essa substituição do espaço público pelo espaço de visibilidade da tevê tem consolidado a simulação do real, processo que encontra nas novas tecnologias digitais seu momento de maior fortalecimento.

Se a imagem passa por um questionamento de sua legitimidade no sentido de fazer conhecer algo por ser uma representação, não se pode perder de vista que o próprio alfabeto também é uma representação icônica da fala, sendo assim, é composto por símbolos que em última análise são imagens em sua representação visual. Uma visão radical esqueceria o fato de que os textos escritos por meio de línguas que possuem representações escritas com maior literalidade que a nossa, a exemplo do mandarim chinês, não se tornam menos sujeitos à interpretação e não capturam a imaginação dos sujeitos.

O texto audiovisual significa uma possibilidade de representação e de compreensão do mundo ainda não desvendado em todo o seu potencial. Natural então que as incertezas abatam aqueles que ao longo de sua vida dedicaram-se a construir certezas e que esta nova linguagem provoque inquietações nos homens das letras, que ao longo de sua vida construíram possibilidades significativas de conhecer e representar o mundo a partir dos registros escritos.

Por essa razão, muito se fala em uma “civilização das imagens”, principalmente por causa da hegemonia da televisão a partir do século XX. Entretanto, a tevê é um meio pouco “visual” e o uso que a mesma faz das imagens é bem simples. É herdeira do rádio, fundada principalmente no discurso oral e faz das palavras sua matéria-prima principal. Esse fato tem se alterado nos últimos anos pela utilização de recursos gráficos computadorizados, mas a televisão continua predominantemente oral, assim como no início de sua história.

Uma das explicações para essa questão podem ser os critérios econômicos e técnicos, pois o depoimento oral, a entrevista, o debate, etc., constituem as maneiras mais baratas de se produzir televisão, oferecendo facilidade para transmissão e adequação a um ritmo veloz de produção. Machado (2009) diz que essa disponibilidade para o discurso oral levou a televisão para a facilidade e banalidade de programas como os *talk shows*, os de auditório e os *reality shows*.

Por isso se faz necessária uma leitura crítica da mídia, visto que o texto audiovisual é um elemento fundamental constitutivo do espaço público, sendo assim, um elemento fundamental para as relações políticas. Neste sentido, produzir uma visão crítica da mídia onde o espectador torna-se capaz de conquistar competências específicas necessárias para a produção e compreensão do texto audiovisual, sinaliza a possibilidade de um exercício da cidadania. Importante ainda é destacar o leitor, o Outro do texto audiovisual, objeto do discurso educativo. Este precisa tornar-se, de alguma maneira, um produtor. Neste sentido a educação para a leitura crítica da mídia se assemelha a alfabetização, uma educação básica capaz de produzir um telespectador ativo, ou seja, capaz de compreender criticamente as mídias enquanto instituições produtoras de sentidos sobre a realidade social por meio de apropriações inventivas da linguagem audiovisual.

Essa questão é ainda mais premente em um momento onde as novas mídias e as possibilidades da TV Digital estabelecem um novo modelo de recepção e produção. Como sugerem Médola e Redondo (2010, p.315), observa-se na atualidade que tanto as estratégias discursivas no plano do conteúdo quanto as ações de gestão e comercialização passam por um movimento de transição não mais caracterizado pelo paradigma da comunicação massiva, pela relação um-todos, mas sim da comunicação em rede, pela relação todos-todos, e neste processo o foco central é a comunicação interativa.

O fato é que a perspectiva da convergência já mobiliza produtores e receptores no sentido de realizar uma nova prática midiática em território nacional. Os espectadores são convocados de alguma maneira a colaborar com o texto midiático para a realização dos programas, o que traz a exigência de uma educação crítica para leitura e produção audiovisual ainda mais urgente, de modo que não sejam apenas reproduzidos formatos, conteúdos e sentidos sobre a realidade já existentes. Essa educação não se faz pelo medo de que o audiovisual irá apagar a tradição, mas pelo fato de que diferentes apropriações da linguagem audiovisual podem ser potencialmente inovadoras e transformadoras.

Sem dúvida é impossível prever o futuro do audiovisual e em que resultará a transição da televisão analógica para a digital, entretanto é possível perceber pelo movimento atual, que o telespectador tende a se tornar um produtor. E que, por isso, o audiovisual tende a se tornar um elemento relevante e cada vez mais acessível para a produção de conhecimento e para o exercício de cidadania.

Desse modo, a televisão reafirma seu papel relevante no centro do debate de mídia nacional. E muito tem se falado dela nesses últimos 60 anos, sobre seu papel preponderante de sustentação simbólica do regime militar, da mediocridade constante de sua programação, de seu telejornalismo tendencioso e sensacionalista. Entretanto, tem se falado pouco daquilo que se fez de significativo na televisão, dos programas inovadores, dos programas que têm qualidade, das obras críticas que pelas brechas se lançaram aos telespectadores.

Neste sentido, este trabalho pretende ser uma contribuição, ao destacar uma obra qualificada, veiculada e produzida para a televisão, que busca desmistificar e educar o espectador para ver televisão de forma crítica. A série *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* formada por 16 episódios é um produto audiovisual veiculado na televisão que traz discussões, questões e problemas a serem debatidos e apreendidos pelo espectador, possibilitando a construção de conhecimento sobre a mídia.

Aqui podemos associá-lo a educação, visto que serve como objeto para a produção de conhecimento crítico. Neste sentido, a experiência de assistir ao programa, por si só, não é capaz de trazer uma referência consistente sobre a mídia, sua linguagem, suas implicações sociais e seu fazer. Do contrário, seria possível substituir o professor na Escola e na Universidade pela televisão, o que, definitivamente, não é o caso e nem a proposta do programa. Entretanto, é possível ao assistir o programa produzir conhecimento sobre alguns aspectos da mídia e, fundamentalmente, produzir perguntas.

Essa é a principal característica do programa, do ponto de vista de seu caráter educativo. Os episódios são baseados em entrevistas e esquetes que problematizam o tema e as questões propostas. Assim, o programa colabora fundamentalmente para a produção de dúvidas e perguntas sobre a mídia. Bem

interessante o fato de o NEPSA compreender seu lugar de fala, pois a todo o momento desmistifica sua própria produção e a linguagem audiovisual televisiva.

Contudo, deve-se agora retomar a hipótese: é possível dizer que a mídia, especificamente a televisão, contribui para a produção de conhecimento? Acredita-se que sim. Sua contribuição tem contradições e especificidades, porém, a televisão se constitui como um elemento poderosíssimo de transmissão de informação e de saberes. Até porque o conhecer implica na necessidade do debate, da síntese e da escrita e na maioria dos programas televisivos a imagem está subordinada ao texto escrito, do roteiro a edição, o que se constitui em uma das principais reflexões apresentadas no NEPSA.

Então é possível afirmar que alguns programas televisivos, significativos, qualificados e inovadores, podem produzir um conhecimento sobre aquilo que se propõem a discutir e tomam como tema. Nestes termos é possível documentar a realidade com fidelidade e honestidade, mas o produto audiovisual nunca pode ser tomado como a realidade porque seus critérios de avaliação nunca são objetivos e imparciais, dependem da relação entre quem envia a mensagem e quem a recebe.

No caso específico da ficção audiovisual, que não busca documentar a realidade, é necessário inicialmente perceber-se que é uma ficção, sendo necessário adquirir competências analíticas para leitura de sua mensagem. Em ambos os casos é necessário compreender uma linguagem que está para além do texto escrito, para além da temática e das discussões, que se refere a linguagem específica da imagem, a montagem, a edição.

Fica claro na análise do NEPSA que a leitura crítica do programa também depende de pesquisa, visto que grande parte dos debates e das questões abordadas nos episódios remete a textos escritos e a teorias de diferentes áreas do conhecimento. Isso se revela nas discussões e nas perguntas que permanecem sem respostas, sugerindo ao espectador a necessidade de aprofundar sua reflexão.

Essa postura educativa da série é positiva, pois não busca trazer respostas prontas ao espectador ou mostrar-lhes como fazer audiovisual, mas sim questiona o status do audiovisual como elemento de representação da realidade, como

formulador de discursos verídicos, como obra de arte, produzindo um estranhamento frente a características aparentemente naturalizadas do texto audiovisual.

A série NEPSA deixa bem claro que o principal desafio do telespectador e do produtor não é exatamente o domínio das técnicas de produção do audiovisual, mas sim a compreensão do audiovisual como uma forma de pensamento.

Sendo assim, é possível perceber propriedades do texto audiovisual que comunicam um conhecimento sobre algo, colaborando na produção de saber, o qual muitas vezes até extrapola o potencial explicativo do texto escrito. Afinal, são nas relações estabelecidas entre texto verbal e imagem que os significados da obra são constituídos. Essa característica do texto audiovisual é bastante expressiva no processo de edição, o qual resulta em uma forma significativa de falar sobre algo, de expressar tanto no formato quanto no conteúdo do programa uma opinião sobre alguma matéria.

Sendo assim, afirma-se a hipótese de que por meio da educação é possível construir uma visão crítica da mídia ampliando a capacidade do espectador de compreender o processo de mediação, tornando-o um espectador mais ativo e capaz de compreender as mídias enquanto instituições produtoras de sentidos sobre a realidade social. Esta ampliação na compreensão se dá por meio de apropriações inventivas da linguagem audiovisual, pela leitura crítica da produção audiovisual. E alguns programas educativos televisivos podem auxiliar os cidadãos na construção de uma compreensão da televisão, como é o caso do NEPSA.

As possibilidades educativas da série podem ser ampliadas por meio da experiência do telespectador e das interações que o mesmo estabelece com seu meio social, com outros espectadores, e no ambiente escolar, possibilidade que não foi explorada aqui. Neste sentido, é possível constituir um *hexis* potencialmente crítica à linguagem midiática hegemônica a partir dos episódios analisados, não pelo fato de que esses programas possam substituir a escola, mas sim porque fortalecem as possibilidades de diálogo, além da percepção do telespectador sobre a mídia e a televisão.

Significa dizer que sua abertura e narrativa, assim como as questões que aborda, apontam para a possibilidade de vivenciar uma experiência singular para o telespectador, produzindo assim uma possibilidade de libertação da mediatização a partir das negociações de sentidos e das interações estabelecidas. O programa possibilita assim, que o espectador chegue às suas próprias conclusões, criando um percurso único e propiciando uma significação singular do conhecimento apropriado.

A narrativa indica para o espectador 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 espaços privilegiados para se produzir verdade ou, mais do que isso, para se discutir a verdade das coisas e para se testar a veracidade dos discursos sobre a realidade.

Neste sentido, o audiovisual, inclusive alguns programas televisivos, podem trazer conhecimento sobre algo quando justificam seu lugar de fala, suas limitações e possibilidades, revelando sua parcialidade e mostrando ao espectador que transmitem um olhar sobre a realidade e não a realidade propriamente dita.

Esperamos que este trabalho possa ter contribuído para a compreensão de questões relevantes sobre as relações entre Mídia e Educação, a partir da análise televisual da série NEPSA, e dos resultados alcançados e das reflexões aqui sistematizadas. Sem dúvida não foi possível abordar todas as questões e muitas lacunas restaram ao final, porém, essas se oferecem ao leitor como novas possibilidades de investigação a serem exploradas.

## Referências bibliográficas:

ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

BARBOSA, Marialva Carlos. **Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil**. In: **História da televisão no Brasil**. RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. São Paulo: Ed. Contexto, 2010.

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

\_\_\_\_\_. **Do mito da imagem ao diálogo televisual: repensando o ensino e a pesquisa em telejornalismo**. In: **40 anos de telejornalismo em rede nacional: olhares críticos**. VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; COUTINHO, Iluska (org.). Florianópolis: Insular, 2009.

\_\_\_\_\_. **Uma experiência de leitura de mídia: do mito da imagem ao diálogo televisual**. Cadernos de Letras (UFRJ), nº 26, jun. 2010.

BECKER, Beatriz; MATEUS, Lara. **O melhor telejornal do mundo: um exercício televisual**. In: **60 anos de telejornalismo no Brasil: História, análise e crítica**. COUTINHO, Iluska; PORCELLO, Flávio; VIZEU, Alfredo (Org.). Florianópolis: Insular, 2010.



BORELLI, Silvia Helena Simões. **Gêneros ficcionais: Materialidade, cotidiano, imaginário.** In: **Sujeito, o lado oculto do receptor.** SOUZA, Mauro W. (Org.). São Paulo: Brasiliense, 2002

BOURDIEU, Pierre. **O Campo Científico.** In: ORTIZ, Renato (org). **Pierre Bourdieu – Sociologia.** São Paulo: Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. **Razões práticas: Sobre a teoria da ação.** Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática. Precedido de três estudos de etnologia Kabila.** Oeiras: Celta, 2002.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico.** 10ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

\_\_\_\_\_. **A distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: EDUSP, Ed. Zouk, 2008.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutemberg à internet.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CASTELLS, Manuel. **Sociedade em Rede: a era da informação – economia, sociedade e cultura, v.1.** 6ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

CURTY, Marlene Gonçalves. **Guia para apresentação de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses**. Maringá, PR: Dental Press, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Editoração e tradução de eBooksBrasil.com, 2003. Disponível em: <http://www.geocities.com/projetoperiferia>. Acesso em: agosto de 2010.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema e televisão no contexto da transmediação**. In: **História da televisão no Brasil**. RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). São Paulo: Ed. Contexto, 2010.

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

FISCHER, R. M. B. **Mídia e educação: Uma agenda para debate**. Jornal NH, set 1998. Suplemento NH na Escola.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Truth and power**. In: **Power/knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977**. GORGON, C. (org.). Nova York, Pantheon Books, 1980.

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>. Acessado em: agosto de 2010.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador, BA: EDUFBA, 2002.

JAMBEIRO, Othon. **Os pilares estruturais das comunicações contemporâneas**. In: **A cibercultura e seu espelho: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa**. TRIVINHO, Eugênio; CAZELOTO, Edilson (orgs). São Paulo: ABCiber; Instituto Itaú Cultural, 2009.

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**. 5ª Ed. São Paulo: Editora SENAC SP, 2009.

\_\_\_\_\_. **Máquinas e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Desafios culturais da comunicação a educação**. Revista Comunicação & Educação, São Paulo, nº 18, p. 51 a 61, maio/ago, 2000.

\_\_\_\_\_. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

\_\_\_\_\_. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004.

MEDITSCH, Eduardo. **Paulo Freire e o estudo da mídia: uma matriz abortada.** Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt>. Acessado em: agosto de 2010.

MÉDOLA, Ana Silvia; REDONDO, Léo V. **A ficção televisiva no mercado digital.** In: História da Televisão no Brasil

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

\_\_\_\_\_. **O método 4: As Ideias – Habitat, vida, costumes, organização.** 3ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 2002.

\_\_\_\_\_. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. **Comunicação pelo meio (teoria complexa da comunicação).** Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 20, abril 2003a, quadrimestral.

\_\_\_\_\_. **Edgar Morin: Ética, cultura e educação.** Alfredo Pena-Veja, Cleide R. S. de Almeida, Izabel Petraglia (orgs). São Paulo: Cortez, 2008.

PARAÍSO, Marlucy Alves. **A produção do currículo na televisão: que discurso é esse?** Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/v34n122/22506.pdf>. Acessado em: fevereiro de 2011.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **Televisão e história**. In: **História da televisão no Brasil**. RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. São Paulo: Ed. Contexto, 2010.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Record, 2000.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

Universidade Federal do Rio de Janeiro. **Manual para elaboração e normalização de Dissertações Teses**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: SiBI, 2004.

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

WACQUANT, Loïc. **Esclarecer o habitus**. Disponível em: [http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant\\_pdf/ESCLARECEROHABITUS.pdf](http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/ESCLARECEROHABITUS.pdf). Acessado em: junho de 2010.

XAVIER, Ricardo. **Almanaque da TV: 50 anos de memória e informação**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

**Documentos audiovisuais:**

**NO ESTRANHO planeta dos seres audiovisuais.** Direção: Paulo Caruso, Theodoro Poppovik. Produção: Cao Hamburger, Matias Mariani. São Paulo: Primo Filmes; Caos Produções. Rio de Janeiro: Canal Futura, 2008.

**Sítios da Internet:**

Canal Futura: <http://www.futura.org.br/>

Futuratec: <http://www.futuratec.org.br/>