

Imitação da ordem

As pesquisas sobre televisão no Brasil*

Alexandre Bergamo

Já foi apontado por outros trabalhos o interesse crescente de pesquisa sobre a televisão no Brasil¹. Parte dele reside na importância econômica adquirida pelo meio, em especial pelo fato de que seu principal produto, a telenovela, entendida como um gênero de criação que possui uma marca eminentemente nacional, tem uma parcela considerável de participação nas exportações brasileiras². Outra parte reside também na indagação sobre os prováveis papéis e efeitos da telenovela junto à sociedade, uma vez que ela mobiliza grande parcela da população, como indicam as pesquisas de audiência. Contudo, embora o interesse da área de pesquisa seja crescente, pouco ainda pode ser afirmado sobre as relações que os mais diversos grupos sociais estabelecem com a televisão. Diante desse quadro, as afirmações, e as pesquisas que delas se originam, vêm ganhando um caráter cada vez mais fragmentado. Ao menos é com isso que boa parte da bibliografia de referência sobre o tema concorda.

Esse é exatamente o ponto que nos interessa aqui. A televisão torna-se foco relevante de pesquisa, no Brasil, no início dos anos de 1970, e de lá para cá ocorrem mudanças significativas no tratamento do tema. Uma delas é a fragmentação apontada pela bibliografia, parte da qual reside no fato de que a televisão passou a ser abordada, representada e analisada como se fosse constituída por gêneros independentes³ – a telenovela, o telejornal e os programas de auditório –, distinção praticamente inexistente nas primeiras

*Sou muito grato às críticas e às sugestões de Leopoldo Waizbort (FFLCH/USP) e Esther Hamburger (ECA/USP), sem as quais este texto não teria sido finalizado.

1. Cf. Hamburger (2002).

2. Cf. os trabalhos de Ortiz, Borelli e Ramos (1989) e Ramos (1995). Para um panorama geral do número de bolsas concedido a pesquisas sobre telenovelas no país, ver Malcher (2001).

3. Esther Hamburger foi quem primeiro me chamou a atenção para este fato.

pesquisas realizadas no Brasil. A mudança na forma de tratamento do tema, a partir de gêneros distintos e independentes, indica alterações tanto nos critérios de legitimidade das pesquisas como na sua própria configuração. Ao mesmo tempo em que as pesquisas são representativas das disputas internas ao seu campo e à universidade em geral, elas passam a ter uma validade que antes não tinham, a dispor e a renovar instrumentos de legitimidade e critérios de valor que, embora estivessem presentes já nos primeiros trabalhos, eram estranhos ao campo de pesquisa. Em alguns casos, discursos antes considerados referências importantes para a análise perdem sua legitimidade. Em outros, a manutenção da legitimidade representa apenas que novas barreiras são levantadas junto aos limites que separam os grupos de pesquisa e suas abordagens. Seja como for, a fragmentação das pesquisas, longe de indicar uma aleatoriedade, mostra que elas seguiram uma direção específica, balizada por critérios de legitimidade muito diferentes daqueles que os trabalhos expressavam anteriormente.

A discussão a seguir privilegiará as pesquisas que tomam a própria televisão como objeto. Não serão considerados, então, os trabalhos sobre recepção. As análises sobre televisão podem ser divididas em dois grandes blocos de preocupações ou “objetos” de interesse: a questão da linguagem, e das formas de pensamento que dela podem derivar, na qual se incluem trabalhos sobre o telejornalismo e sobre seus efeitos políticos; e os estudos de caso, que consistem basicamente de algumas análises sobre telejornais, programas de auditório e telenovelas. Para marcar as mudanças ocorridas no tratamento do tema, vamos fazer uma comparação entre os três trabalhos pioneiros sobre televisão no Brasil, que datam da primeira metade da década de 1970⁴, e os trabalhos mais recentes, publicados a partir dos anos de 1990.

4. O de Sodré (1972), sobre cultura de massa e televisão no Brasil, o de Miceli (1972), sobre o programa de Hebe Camargo, e o de Barros (1974), sobre telenovelas.

Linguagem e pensamento

O receptor perde, especialmente, em imaginação, pois a imagem é uma realidade trabalhada – não necessariamente objetiva, mas concreta – que lhe é dada para consumo, sem maiores apelos ao intelecto. [...] por serem *plenas* de significados, as imagens sugerem muito mais que o simples fluxo verbal, atingindo diretamente a parte do psiquismo menos vigiada pelo intelecto. Diante da tevê, que se impõe como um simulacro de realidade, o receptor se abandona, descuidado. [...] Na *iconosfera* (universo das imagens), a sensação tende a predominar sobre a consciência, fazendo apelo a todos os sentidos, mas enfraquecendo-os (Sodré, 1972, pp. 59-60).

[...] não é preciso muito esforço para se entender como é que a sua [da televisão] presença massiva na vida da criança, apresentando continuamente a ela imagens que satisfazem seus desejos (e impedindo assim que a criança entre em contato com o desejo não satisfeito), embora não proíba o pensamento, funciona de maneira a torná-lo *desnecessário*. [...] a televisão não permite que a criança simbolize seu discurso (Kehl, 1991, p. 70).

Embora separadas por quase vinte anos, essas formulações a respeito do impacto da televisão apresentam certa continuidade, ao menos no tocante à sua conclusão principal: a televisão interfere de forma negativa no desenvolvimento da consciência e da linguagem. Ambas as interpretações têm uma mesma origem, a noção de indústria cultural, como formulada por Horkheimer e Adorno (1982), e a noção acerca do caráter fantasmático da TV, concepção elaborada por Gunther Anders (1973). Não cabe aqui discutir se essas formulações deveriam ou não apresentar maiores divergências ao longo do tempo, ou quanto tal interpretação dos impactos da televisão é verdadeira. O que interessa é o fato evidente de que, se tal interpretação perdura, é porque sua legitimidade ainda se mantém atual. Mas que legitimidade é essa e quais as condições para que ela mantenha sua atualidade?

As diversas interpretações elaboradas a respeito da televisão são, nos termos de Bourdieu (1998), disputas pelo poder de impor uma visão do mundo social, pelo monopólio de uma forma legítima de fazer ver e fazer crer as divisões sociais. Assim, tais interpretações derivam, antes de tudo, da preocupação em submeter os elementos do cotidiano a essa forma legítima de fazer ver, de um recorte arbitrário que torne possível a visão que se pretende impor e a divisão social empreendida por tal visão. Mas qual é, especificamente, a divisão social empreendida pelos dois exemplos citados acima e que visão de mundo se pretende impor como legítima?

O universo descrito em ambas as citações apresenta-se, tanto no tocante ao espaço como ao tempo, extremamente restrito: limita-se ao momento em que o indivíduo está defronte à televisão e, portanto, a um espaço não muito maior que uma sala de estar. Ignoram-se diferenças culturais, sociais, políticas e econômicas. Ignoram-se quais as ligações possíveis das pessoas com a televisão, quais as elaborações sobre o conteúdo transmitido, o grau de importância que a televisão assume na vida dessas pessoas, provavelmente diferenciado para cada uma delas, e o caráter cultural ou político que ela possa ter nos mais variados contextos. Há, portanto, de forma bastante marcada, uma indiferença deliberada perante a diferença.

Contudo, apesar de esse universo ser restrito, a conclusão a respeito dos impactos negativos da televisão o transcende e apresenta-se como válida para uma gama muito maior de eventos e de contextos na vida das pessoas, uma vez que apresenta como coincidentes os supostos efeitos da televisão e o destino social dos telespectadores. Isso porque tais formulações expressam uma intenção cultural, ou uma forma de fazer ver e fazer crer uma divisão social que assume o caráter de verdade absoluta e que cobra uma submissão cultural, social e política. O universo descrito não comporta diferenças culturais, sociais, políticas e econômicas porque a única relevância que elas podem ter está na submissão esperada à postura cultural adotada diante da televisão. A análise destitui a televisão de qualquer significado social, a não ser aquele que supõe uma coincidência entre efeitos da televisão e destino social.

Exatamente aí reside a legitimidade de tais formulações. Ela está na adoção de uma forma de ver que é também um ato de divisão social, de estabelecimento de uma distância cultural em relação à televisão que nada mais representa que uma distância social perante ela e todos que possam ser identificados por meio dela, uma vez que essas formulações instituem um ato de autoridade cultural que assume a forma de um ato de saber. A distância social estabelecida por essa forma de ver expressa um afastamento e uma divisão dos destinos sociais, entre aqueles que supostamente são e aqueles que não são *efeito* da linguagem da televisão.

A própria maneira pela qual o discurso é estruturado torna possível essa divisão social. A linguagem utilizada estrutura-se, por um lado, de forma a permitir a conexão entre o indivíduo e uma experiência social entendida como cultural, com toda a carga de associações que a ela possam ser feitas: consciência, reflexão, gosto etc. E, por outro, de forma a estabelecer uma conexão entre os demais indivíduos, aqueles que são *efeito* da televisão, e uma experiência social desprovida de consciência, de reflexão e de gosto. O papel fundamental do discurso é possibilitar e provar essas conexões.

Essa divisão social torna-se possível, em parte, porque tais interpretações retiram o caráter político de seu próprio discurso. Uma vez que o universo descrito não comporta diferenças culturais, sociais, políticas e econômicas, o discurso apresenta-se ele também, supostamente, destituído de intenções políticas, restando-lhe apenas uma aparente intenção neutra e objetiva – tanto mais neutra quanto mais busca o apoio da psicanálise.

Nesse sentido, há uma diferença importante entre as duas formulações citadas. A primeira delas, de Sodré (1972), que mais se aproxima de uma visão apocalíptica da comunica o de massa,   também a que mais tem

sofrido críticas ao longo do tempo: ao ser considerada uma classificação simplista baseada muito mais numa distinção de lugar do que de forma da linguagem⁵; ao tratar a realidade por meio de categorias-fetiche, que consolam o leitor, fazendo-o pensar-se parte de uma comunidade de eleitos acima da banalidade média, e que representam o principal obstáculo a uma análise de tais fenômenos⁶; ao tratar a realidade de forma a não considerar a possibilidade de interferência das classes populares e tratá-las como uma massa inerte⁷; ao ignorar as diferenças de interpretação possíveis do próprio conteúdo televisivo⁸. A segunda, de Kehl (1991)⁹, embora se aproxime da visão apocalíptica, apóia-se numa teoria do conhecimento de base psicanalítica, capaz de conferir maior legitimidade a essa postura, uma vez que substitui a crítica do lugar pela crítica da forma e a categoria-fetiche pela análise do simbólico que se pretende universal¹⁰.

Cumprе salientar que a adoção de critérios oriundos da psicanálise foi feita gradativamente e pode ser observada também nos trabalhos posteriores de Sodré (1977; 1990). O fato é que um discurso a respeito dos meios de comunicação baseado tão-somente em critérios apocalípticos tem cada vez mais perdido legitimidade. Contudo, o discurso capaz de fazer ver e fazer crer uma divisão entre destinos sociais, supostamente operada pela linguagem da televisão, mantém sua atualidade. Uma vez que tais formulações ignoram diferenças culturais, sociais, políticas e econômicas, sua legitimidade está, portanto, não em seu valor explicativo, mas em seu caráter distintivo, de divisão entre destinos sociais.

Os programas de auditório

No caso das pesquisas sobre os programas de auditório, dois caminhos foram seguidos, cujos critérios de legitimidade podem ser identificados desde os primeiros trabalhos tomados como objeto de análise:

[...] o grotesco dos programas da tevê brasileiros se configura como uma disfunção social e artística, de tipo especialíssimo, que poderíamos chamar de *grotesco escatológico*. Aqui, o *ethos* é de puro mau-gosto. Por quê? Porque o valor estético da crítica e distanciamento é anulado por uma máscara construída com falsa organicidade contextual. O grotesco (em todos os seus significantes: o feito, o portador de aberração, o deformado, o marginal) é apresentado como signo do excepcional, como um fenômeno desligado da estrutura de nossa sociedade – é visto como o signo do outro (Sodré, 1972, p. 73).

5. Ver, por exemplo, Meyersohn (1973).

6. Ver Eco (2001).

7. Ver, nesse sentido, as críticas de Martín-Barbero (2001) e Canclini (2000).

8. Críticas apontadas pelos trabalhos de recepção realizados no Brasil a partir da década de 1980. O primeiro trabalho importante nesse sentido é o de Leal (1986).

9. O argumento de Maria Rita Kehl encontra um desenvolvimento em artigo posterior. Ver Kehl (2000).

10. Ainda que sobre essa universalidade e essa forma de tratamento do simbólico possa recair uma série de questionamentos e críticas, em função, inclusive, da impropriedade com que o tema é tratado: aquisição de linguagem, cognição e simbolização podem ser tomados como processos idênticos, coincidentes, complementares ou distintos? O símbolo na linguagem é equivalente ao símbolo no pensamento? O signo do discurso é equivalente ao símbolo? Ver, nesse sentido, o trabalho de Arrivé (1994).

Em resumo, devem-se salientar os seguintes pontos: a) o caráter heterogêneo dos bens simbólicos difundidos pelos meios de comunicação de massa, efeito do estágio atual de integração precária do mercado material e simbólico; b) tal caráter torna viável a existência de mensagens que respondem, em parte, às demandas simbólicas das classes dominadas, ao lado de mensagens que reproduzem, mais de perto, o *habitus* de classe “dominante” de acordo com a lógica da distinção e vulgarização que traduz o sistema de classes ao nível do consumo; c) a tendência no sentido de acelerar, ao menos na área dos “bolsões” vitalizados, o processo de unificação do mercado simbólico, de modo a submeter as mensagens reprodutoras do arbitrário cultural “dominado” aos critérios de avaliação da autoridade pedagógica dominante, cujo recurso central consiste em fazer ver aos agentes “dominados” sua indignidade cultural. [...] A questão é complexa justamente devido à mistura de significações que caracteriza tais programas: transmitem ao receptor “excluído” a imagem de uma sociedade de consumo plenamente constituída, mas a composição simbólica desta imagem obedece a padrões de um estoque simbólico que o “excluído” traz de sua primeira socialização. Em outros termos, esses programas de auditório oferecem ao receptor “excluído” a imagem de uma sociedade de consumo tornada verossímil por padrões mistos de codificação simbólica (Miceli, 1972, pp. 217, 218, 226).

Duas posturas significativamente opostas ficam marcadas. De um lado, na análise de Sodré (1972), a característica principal reside no fato de que sua intenção estética traduz uma exigência absoluta de verdade cultural. A participa o de outros grupos, que não a elite cultural,   vista como algo que deve ser condenado e rejeitado, e a estética de “mau-gosto”   destituída de qualquer valor social. Não pretende ser *uma* possibilidade estética, mas a única verdadeira, destinada ao domínio. Constantemente, ao longo do texto,   apontado o contraste entre o alto grau de corrup o do “gosto popular” e as virtudes de um “gosto cultivado”, que se faz de forma violenta porque a linguagem utilizada para apontar essa “corrup o” também o  . De outro lado, a análise de Miceli (1972), cuja característica principal está não na imposi o de uma verdade estética, mas na identifica o de “padrões mistos de codifica o simbólica”. Contudo, o universo representado   bastante simples e limita-se a uma oposi o entre dominantes e dominados, o que faz com que a disputa simbólica seja entendida como equivalente às disputas econômica e política. A afirma o econômica   entendida como sin nimo da afirma o social e política, o que faz com que os “padrões mistos de codifica o simbólica” sejam compreendidos como existentes apenas pelo fato de uma das classes, a dominante, não se afirmar plenamente

sobre a outra, a dominada. Nesse universo, em que afirmação econômica, social, política e estética se equivalem, possíveis diferenças significativas são anuladas, homogeneizadas e reduzidas a um conflito dual entre dois pólos antagônicos, dominantes e dominados. Embora o texto faça referência a esse conflito o tempo todo e alerte para a existência de duas classes, em alguns momentos há apenas a classe dominante. É o que pode ocorrer quando a classe dominante impuser sua hegemonia de forma plena e anular a classe dominada, restando apenas uma unidade: a afirmação econômica, estética, social e política da classe dominante.

A legitimidade desses trabalhos está justamente na oposição que os marca: de um lado, a imposição de uma verdade estética e cultural que se pretende destinada ao domínio; de outro, a indicação de que a estética dominada é autêntica, legítima – ainda que o pesquisador não se identifique com ela –, e por isso deve ser alertada do perigo que lhe recai, da supremacia e da imposição dos valores da classe dominante. Tal oposição traduz uma evidente disputa política por duas formas contrárias de fazer ver e fazer crer o mundo social, e pela autoridade e legitimidade que elas podem representar. Diferentemente do tópico anterior, no qual as preocupações estão centradas num tema genérico – a linguagem da televisão – e no qual a indiferença pela diferença é um dos traços mais marcantes, aqui a diferença passa a ser relevante, seja para legitimar as virtudes de um “gosto cultivado”, seja para corroborar a autenticidade de um “gosto popular”.

Contudo, embora o “gosto popular” ganhe relevo e validade, um preço muito caro passa a ser pago pelas “classes populares” – e continua a ser pago nas pesquisas atuais em função dos instrumentos teóricos utilizados. Isso porque, nas duas análises, as disputas simbólicas são reduzidas a dois termos e pontos de vista não como resultado de um processo social mais amplo, mas como expressão de “naturezas sociais” distintas. Em Sodré, isso pode ser observado por meio da linguagem violenta utilizada para indicar o contraste entre um “gosto cultivado” e outro “popular”, que deve ser rejeitado com a mesma violência empregada pela linguagem. Já em Miceli, o uso de expressões como “estoque cultural” e “primeira socialização”, ou de *habitus*, como resposta às demandas da classe dominante, cobram uma naturalização dos traços expressivos. Com isso, o preço pago pelas “classes populares” para terem suas expressões simbólicas reconhecidas como autênticas é a anulação das diferenças e das desigualdades sociais internas a elas e a redução dos conflitos sociais à disputa econômica, uma vez que as afirmações econômica, social, cultural e política são vistas como sinônimos. Essa anulação é tanto

maior quanto mais a análise impõe uma forma de fazer ver e fazer crer uma divisão social, operada igualmente pelos dois trabalhos, entre elite e classes populares, baseada numa distinção entre um gosto elevado e um vulgar, e na suposição de que ambos expressam naturezas sociais distintas. A autenticidade que as classes populares poderiam ter fica reduzida a um denominador comum: toda forma de expressão é definida a partir da privação e vista como aquém ou como imitação vulgar dos valores da elite e de seu gosto elevado. Os “padrões mistos de codificação simbólica” nada mais são que a suposição de que a disputa social é operada entre distintas naturezas simbólicas. Assim, as diferenças sociais tornam-se inconciliáveis devido à sua própria natureza.

Essa forma particular de conferir legitimidade à pesquisa, derivada da autenticidade presumida das classes populares, pode ser observada em trabalhos muito posteriores:

11. Uso semelhante da noção de *habitus* pode ser encontrado em Barros (1974). Embora não se refira a programas de auditório, a noção de *habitus* como naturalização de traços sociais pode ser observada também em Barros Filho e Martino (2003).

12. Entre as pesquisas mais recentes que expressam tal perspectiva, ver Torres (2004).

13. Os exemplos atuais mais claros talvez sejam Serginho Groisman e Jô Soares, ambos na Rede Globo, sendo maior a distinção pretendida para o segundo, uma vez que o programa apresenta-se não como de auditório, mas como *talk-show*. Além disso, o horário em que ambos os programas são exibidos, nas madrugadas, é considerado mais “seleto”.

Os produtores populares se identificam com seu público porque não são muito diferentes dele. Partilham do mesmo universo cultural e simbólico. Muitas vezes, parecem expressar exatamente o ponto de vista das classes populares. [...] Estamos aqui muito próximos da noção de “habitus” desenvolvida por Bourdieu. [...] A idéia de *habitus* procura captar as condições em que o criador se constituiu como sujeito social (basicamente a família) e enquanto produtor, da escola, contatos profissionais etc. Essas vivências e influências têm forte influência na formação do gosto: as preferências por determinados estilos de arte, de vida, de consumo. Em outras palavras, o “habitus” deixa suas marcas nas “disposições estéticas” do criador e isto tem a ver com a classe social da qual ele se origina, fator determinante nos diferentes níveis de distribuição dos bens culturais (Mira, s/d, pp. 99-100).

Aqui, de forma muito mais pronunciada, a estética, por meio da apreensão que lhe é feita da noção de *habitus*, é destituída de uma significação social e imprime-se-lhe uma significação “natural”, ou seja, seu significado social é entendido como a manifestação de sua “natureza”¹¹. Isso confere um rumo bastante particular às pesquisas, não só na adoção de conceitos que possam conferir autenticidade, ou “natureza”, às classes populares, mas também na escolha de programas a serem pesquisados: sempre aqueles considerados populares, nos quais o apresentador possa ser identificado como representante “natural” das classes populares¹². Apresentadores originários de classes não identificadas como populares e que têm um nível de escolaridade capaz de imprimir disposições estéticas diferentes são praticamente ignorados pelas pesquisas¹³. A razão disso está no fato de que a

legitimidade de tais pesquisas reside na disputa pela manutenção do monopólio que impõe uma divisão do mundo social alicerçada na suposição de uma sociedade dual, na disputa entre as “naturezas” próprias a essa dualidade e na crença de que, para enfatizar a autenticidade dessas disposições estéticas, é necessário sublinhar o quanto elas são “naturais”. O ato que institui essa visão faz ver, crer e manter uma divisão social que é, em primeiro lugar, a distância estabelecida entre o pesquisador e as disposições estéticas com as quais ele não se identifica. As pesquisas passam, com isso, a adquirir um tom ambíguo: reconhecem a autenticidade das manifestações populares, mas as reduzem ao denominador comum de imitação de um alto gosto ou de manifestação vulgar. Além disso, ignora-se o fato de que, nos últimos anos, tem crescido o número de profissionais da área de comunicação com passagem por um sistema de ensino e de aprendizagem específico para o trabalho na área, sem que isso represente uma mudança significativa, ao menos o suficiente para ser identificada por tais pesquisas, das estratégias expressivas utilizadas pela televisão. As pesquisas ignoram também os chamados programas de variedades, geralmente destinados a mulheres, que têm um formato semelhante ao dos programas de auditório, ainda que com a clara ausência deste, e cuja apresentação fica geralmente a cargo de jornalistas.

Outro aspecto importante, e que deriva de tal postura analítica e do uso que se tem feito da noção de *habitus*, é que não há laços possíveis entre o passado e o futuro, a não ser aqueles que podem ser encontrados na naturalização suposta pelas disposições e condições econômicas presentes. Assim, passado, presente e futuro são reduzidos a uma unidade¹⁴. Como já foi dito, empreende-se aqui uma forma de fazer ver e fazer crer uma divisão entre destinos sociais tomando como ponto de partida não os efeitos da televisão, mas as diferentes naturezas sociais. Em função dessa postura, as pesquisas sobre os programas de auditório trazem desde seu início uma característica que perdura também nos estudos mais recentes: a televisão, como campo social, fica destituída de uma lógica própria, em que operem fatores sociais específicos a seu contexto. Com isso, ela simula, encena uma lógica que lhe é exterior. Seu único motivo de existência é a materialização de conflitos que lhe são externos.

Mas, ainda que essa característica se mantenha constante, mudanças significativas nos critérios de legitimidade têm ocorrido. Vamos retornar ao texto de Miceli (1972) para depois compará-lo com outro, um pouco mais recente:

14. Ver, nesse sentido, as interpretações feitas a respeito da cultura popular por Bosi (1972) e a respeito do grotesco por Mira (s/d).

Mas qual o sistema de provas que os participantes [dos debates ocorridos nos programas de auditório] de fato utilizam para fundamentar suas opiniões? Em geral, fornecem-se as provas obtidas da experiência individual mais imediata, da biografia pessoal e do cotidiano [...]. A prova máxima do que se diz é a presunção de haver ocorrido o que foi dito. A legitimidade da opinião pessoal deriva de um quadro de referência moral indiscutido, cujos fundamentos são Deus, o espírito, a família, o bem, a humanidade etc. Ou então, de uma dada concepção da natureza humana, que aspira à universalidade e que coincide com a experiência do participante. O horizonte último dos debates é fornecido pelos “bons costumes”, pelos “bons sentimentos”, e a simulação de posições conflitantes visa restaurar, em bases mais sólidas, o sentimento de unidade e consenso. Enfim, o debate é travado nos limites do sistema de normas a ser louvado (Miceli, 1972, p. 110).

Enquanto corresponde a um ideal cultivado pelos grupos dominantes, ela [a televisão] não apresenta risco; contudo, quando parece agir contra esse ideal, torna-se um perigo para a sociedade. A causa para tanta angústia é exatamente porque a televisão não tem correspondido ao papel de agente da civilização, ao contrário, abre cada vez mais espaço para manifestações que agridem esses ideais. Isso porque a produção televisiva responde a uma tensão própria de sua natureza de produtora de bens culturais subjugada à lógica do capital. [...] O poder que [o apresentador Ratinho] alcançou através da mídia capacitou esse comunicador a aparecer como expoente de um grupo destituído do capital simbólico e material fundamental para a entrada no jogo social, o qual define não só a posição na escala de valor, mas o próprio sistema de valores, que é compartilhado por todos em uma determinada sociedade, e que confere ao sujeito as percepções a partir das quais avalia a si próprio e aos outros. Em um jogo em que está destituído das qualificações necessárias para acumular mais valor, ou seja, está anulada a chance de classificação social, a única possibilidade, além da destruição do próprio jogo, é a inversão de valores. Ratinho encena essa possibilidade, procura atribuir às suas próprias qualificações, negativas na atual configuração, um valor positivo (Sampaio, 2003, pp. 136-138).

Na análise de Miceli (1972), a unidade estabelecida entre os fatores econômicos, sociais, políticos e culturais rejeita qualquer outra representação de mundo que não aquela que o supõe a partir de uma perspectiva dual e antagônica. Nesse contexto não há conflitos entre indivíduos, apenas entre classes. Os conflitos expressos pelos indivíduos são tão-somente representativos dos conflitos de classes. O universo percebido e representado pelos programas de auditório é rejeitado com força por expressar o mundo

a partir de uma perspectiva moral que ignora as distinções sociais, culturais, econômicas e políticas, e por supor que as diferenças sociais são diferenças individuais.

Também no trabalho de Sampaio (2003) a análise é centrada na idéia de um conflito dual: de um lado, uma estética “civilizada”, que corresponde aos anseios da elite cultural, e, de outro, uma estética que agride a pretensão de “civilização”. Contudo, uma mudança substancial ocorre nos critérios de legitimidade da pesquisa. O caráter dual e antagônico, embora seja uma constante nas análises sobre os programas de auditório, adquire uma legitimidade que antes não era expressa. O conflito social era considerado, nas análises anteriores, expressão de naturezas sociais distintas, no limite, inconciliáveis. A afirmação de que “em um jogo em que [...] está anulada a chance de classificação social, a única possibilidade, além da destruição do próprio jogo, é a inversão de valores”, pressupõe a existência de conflitos entre indivíduos, e não apenas entre classes. O conflito social passa não apenas a ser representado por classes antagônicas por meio da manifestação de suas “naturezas”, mas também a ser operado por indivíduos mediante a manifestação de suas “naturezas individuais”, expressas pelos valores que trazem consigo e que revelam seu “ser”, sua essência individual. Sendo assim, atribuir às “próprias qualificações, negativas na atual configuração, um valor positivo” é uma operação social que só pode ser pensada no plano individual, no qual a estratégia é lidar menos com desigualdades sociais, resultado de longos processos sociais, e mais com diferenças entre qualidades humanas expressas como essencialmente individuais. Com isso, a análise, além de estabelecer relações entre as evidentes diferenças de classe, passa também a fazer associações entre indivíduos e virtudes, como a sabedoria, a força, a coragem ou a justiça, e a expressar o mundo a partir de uma perspectiva moral. Não se trata de uma simples inversão de sinais, em que o negativo vira positivo, mas de uma inversão que não pode ser pensada entre desigualdades sociais, culturais e políticas, mas apenas no plano individual, e na qual a avaliação do sucesso social traduz a avaliação possível de sua qualidade individual. Assim, o destino social torna-se destino individual.

Telenovelas

As mudanças operadas nos critérios de legitimidade das pesquisas sobre televisão são muito mais marcantes e evidentes nos trabalhos a respeito das telenovelas. Vejamos, por exemplo, um trecho extraído da primeira tese

sobre telenovelas no Brasil e outro extraído de uma tese recentemente publicada:

[...] as desigualdades sociais, econômicas e culturais são colocadas [nas tramas das telenovelas] apenas para terem sua importância minimizada, uma vez que são as características pessoais pertinentes ao homem e à mulher as decisivas para o sucesso da relação. [...] O problema social [na telenovela “O homem que deve morrer”] foi jogado para a relação entre duas partes de uma grande família, uma defendendo os pobres (a boa, evidentemente), e outra usurpando os direitos e explorando os trabalhadores, de tal forma que o conflito se resolverá por uma atitude extremamente paternalista, em que o setor “bom” da família rica doa parte de seus bens materiais aos trabalhadores de sua própria mina. Esta forma de colocar a questão de imediato denuncia a impossibilidade de colocar o enfrentamento de classes enquanto relação entre dois grupos, para ter que reduzi-lo a um conflito dentro de uma família extensa que contém elementos “bons” e elementos “maus”. [...] estas novelas possuem todas um caráter edificante, baseado no pressuposto de que os determinismos sociais, econômicos e culturais, são secundários na medida em que, em princípio, todos têm possibilidades de vencer os obstáculos que impedem a constituição da família, único abrigo da alegria e felicidade; logo, destino que todos devem escolher (Barros, 1974, pp. 57-60).

[...] [a telenovela] *Vale tudo* é um registro-comentário sobre essa fase [de reconstrução moral] da vida nacional. A base da novela, como diz o autor, são os “*I love you*” típicos do melodrama, mas as questões éticas perpassam toda a trama. É um jogo de forças, no qual o melodrama cede espaço para a discussão, mesmo que de forma simplificada, do momento político social. O gancho para a inserção da discussão ética é o da mobilidade social: era preciso focalizar o modo de agir das pessoas para “vencer na vida” numa turbulência moral de amplitude coletiva. As premissas de *Vale tudo* e *O dono do mundo* caminham na mesma direção. A primeira delas pergunta: vale a pena ser honesto no Brasil? Já a segunda questiona as elites: a classe dominante tem alguma preocupação com o povo? [...] Em *Vale tudo* o autor burila seu texto no sentido de um realismo extremado. Aproveita uma característica do melodrama, o exagero, e o coloca também no hiper-realismo que imprime à novela. O maniqueísmo parece evidente quando põe em confronto uma mãe (honestas) e uma filha (desonestas). Mas não se desenvolve da maneira habitual, em sua interpretação conservadora. Isso porque todos os vilões da novela se dão bem, terminam vitoriosos (Nogueira, 2002, pp. 49, 50, 53).

No primeiro caso, na tese de Barros (1974), a análise constrói e representa uma realidade cuja base são as diferenças econômicas, sociais e cultu-

rais. O universo representado, com isso, é o das desigualdades sociais e o da expressão política dessas diferenças. Assim como nas pesquisas sobre os programas de auditório, a realidade é também entendida de forma dual e antagônica. Nesse universo, os únicos obstáculos da vida são as diferenças econômicas e sociais, não há entraves de âmbito individual. Portanto, o indivíduo só tem valor quando representativo de uma das duas classes. Não pode haver conflitos entre indivíduos, apenas entre classes. A explicação para a inexistência de uma realidade entendida nesses termos na telenovela é, na visão da pesquisadora, o próprio contexto político da época, de repressão e de censura, tomado como impossibilidade, denunciada no texto, de representação política das diferenças sociais. Embora haja duas classes na telenovela, o maniqueísmo encobre esse fato, encobre o realismo que a análise espera e cobra, transformando-o em um conflito entre bons e maus. A novela é, com isso, desprovida de legitimidade, uma vez que a pesquisa olha com profundo desprezo a realidade representada nesses termos maniqueístas.

A diferença gritante com relação ao segundo caso, o trabalho de Nogueira (2002), está em que tudo aquilo que era motivo de desprezo na análise anterior e visto como representativo da falta de legitimidade da telenovela se torna legítimo e estrutura não só a telenovela, mas também a análise sobre ela. No texto de Nogueira, as desigualdades sociais são reduzidas a desigualdades morais. Não há conflitos entre “classes”, mas entre “indivíduos” de diferentes qualidades morais, que podem inclusive fazer parte de uma mesma classe social. A perspectiva de análise é moral: não percebe fatores sociais, culturais, econômicos ou políticos, mas vícios e virtudes, acertos e erros. A mobilidade social surge como expressão da “ambição”. Isso porque o moralismo é inconciliável com uma compreensão baseada em fatores sociais. Assim, o que se observa é a materialização de sucessos e de conflitos “individuais”. “Realismo extremado” e “hiper-realismo” são termos que expressam bem a realidade na forma em que ela está sendo representada: um universo de conflitos morais.

A mudança de tratamento do tema não pode ser creditada apenas a uma diferença de contexto político, de presença ou ausência de repressão. Os critérios de legitimidade mudaram e as virtudes individuais tornaram-se ponto central da análise social. As diferenças sociais são apresentadas apenas para dar força às diferenças individuais. Nesse universo moral, ganham sentido as distinções entre as “qualidades” das pessoas, que organizam a própria análise: criador e criação são encarados de uma perspectiva individualista, os obstáculos à criação são entendidos como impedimentos à livre

expressão individual. Embora isso estivesse presente também na análise de Barros, não era entendido da mesma forma. Os obstáculos à criação eram vistos como político-sociais, a interdição da censura, e não morais, a incompreensão conservadora do público. Assim, a denúncia moral substitui a denúncia político-social porque a análise moral, baseada em virtudes individuais, substitui a análise político-social.

Vejam os outros exemplos dessa postura num texto também bastante recente:

A minissérie, por estar mais próxima à função poética que os demais formatos ficcionais, e diversamente deles, é a que menos tem a ver com a “estética da repetição”, ou “neobarroco”, que caracteriza a maioria das séries ficcionais da televisão. [...] O fechamento estrutural da minissérie a liberta das frequentes invasões ao texto ficcional próprias da novela, tais como o *merchandising* político e social e o comercial propriamente dito. [...] Tal como os poetas antigos, os roteiristas transformaram-se nos novos “bardos” do seu povo, e a crítica enfatiza a função “bárdica” da televisão. O roteirista-poeta tem a tarefa de revelação de nosso ser, de nossa identidade (Balogh, 2002, pp. 129, 197).

A criação é vista como produto exclusivamente individual, em que existem forças externas, comerciais, mas num espaço restrito. Há também o espaço “livre” de pressões externas. Assim, a análise concebe o espaço e a novela como registros indelévels da ação individual, e não de fatores sociais. Os fatores propriamente sociais e históricos são anulados, ou pela força criativa individual, ou pela ligação atemporal com outras formas de expressão¹⁵. As conexões possíveis entre o telespectador e a telenovela, ou a minissérie, são as mesmas que para seu criador, ou seja, a identificação de padrões mais ou menos livres de interdições comerciais:

[...] ao contrário do que possam pensar mentes elitistas e pedantes, o espectador, quando se defronta com um produto de qualidade, sabe reconhecê-lo e prestigiá-lo. Com todas as críticas que se possam fazer da convivência de determinadas emissoras com a ditadura e de outras por não apresentarem a qualidade que faça jus à concessão obtida, o fato é que a antiga “arte de contar contos” sob novas roupagens sempre permaneceu. Nós temos competência para a “arte de narrar” inclusive, ou sobretudo, na TV (*Idem*, p. 196).

A ligação expressa nessa passagem, de que o espectador sabe reconhecer e prestigiar um produto de qualidade quando o vê, dentro de uma perspectiva moral, centrada nas virtudes, nos sucessos e nos fracassos individuais, cria

15. Ver, nesse sentido, Andrade (2000) e Costa (2000). Entre os trabalhos sobre programas de auditório, ver Fernandes (2002).

uma unidade diferente daquela observada em pesquisas anteriores, entre fatores culturais, sociais e políticos. A unidade aqui é entre o produto criado e a virtude de seu criador e de seus espectadores. Dissolvem-se na análise os laços sociais e constroem-se outros, baseados em qualidades individuais ou supra-individuais. Com isso, o interesse que a telenovela despertava antes por ser um produto comercialmente rentável de expressão internacional, ou por seu suposto poder de influência social e política, foi substituído pelo interesse na “qualidade”, entendida como expressão da virtude criativa nacional.

Além dessas mudanças observadas nos critérios de legitimidade das análises da telenovela, existem aquelas que dizem respeito aos critérios de legitimidade política, igualmente profundas. Para acompanhar essas mudanças, vamos recorrer mais uma vez ao trabalho de Barros (1974) e a outro mais recente:

Se os bens simbólicos da I[ndústria] Cultural caracterizam-se por serem aqueles que não visam públicos específicos, mas o maior mercado possível, a telenovela, apesar de ser o gênero no Brasil que melhor se adequa a esta definição, *em parte devido à precária unificação do mercado de bens simbólicos e em parte com as transformações ocorridas dada a dependência da TV em relação ao campo do poder*, exige em determinados momentos uma competência cultural que parte do público não pode possuir (Barros, 1974, pp. 45-46, grifos do autor).

A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe social ou região geográfica. Ao fazê-lo, ela torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a Igreja, o partido político, a agência estatal. A televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades. Nesse sentido, a televisão, e a telenovela em particular, é emblemática no surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes titulares dos postos de comando nas diversas instituições estatais (Hamburger, 1998, p. 442).

A telenovela, encarada num primeiro momento como produto que melhor se adequa à definição de um mercado unificado, esbarra na questão da inexistência dessa unidade no Brasil e na exigência de uma competência cultural também não unificada, proveniente dos bancos escolares dos quais parte substancial da população estava excluída naquele momento. Com isso, predomina, no trabalho de Barros (1974), a visão de uma sociedade dual e

antagônica em que as afirmações econômica, social, cultural e política são vistas como equivalentes e constituem uma unidade. A afirmação política é entendida como a manifestação de uma situação econômica, e nisso reside sua legitimidade. As decisões e as participações individuais são consideradas nulas porque o indivíduo não é visto como força atuante. As ações individuais são reflexos de fatores externos ao indivíduo, como a classe a que ele pertence ou a interdição política de outra classe, que lhe é, assim, duplamente externa. Nisso pode residir a legitimidade tanto da ação individual como da análise.

Na análise de Hamburger (1998) também transparece a suposição de uma unidade, porém não mais encarada do ponto de vista da desigualdade econômica e social. A afirmação social, política e cultural deixa de ser considerada a partir da homogeneidade representada pela noção de classe. Em seu lugar, uma nova unidade surge, agora assentada na homogeneidade da noção de indústria cultural. Contudo, essa unidade esbarra em um grande obstáculo: as variações, não ignoradas pela pesquisadora, de interpretação e de uso dos produtos dessa mesma indústria. O fato de que a análise conclua ora pela unidade cultural, promovida pela indústria cultural, ora pela fragmentação, promovida pelas variações de uso e interpretação, é expressivo da tentativa de encontrar a legitimidade em duas formas inconciliáveis de ver e analisar a sociedade, com critérios de legitimidade diferentes. O caminho possível para harmonizar esses diferentes critérios de legitimidade gera uma análise em que os laços criados por uma unidade pensada entre os fatores políticos, culturais e sociais foram dissolvidos e substituídos por laços de caráter individual e particular. As variações de interpretação, apreensão e uso dos produtos da indústria cultural baseiam-se, com isso, no agenciamento de disposições individuais ou supra-individuais, mas de caráter local. A visão da sociedade dual e antagônica foi substituída por outra, fragmentada, e com isso a homogeneidade pensada a partir da classe foi substituída por outra, pensada a partir de grupos ou comunidades. A legitimidade política da televisão, ou da análise política da televisão, diante dessa fragmentação, está na suposição, por um lado, de que “o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos” e, por outro, de uma apreensão ativa desses repertórios.

Contudo, o caráter fragmentário da análise expressa uma mudança significativa nos critérios de legitimidade política: a ação institucionalizada ou organizada, que se pretendia expressiva dos interesses de classes, deixou de ser compreendida como única forma de participação política. Os conflitos

políticos deixaram de ser pensados como conflitos de classes e passaram a ser pensados como conflitos entre interesses individuais ou de grupos. A participação política considerada da perspectiva do indivíduo tornou-se de tal forma legítima que a análise sobre as influências políticas da televisão passou a centrar seu foco nos destinos dos personagens das novelas e na sua interferência pública, criando uma unidade entre as trajetórias possíveis dos “personagens de telenovelas” e as dos “personagens sociais”. Os laços criados pela análise não mais ocorrem entre fatores sociais, econômicos e políticos, mas entre a realidade dos indivíduos e a verossimilhança dos personagens. A linguagem utilizada estrutura-se de modo a permitir que esses laços sejam criados, pois por meio das relações de verossimilhança que ela estabelece provam-se as relações de identificação entre o indivíduo que apreende e o personagem apreendido¹⁶. A descrição dos personagens passa, assim, a substituir a análise social, como se a simples descrição das ações individuais, por si só, encerrasse toda a legitimidade necessária¹⁷. Como resultado dessa relação, que a linguagem utilizada busca provar, a política passa a ser vista como obra de ações individuais¹⁸.

O campo da televisão e o campo das pesquisas

Duas coisas podem ser observadas nas pesquisas sobre televisão: primeiro, há uma evidente mudança nos seus critérios de legitimidade; segundo, a televisão é tomada como a materialização de fatores que lhe são externos, e não entendida como um campo social específico no qual operem fatores sociais, econômicos, culturais e relações de poder também específicas. Duas novas questões podem, diante disso, ser levantadas: quais são essas relações de poder específicas ao campo da televisão e quais as relações expressas entre o campo da televisão e as mudanças observadas nos critérios de legitimidade das pesquisas?

O campo da televisão está atualmente configurado a partir de dois pólos distintos de legitimidade: de um lado, o jornalismo; de outro, a dramaturgia¹⁹. Cada um desses pólos tem uma estrutura específica de poder. No caso do jornalismo, embora as redes de televisão tenham uma equipe central, que divulga as notícias em âmbito nacional, há também, para as diversas afiliadas em âmbito regional, equipes próprias responsáveis por gerar e transmitir as notícias locais²⁰. Cada uma dessas afiliadas reproduz, em menor escala, a hierarquia própria da área, com claras distinções entre os âncoras e os repórteres dos jornais regionais e os dos jornais esportivos, ou mesmo

16. Ver, por exemplo, Hamburger (2000).

17. Um exemplo bastante claro disso, embora não se refira especificamente à telenovela, pode ser visto em Arbex Jr. (2001).

18. Embora as pesquisas sobre recepção não sejam tema deste artigo, mudanças semelhantes podem ser encontradas nelas. É o que se observa na comparação, por exemplo, de um dos trabalhos pioneiros sobre recepção (Silva, 1985), cujo tema principal era a questão política, com outros mais recentes. A pesquisa de Silva enfocava a recepção do *Jornal Nacional*, da Rede Globo. Contudo, o trabalho consistia muito mais em uma tentativa de mensurar a distância entre a “consciência política” dos trabalhadores e uma “consciência política” idealizada, organizada e representativa de – ou capaz de identificar – interesses de “classe”. O primeiro trabalho sobre recepção de telenovelas, de Leal (1986), apresenta as mesmas características observadas em Barros (1974): uma análise baseada numa sociedade dual e antagonica,

que apresenta como si-
nônimos os aspectos eco-
nômicos e culturais. Nas
pesquisas mais recentes,
a referência principal de
análise da recepção é a
questão do “sujeito”,
como na coletânea orga-
nizada por Sousa (1994).

19. Essa descrição se ba-
sea na pesquisa de cam-
po desenvolvida por
mim desde 2002 junto
às emissoras Globo, Ban-
deirantes, SBT e Rede-
TV!, nas quais pude
acompanhar a gravação
de diversos programas,
além de estabelecer um
diálogo com seus profis-
sionais. A configuração
específica do campo da
televisão, contudo, será
tratada de forma mais de-
talhada em trabalho pos-
terior. A intenção aqui é
traçar as linhas gerais que
possibilitem estabelecer
uma comparação entre os
critérios de legitimidade
do campo da televisão e os
do campo da pesquisa.

20. Sobre as diferenças
de rotina dos profissio-
nais de rádio, jornal e te-
levisão, ver Travancas
(1993).

21. Ver, nesse sentido, o
depoimento de Ghivel-
der (1994) e, sobre a tra-
jetória do *Jornal Nacio-
nal*, o Memória Globo
(2004).

entre jornalismo local, nacional e internacional. Além disso, verifica-se uma hierarquia centralizada em torno do jornalismo de rede nacional, ao qual as emissoras regionais devem submeter-se. Essa hierarquia é mais visível nas negociações que as emissoras afiliadas estabelecem com o jornalismo central para que uma notícia seja veiculada em âmbito nacional²¹. No caso da dramaturgia, as relações de poder e a hierarquia são muito diferentes. Historicamente, a dramaturgia concentrou-se em uma única emissora, a Rede Globo, e embora as outras emissoras sempre tenham investido nesse setor, as telenovelas da Rede Globo são tomadas como modelo a ser seguido, em torno de cujo padrão orbitam as demais emissoras. Ao contrário do jornalismo, que permite o surgimento de pequenas elites nas afiliadas, a concentração da dramaturgia nas mãos das emissoras centrais, e principalmente da Rede Globo, não possibilita o desenvolvimento de investimentos locais e de pequenos grupos de poder. Cada um desses pólos desenvolveu, portanto, relações de poder e critérios de legitimidade próprios.

Os programas de auditório e de variedades ficam a meio caminho entre o jornalismo e a dramaturgia, ou a arte em geral. Ou seja, eles buscam uma legitimação por meio de tentativas de aproximação tanto ao jornalismo como à dramaturgia e às demais expressões artísticas. Essa aproximação pode ser observada por meio da escolha dos apresentadores, com uma diminuição do número daqueles que não são formados em jornalismo e a ampliação daqueles com passagem anterior pelo campo propriamente artístico, bem como da escolha de matérias: por um lado, o jornalismo passou a ser incluído nos programas de auditório; por outro, cresceu o número de matérias que gira ao redor da dramaturgia da própria televisão. Também as emissoras afiliadas regionais desenvolvem programas de auditório e de variedades locais, reproduzindo a hierarquia existente entre os profissionais do jornalismo e os de tais programas.

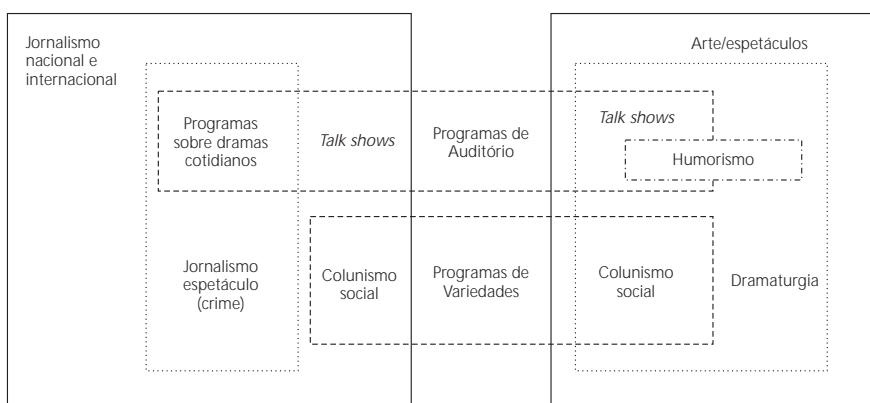
Além disso, um dos temas que permeia os debates, tanto interiores como exteriores à televisão, é a questão da responsabilidade social. Cada um dos dois pólos buscou uma forma específica, com base em seus próprios critérios de legitimidade, para tratar esse tema. No caso dos programas de auditório e de variedades, essa responsabilidade social assume ora a aparência de prestação de serviços, que vão desde tirar dúvidas ao vivo com advogados pelo telefone até a solução de dramas matrimoniais com a realização de exames caros e inacessíveis à maior parte da população, ora a aparência de atividade pedagógica, como, por exemplo, aprender a cozinhar ou a fazer cestas artesanais para, inclusive, ganhar dinheiro.

Ou seja, a legitimidade específica de cada um desses pólos implica não apenas relações de poder próprias, mas também o uso de linguagens específicas que só podem ser compreendidas no interior dessas relações de poder. O fato de os programas de auditório se situarem a meio caminho entre um pólo e outro confere um caráter específico à sua posição intermediária. Os apresentadores não são reconhecidos como jornalistas nos mesmos termos que os demais, nem como artistas, ostentando o termo genérico de “comunicadores”. As aproximações maiores que estabelecem com o jornalismo ou com a arte em geral podem ser momentâneas e são as principais definidoras das linguagens utilizadas em seus programas e das matérias escolhidas para serem exibidas. E, uma vez que essa aproximação não é total, não são aceitos plenamente em nenhum dos dois pólos. A linguagem utilizada por esses programas tende ao exagero, como se expressasse, ao mesmo tempo, a impotência e o esforço desses profissionais em se identificar a um dos dois pólos. Outro detalhe importante é que, uma vez que não são reconhecidos plenamente por jornalistas, de um lado, e por artistas, de outro, muitas vezes a legitimidade de tais programas precisa ser alcançada pela aproximação com atividades que não pertencem a nenhum dos dois pólos principais, o que faz com que ela seja buscada pela viabilidade econômica, isto é, pelo número possível de anunciantes que um determinado programa pode manter. Diferentemente do jornalismo ou da dramaturgia, que são viáveis economicamente porque encontraram suas próprias formas de legitimação social e cultural, os programas de auditório e de variedades muitas vezes, num primeiro momento, devem mostrar-se economicamente vantajosos, para, ao longo do tempo, buscar sua legitimidade, ora se aproximando do jornalismo, ora das manifestações artísticas.

O quadro a seguir é um esboço, bastante esquemático, do campo da televisão (aberta). Às margens estabelecidas entre os tipos de programas correspondem relações de poder, de aproximação e de distanciamento entre profissionais, e relações simbólicas de aproximação e de distanciamento entre os pólos do jornalismo e da dramaturgia, e seus respectivos mecanismos de expressão.

Voltemos agora à questão apresentada desde o início. O que significam, exatamente, as mudanças observadas nos critérios de legitimidade das pesquisas? A mudança mais expressiva, ou talvez a mais evidente, é aquela encontrada nas pesquisas sobre telenovelas. O trabalho de Barros (1974) – embora não fosse essa sua intenção – aponta formas de visão de mundo, presentes naquele momento, que não encontravam legitimidade “dentro da universi-

dade” ou, ao menos, no interior das ciências sociais. A diferença gritante em relação ao trabalho de Nogueira (2002) está apenas no fato de que aquela visão de mundo observada na televisão, de caráter moral, passa a adquirir legitimidade dentro da universidade, ou seja, critérios de legitimidade próprios à televisão passam a ser incorporados à pesquisa, e essa incorporação se dá de forma bastante particular: o mundo, tal qual construído pelas novelas ou pelos debates nos programas de auditório, representado a partir de uma perspectiva moral, passa a ser o mesmo representado pelas pesquisas.



O moralismo, como já foi dito, é inconciliável com uma análise de fatores sociais, políticos e culturais, e encontra formas distintas de expressão. A ênfase do discurso pode recair na discriminação de qualidades individuais, extra-individuais, ou simplesmente nas ações individuais, ainda que, nesse último caso, seja menos perceptível por não centrar sua análise nas virtudes humanas. Os laços sociais são desfeitos para dar lugar a uma análise que parte de uma perspectiva individualista e apresenta o indivíduo, suas vitórias e seus fracassos, como sinônimo do universo social. Supõe, portanto, uma equivalência, ou uma redução, entre “destino social” e “destino individual”.

A manutenção de uma postura como aquela observada nos trabalhos de Sodré (1972; 1977; 1990) e Kehl (1991; 2000), derivada de um discurso apocalíptico acerca da indústria cultural, é possível, em certa medida, pelo fato de se ajustar perfeitamente a essa nova ordem de legitimidade do campo das pesquisas, que tem a moral como base e referência, porque seu tom também é moral: apóia-se na defesa de determinados valores e na sua imposição. Esse discurso mantém sua atualidade porque sempre foi, desde o princípio, um discurso moral.

Mas as mudanças observadas nos critérios de legitimidade das pesquisas não podem ser reduzidas, evidentemente, a um drama moral. Elas demonstram uma alteração geral na configuração das pesquisas, porque são expressivas das mudanças nas formas de luta e na própria “ordem social” do campo de pesquisas. Cada um desses discursos, por meio da fragmentação que passou a ser sua característica principal, traduz formas possíveis de interpretação e de inserção no tecido social, de maneira que a legitimidade que encontram traduz as relações de poder viáveis nos contextos de pesquisa dos quais fazem parte. A legitimidade da afirmação social a partir da criação não pode ser confundida com a legitimidade social, política, cultural ou econômica. Cada uma dessas formas de afirmação implica formas de fazer ver e fazer crer as divisões do mundo social que se diluem não apenas nas análises acerca da televisão, mas também na concentração de temas, ou visões de mundo, por disciplinas ou departamentos dentro da universidade.

Essas mudanças, portanto, demonstram que as disputas entre as pesquisas trazem para a cena polêmicas entre grupos de interesse que se articulam por meio de compromissos políticos, culturais, morais e artísticos, que encontram na universidade não só uma possibilidade de expressão, mas também a possibilidade de conferir certa legitimidade às visões de mundo que tentam impor. Não significa que tais pesquisas não apontem fatores importantes ligados à televisão. Evidentemente elas indicam e abrem espaços para novas pesquisas, mas tornam possível também outro tipo de luta observado exatamente na fragmentação que passaram a expressar, um caminho que já estava definido desde o princípio. Quanto mais a televisão é vista como expressão de fatores externos, mais entram em jogo elementos que precisam ser buscados independentemente da própria televisão e, portanto, maior é a competição entre visões de mundo que se pretendem universais e que tomam a televisão apenas como uma ilustração de tais formas de ver e fazer crer a divisão social.

Contudo, a articulação, no campo das pesquisas, entre grupos de interesse e compromissos com determinadas visões do mundo e a afirmação social não se dá de forma tão genérica e aleatória. Se fôssemos situar as pesquisas dentro daquele quadro proposto para o campo da televisão, veríamos que elas ocupam espaços bastante precisos e restritos: abrangem o jornalismo nacional e internacional e o jornalismo espetáculo, que tem o crime como tema principal; a dramaturgia e a arte em geral; os programas de auditório, mas não os programas de variedades, nem os demais programas e relações que eles estabelecem com os pólos de legitimidade. Essa distribuição reproduz a hierar-

22. O fórum em que tais discussões se concentram é a própria imprensa e os manuais dedicados ao jornalismo e ao telejornalismo, e não necessariamente as teses. Ver, nesse sentido, Amaral (1996), Yorke (1998) e Arbex Jr. (2001). Entre as teses, ver o trabalho de Souza (2000).

23. Essa não é, evidentemente, a única tendência observada. Também pode-se perceber, entre os trabalhos sobre jornalismo, uma tentativa de estabelecer uma relação com explicações de caráter mais universal e independente do próprio jornalismo ou da televisão. Ver, por exemplo, o trabalho de Gomes (2003).

24. Ver Bourdieu (1997).

25. Ver, por exemplo, as coletâneas organizadas por Dantas (1994) e por Lopes e Proença (2003).

quia do campo da televisão nos mesmos termos em que está instituída. Assim, os trabalhos sobre jornalismo reproduzem, por meio dos critérios de legitimidade em que se pautam as discussões, a hierarquia existente entre um “alto jornalismo”, o nacional e o internacional, e um “baixo jornalismo”, aquele especializado no crime, tratado muito mais como espetáculo²². As discussões sobre ética nessa área podem ser entendidas, portanto, como disputas pelo monopólio da autoridade para definir a legitimidade de um alto e de um baixo jornalismo, os padrões de conduta a serem adotados por esses tipos de jornalismo e os temas que devem ser considerados relevantes²³. Da mesma forma, as pesquisas sobre telenovelas reproduzem a hierarquia existente entre uma “arte livre de pressões comerciais” e uma “arte comercial”, própria à televisão, buscando formas de legitimá-la socialmente por meio da afirmação de características que só podem ser encontradas no campo artístico. Assim, as discussões recaem sobre a liberdade da criação, as classificações entre uma arte livre (minisséries) e uma comercial (telenovela), os aspectos universais da obra de arte, a arte apresentada como centro irradiador de transformações sociais, o valor moral e pedagógico da telenovela etc. E, por último, os estudos sobre os programas de auditório reproduzem o prestígio que eles não têm perante os dois pólos principais de legitimidade da televisão, sendo tratados como produto menor, tanto artístico (*kitsch*) como jornalístico ou cultural (espetáculo), ou buscando sua legitimidade por meio da afirmação de valores morais e universais.

O tema do poder, central para a compreensão dos mecanismos de afirmação de legitimidade de tais programas, passou a ser buscado tanto exteriormente à televisão como na concorrência entre os programas, e na homogeneização promovida por essa concorrência²⁴. A concorrência e a homogeneização podem, evidentemente, ser verificadas, mas a disputa pelo poder não pode ser reduzida a relações comerciais, de competição, pois uma redução desse tipo não explica as alternativas estéticas e de discurso encontradas por esses programas. Além disso, a discussão apresentada pelas pesquisas não passou a expressar casualmente uma compreensão do mundo baseada em critérios morais. Uma vez que tais pesquisas reproduzem as lutas pelo poder no interior da televisão, os critérios de legitimidade adotados por elas reproduzem as formas e os instrumentos legítimos de afirmação social utilizados nessas disputas. Entre os jornalistas, a luta e a afirmação social articulam-se e encontram expressão por meio de termos como cultura, transparência, justiça e, principalmente, verdade²⁵. Entre os profissionais da dramaturgia, a disputa manifesta-se por meio de termos como liberdade, criatividade e talento. E

entre os profissionais ligados aos programas de variedades e de auditório, por meio de termos como coragem, luta e solidariedade, os quais traduzem, ao mesmo tempo, a falta de reconhecimento pelos dois outros pólos, o prestígio menor que lhes é reservado e uma compreensão superficial das relações de poder, como disputa ou ligação entre talentos naturais ou entre os valores por eles esboçados. Esses termos são os mesmos utilizados por tais pesquisas e traduzem uma representação de mundo moral, forma como essa luta é compreendida no interior das relações de poder da televisão, assim como os contornos específicos que essa compreensão moral do mundo ganha de acordo com os contextos em que se introduz.

O fato de que a televisão tenha passado a ser abordada, representada e analisada como se fosse constituída por gêneros independentes – a telenovela, o telejornal e os programas de auditório –, distinção inexistente nos primeiros trabalhos, e o fato de que essas pesquisas tenham passado a se expressar por meio dos mesmos termos utilizados no interior das relações de poder da televisão indicam, portanto, que o campo de pesquisa tem se caracterizado, cada vez mais, pela heteronomia. Ou seja, quer por interesse, quer por fracasso, algumas dessas pesquisas passaram a buscar consagrações na própria televisão, a aceitar exigências cujo sentido só pode ser encontrado entre os profissionais de televisão, e, assim, a legitimá-la dentro do campo de pesquisas. É expressivo que os trabalhos citados, cuja linguagem é explicitamente bajulatória²⁶, tenham encontrado seu canal de divulgação e expressão numa das mais importantes editoras universitárias do país. Ainda que a heteronomia não seja uma marca presente em todos os estudos, uma vez que, visivelmente, vários deles não se pautam por uma possível consagração entre os profissionais de televisão, a constituição de um campo de pesquisa cujos critérios são heterônomos tem, na sua legitimação, evidentemente, um peso considerável na definição de novos estudos a serem realizados. Assim, tanto a própria configuração do campo, constituído por gêneros independentes, como os critérios cada vez mais heterônomos que o marcam impõem os caminhos a serem seguidos pelas análises, os termos em que devem se pautar e as formas de consagração que lhe estão reservadas.

26. Ver Nogueira (2002) e Balogh (2002).

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Luiz. (1996), *A objetividade jornalística*. Porto Alegre, Sagra/DC Luzzatto.
- ANDERS, Gunther. (1973), "O mundo fantasmático da TV". In: ROSENBERG, Bernard & WHITE, David M. (orgs.). *Cultura de massa*. São Paulo, Cultrix, pp. 415-425.

- ANDRADE, Roberta M. Barros de. (2000), *O fim do mundo: imaginário e teledramaturgia*. São Paulo/Fortaleza, Annablume/Secretaria de Cultura e Desporto do Governo do Estado do Ceará.
- ARBEX JR., José. (2001), *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo, Casa Amarela.
- ARRIVÉ, Michel. (1994), *Linguística e psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros*. São Paulo, Edusp.
- BALOGH, Anna Maria. (2002), *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo, Edusp.
- BARROS, Sonia Miceli Pessôa de. (1974), *Imitação da vida: pesquisa exploratória sobre a telenovela no Brasil*. Tese de mestrado. São Paulo, Departamento de Ciências Sociais, FFLCH, USP.
- BARROS FILHO, Clóvis de & MARTINO, Luís Mauro Sá. (2003), *O habitus na comunicação*. São Paulo, Paulus.
- BOSI, Ecléa. (1972), *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis, Vozes.
- BOURDIEU, Pierre. (1997), *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro, Zahar.
- _____. (1998), *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo, Edusp.
- CANCLINI, Néstor Garcia. (2000), *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp.
- COSTA, Cristina. (2000), *A milésima segunda noite*. São Paulo, Annablume.
- DANTAS, Audálio *et al.* (1998), *Repórteres*. São Paulo, Senac.
- ECO, Humberto. (2001), *Apocalípticos e integrados*. 6 ed. São Paulo, Perspectiva.
- FERNANDES, Ana Cláudia. (2002), *Namoro e família na televisão: análise do programa de auditório "Em Nome do Amor"*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Departamento de Sociologia, FFLCH-USP.
- GHIVELDER, Zevi. (1994), "Telejornal em rede". In: KAPLAN, Sheila & REZENDE, Sidney (orgs.). *Jornalismo eletrônico ao vivo*. Petrópolis, Vozes, pp. 149-160.
- GOMES, Mayra Rodrigues. (2003), *Poder no jornalismo: discorrer, disciplinar, controlar*. São Paulo, Hacker Editores/Edusp.
- HAMBURGER, Esther. (1998), "Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano". In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 439-487.
- _____. (2000), "Política e novela". In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, pp. 25-47.
- _____. (2002), "Indústria cultural brasileira (vista daqui e de fora)". In: MICELI, Sérgio (org.). *O que ler na ciência social brasileira 1970-2002*. São Paulo/Brasília, Anpocs/Editora Sumaré/Capes, pp. 53-84.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. (1982), "A indústria cultural: o iluminismo como mistificação". In: LIMA, Luiz Costa. (org.). *Téoria da cultura de massa*. 3 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, pp. 159-204.

- KEHL, Maria Rita. (1991), "Imaginar e pensar". In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo, Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, pp. 60-72.
- _____. (2000), "Televisão e violência do imaginário". In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, pp. 133-151.
- LEAL, Ondina Fachel. (1986), *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis, Vozes.
- LOPES, Dirceu Fernandes & PROENÇA, José Luiz. (2003), *Jornalismo investigativo*. São Paulo, Publisher Brasil.
- MALCHER, Maria Ataíde. (2001), *A legitimação da telenovela e o gerenciamento de sua memória: o Núcleo de Pesquisa de Telenovela da ECA-USP*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Departamento de Comunicação e Artes, ECA-USP.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. (2001), *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- MEMÓRIA GLOBO. (2004), *Jornal Nacional: a notícia faz história*. Rio de Janeiro, Zahar.
- MEYERSOHN, Rolf B. (1973), "Pesquisa social na televisão". In: ROSENBERG, Bernard & WHITE, David Manning (orgs.). *Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos*. São Paulo, Cultrix, pp. 399-414.
- MICELI, Sérgio. (1972), *A noite da madrinha*. São Paulo, Perspectiva.
- MIRA, Maria Celeste. (s/d), *Circo eletrônico: Silvio Santos e o SBT*. São Paulo, Edições Loyola.
- NOGUEIRA, Lisandro. (2002), *O autor na televisão*. Goiânia/São Paulo, Editora da UFG/Edusp.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões & RAMOS, José Mário Ortiz. (1989), *Telenovela: história e produção*. São Paulo, Brasiliense.
- RAMOS, José Mário Ortiz. (1995), *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis, Vozes.
- SAMPAIO, Lílian Alves. (2003), *O riso e a náusea: a disputa simbólica encenada em um programa de televisão*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Departamento de Sociologia, FFLCH-USP.
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da. (1985), *Muito além do Jardim Botânico*. São Paulo, Summus.
- SODRÉ, Muniz. (1972), *A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira*. Petrópolis, Vozes.
- _____. (1977), *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis, Vozes.
- _____. (1990), *A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. São Paulo, Cortez.
- SOUSA, Mauro Wilton de et al. (1994), *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo, Brasiliense.
- SOUZA, Florentina das Neves. (2000), *Alguns momentos dos 50 anos do telejornalismo no Brasil*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Programa de Pós-Graduação do Curso de Ciências da Comunicação, ECA-USP.

TORRES, Carmem Lígia César Lopes. (2004), *O que o povo vê na TV: programas de auditório e universo popular*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Programa de Pós-Graduação do Curso de Ciências da Comunicação, ECA-USP.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. (1993), *O mundo dos jornalistas*. São Paulo, Summus.

YORKE, Ivor. (1998), *Jornalismo diante das câmeras*. São Paulo, Summus.

Resumo

Imitação da ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil

As pesquisas sobre televisão no Brasil apresentam, ao longo do tempo, uma mudança significativa nos seus critérios de análise e de legitimação. A televisão passou a ser estudada e representada como se fosse constituída por gêneros independentes – a telenovela, o telejornal e os programas de auditório –, distinção praticamente inexistente nas primeiras pesquisas realizadas no Brasil. Essa divisão em gêneros indica que a mudança observada nas pesquisas seguiu uma direção específica. Elas passaram não só a legitimar a televisão, mas também a reproduzir, nos mesmos termos, por meio de suas análises, as relações de poder observadas no interior do campo da televisão.

Palavras-chave: Televisão; Legitimação; Relações de poder; Linguagem.

Abstract

Imitation of order: research on television in Brazil

Studies of television in Brazil reveal a significant change over time in their criteria of analysis and legitimation. Television has shifted to being studied and represented in terms of independent genres – soaps, news programs and live audience shows – distinctions that were practically non-existent in the first research studies conducted in Brazil. This separation into genres indicates that the change observed in these studies takes a specific direction. They not only start to legitimize television; through their analyses, they also reproduce in the same terms, the power relations observed within the field of television as a whole.

Keywords: Television; Legitimation; Power relations; Language.

Recebido em 31/3/
2005 e aprovado em
20/5/2005.

Alexandre Bergamo é
professor de Sociologia
da Unesp – Marília. E-
mail: bergamo@marilia.
unesp.br.