

A imensa maioria dos estudos publicados sobre televisão a aborda como uma tecnologia de difusão ou um empreendimento mercadológico, como um sistema de controle político-social ou sustentáculo do regime econômico. *A televisão levada a sério* é a primeira obra brasileira a analisar a televisão com foco no seu conteúdo, no conjunto dos trabalhos audiovisuais que ela efetivamente produz e difunde, colocando a *qualidade* como a questão principal a ser avaliada.

O Senac São Paulo apresenta este livro de Arlindo Machado, indispensável para estudantes e pesquisadores da área, com a certeza de estar oferecendo também ao leitor não-especializado uma leitura agradável e instigante.



Arlindo Machado

A TELEVISÃO
LEVADA A SÉRIO

4ª edição

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL DO SENAC NO ESTADO DE SÃO PAULO

Presidente do Conselho Regional: Abram Szajman

Diretor do Departamento Regional: Luiz Francisco de Assis Salgado

Superintendente Universitário: Luiz Carlos Dourado

EDITORA SENAC SÃO PAULO

Conselho Editorial: Luiz Francisco de Assis Salgado

Luiz Carlos Dourado

Darcio Sayad Maia

Clairton Martins

Marcus Vinicius Barili Alves

Editor: Marcus Vinicius Barili Alves (vinicius@sp.senac.br)

Coordenação de Prospecção Editorial: Isabel M. M. Alexandre (ialexand@sp.senac.br)

Coordenação de Produção Editorial: Antonio Roberto Bertelli (abertelli@sp.senac.br)

Supervisão de Produção Editorial: Izilda de Oliveira Pereira (ipereira@sp.senac.br)

Preparação de Texto: Luiz Carlos Cardoso

Revisão de Texto: J. Monteiro

Katã Miaciro

Maristela S. da Nóbrega

Capa: João Baptista da Costa Aguiar

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica: Lato Senso Design

Impressão e acabamento: Cromosete Gráfica e Editora Ltda.

Gerência Comercial: Marcus Vinicius Barili Alves (vinicius@sp.senac.br)

Supervisão de Vendas: Rubens Gonçalves Folha (rfolha@sp.senac.br)

Coordenação Administrativa: Carlos Alberto Alves (calves@sp.senac.br)

Proibida a reprodução sem autorização expressa

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora Senac São Paulo

Rua Rui Barbosa, 377 – 1ª andar – Bela Vista – CEP 01326-010

Caixa Postal 3595 – CEP 01060-970 – São Paulo – SP

Tel. (11) 2187-4450 – Fax (11) 2187-4487

E-mail: editora@sp.senac.br

Home page: <http://www.editorasenacsp.com.br>

© Arlindo Machado, 2000

SUMÁRIO

Nota do Editor	7
Pode-se amar a televisão?	9
Televisão: a questão do repertório	15
Televisão, essa desconhecida	15
Uma nova maneira de pensar a televisão	20
Qualidade em televisão	22
Em busca do repertório fundamental!	26
Trinta programas mais importantes da história da televisão	31
Outros trabalhos importantes a considerar	61
Trabalhos brasileiros mais destacados	65
Os gêneros televisuais e o diálogo	67
Formas fundadas no diálogo	71
A narrativa seriada	83
As vozes do telejornal	99
O que informa um telejornal?	110
Dez reportagens que marcaram a história	114
Poética da transmissão ao vivo	125
A arte do improviso	130
Tempo real e tempo presente	137
Dez surpresas da televisão ao vivo	141

TELEVISÃO: A QUESTÃO DO REPERTÓRIO

Durante muito tempo, os teóricos da comunicação, seguindo (estranhamente) a mesma orientação dos magnatas da mídia, nos acostumaram a encarar a televisão como um meio popularesco, “de massa” no pior sentido possível da palavra, e dessa maneira nos impediram de prestar atenção a um certo número de experiências poderosas, singulares e fundamentais para definir o estatuto desse meio no panorama da cultura do final de século. Uma pesquisa séria e exhaustiva, entretanto, poderia proporcionar uma surpresa a todos aqueles que encaram a televisão como um meio “menor”. A despeito de todos os discursos popularescos e mercadológicos que tentaram e ainda tentam explicá-la, a televisão acumulou, nestes últimos cinquenta anos de sua história, um repertório de obras criativas muito maior do que normalmente se supõe, um repertório suficientemente denso e amplo para que se possa incluí-la sem esforço entre os fenômenos culturais mais importantes de nosso tempo.

TELEVISÃO, ESSA DESCONHECIDA

Costuma-se dizer que a televisão é o meio hegemônico por excelência da segunda metade do século XX, e, de fato, teorias inteiras sobre o modo de funcionamento das sociedades contemporâneas têm sido construídas com base na inserção desse meio nos sistemas políticos ou econômicos⁸ na molduragem que

ele produz nas formações sociais ou nos modos de subjetivação. No entanto, a televisão permanece, desde a sua difusão massiva depois da Segunda Guerra Mundial, o mais desconhecido dos sistemas de expressão de nosso tempo. Falamos todos de televisão sem saber exatamente do que estamos falando. Percorro as estantes das bibliotecas da Universidade de São Paulo onde estão dispostos os livros e as revistas que tratam de televisão e me surpreendo com o fato de que a grande maioria das publicações não cita um único programa nem examina uma única experiência de televisão. Pior ainda: as poucas que citam alguns casos concretos, se restringem a banalidades para lá de óbvias, tais como os seriados norte-americanos do tipo *standard*, as telenovelas latino-americanas, ou a cobertura de fatos políticos em programas de telejornalismo. A impressão que se tem é de que, na televisão, não existe nada além do trivial. Por mais que pareçam avançar os estudos sobre esse meio, permanece ainda muito amplamente disseminada a idéia antiga de que televisão é um “serviço”, sistema de difusão, fluxo de programação, ou, numa acepção mais “integrada”, produção de mercado. Segundo essa concepção, o que importa não é o que acontece de fato na tela, mas o sistema político, econômico e tecnológico no qual se forjam as regras de produção e as condições de recepção. Eis por que as atenções quase nunca se voltam para o conjunto dos trabalhos audiovisuais que a televisão efetivamente produz e a que os espectadores efetivamente assistem, mas para a estrutura genérica do meio, entendida como tecnologia de difusão, empreendimento mercadológico, sistema de controle político-social, sustentáculo do regime econômico, máquina de moldar o imaginário e assim por diante.

Não há nada de errado nessas abordagens, a não ser o fato decisivo de que elas mobilizam todo um arsenal de recursos analíticos, mas deixam de lado o mais importante, que é o exame efetivo do que a televisão concretamente produziu nestes últimos 50 anos – os programas – e, sobretudo, o exame detalhado daquilo que, dentro da imensa massa indiferenciada de material audiovisual, se distinguiu, permaneceu e permanecerá como uma referência importante dentro da cultura de nosso tempo. Pois, a rigor, a abordagem *macroscópica* da televisão (em que esse meio aparece apenas como uma estrutura abstrata de gerenciamento, financiamento e controle) pode ser aplicada igualmente a qualquer outro sistema de comunicação ou de significação sem grandes alterações, já que, sob esse aspecto, não há diferenças significativas, a não ser talvez em termos de escala, entre televisão e outros sistemas dedicados à produção simbólica, tais como a imprensa, o mercado cinematográfico, o mercado editorial, o mercado fonográfico, o negócio dos *marchands* e das galerias de arte, a temporada musical e assim por

diante. Mas 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*.

Abordar a televisão como um acervo de trabalhos audiovisuais, não necessariamente homogêneo, e, sobretudo, a partir de uma perspectiva *valorativa*, não é uma tarefa fácil, e tradicionalmente os analistas de todos os matizes têm se esquivado dessa empreitada. Um pequeno exemplo ilustrativo é o livro *A melhor televisão do mundo* (1997), escrito por um respeitado pesquisador de televisão, Laurindo Leal Filho. O livro é uma investigação densa sobre o modelo britânico de televisão e o correspondente sistema de controle público da programação; sob esse aspecto, a abordagem é irretocável, pois fartamente documentada e analisada com rigor. Mas a tese principal do livro não é demonstrada: por que a televisão britânica é a *melhor* do mundo? O adjetivo superlativo “melhor” implica critério de valoração, e para perceber *valores* na televisão é preciso alçar até o exame dos programas, não há outro caminho. No entanto, num livro que se propõe a tarefa de demonstrar que a televisão britânica tem mais qualidade do que as outras (e eu concordo que tem mesmo) não se analisa nem se comenta programa algum. Ao leitor, resta então a conclusão de que a televisão britânica é melhor, não por quaisquer qualidades intrínsecas de sua programação, mas por ter o melhor modelo de financiamento, gerenciamento e controle público.

Numa rápida retrospectiva histórica, podemos distinguir duas maneiras principais de tratar a televisão. Esquemáticamente, vamos denominá-las o *modelo de Adorno* e o *modelo de McLuhan*. O modelo de Adorno pode ser exemplificado através de um antigo texto publicado originalmente no *Quarterly of Film, Radio and Television*,¹ em que o célebre pensador alemão enfrenta pela primeira vez o desafio da televisão. Adorno examina panoramicamente alguns temas supostamente televisuais e deixa escapar, em alguns momentos, que está trabalhando com uma “amostragem”, chegando mesmo a referir-se, quase ao final do artigo, a “textos de comédias colocados à sua disposição”. Imagino que, sendo um pensador sofisticado, Adorno preferiu não “sujar as mãos” (ou os olhos) vendo televisão e, nesse sentido, pediu para alguém recolher “amostras” de programas para que ele as pudesse analisar. Como naquela época (1954) ainda não havia videoteipe, muito menos videocassete, o que lhe colocaram à disposição não foram

¹ Theodor W. Adorno, “Television and the Mass Culture Patterns”, em *Quarterly of Film, Radio and Television*, University of California Press, v. 8, 1954, pp. 213-235

exatamente cópias dos programas, mas “textos” escritos, provavelmente roteiros ou resumos de argumentos. Ou seja: Adorno examina a televisão não a partir de uma observação sistemática do que esse meio efetivamente exhibe, menos ainda a partir de um critério de seleção tão rigoroso quanto o que ele próprio adotou, por exemplo, para a análise musical, mas a partir de uma “amostragem” escrita e, o que é pior, uma “amostragem” nitidamente tendenciosa, pois o objetivo indisfarçável era demonstrar que a televisão era um “mau” objeto. Em síntese: Adorno dispara um ataque implacável à televisão sem de fato conhecer a televisão, sem dedicar uma pesquisa mais extensiva ao conjunto de propostas que a televisão estava apresentando naquele momento. Não há nada de espantável nisso, pois se no ano 2000 ainda existem intelectuais que não vêem televisão, isso devia ser uma norma em 1954, ainda mais nos círculos severíssimos da Escola de Frankfurt. No entanto, já no mesmo ano de redação do referido artigo, o grande pianista Glenn Gould iniciava suas apresentações musicais na Canadian Broadcasting Corporation, de Montreal, que se multiplicariam depois, ao longo das duas décadas seguintes, em cerca de quarenta diferentes programas de televisão dedicados à mais sofisticada análise musical, inclusive com abordagem da música “nova” (Schoenberg, Berg e Webern) e referências explícitas ao Adorno da *Philosophie der neuen Musik!* Ou seja, já havia na televisão uma diversidade de experiências muito maior do que aquela que Adorno foi capaz de detectar com sua mirada panorâmica e superficial.

O caso McLuhan não é muito diferente, só que pelo avesso. Se para Adorno a televisão é congenitamente “má”, não importando o que ela efetivamente veicula, para McLuhan a televisão é congenitamente “boa” nas mesmas condições. Porque a imagem de televisão é granulosa, é “mosaicada”, porque a sua tela pequena e de baixa definição favorece uma mensagem incompleta e “fria”; porque as suas condições de produção pressupõem processos fragmentários abertos e, ao mesmo tempo, uma recepção intensa e participante, por razões dessa espécie, a televisão nos proporciona uma experiência profunda, que em nenhum outro meio se pode obter da mesma maneira.² Bom, nada a discordar quanto a isso. Mas com a mesma imagem granulosa, com a mesma tela de baixa definição, com a mesma estrutura fragmentária e dispersiva, pode-se obter coisas tão fulminantemente diferentes quanto *Dekalog* e *I Love Lucy*, da mesma forma que, com uma folha de papel e as 23 letras do alfabeto português, pode-se escrever tanto o *Grande ser-*

tão: véredas quanto uma prova de história numa escola do primeiro grau. Se McLuhan, ao contrário de Adorno, não pode ser acusado de não conhecer o seu objeto de análise, o resultado que ambos obtêm no plano teórico se equivale, pois nos dois casos a televisão é vista como estrutura abstrata, modelo genérico de produção e recepção (afinal, “o meio é a mensagem”), sem conseqüências significativas no nível dos programas e, pior ainda, sem nenhuma brecha para a ocorrência da diversidade e da contradição no âmbito da prática efetiva.

Em resumo, para o grupo adorniano, a televisão é por natureza “má”, mesmo que todos os trabalhos mostrados em suas telas fossem da melhor qualidade, enquanto para o grupo mcluhaniano a televisão é por natureza “boa”, mesmo se só existisse porcaria em suas telas. Isso quer dizer que os adornianos atacam a televisão pelas mesmas razões que os mcluhanianos a defendem: por sua estrutura tecnológica e mercadológica ou por seu modelo abstrato genérico, coincidindo ambos na defesa do postulado básico de que televisão não é lugar para produtos “sérios”, que mereçam ser considerados em sua singularidade. Creio que já é tempo de pensar a televisão fora desse maniqueísmo do modelo ou da estrutura “boa” ou “má” *em si*. Quero dizer: é preciso (também) pensar a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e literatura o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas, mas, sobretudo, daquelas obras que a discussão pública qualificada *destacou* para fora da massa amorfa da trivialidade. O contexto, a estrutura externa, a base tecnológica também contam, é claro, mas eles não explicam nada se não estiverem referidos àquilo que mobiliza tanto produtores quanto telespectadores: as imagens e os sons que constituem a “mensagem” televisual.

É preciso, em todo caso, quando se fala de *televisão*, saber exatamente o que cada um está entendendo por esse termo, ou seja, o que o analista efetivamente *viu* na televisão, que conjunto de experiências audiovisuais ele conhece, qual é a sua “cultura” televisual. Posso parecer cruel, mas receio que boa parte das pessoas que falam e escrevem sobre televisão conhecem pouca televisão – não em quantidade, mas em qualidade e extensão de experiências – e quando conhecem alguma coisa, é mais provável que conheçam apenas o pior. *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

² Marshall McLuhan, *Os meios de comunicação como extensões do homem* (São Paulo: Cultrix, 1971), pp. 346-379.

independentes e por grupos de intervenção em canais de acesso público. Para falar de televisão, é preciso definir o *corpus*, ou seja, o conjunto de experiências que definem o que estamos justamente chamando de *televisão*.

UMA NOVA MANEIRA DE PENSAR A TELEVISÃO

Há, no âmbito dos estudos de televisão, um problema sério de *repertório*. Conhecemos muito pouco o que a televisão produziu efetivamente nos seus mais de cinquenta anos de história, ou conhecemos apenas o pior, como se só o pior fosse efetivamente *televisão*. Se rememorarmos em nossas cabeças a história do cinema, imediatamente pensaremos em coisas como *Intolerância*, *Potemkin*, *Cidadão Kane*, *Marienbad*, *2001*, pontos de referência inevitáveis para se pensar a chamada sétima arte. O músico olha retrospectivamente para a história da música e imaginariamente ouve coisas como a *Arte da fuga*, de Bach, os últimos *Quartetos* de Beethoven, os *Estudos* de Debussy, as *Bagatelas*, de Webern. Olhamos para a história da televisão e vemos o que? Não vemos nada, a não ser lixo. Mas não vemos nada porque nos recusamos a ver, porque ficamos cegos quando encaramos a televisão. As experiências estão lá, muitas delas tão grandes e fortes quanto o cinema de Welles ou Eisenstein, mas os nossos pressupostos teóricos e metodológicos (os adornos e mcluhans que ficam soprando em nossos ouvidos) nos impedem de enxergá-las. É impressionante o esforço de tantos analistas para tentar provar que o programa de televisão *não pode* ter qualidades, que ele *não pode* elevar-se acima do nível “mediano” e que, por ser um produto “de massa”, ele *não pode* ser avaliado com os mesmos critérios que se utilizam para a abordagem de outros meios. “A televisão nunca será um produto de vanguarda”, diz um desses analistas.³ E continua ele: “No momento em que se propõe a ser vanguarda, perde a conexão significativa com os segmentos majoritários do mercado”. Ora, 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.

Por sorte, uma nova mentalidade com relação à televisão está surgindo em várias partes do mundo. Poderíamos citar, apenas para ficar nos exemplos que nos vêm à cabeça, o belo ensaio de Veronique Campan sobre a série *Dekalog*, de Kieslowski,⁴ o estudo de Jane Shattuck sobre a experiência televisual de Fassbinder,⁵ o curioso livro (em catalão!) de Josep Escarré sobre os filmes de Hitchcock feitos para a televisão,⁶ a série de publicações do Arts Council of Great Britain sobre as relações entre televisão e as outras artes,⁷ o belo trabalho de Anne-Marie Duguet sobre a obra de Averty,⁸ a astuciosa entrevista de Gilles Deleuze sobre a série *Six fois deux*, de Godard e Miéville,⁹ a apaixonada defesa do seriado europeu por Bernard Lecherbonnier,¹⁰ a inteligente abordagem de algumas *sitcoms* (comédias de costumes) norte-americanas por David Marc,¹¹ as atas do importante colóquio de Cerisy sobre televisão, organizado por Jérôme Bourdon e François Jost,¹² além do clássico *The Arts for Television*,¹³ já com mais de dez anos de idade. Há que se considerar ainda a intervenção iluminadora de alguns críticos, como Jean-Paul Fargier (na França), Eugeni Bonet (na Espanha), Sandra Lischi (na Itália) e Jorge La Ferla (na Argentina). Aos poucos, a televisão sai do purgatório ou do gueto especializado dos sociólogos, tecnólogos e estrategistas de *marketing*, e passa a ser encarada como indiscutível fato da cultura de nosso tempo.

É tempo, pois, de promover uma mirada retrospectiva e tentar redescobrir essa arte negligenciada. É tempo de resgatar a inteligência, a criatividade, o espírito crítico e tudo isso que tem ficado reprimido na maioria das abordagens tradicionais, mas que não é, como muitos podem pensar, uma tendência recente na história da televisão, ou um privilégio restrito apenas a algumas televisões públicas ou canais de cabo (pagos). Bruce Ferguson, por exemplo, chegou a vislum-

⁴ Veronique Campan, *Dix breves histoires d'image* (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1973).

⁵ Jane Shattuck, *Television, Tabloids and Tears* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995).

⁶ Josep Escarré, *El geni de Hitchcock a la TV* (Barcelona: Íxia, 1991).

⁷ S. Jordan & D. Allen (orgs.), *Parallel Lines: Media Representation of Dance* (Londres: John Libbey, 1993); John Walker (org.), *Arts TV: A History of Arts Television in Britain* (Londres: John Libbey, 1993).

⁸ Anne-Marie Duguet, *Jean-Christophe Averty* (Paris: Dis Voir, 1991).

⁹ Gilles Deleuze, “Three Questions about *Six Fois Deux*”, em R. Bellour & M. L. Bandy (orgs.), *Jean-Luc Godard: Son + Image* (Nova York: Moma, 1992).

¹⁰ Bernard Lecherbonnier, *La télévision c'est l'art nouveau* (Paris: La Découverte, 1999).

¹¹ David Marc, *Comic Visions: Television Comedy & American Culture* (Malden: Blackwell, 1997).

¹² Jérôme Bourdon & François Jost, *Penser la télévision: actes du colloque de Cerisy* (Paris: Nathan, 1998).

¹³ Kathy Rae Huffman & Dorine Mignot (orgs.), *The Arts for Television* (Los Angeles/Amsterdam: The Museum of Contemporary Art/ Stedelijk Museum, 1987).

³ Artur da Távola, *A telenovela brasileira* (São Paulo: Globo, 1996), p. 9.

brar na obra de autores seminais da vanguarda contemporânea, como Michel Snow, Bruce Nauman e Vito Acconci, vários procedimentos desconstrutivos e metalingüísticos¹⁴ que já haviam sido utilizados antes por um pioneiro da televisão, Ernie Kovacs, comediante que trabalhou nas três principais redes comerciais norte-americanas entre 1950 e 1962. E nem mesmo se pode dizer que se trata de um talento *naïf*, valorizado por alguma espécie de hipertrofia teórica: em que pese um certo despojamento e uma aparência superficial de *vaudeville show*, as referências sofisticadas que aparecem a todo momento nas performances desse cômico invulgar da televisão nos autorizam a pensar numa estratégia desmistificadora mais consciente do que pode parecer à primeira vista. Em seus programas há, por exemplo, referências à obra do compositor húngaro Béla Bartók (o *Concerto para orquestra*, de 1942) ou à obra de Brecht e Weill – a *Moritat vom Mackie Messer* (Balada de Mack, o “Canivete”), extraída da *Die Dreigroschenoper* (*Ópera dos três vinténs*) –, o que pode indicar que certas técnicas de “desdramatização” e paródia encontradas em muitas das intervenções de Kovacs não têm nada de ingênuas ou meramente intuitivas.

QUALIDADE EM TELEVISÃO

A expressão *quality television* (televisão de qualidade) aparece pela primeira vez no contexto intelectual britânico nos anos 80, com a publicação de *M. T. M.: Quality Television*.¹⁵ O livro, publicado pelo prestigioso British Film Institute, tratava da contribuição dada à televisão pela M. T. M. Enterprises, a companhia que produziu o antológico seriado *Hill Street Blues*, entre outros programas de inegável valor estético, força dramática e penetração 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,¹⁶ malgrado nenhum deles tenha conseguido definir de forma clara o que seria “qualidade” em televisão. Antes do surgimento dessa discussão, costumava-se utilizar a expressão *the golden age of television* (a idade de ouro da

¹⁴ Bruce Ferguson, “The Importance of Being Ernie”, em Doug Hall & Sally Jo Fifer (orgs.), *Illuminating Video* (Nova York: Aperture, 1990), pp. 349-365.

¹⁵ Jane Feuer, Paul Kerr & Tise Vahimagi (orgs.), *M. T. M.: Quality Television* (Londres: The British Film Institute, 1984).

¹⁶ Por exemplo, David Bianculli, *Teletiteracy: Taking Television Seriously* (Nova York: Continuum, 1992) e Robert Thompson, *Television's Second Golden Age* (Syracuse: Syracuse University Press, 1996).

televisão) para designar o período – mais ou menos estabelecido entre 1947 e 1960 – anterior à generalização e popularização da televisão, quando esse meio era ainda encarado seriamente por produtores, críticos e espectadores e quando até mesmo o público mais sofisticado se dirigia aos cafés para ver televisão. Recordemo-nos de que, na década de 50, a importante revista francesa *Cahiers du Cinéma*, no período em que foi dirigida por André Bazin (um dos primeiros entusiastas da televisão), trazia o subtítulo *Revue du Cinéma et du Télécinéma*. No número de abertura da revista, Fred Orain já explicava que o acréscimo do neologismo *télécinéma* deveria ser compreendido como um compromisso do corpo editorial de encarar a tela pequena doméstica com a mesma seriedade com que encarava a sala escura coletiva.¹⁷

É verdade que a discussão sobre a qualidade em televisão está longe de ser uma matéria de consenso. De uma forma geral, os intelectuais de formação mais tradicional resistem à tentação de vislumbrar um alcance estético em produtos de massa, fabricados em escala industrial. No seu modo de entender, a boa, profunda e densa tradição cultural (literatura, música, teatro, artes plásticas), lentamente filtrada ao longo dos séculos por uma avaliação crítica competente, não pode ter nada em comum com a epidérmica, superficial e descartável produção em série de objetos comerciais de nossa época, daí porque falar em qualidade ou criatividade a propósito da produção televisual só pode ser uma perda de tempo. Naturalmente, a argumentação fica sempre no plano genérico e nunca evolui até a comparação efetiva e desapassionada dos dois tipos de produtos. Ainda segundo esse tipo de abordagem, 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, como a BBC britânica, a PBS norte-americana ou a NHK japonesa, entre tantas outras. Em alguns contextos teóricos, a qualidade em televisão não pode ser nada mais do que a difusão ampla das obras produzidas por um passado respeitável: as óperas, os concertos ou as suntuosas e caras “adaptações” de clássicos da literatura ou do teatro, como *Brideshead Revisited* (1981) ou *Pride and Prejudice* (1995).

Os defensores da *quality television* costumam ser menos arrogantes e mais espertos. Defendem a idéia muito mais sensata de que a demanda comercial e o contexto industrial não inviabilizam necessariamente a criação artística, a menos que identifiquemos a arte com o artesanato ou com a aura do objeto único. Pelo

¹⁷ Fred Orain, “Film, cinéma et télévision”, em *Cahiers du Cinéma*, tomo 1, nº 1, Paris, abril 1951, p. 37.

contrário, a arte de cada época é feita com os meios, os recursos e as demandas dessa época e no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes. 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. Ao mesmo tempo, o fato de formas artísticas anteriores terem sido criadas no interior de regimes de produção bastante restritivos, condicionadas a valores religiosos, encomendadas para cerimônias aristocráticas, financiadas pelo poder instituído, não as torna necessariamente homologatórias dessas estruturas e poderes. Pelo contrário, muitas delas foram produzidas sob forte conflito intelectual e com inabalável capacidade de resistência contra as imposições do contexto institucional. Nada diferente do que acontece agora, como o caso do seriado *Hill Street Blues*, que, mesmo sendo produzido em escala industrial e estando condicionado à resposta da audiência, não abre mão da inovação estética, nem da crítica política, nem da vontade de reinventar a televisão em nenhum dos seus 147 episódios e em nenhum momento dos seis anos e meio em que esteve no ar pela rede NBC. Claro, nem todo seriado de televisão é *Hill Street Blues*, mas também nem toda arte do *Cinquecento* é a Capela Sistina.

Existem problemas, entretanto, com o conceito de *quality television*. O termo “qualidade” se presta aos mais diferentes usos e às mais escorregadias intenções. Na cena britânica, a discussão esquentou um pouco quando a suspeitíssima primeira-ministra Margaret Thatcher incorporou a bandeira da “qualidade” ao seu programa de governo com relação à televisão, obrigando a esquerda, tradicionalmente indiferente a essa discussão (por considerá-la “burguesa” ou “pequeno-burguesa”), a aparecer na arena política e dizer que perspectivas tem para a tela pequena.¹⁸ Geoff Mulgan enumera pelo menos sete diferentes acepções da palavra “qualidade” em circulação nos meios que discutem a televisão.¹⁹ Qualidade pode ser (1) um conceito puramente técnico, a capacidade de usar bem os recursos expressivos do meio: a boa fotografia, o roteiro coerente, a boa interpretação dos atores, a indumentária de época convincente, etc. Esse conceito encontra-se difundido principalmente entre os profissionais que fazem televisão. Na direção contrária, qualidade pode ser (2) a capacidade de detectar as demandas da audiência (análise de recepção) ou as demandas da sociedade (análise de conjuntura) e

transformá-las em produto, abordagem predileta dos comunicólogos e também dos estrategistas de *marketing*. A qualidade pode ser também (3) uma particular competência para explorar os recursos de linguagem numa direção inovadora, como o requer a abordagem estética. Já a abordagem que Mulgan chama de “ecológica”, identificada com o ponto de vista dos educadores e religiosos, prefere privilegiar (4) os aspectos pedagógicos, os valores morais, os modelos edificantes e construtivos de conduta que a televisão está potencialmente apta a promover. Mas se a televisão é vista como um ritual coletivo, a qualidade pode estar (5) no seu poder de gerar mobilização, participação, comoção nacional em torno de grandes temas de interesse coletivo, abordagem melhor identificada com o ponto de vista dos políticos, sejam eles de esquerda ou de direita. Outros, pelo contrário, podem encontrar mais qualidade (6) em programas e fluxos televisuais que valorizem as diferenças, as individualidades, as minorias, os excluídos, em vez de a integração nacional e o estímulo ao consumo. Por fim, se é difícil conciliar tantos interesses divergentes, a qualidade pode estar (7) simplesmente na diversidade, o que significa dizer que a melhor televisão seria aquela que abrisse oportunidades para o mais amplo leque de experiências diferenciadas (lembremo-nos de que o Channel Four britânico foi criado, pelo menos em teoria, para promover a diversidade e a expressão de uma sociedade plural e multicultural).

“Devo ressaltar – adverte Mulgan – que a riqueza e a ambigüidade dessa palavra pode ser vista como uma virtude e não como um problema.”²⁰ 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 ainda as necessidades de diversificação e segmentação não sejam inteiramente refratárias às grandes questões nacionais e universais. Numa sociedade heterogênea e complexa, em que não existe – felizmente – nenhum consenso sobre a natureza do meio, sobre seu papel na sociedade e sobre o modo como devem interagir produtores e receptores, uma televisão de qualidade deve ser capaz de equacionar uma variedade muito grande de valores e oferecer propostas que sintetizem o maior número possível de “qualidades”. De qualquer forma, sejam quais forem as nossas concepções com relação à televisão, a discussão sobre qualidade é sempre imprescindível. Fugir dessa discussão seria uma

¹⁸ Kim Christian Schroder, “Calidad cultural: la persecución de un fantasma?”, em Daniel Dayan (org.), *En busca del público* (Barcelona: Gedisa, 1997), pp. 107-125.

¹⁹ Geoff Mulgan, “Television’s Holy Grail: Seven Types of Quality”, em *The Question of Quality* (Londres: British Film Institute, 1990), pp. 4-32.

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

enorme irresponsabilidade. Nenhuma sociedade e nenhum setor da sociedade podem ser aperfeiçoados se não estiverem submetidos a julgamento e avaliação permanentes. A querela sobre o que é ou o que não é qualidade em televisão não deve servir de pretexto para se fugir do debate sobre o significado dos produtos e processos televisuais. A crítica, na verdade, é parte constituinte do próprio processo de fazer televisão.

EM BUSCA DO REPERTÓRIO FUNDAMENTAL

A seguir, vamos relacionar uma série de experiências televisuais que nos parecem fundamentais para um exame da televisão como produção cultural. No meu modo de entender, são *referências* importantes para uma discussão séria sobre televisão e, nesse sentido, candidatas fortes para compor um *repertório* básico desse meio. Devo advertir, entretanto, que referência não é cânone, nem *paideuma*, é um conceito flutuante e implica mobilidade, permanentes reavaliações, acréscimos e supressões. Mas as referências são importantes, porque elas nos oferecem pontos de apoio imprescindíveis para ancorar os trabalhos de reflexão e avaliação do que a televisão produz. Naturalmente, a lista é bastante precária como levantamento dos trabalhos fundamentais da televisão, porque fruto de uma visão parcial (é a *minha* experiência pessoal de televisão), casual (só posso citar aquilo a que, de alguma forma, tive acesso) e local (é uma visão da televisão mundial por um olhar localizado no Brasil). Para que esta pesquisa tivesse o alcance desejado, ela deveria estar sendo conduzida por uma equipe internacional. Mas enquanto isso não acontece, não há nada de mau numa seleção *parcial*.

A primeira dificuldade sentida foi delimitar o tipo de produto que deveria entrar nessa seleção. Muitas vezes, a televisão é utilizada para exibir filmes que foram feitos originalmente para o cinema, ou para transmitir espetáculos musicais, concertos e partidas esportivas não necessariamente concebidos para a tela pequena. Tomei o cuidado (mas sei que não é uma tarefa fácil, pois há limites difíceis de discernir) de apenas selecionar trabalhos pensados especificamente para televisão e que levaram em consideração questões próprias do meio, de sua linguagem, de sua tecnologia, de sua economia e de suas condições de recepção. Nesse sentido, o filme *Il mistero di Oberwald*, apesar de realizado nos estúdios da Radiotelevisione Italiana, com recursos tecnológicos específicos da televisão, tem uma concepção que envolve uma estética cinematográfica (mesmo que ino-

vadora) e o seu objetivo final era mesmo a transferência para película fotoquímica, com vistas à exibição na sala escura do cinema. Por essa razão, o filme de Antonioni não entrou em nossa lista. Já o filme de Rossellini *La prise de pouvoir par Louis XIV*, apesar de realizado com todos os recursos tecnológicos do cinema, foi pensado especificamente para a televisão, conforme vamos explicar mais à frente, e nesse sentido ele deve obrigatoriamente participar da seleção. Outro problema complicado foi distinguir entre obras feitas *para* a televisão e obras feitas *nos* estúdios de televisão para difusão em circuitos alternativos, como é o caso de muitos trabalhos de videoarte (não incluídos). De fato, alguns dos criadores da videoarte trabalharam como *artistas residentes* nos estúdios de emissoras de televisão – Paik na WNET americana, Otto Piene na WDR alemã, George Snow no Channel Four britânico, Gianni Toti na RAI italiana, só para citar alguns casos – mas os trabalhos ali realizados não se destinavam à televisão e sim ao circuito mais sofisticado dos museus e galerias de arte. Na verdade, o que aconteceu com esses artistas do vídeo não é muito diferente do que aconteceu com os compositores Pierre Schaeffer e Karlheinz Stockhausen, que desenvolveram respectivamente as músicas concreta e eletrônica no interior de estúdios de rádio – na Radiodiffusion Française, de Paris (Schaeffer), e na Nordwestdeutscher Rundfunk, de Colônia (Stockhausen) –, mas os trabalhos realizados não se destinavam à difusão através do rádio e sim às gravações fonográficas e (paradoxalmente) às salas de concerto. Por fim, foi preciso tomar algumas decisões ainda mais difíceis, no tocante à transmissão na televisão de espetáculos que aconteceram fora da televisão. No geral, óperas, peças de teatro, espetáculos de dança, concertos de música erudita ou popular e partidas esportivas simplesmente reportados ou transmitidos não foram considerados aqui. Preferimos privilegiar apenas espetáculos pensados especificamente para a abordagem televisual – como os célebres concertos de Karajan repensados para a televisão por Henri-Georges Clouzot, na década de 60 – e uma ou outra transmissão direta, quando a mediação da televisão produzia uma diferença qualitativa.

O conceito de *programa* que adotamos nos pareceu o mais adequado para a televisão e também o mais extensivo. Programa é qualquer série sintagmática que possa ser tomada como uma singularidade distintiva, com relação às outras séries sintagmáticas da televisão. Pode ser uma peça única, como um telefilme ou um especial, uma série em capítulos definidos, um horário reservado que se prolonga durante anos, sem previsão de finalização, e até mesmo a programação inteira, no caso de emissoras ou redes “segmentadas” ou especializadas, que não apresentam variação de blocos. Mas também esse conceito não deixa de ter os seus pro-

blemas. No caso de uma série ou de um programa diário ou semanal, algumas vezes queríamos dar destaque ao programa como um todo e outras vezes apenas a uma ou outra edição particular. Neste último caso, optamos por citar o nome do episódio ou do capítulo selecionado e, entre colchetes, o nome do programa em que ele ocorreu (é o caso de *Music for Man, Music and Mozart*, episódio da série *Not Mozart*). Um problema para o qual não conseguimos apontar uma solução adequada dentro de nosso esquema foi aquele em que o destaque deveria ser dado já não mais a um programa em particular, mas a criações ligadas à “identidade” televisual, como é o caso das aberturas de programas concebidas por Hans Donner para a Rede Globo (algumas muito inspiradas), ou das incríveis variações com a logomarca da MTV (Music Television), que aparecem ao longo de toda a programação da rede norte-americana.

É verdade que a noção de *programa* tem sido bastante questionada nas últimas décadas. Razões não faltam para isso: a televisão costuma borrar os limites entre os programas, ou inserir um programa dentro do outro, a ponto de tornar difícil a distinção entre um programa “continte” e um programa “conteúdo”. Além disso, os programas de televisão carregam a contradição de terem uma duração, de um lado, cada vez mais reduzida (*spots* publicitários, videoclipes, *logos* de identidade da rede televisual) e, de outro, cada vez mais dilatada (seriados, telenovelas). Nos dois casos, o que chamamos de *programa* resulta numa entidade tão difícil de ser identificada quanto definida. Nos anos 70, Raymond Williams questionou o conceito “estático” de *programa*, por considerar que, na televisão, não existem unidades fechadas ou acabadas, que possam ser analisadas separadamente do resto da programação.²¹ Em lugar do conceito de *programa*, ele contrapôs o conceito mais “dinâmico” de *fluxo televisual*, em que os limites entre um segmento e outro não eram mais considerados tão marcados como em outros meios.

Em todos os sistemas mais desenvolvidos de radiodifusão, a forma característica de organização e, conseqüentemente, a experiência mais característica, é a seqüência ou fluxo. O fenômeno do fluxo planejado é, portanto, a marca talvez definidora da radiodifusão, seja como tecnologia, seja como forma cultural.²²

Por outro lado, eu mesmo, em outro contexto²³ já defendi a idéia de que, em televisão, a recepção tende a ser cada vez mais fragmentada e heterogênea, em

²¹ Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (Glasgow: Fontana/Collins, 1979), p. 78-118

²² *Ibid.*, p. 86.

²³ Arlindo Machado, *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (São Paulo: Edusp, 1993), pp. 141-164

decorrência do efeito *zapping*, ou seja, do embaralhamento de todos os canais com o controle remoto. “Agora, sob a ameaça permanente do controle remoto, já não se contam mais histórias completas, esfacelam-se as distinções de gênero e formato, não mais sobra sequer a distinção ontológica entre realidade e ficção.”²⁴

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, os programas e os gêneros continuam sendo os modos mais estáveis de referência à televisão como fato cultural. A bem dizer a verdade, também no jornal existe uma justaposição seqüencial de matérias heterogêneas, também na literatura é possível encontrar leitores que lêem vários romances simultaneamente e em nenhum desses casos se perde a noção de obra ou de matéria jornalística nos seus sentidos singulares, podendo-se inclusive destacar alguns talentos individuais. Por essa razão, podemos nos perguntar – juntamente com Casetti e di Chio – se o fluxo televisual é o resultado da afirmação de alguma essência “natural” da televisão ou tão-somente de uma contingência histórica particular.²⁵ É preciso considerar finalmente – e esse nos parece o ponto mais importante – que a idéia de *programa* leva ainda, sobre a idéia de *fluxo*, a vantagem de permitir uma abordagem seletiva e qualitativa. O conceito de fluxo empastela toda a produção televisual num caldo homogêneo e amorfo, enquanto o de *programa* permite nitidamente distinguir diferenças ou perceber a *qualidade* que desponta sobre o fundo da mesmice.

Com toda a certeza, em se tratando de televisão, a lista relacionada em seguida receberá fatalmente a crítica inevitável de que apenas um certo tipo de produto foi privilegiado, aquele destinado a um público mais sofisticado e elitizado. Essa crítica é perfeitamente cabível, embora nossa lista inclua também alguns programas de alta audiência e bastante populares que se podem considerar qualitativos. De qualquer maneira, não vejo como um repertório fundamental de trabalhos televisuais poderia ser diferente. Não existe nenhuma razão para que, na televisão, os critérios de seleção sejam diferentes, mais condescendentes, mais popularescos, ou mais “mercadológicos”, do que aqueles que utilizamos para escolher o melhor nas áreas do cinema, da música ou da literatura. Tal como acontece em qualquer outro meio, também em televisão a maior qualidade impli-

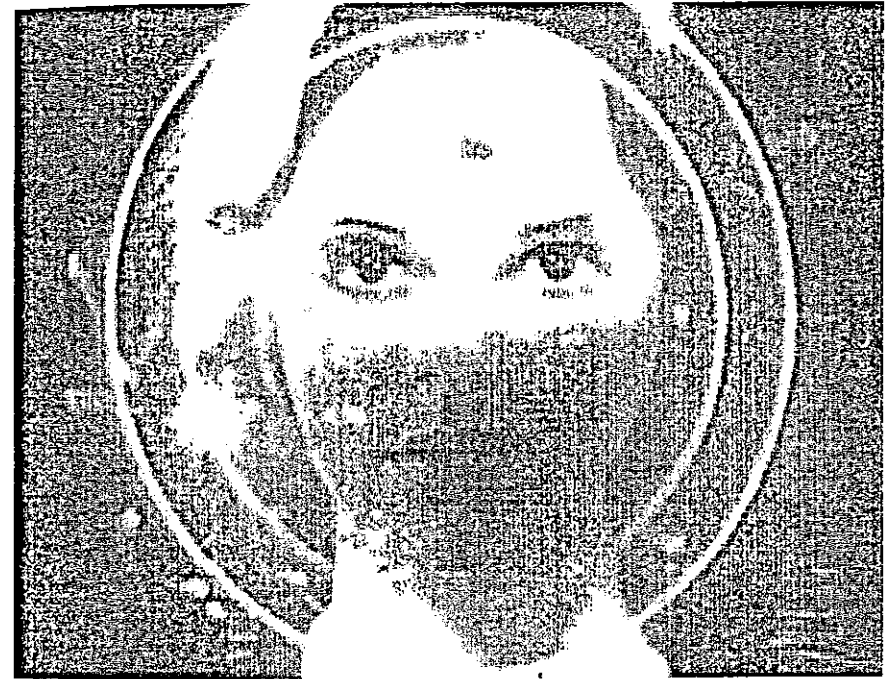
²⁴ *Ibid.*, p. 161.

²⁵ Francesco Casetti e Federico di Chio, *Análisis de la televisión* (Barcelona: Paidós, 1999), p. 292.

ca, muitas vezes, a redução da audiência. Mas o aspecto mais interessante é verificar a surpreendente *diferença* que a televisão introduz no exame dessa questão. A verdade é que a televisão opera numa tal escala de audiência, que nela o conceito de “elitismo” fica completamente deslocado. Mesmo o produto mais “difícil”, mais sofisticado e seletivo encontra sempre na televisão um público de massa. A mais baixa audiência de televisão é, ainda assim, uma audiência de várias centenas de milhares de telespectadores, e, portanto, muito superior à mais massiva audiência de qualquer outro meio, equivalente à *performance* comercial de um *best seller* na área da literatura. Essa é, talvez, a contribuição mais importante da televisão para a superação da incômoda equação “melhor repertório/menor audiência”: agora, mesmo a menor audiência é sempre a maior que um trabalho de alta qualidade poderia almejar. Esse simples fato já não justifica toda a televisão?

TRINTA PROGRAMAS MAIS IMPORTANTES DA HISTÓRIA DA TELEVISÃO²⁶

1. *A TV Dante - The Inferno* (Grã-Bretanha, 1989). Direção de Tom Phillips e Peter Greenaway



Adaptação, atualização e comentário de um dos livros que compõem a *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Série em oito capítulos, cada um deles dedicado a um dos oito primeiros “cantos” do “Inferno”, com Sir John Gielgud no papel de Virgílio. Talvez a mais densa e radical experiência de televisão, apoiada nas imagens mais resolutamente contemporâneas. Imaginando que nem todos os telespectadores estavam preparados para compreender o universo místico, alegórico e repleto de referências clássicas e medievais da *Divina comédia*, Greenaway e Phillips abrem “janelas” sobre o cenário dantesco, através das quais introduzem diversos especialistas que interpretam a simbologia do poeta florentino. Produção do Channel Four britânico. A série continua com uma abordagem bastante diferente (mas igualmente inventiva) dos seis “cantos” seguintes (IX a XIV) pelo realizador chileno Raúl Ruiz.

²⁶ Os títulos seguidos de asterisco foram produzidos para a televisão, mas não chegaram a ir ao ar, em geral por censura interna da rede que os encomendou ou por alguma razão semelhante. Nesse caso, a data se refere ao ano de produção.

A NARRATIVA SERIADA

Como se sabe, a programação televisual é muito freqüentemente concebida em forma de *blocos*, cuja duração varia de acordo com cada modelo de televisão. Em geral, televisões comerciais têm blocos de menor duração que as televisões públicas, pela razão óbvia de que precisam vender mais intervalos comerciais. Uma emissão diária de um determinado programa é normalmente constituída por um conjunto de blocos, mas ela própria também é um segmento de uma totalidade maior – o programa como um todo – que se espalha ao longo de meses, anos, em alguns casos até décadas, sob a forma de *edições* diárias, semanais ou mensais. Chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob a forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. Muito freqüentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o espectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um *gancho* de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do *break* ou no dia seguinte. Os episódios da série de David Lynch *Twin Peaks* (1990-91), por exemplo, começavam sempre com uma rápida retrospectiva dos episódios anteriores e terminavam invariavelmente no momento mais inquietante.

Existem basicamente três tipos principais de narrativas seriadas na televisão. No primeiro caso, temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries. Esse tipo de construção se diz *teleológico*, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais. No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. Nesse caso, temos um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da existência do programa. É o caso basicamente dos *seriados* – por exemplo, o célebre *Malu mulher* (1979-81) – e de programas humorísticos do tipo *Monty Python's Flying Circus* (1969-74). Nessa modalidade, um episódio, via de regra, não se recorda dos anteriores nem interfere nos posteriores: o personagem principal aparece ferido no final de um episódio, o vilão é colocado na cadeia, mas no episódio seguinte já não há mais sinal do ferimento nem o vilão está mais na prisão. O caso mais absurdo é o desenho dirigido por Trey Park *South Park* (desde 1998), que tem um personagem, o Kenny, que morre em todos os episódios, mas sempre retorna vivo nos episódios seguintes. Nesse tipo de estrutura, ao contrário da modalidade anterior, não há ordem de apresentação dos episódios: pode-se invertê-los ou embaralhá-los aleatoriamente, sem que a situação narrativa se modifique. Finalmente, temos um terceiro tipo de serialização, em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática; porém, em cada unidade, não apenas a história é completa e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores. É o caso de todas aquelas séries em que os episódios têm em comum apenas o título genérico e o estilo das histórias, mas cada unidade é uma narrativa independente. A série *The Outer Limits* (*Quinta dimensão*; primeira versão: 1963-64), por exemplo, é constituída de episódios em que a única coisa em comum é a presença em cena de monstros do espaço extraterrestre, sejam eles insetos gigantes, microorganismos parasitários ou rochas inteligentes. Na mesma categoria se poderia enquadrar também a série brasileira *Comédia da vida privada* (1995-97), em que as diferentes histórias mensais têm em comum apenas o fato de focalizarem sempre a vida doméstica e o eterno conflito homem–mulher (além, naturalmente, dos arrojados estilos

de *mise-en-scène* e edição). Neste livro, seguindo principalmente sugestões de Renata Pallottini, adotaremos, sempre que pertinente, a seguinte terminologia: vamos chamar de *capítulos* os segmentos do primeiro tipo de serialização, de *episódios seriados* os segmentos do segundo tipo e de *episódios unitários* as narrativas independentes do terceiro tipo.¹

Naturalmente, os três tipos de narrativas podem às vezes se confundir. As telenovelas brasileiras pertencem, sem dúvida, à primeira modalidade, ou seja, a(s) história(s) iniciada(s) no primeiro capítulo se desenrola(m) teleologicamente ao longo de toda a série, até o desfecho final nos últimos capítulos, mas pode(m) arrastar-se indefinidamente, repetindo *ad infinitum* as mesmas situações ou criando situações novas, enquanto houver altos índices de audiência. Isso significa que as telenovelas incorporam também características de seriado. Por outro lado, existem seriados em que, malgrado se possa verificar uma estrutura básica de episódios independentes, permitindo, portanto, que possam ser assistidos em qualquer número ou ordem, há uma situação teleológica, um início que explica as razões do(s) conflito(s) e uma espécie de objetivo final que orienta a evolução da narrativa. Aqui também a série pode desdobrar-se ao infinito, enquanto houver audiência, mas há um episódio inaugural que explica o contexto da série e é possível ainda que, em algum momento, os realizadores resolvam colocar um ponto final na história, fazendo com que os personagens principais possam atingir uma meta prefixada. A situação básica do seriado *Malu mulher*, por exemplo, se explica no primeiro episódio, com o conflito conjugal, a separação do casal e o trauma da filha. Todos os demais episódios serão derivações do fato de Malu estar descasada, ter de iniciar uma nova vida sozinha e ainda trabalhar o trauma da filha. No seriado *The Fugitive* (1964-67), temos uma situação básica também apresentada no primeiro episódio: o Dr. Richard Kimble, equivocadamente acusado de matar a sua esposa, passa seus dias interminavelmente fugindo da polícia e tentando encontrar o verdadeiro assassino, antes que ele próprio seja capturado. Cada um dos episódios seguintes será uma variação em torno da fuga e da investigação do crime. Finalmente, três anos depois do início do seriado, o crime é desvendado e o assassino fuzilado pelo mesmo policial que perseguiu Kimble, finalizando, portanto, a narrativa.

Há várias explicações sobre as razões que levaram a televisão a adotar a serialização como a principal forma de estruturação de seus produtos audiovisuais.

¹ Renata Pallottini, *Dramaturgia de televisão* (São Paulo: Moderna, 1998), pp. 31, 40.

Para muitos, a televisão, muito mais do que os meios anteriores, funciona segundo um modelo industrial e adota como estratégia produtiva as mesmas prerrogativas da produção em série que já vigoram em outras esferas industriais, sobretudo na indústria automobilística. A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra. Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática. Enquanto produtos como o livro, o filme e o disco de música são concebidos como unidades mais ou menos independentes, que demoram um tempo relativamente longo para serem produzidos, o programa de televisão é concebido como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores. O fato mesmo da programação televisiva como um todo constituir um fluxo ininterrupto de material audiovisual, transmitido todas as horas do dia e todos os dias da semana, aliado ainda ao fato de que uma boa parte da programação é constituída de material ao vivo, que não pode ser editado posteriormente, exigem velocidade e racionalização da produção. A tradição parece demonstrar que um certo "fatiamento" da programação permite agilizar a produção (o programa pode já estar sendo transmitido enquanto ainda está sendo produzido) e também responder às diferentes demandas por parte dos distintos segmentos da comunidade de telespectadores.

Mas é preciso considerar que não foi a televisão que criou a forma seriada de narrativa. Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do *folhetim*, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu a sua primeira versão audiovisual com os *seriados* do cinema. Na verdade, foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão. O seriado nasce no cinema por volta de 1913, como decorrência das mudanças que estavam acontecendo no mercado de filmes. Nessa época, parte considerável das salas de cinema era ainda os antigos *nickelodeons*, que só passavam filmes curtos, inclusive porque o público ficava em pé ou sentado em incômodos bancos de madeira sem encosto. Os longas-metragens (*feature films*), que começam a surgir nessa época, só podiam ser exibidos nos *salões de cinema*, mais confortáveis e mais caros, embora numericamente ainda pouco expressivos. O filme em série permitia atender às duas

demandas simultaneamente. Eram filmes de duração mais longa, que podiam ser exibidos nos salões de cinema destinados à classe média, mas podiam também ser exibidos em partes nos *nickelodeons*, que concentravam o público mais pobre da periferia. Séries cinematográficas como *Fantômas* (1913), de Louis Feuillade, e *The Perils of Pauline* (1914), de Louis Gasnier, baseados no modelo dos folhetins jornalísticos, deram a forma básica do gênero. Tratava-se, como nos seriados da televisão, de filmes concebidos em escala industrial, rodados simultaneamente com a exibição das partes anteriores e capazes de absorver as circunstâncias da produção. O clássico *Les vampires* (1915-16), de Feuillade, por exemplo, teve muitas de suas partes improvisadas no estúdio, com roteiro inventado na hora e sem que ninguém soubesse como iria terminar a história. O *plot* narrativo é completamente anárquico: muitas situações não têm continuidade; há uma série de acontecimentos não explicados; alguns personagens morrem subitamente, apenas porque os atores que os encarnavam haviam sido despedidos; alguns mortos ressuscitam misteriosamente poucos capítulos depois. Tudo isso que, nos primórdios do cinema, aparecia como desgoverno ou amadorismo, ganharia expressão industrial e forma significativa com a televisão.

Mas, independentemente dessa ligação histórica, existem também razões de natureza intrínseca ao meio condicionando a televisão à produção seriada. A recepção de televisão em geral se dá em espaços domésticos iluminados, em que o ambiente circundante concorre diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, desviando a atenção do espectador e solicitando-o com muita frequência. Isso quer dizer que a atitude do espectador em relação ao enunciado televisivo costuma ser dispersiva e distraída em grande parte das vezes. Diante dessas contingências, a produção televisiva se vê permanentemente constrangida a levar em consideração as condições de recepção e essa pressão acaba finalmente por se cristalizar em forma expressiva. Um produto adequado aos modelos correntes de difusão não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados como no cinema, senão o telespectador perderá o fio da meada cada vez que a sua atenção se desviar da tela pequena. A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando idéias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da *collage*.

Há que considerar também a incorporação do *break* à estrutura da obra. O "intervalo comercial" surgiu, muito provavelmente, por razões de natureza econômica, imposto pelas necessidades de financiamento na televisão comercial, e

talvez essa seja a razão de ele ser tão mal compreendido (até algum tempo atrás, os franceses o chamavam, pejorativamente, de *saucissonage*, “fatiamento” do programa como se ele fosse um salsichão). Mas a sua função estrutural não se limita apenas a um constrangimento de natureza econômica. Ele tem também um papel organizativo muito preciso, que é o de garantir, de um lado, um momento de “respiração” para absorver a dispersão e, de outro, explorar *ganchos* de tensão que permitem despertar o interesse da audiência, conforme o modelo do corte com *suspense*, explorado na técnica do *folhetim*. A melhor prova disso é o fato de até mesmo as televisões estatais – aquelas que não dependem de publicidade para se manter – utilizarem o recurso do *break* em sua programação. Segundo Balogh, típicos ganchos para a divisão dos blocos são os momentos de risco ou de decisão do relato, ou os momentos mais tensos no plano passional.² Ela cita o caso dos momentos de *suspense* e tensão na conquista amorosa entre Riobaldo e Diadorim, na adaptação televisual de *Grande sertão: veredas* (1985), dirigido por Walter Avancini. Como se trata de uma aproximação difícil (um caso de homossexualidade entre jagunços), carregada de erotismo, proibição, sentimento de culpa e afastamento físico, tem-se uma situação ideal para extrair dela vários ganchos de tensão. Seccionando o relato no momento preciso em que se forma uma tensão e em que o espectador mais quer a continuação ou o desfecho, a programação de televisão excita a imaginação do público. Assim, o corte e o *suspense* emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do entrecho.

Se os intervalos que fragmentam um programa de televisão fossem suprimidos e os vários capítulos diários fossem colocados em continuidade numa mesma seqüência, o interesse do programa provavelmente cairia de imediato, uma vez que ele foi concebido para ser decodificado em partes e simultaneamente com outros programas. Ninguém suportaria uma minissérie ou telenovela que fosse apresentada de uma só vez (mesmo que de forma compacta), sem interrupções e sem os nós de tensão que viabilizam o corte. Certa ocasião, pediram a Bob Wilson que apresentasse numa sala aberta ao público o seu *Video 50* (série de curtíssimos sintagmas televisuais concebidos para serem inseridos aleatoriamente nos *breaks* de separação dos blocos de programas). O artista, entretanto, recusou-se a fazê-lo, alegando que seu trabalho havia sido pensado e realizado para a televisão, de forma que a sua recepção tinha de ser necessariamente bloqueada,

descontínua e distraída como requer a tela pequena. Assim, não fazia sentido emendar os fragmentos e exibi-los em continuidade numa sala pública como a do cinema.

Lorenzo Vilches define a serialização como um conjunto de seqüências sintagmáticas baseadas na *alternância desigual*: 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.³ Na produção comercial mais banal (os chamados “enlatados”), os esquemas narrativos que se repetem costumam ser estereótipos, protótipos elementares ou padrões simples e previsíveis, podendo ainda ser facilmente representados nos modelos narrativos de Propp ou de Bremond.⁴ Nessa modalidade produtiva mais banal, os padrões narrativos costumam ser rígidos e imutáveis, deixando pouco espaço para a improvisação, a variação ou o desvio da norma. Mas em condições de produção mais privilegiadas, é possível encontrar estruturas seriadas realmente interessantes, nas quais a repetição torna-se, como na música minimalista, a condição inaugural de uma nova dramaturgia. O sucesso recente da série norte-americana *The X Files* (1993-95), concebida por Chris Carter, está bastante relacionado com um certo “desemboloramento” do seriado. Nela, a *mise-en-scène* é mais imaginativa, o roteiro já prevê a hesitação, a ambigüidade e o imprevisto, os atores já não parecem mais robotizados, o casal de detetives que conduz as histórias agora apresenta maior densidade psicológica, mostrando-se capaz de sentir medo ou repugnância e até mesmo chorar nos momentos de impacto.

Na verdade, repetição não significa necessariamente redundância. Ela é, pelo contrário, princípio organizativo de vários sistemas poéticos. Peter Kivy, em seu livro *The Fine Arts of Repetition* (1993), vê na repetição a forma íntima mais profunda da música, comparável apenas à técnica da repetição de padrões geométricos na arte da tapeçaria, enquanto Iuri Lotman entendia também o verso poético como um discurso de repetições (fonológicas, rítmicas e também a repetição como recurso de produção de sentido).⁵ Discutindo a serialização nas histórias em quadrinhos, Umberto Eco observa que o fluxo contínuo de variações sobre um mesmo esquema básico possibilita criar uma espécie de *poésie ininterrompue*, cuja força não pode ser experimentada através do contato com apenas uma, duas ou dez histórias,

² Lorenzo Vilches, “Play It Again, Sam”, *Análisi*, nº 9, 1984, pp. 57-70.

³ Anna Maria Balogh, “Televisão: serialidade, para-serialidade e repetição”, em *Face*, v. 3, nº 1, jan. juv. 1990, p. 112.

⁴ Iuri Lotman, *A estrutura do texto artístico* (Lisboa: Estampa, 1978), pp. 187-235.

⁵ Anna Maria Balogh, *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV* (São Paulo: Annablume, 1996), p. 152.

mas só depois de haver entrado a fundo nos caracteres e situações, visto que a graça, a ternura ou o riso nascem somente da repetição, infinitamente cambiante, dos esquemas, nascem da fidelidade à inspiração básica, e requerem do leitor um ato contínuo e fiel de simpatia.⁶

Omar Calabrese, por sua vez, rejeitando o senso comum que considera o repetitivo e o serial como o contrário do original e do artístico, vem a afirmar que a produção seriada da televisão nos permite pensar numa coisa nova, uma espécie de “estética da repetição”, baseada na dinâmica que brota da relação entre os elementos invariantes e os variáveis.⁷

Essa “estética da repetição” acontece numa variedade quase infinita de possibilidades, mas para efeitos de um estudo mais genérico, vamos agrupar as tendências predominantes em três grandes categorias: aquelas fundadas nas *variações* em torno de um eixo temático, aquelas baseadas na *metamorfose* dos elementos narrativos e aquelas estruturadas na forma de um *entrelaçamento* de situações diversas. No primeiro caso, podemos situar todos aqueles exemplos de narrativas seriadas que procuram extrair o máximo do jogo entre variantes e invariantes ao longo do processo de repetição. A esse propósito, Calabrese rememora a série norte-americana *Columbo* (1972-79), que tem um único personagem principal – o detetive que dá título ao seriado – e uma situação básica rigidamente estabelecida e infinitamente repetida: um crime quase perfeito, o ocultamento das provas, a competição de inteligências entre o criminoso e o investigador, a descoberta de um minúsculo erro do culpado e o desmascaramento final.⁸ O interesse da série está justamente em promover sutis variações em torno desse eixo temático aparentemente estático. Na verdade, cada episódio é realmente um exercício de variações diegéticas e estilísticas em torno do tema central, sempre assinado por um diretor diferente (alguns nomes relacionados com a série são bastante expressivos, como John Cassavetes e John Boorman, por exemplo), quase como se fossem encenações diferentes da mesma história.

Os seriados que adotam a estrutura dos episódios unitários costumam pertencer, de modo geral, a essa categoria. *The Outer Limits*, por exemplo, é uma coleção de histórias completamente diferentes entre si, mas que repetem sempre a mesma situação básica: a Terra (isto é, os EUA) é invadida por seres alienígenas e o enredo consiste em descobrir os meios de destruí-los ou devolvê-los aos seus

⁶ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (São Paulo: Perspectiva, 1970), p. 286.

⁷ Omar Calabrese, *La era neobarroca* (Madri: Cátedra, 1987), p. 44.

⁸ *Ibid.*, pp. 56-57.

territórios de origem. Na verdade, essa série transforma em metáfora narrativa o medo real e inexprimível do cidadão comum norte-americano de alguma agressão externa, proveniente sobretudo do mundo comunista, durante os piores tempos da guerra fria. Mas a série faz referência também a um outro terror reprimido: o medo da própria televisão. Como já havia acontecido antes com outros meios (o livro e o cinema são os melhores exemplos), o surgimento de um meio novo como a televisão provoca, nos seus primeiros momentos, reações de pânico e incerteza, expressas na forma de visões apocalípticas de um mundo centralizado e dominado por esse meio. *The Outer Limits* explora, não sem uma ponta de perversidade, as inquietudes geradas pela própria televisão. Já a vinheta de abertura do programa era um verdadeiro achado em termos de auto-referência perversa. A imagem mostrada na tela – na verdade, apenas o padrão gráfico utilizado nas emissoras para teste e calibragem da imagem – começa a ser distorcida, desfocada e descentralizada, os controles de vertical e horizontal entram em colapso, enquanto a voz de um locutor diz:

There is nothing wrong with your television set. Do not attempt to adjust the picture. We are controlling transmission. We will control the horizontal. We will control the vertical. For the next hour, sit quietly and we will control all you see and hear. You are about to experience the awe and mystery that reaches from the inner mind to the Outer Limits.⁹

Nessa época (a série inicia em 1963), as transmissões de televisão eram muito precárias. Frequentemente a imagem era distorcida por causas técnicas as mais variadas e havia sempre um locutor de plantão para anunciar que a emissora estava tendo problemas de transmissão, naturalmente prometendo o restabelecimento do sinal dentro de pouco tempo. *The Outer Limits* tira proveito dessa precariedade técnica da primeira televisão e a associa muito astuciosamente ao terror orwelliano de uma sociedade dominada pela televisão. O mais interessante nessa série (que teve vários episódios dirigidos por Byron Haskin) é o fato de a incrível galeria de monstros que ela cria nos seus sucessivos episódios ser composta de figuras imprecisas e distorcidas que tiram todo o partido possível da instabilidade iconográfica da televisão dos primeiros tempos. Já o episódio inau-

⁹ Não há nada de errado com seu aparelho de televisão. Não tente corrigir a imagem. Nós estamos controlando a transmissão. Nós vamos controlar a horizontal. Nós vamos controlar a vertical. Durante a próxima hora, sente-se calado e deixe que nós controlemos tudo o que você vai ver e ouvir. Você está prestes a experimentar o pavor e o mistério que se estende das profundezas da mente aos Limites do Exterior.

gural da série – *The Galaxy Being* (1963), dirigido por Leslie Stevens – mostra um engenheiro de uma estação de rádio, Allan Maxwell, que nas horas vagas tenta captar sinais televisuais do espaço e acaba inadvertidamente teletransportando para a terra um alienígena da galáxia de Andrômeda. Uma vez que o extraterrestre foi materializado num aparelho de televisão afetado por toda sorte de estática interestelar, ele aparece como uma criatura translúcida, uma espécie de monstro-luz de formas indefinidas, continuamente afetado por distorções de toda espécie, como se não estivesse “bem sintonizado”. Os demais monstros que assaltarão as casas dos espectadores ao longo dos dois anos posteriores (na primeira série) não serão muito diferentes em termos de definição plástica. São monstros “de televisão”, cada um deles uma variação em torno da labilidade iconográfica da televisão dos primórdios e sobre o tema dos perigos que chegam através do tubo iconoscópico.¹⁰

O segundo modo de serialização – a metamorfose dos elementos narrativos – está bem exemplificado por Calabrese na análise que ele faz do seriado norte-americano *Bonanza* (1960-73), que teve vários de seus episódios dirigidos por Robert Altman. Os elementos invariantes da série correspondem à iconografia básica do *western*, celebrizada pelo cinema: boiadeiros, aldeias, *saloons*, bailes na praça, manadas de gado, corridas nas pradarias, índios, pancadaria, tiroteio, *country music* e o duelo final. Aos poucos, variáveis vão sendo introduzidas, manchando essa platitude inicial: surge um boxeador da Inglaterra, um japonês que não consegue integrar-se ao grupo, um quixotesco parente do México, o pistoleiro que fica cego e assim por diante. No plano temático, os papéis que personificam o bem e o mal também vão sofrendo contínua redefinição ao longo do seriado. No episódio *Desert Justice* (dirigido por Lewis Allen), por exemplo, o personagem David Walker, tradicional amigo e companheiro de luta dos Cartwright, revela-se, de repente, um assassino foragido da justiça. Assim, os valores clássicos do *western*, que parecem típicos nos primeiros episódios, vão sofrendo revisões nos episódios posteriores, até redirecionar completamente a narrativa.¹¹

Além disso, temos aqui uma situação ficcional mais afinada com uma estrutura seriada do que com um padrão narrativo de tipo clássico, no sentido aristotélico do termo. A história é vaga: acompanha a saga da família Cartwright,

¹⁰ Jeffrey Sconce, “The Outer Limits of Oblivion”, em L. Spiegel & M. Curtin (orgs.), *The Revolution Wasn't Televised* (Nova York: Routledge, 1997), pp. 21-45.

¹¹ Omar Calabrese, *La era neobarroca*, cit., pp. 55-56.

proprietária do rancho Ponderosa, em Virginia City, Nevada, composta basicamente pelo pai Ben e os filhos Adam, Hoss e Joe, e narra os problemas que a família tem de enfrentar com bandidos e índios ou a ajuda que prestam aos outros colonos em perigo. Não há um enredo linear, uma trama a ser seguida, um objetivo final a ser perseguido (a não ser a autopreservação da família), mas há um mecanismo interno de mutação que modifica o estatuto dos personagens de um episódio a outro, exigindo que o espectador reconsidere permanentemente o seu conhecimento e a sua apreciação da história. De repente, o caçula da família, Little Joe, se apaixona por uma vizinha, produzindo na audiência um certo *suspense*, pois, se ele se casa, com certeza vai constituir uma nova família, rompendo a unidade familiar anterior, que até então era a garantia de unidade da série. Mas logo o namoro é deslocado para a margem da história, com a introdução de um problema novo: a garota pela qual Joe se apaixona é surda-muda e tem dificuldades de comunicação. O episódio – *Silent Thunder*, um dos melhores dentre os dirigidos por Robert Altman – se concentra, a maior parte do tempo, na tentativa do jovem Cartwright de ensinar à garota o código de comunicação dos surdos-mudos. Embora a presença de um rival na disputa da mulher produza um certo conflito marginal, o episódio já não guarda senão pálidos vestígios da temática clássica do *western*. Assim, em cada semana, alguma coisa acontece que modifica (ou ameaça modificar) o rumo posterior dos acontecimentos, a memória dos episódios anteriores ou a própria unidade temática e estilística da série. Como decorrência, esboça-se, ao longo de toda a série, uma vaga promessa de continuidade e progressão, embora cada episódio continue mantendo-se mais ou menos independente dos outros, podendo ser acompanhado sem problemas pelo espectador ocasional. No dizer de Calabrese, *Bonanza* consegue criar diversos desníveis narrativos e temporais: “a história acabada em cada episódio, a história aberta da série e um modelo intermediário que consiste em uma história aberta para um número definido de capítulos”.¹²

No que diz respeito às metamorfoses internas do mecanismo de serialização, não há como deixar de citar um seriado brasileiro bastante inovador, o *Armação ilimitada* (1985-88), realizado para a Rede Globo sob a direção geral de Guel Arraes. Entre as suas várias virtudes, o seriado se distingue pela sua imensa capacidade de transformação (ele nunca é a mesma coisa a cada novo episódio) e pela sua voracidade em “deglutir” antropofagicamente todos os outros formatos televisuais, para devolvê-los em seguida sob a forma de *paródia*. Comparado

¹² *Ibid.*, p. 56.

com as outras séries brasileiras do mesmo período – *Malu mulher, O bem amado, Carga pesada, Plantão de polícia, Amizade colorida*, etc. – o programa aparece nitidamente como um seriado atípico, pela maneira como joga com os esquemas da produção seriada. De um lado, há uma estrutura fortemente repetitiva, fundada no quarteto básico um tanto quanto estereotípico – Juba e Lula, os protótipos dos garotões esportistas ligeiramente alienados; Zelda, a jornalista profeminista; Bacana, o “menor abandonado” nada carente – e nas suas peripécias em torno da administração da estranha e suspeita comunidade/empresa Armação Ilimitada. Mas o tom farsesco da série demole todo e qualquer princípio de estabilidade, garantindo a variabilidade infinita das combinações iconográficas, temáticas e narrativas. Dependendo dos rumos que toma(m) a(s) trama(s), Zelda tanto pode aparecer como uma feia e desengonçada dona de casa, uma intelectual vetusta e estrábica, uma *vamp* sensual e irresistível e até mesmo uma Iracema alencariana (no episódio *Programa de índio*). Um dos personagens mais desconcertantes é o camaleônico “chefe” de Zelda, o editor do jornal *Correio do Crepúsculo*. Cada vez que ele aparece, em cada bloco ou episódio, sua personalidade muda completamente: ora ele parece rígido e autoritário como um ditador, ora dócil e submisso como um cachorrinho de estimação, ora ele parece estar apaixonado por Zelda e faz tudo por ela, outras vezes a trata cruelmente, como a mais baixa das funcionárias. Às vezes, ele também se transforma visualmente em porco, flor ou marionete, de acordo com o humor do bloco ou episódio. Além disso, o estilo narrativo da série é bastante indefinido, permitindo variar o tempo todo entre um sem-número de possibilidades estilísticas. Às vezes a narrativa é conduzida como se fosse um programa de rádio (as contínuas interrupções de Black Boy, o locutor-narrador dos primeiros episódios), outras vezes como uma chanchada ou programa de auditório, outras vezes ainda como uma paródia debochada dos seriados norte-americanos (os episódios *Meu amigo Mignum* e *A dama de couro*), não raro absorvendo elementos formais da telenovela, do telejornal, do videoclipe, da ficção científica (o bebê Zeldinha, fruto da relação de Ronalda Cristina com algum ser extraterrestre) e fazendo citações explícitas dos outros programas da Rede Globo e de toda a história do audiovisual.

Finalmente, uma terceira tendência das narrativas seriadas consiste em construir um *entrelaçamento* de um enorme número de situações paralelas ou divergentes, gerando como resultado uma complexa trama de acontecimentos não necessariamente integrados. Embora esse modo de engendramento narrativo possa ser encontrado também na literatura e no cinema, foi sem dúvida a televisão que lhe deu maior conseqüência, em razão principalmente da longa duração dos pro-

gramas, que torna inevitável o florescimento de tramas paralelas, e em razão também das características do processo produtivo (a produção se dá ao mesmo tempo que a recepção, ou com uma pequena diferença de tempo), que permite incorporar ao programa os acidentes do acaso e as demandas da audiência, através da expansão, enxugamento ou supressão das tramas paralelas.

Parece que foi *Hill Street Blues* (1981-89), um expressivo seriado policial norte-americano criado por Steven Bochco e Michael Kozoll, que introduziu na televisão a estrutura de narrativas múltiplas entrelaçadas, com uma galeria bastante extensa de personagens e um painel mais complexo de situações diegéticas, abrangendo histórias mais curtas, que começavam e acabavam no mesmo episódio, histórias mais longas, que atravessavam vários episódios, quando não anos inteiros de programação, e até mesmo histórias que permaneciam em aberto, sem encontrar solução em nenhum dos episódios. O próprio modo de engendramento narrativo favorecia o encavalamento temporal das diversas tramas paralelas: cada episódio focalizava um dia inteiro na vida dos habitantes do bairro Hill Street, tal como ela se refletia na rotina da delegacia local, com suas diversas ocorrências paralelas e entrelaçadas. O grau de complexidade das diversas tramas se pode medir pelo modo de caracterização dos personagens: policiais e bandidos, cidadãos comuns e marginais, os que vivem bem integrados e os que rompem com as normas, todas essas categorias parecem vagas e indiscerníveis. Estar do lado de lá ou do lado de cá é apenas uma questão de tempo e circunstância.

Mas o melhor exemplo dessa tendência pode ser apontado na atormentada e perturbadora série dinamarquesa *Riget* (Parte I: 1994, Parte II: 1997), dirigida por Lars Von Trier e Morten Arnfred. A série é ambientada num sinistro hospital de Copenhague conhecido como *Riget* (O reino), que passa a ser palco de estranhos acontecimentos. Uma ambulância vazia estaciona todos os dias na frente do edifício, um fantasma freqüenta a sala de cirurgia, gritos são ouvidos no elevador, uma médica grávida faz abortar um feto precoce que, depois de três meses de concepção, já é um homem adulto e monstruoso. Ao longo da série em oito capítulos (agrupados em duas partes), descobre-se que o Dr. Krüger, um dos fundadores do hospital, assassinou a própria filha ilegítima e colocou seu corpo em ampola, para utilizá-lo em experiências; médicos fazem pesquisas proibidas com seres humanos; há tráfico de órgãos nos labirínticos corredores da instituição; uma criança entra em estado vegetativo por erro médico; ratos escapam do laboratório e tomam conta do porão. A galeria de personagens é extensa e aterradora: há um arrogante professor sueco, o Dr. Stig Helmer, que odeia tudo o que possa estar relacionado com o mundo dinamarquês e de quem se suspeita haver fugido de

seu país para escapar de uma acusação de ter-se apropriado das pesquisas de um aluno; uma tal Madame Drusse, na verdade uma médium que se faz de doente para buscar o espírito da menina assassinada, com a ajuda do filho, enfermeiro do hospital; o estudante Mogge, filho do diretor, que decepa cabeças de cadáveres para tentar impressionar a namorada, enfermeira do laboratório de sonhos; Bondo, um médico patologista que procura voluntários para transplante de fígado contaminado, necessário às suas pesquisas; e assim por diante, configurando um estranho bestiário e uma multidão de criaturas perturbadas.

Ao longo da série, esses personagens vivem suas histórias secretas, mas cruzam o tempo todo uns com os outros, misturando os seus problemas, desvelando os seus segredos e compartilhando as respectivas ignomínias. Nos corredores labirínticos do hospital, eles são vistos o tempo todo furtivos, escorregadios, cada um deles desfiando a sua própria trama, às vezes desvelando inadvertidamente as tramas alheias e percebendo que a sua própria história está sendo modificada por interferências dos outros. Inúmeras histórias obscuras se insinuam e se apagam, ao mesmo tempo em que se entrecruzam e se contaminam mutuamente. Por alguma razão misteriosa, dois mongolóides que trabalham como lavadores de pratos na cozinha do hospital são os únicos que sabem de tudo o que se passa nos suspeitíssimos bastidores da instituição. Eles aparecem reiteradamente ao longo da série, comentando tudo o que está acontecendo e inclusive antecipando o que irá acontecer no futuro, como uma espécie de oráculo de tragédia grega. Quase ao final da primeira parte, o ministro da saúde visita o Departamento de Neurocirurgia do hospital para premiar o seu “programa inovador” e lá encontra, ao mesmo tempo, Madame Drusse, seu filho e o Dr. Hook fazendo o exorcismo da menina assassinada, o diretor do hospital operando o próprio Dr. Bondo (à falta de voluntários) para fazer o transplante de fígado contaminado, o estudante Mogge fazendo amor com a enfermeira no laboratório de sonhos e a médica fazendo o aborto do feto monstruoso. É como se nesse momento privilegiado de encerramento da primeira parte da série todas as histórias paralelas pudessem convergir para um mesmo ponto, mas sem lograr a síntese de todas as situações híbridas.

Tudo isso poderia ter rendido um bom espetáculo de *grand guignol*, se um estilo resolutamente subversivo com relação a todas as convenções narrativas do cinema e da televisão não estivesse, ao mesmo tempo, dando mostras de que a perturbação é muito mais profunda e visceral do que em qualquer outro drama de horror. A série desconcerta não apenas por sua galeria de bestas e por seu repertório de pesadelos, mas principalmente porque tudo isso é apresentado de modo assustadoramente não-convencional, utilizando tecnologias primitivas de transferência de

filme para vídeo (que granula a imagem e faz contrastar as cores), técnicas de reportagem e *cinéma-vérité* (câmera na mão, instável e trepidante) e desrespeito total pelas regras de continuidade ou pelas demais estratégias de edição.

Naturalmente, essas três modalidades de narrativas seriadas nunca ocorrem, na prática, de uma forma “pura”: elas todas se contaminam e se deixam assimilar umas pelas outras, em graus variados, de modo que cada programa singular, se não for estereotipado, acaba por propugnar uma estrutura nova e única. A riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso.