

# A terceira margem da televisão

**Regina Mota**

Professora e pesquisadora de cinema e televisão do Programa de Pós-graduação e do Departamento de Comunicação Social da UFMG. Sua tese de doutorado foi publicada no livro *A Épica eletrônica de Glauber – um estudo sobre cinema e televisão*, UFMG, 2001. Tem publicado artigos e participado de debates sobre a televisão pública no Brasil e foi pesquisadora do Sistema Brasileiro de Televisão Digital, de 2004 à 2006.

## **Resumo**

Esse artigo<sup>1</sup> analisa algumas características culturais brasileiras e sua representação na televisão e a contribuição da participação do cineasta Glauber Rocha no Programa Abertura, para refletir o processo de mudança na programação da televisão pública no Brasil. Do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade (1928) à participação tropicalista de Glauber Rocha na televisão brasileira, existe um repertório de idéias e procedimentos criativos que constituem um acervo estético e político que podem inspirar a criação de uma cultura heterolôga na televisão pública do Brasil.

## **Abstract**

*That article analyzes some of the Brazilian cultural characteristics and its representation in television, as the contribution of film director Glauber Rocha's participation in the Abertura show, to reflect the change process in the programming of public television in Brazil. Since Oswald of Andrade's Manifesto Antropófago (1928) to Glauber Rocha's tropicalista participation in Brazilian television, it has a repertoire of ideas and creative procedures that constitute an aesthetic and political collection that can inspire the creation of a different culture in public television of Brazil.*

## 3

O tema da alteridade é o fundamento da teoria antropofágica de interpretação cultural, pensada e materializada pelos artistas modernistas no início do século XX, retomada pelos movimentos culturais nos anos 1960, culminando no fenômeno artístico da *Tropicália*, que assume de maneira mais explícita os seus princípios, no final dessa mesma década.

Inspirada no ritual tupinambá de captura e devoração do inimigo, criava uma perspectiva analítica que atacava o inimigo para constituir a si mesmo – pelo conflito legitimava o outro como margem da existência do próprio. Operação que só é possível pela valorização de toda e qualquer diferença – “*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem, lei do antropófago.*” (ANDRADE, 1995)

Oswald de Andrade não retira essa noção, a exemplo das vanguardas europeias, como mera inovação de idéias. Ele captura conceitualmente a maneira de ser, de ver, de criar, de atuar presente desde os primórdios na sociedade brasileira. *Só a antropofagia nos une. Filosoficamente, socialmente, economicamente*, diria o pensador. A novidade diz respeito ao modo de se colocar diante do problema bárbaro X civilizado. Ao valorizar o primitivo, Oswald não copia o surrealismo, nem o decadentismo europeu dada, mas faz uma introspecção profunda na alma recalcada do selvagem americano, positivando e valorizando a sua condição bárbara – o valor cardinal da vida como devoração.

Esses três princípios – o conflito, apologia à diferença e anti-hierarquização continuam ainda válidos para se pensar a diversidade na produção cultural brasileira, sobretudo na televisão porque, a meu ver, é tudo que falta a ela. Se observarmos a televisão brasileira na sua fase heróica, anos 1950 até 1964, sobra invenção, criatividade e talento. Nesse período, a televisão mantinha uma proximidade com as formas da oralidade, característica marcante da cultura popular brasileira, sobre a qual ela ainda mantém o seu sucesso. Não havia ainda cânones a serem seguidos, apesar das inúmeras influências tanto de outras mídias (rádio, teatro, literatura, cinema e circo) como das televisões já constituídas sobretudo nos Estados Unidos, e de outros gêneros como a novela radiofônica latino-americana, superada pela teledramaturgia brasileira, que se tornou para o mundo inteiro um produto genuinamente nacional.

Três são, a meu ver, os problemas a serem enfrentados pela televisão pública no que diz respeito a sua programação: a construção do outro, como pressuposto do próprio; a garantia do lugar (topos) para a expressão da diferença; e a invenção do mundo.

No seu processo civilizatório, a televisão brasileira foi domesticando todos os seus procedimentos para a produção do mesmo – controle da técnica apuradíssima, regras telejornalísticas, regras gramaticais, regras de iluminação e de enquadramento, regras de estrutura, no lugar do investimento na produção

de linguagem, de uma estética e de uma noética, que significaria apostar na potência reflexiva dos seus sons e imagens. Essa “evolução” culminou com a construção de um padrão de qualidade fundamentado em pesquisas de audiência, certificadoras da adesão massiva à programação.

Aí se configura o primeiro problema para a pluralidade – a concentração de audiência é nociva à diversidade, e por isso é controlada publicamente nas sociedades democráticas, como a Alemanha, Suécia, Noruega entre outros países, incluindo os Estados Unidos.

A construção do outro na televisão é algo que se materializa em todos os seus procedimentos: administrativos, na organização da programação, e principalmente na linguagem, na interface com o telespectador. Para que isso ocorra, dentro dos princípios teóricos da antropofagia, da qual estou fazendo uso nesse texto, há uma condição primordial, que eu chamo de *opacidade*. Esse procedimento gera uma espécie de resistência, ao se interpor, fazendo com que o telespectador acorde para a existência da televisão e ao fazer isso, desperte para sua própria condição de telespectador (brasileiro, jovem, cidadão, mulher, adulto, negro ou criança). Essa é uma operação crítica e analítica, mesmo que ocorra dentro um de processo de fruição. Portanto não se trata de produzir a representação do popular nacional na televisão, de forma messiânica e paternalista.

4

O conflito como uma categoria estética se manifesta pela construção de um olhar penetrante, que procure o invisível do visível, num diálogo reflexivo que possa libertar e não dominar a sensibilidade do telespectador. No lugar de tudo mostrar obscenamente, permitir a operação metafísica: “máscaras, máscaras, os cineastas, os produtores do audiovisual deviam retirar as máscaras e vir aqui fazer um teste de cinema” – quando o cineasta Glauber Rocha enuncia sua provocação, encena a possibilidade da mudança, da transformação, que só pode ocorrer na encenação do enfrentamento do inimigo.

O conteúdo da televisão brasileira alterna entre a cordialidade civilizada e o baixo canibalismo, sem intervalo comercial. A primeira pretende controlar as marcas da violência cotidiana, institucionalizando todos os aspectos da vida social. Um exemplo é a tipificação dos personagens, como são chamados os atores do telejornal. Não há construção épica (a singularidade generalizável) possível no tratamento categórico: o empresário, a vítima, o menino de rua, menino de creche, o traficante, o político, a autoridade, o flagelado, o corrupto, a velhinha feliz. Fatos pré-moldados em formatos narrativos tão arbitrários como os de uma ficção qualquer. A objetividade como técnica da garantia de isenção editorial permite apenas corroborar um discurso que deve garantir a lógica dos acontecimentos. Do outro lado, a barbárie apenas inverte esse espelho cordial explorando espetacularmente o estado real da selvageria em

programas sensacionalistas.

Por isso, ao fato talvez seja preferível o mito - uma maneira possível de se aceder ao real brasileiro como tem sido comprovado no melhor de nossa produção cultural (*Os Sertões*, *Macunaíma*, *Grande Sertão: veredas*; *Deus e o Diabo na terra do sol* e *Terra em transe*, por exemplo). Glauber dizia que as vias audiovisuais eram as mais adequadas à expressão da realidade brasileira caracterizada pelas formas épicas, onipresentes nas narrativas do nosso folclore. A primazia da construção mítica se daria por ser ele o nosso ideograma primário que poderia atingir o “inconsciente coletivo” – desconstruir o mito de dentro do mito. “Agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e a todas as profundidades.” afirmava Glauber, na sua compreensão da dimensão libertadora e por conseqüência, curativa da antropofagia tropicalista (ROCHA, 2004:151).

5

Nessa mirada se poderia aventar o topos canibal, como lugar para expressão da diferença de uma *ninguendade*<sup>2</sup> constituída nem tanto pela posição sócio-cultural, mas pela introjeção generalizada da menos valia diante de um padrão estético a ser conquistado. Por isso, contrariamente à idéia da criação de uma televisão salvadora, messiânica – que já temos - se pode ensejar uma televisão capaz de se reinventar, e de reinventar o mundo na linguagem – potência daquilo que ainda não há: a terceira margem da televisão. Lugar para a coexistência dos opostos e para o sonho.

Guimarães Rosa dizia que “Somente renovando a língua se pode renovar o mundo”. Essa sua arte pode ser examinada em qualquer um dos seus romances ou contos, mas particularmente na pequena novela *Meu Tio o Iauaretê* (ROSA, 2001: 191), o escritor produz pela voz do narrador, que se multiplica, uma nova experiência para o leitor. Esse percebe diante dos seus olhos incrédulos a transformação de um homem que vira onça, que fala e pensa como onça – “eu oncei”, diz ele, e enuncia como possibilidade, a devoração do seu interlocutor/leitor. Rosa leva ao paroxismo a opacidade do texto, dificultando primeiro o reconhecimento do significante até revelar a *jaguanhenhém*, a língua de onça. Então nos é dada a visão que onça tem do humano, do mundo humano, numa profunda e radical forma de alteridade proposta pelo texto. O narrador toma o lugar do ponto de vista, unido a ele se transforma nele.

Processo semelhante pode ser identificado na atuação do cineasta Glauber Rocha no programa *Abertura*<sup>3</sup>, no qual deixou inscrito novos procedimentos estéticos na realização dos seus quadros para o programa.

A mesma estranheza foi a marca da atuação que pretendia provocar o telespectador amortecido depois de 15 anos de censura prévia na televisão. O

que Glauber ensaia no documentário *Di* (1977), na televisão será sistematizado: a estética da provocação como forma tropicalista de diálogo.

Dessas, a mais importante era a forma como propunha a interação entre a obra e o espectador, dimensão fundamental que para o diretor constituía todo o sentido da obra audiovisual. A existência do espectador não é apenas considerada. Ele é convocado a participar numa queda de braço: “Olha aqui, ô fulano; eu convoco todos os cineastas a fazerem um teste de cinema; eu coloco no ar se alguém quiser dizer que Glauber Rocha é um canalha; aqui fulana, sua crítica contra o programa das Aberturas é burra e teleguiada”; e mais um sem número de falas diretas, pouco comuns quando ditas com alguma conseqüência, já que nos dias seguintes, repercutiam na imprensa escrita, nas colunas ou matérias jornalísticas nos principais jornais brasileiros.

Poderíamos enunciar as principais características dessa ruidosa passagem de Glauber pela televisão brasileira, colocando de um lado a radical inovação dos procedimentos da linguagem, da câmera e da fala; da colocação de personagens da vida real ficcionalizados para construir uma narrativa épica; e de outro, duas evidências – a revelação da potência do meio televisão por meio de sua permeabilidade a novas formas de discurso, portanto, uma dimensão e função estética, e o uso político da mídia eletrônica que se dá pela construção alegórica e apropriação das formas tradicionais populares.

6

Ou seja, uma evidente retomada do projeto modernista, agora na televisão brasileira, domesticada por padrões norte-americanos da linguagem jornalística e pelas sagas ligeiras e digestivas de sua já criativa teledramaturgia. Nesse cenário ainda marcado pela censura, Glauber devora tudo e todos, sem poupar nem a si mesmo. Come Severino, o retirante nordestino e ao fazê-lo devora Getúlio, os caudilhos, e todos os autoritarismos. Come Brizola, o traficante favelado, e assim devora o exilado, invocando a anistia e a liberdade política. Come a classe cultural, os intelectuais e os políticos fazendo a crítica aos modelos culturais colonizados e a necessidade da redescoberta da *Floresta*, cantada pelo antropófago Oswald de Andrade, sempre presente nos manifestos erigidos entre o moderno e o barroco, unindo à palavra, os gestos que funcionam para quebrar e multiplicar qualquer sentido prévio.

O Programa *Abertura* é a meu ver, uma espécie de testamento de Glauber Rocha, porque foi sua última obra. Nele apontava para o que poderia ser um desdobramento da sua ação política. Sua crítica se dirige às categorias clássicas do pensamento dominante no Brasil – “eu não sei falar a linguagem do Cebrap e do ISEB<sup>4</sup>, isso é tudo mistificação.” Criticava a ação dos líderes burgueses que só disputavam o poder e não se preocupavam com as reformas necessárias ao país. “Nada de autoritarismo. Ninguém pode falar em nome do povo e a Revolução Soviética já era, a Revolução Francesa, Giscard D’Estaing,

eurocomunismo. Adeus Europa!..EXISTE O BRASIL!

A tarefa didático-pedagógica a que Glauber se propõe é: resgatar a memória política e cultural do país e pautar as questões mais prementes como a reforma agrária e as reformas sociais, com as quais todos os brasileiros se beneficiariam. Não é pelo esclarecimento, pela iluminação ou pelo convencimento que o telespectador deve aderir aos seus reclames, mas pela sedução de entrar na dança das palavras, das crenças, que pode levar mais a uma perda da consciência do que à clarividência. Ou, como afirma Bentes (2003:118), “transformando provocações políticas, incidentes na captação, ruídos de rua e dos ambientes, ‘desacontecimentos’ numa exteriorização visual de um pensamento em ato”.

Ao proporcionar essa visão do invisível (o pensamento atuando) também na televisão, o programa *Abertura* sugeria um novo tempo para a mídia eletrônica no país, voltada para suas próprias questões e capaz de criar uma estética que fosse o reflexo da sua multiplicidade cultural. Isso nos remete ao que eu chamei de propedêutica, ou método a que Glauber se manteve fiel em todos os seus trabalhos fossem audiovisuais ou impressos. A pergunta como motor para questionar a realidade, questionar a pessoa e a personalidade até fazer surgir o emblema, o signo generalizável, aquilo que vai se constituir numa épica. A câmera como instrumento de reflexão, lição aprendida com Rossellini, no programa tem a função de produzir estranhamento e inquietude. E é do transe, dos massacres construídos na fala e na imagem que os limites do meio televisão são esgarçados, numa demonstração da sua potência ética e estética.

Como algumas obras clássicas, o Programa *Abertura* continua válido tanto para se compreender o Brasil, como para se compreender as possibilidades da televisão, no final década de 1970 e ainda hoje, pela sua evidente atualidade.

#### 4. Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. Estética e política*. São Paulo, Globo, 1992.

ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. A Utopia Antropofágica*. São Paulo, Globo, 1995.

BENTES, Ivana. *Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo*. In MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil*. São Paulo, Itaú Cultural, 2003. P.118

MOTA, Regina. *A Épica Eletrônica de Glauber. Um estudo sobre cinema e televisão*. Belo Horizonte, UFMG, 2001.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac e Naif, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. São Paulo, Nova Fronteira, 2001.

#### Notas:

1 Esse artigo foi apresentado aos dirigentes, diretores e produtores das televisões públicas e representantes governamentais, no Workshop de programação para TV Pública, em Salvador, Bahia, em agosto de 2007.

2 Darcy Ribeiro desenvolve, na sua Teoria do Brasil (1995), a narrativa do fazimento do brasileiro. Segundo o antropólogo, o ser aqui foi sempre o não ser – não ser índio, não ser negro, não ser branco ou europeu. Dessa negação ontológica, surge o brasileiro, alcunha dada aos ninguéns. Ribeiro usa o termo ninguendade para definir essa nova condição, resultado da desetnização dos povos aqui reunidos e misturados à força. É ela que habita a recalcada alma dos brasileiros, animando-os a buscar alhures a saída para a sua superação.

3 O Programa Abertura foi ao ar de fevereiro de 1979 a julho de 1980, dirigido pelo produtor e jornalista Fernando Barbosa Lima, na rede Tupi de televisão. O programa se propunha a criar no ar , a metalinguagem do processo de abertura política que ocorria na passagem do governo do General Geisel para o General Figueiredo, no final da década de 1970. (MOTA, 2001)

4 O ISEB, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, criado em 1955 pelo presidente Café Filho, foi responsável pela construção de uma “ideologia do desenvolvimento” para a superação dos atrasos do subdesenvolvimento através do processo de industrialização, realizando assim o ciclo desenvolvimentista iniciado no Estado Novo. Segundo Toledo (1977), o conceito de alienação utilizado pelo ISEB não era marxista, mas existencialista, pretendia esclarecer os brasileiros e demonstrar que o desenvolvimento representaria a superação da incapacidade da nação de determinar seu próprio destino histórico. O CEBRAP é uma espécie de anti-ISEB, no que diz respeito a noção de uma ciência nacional e nasce pela mão de pesquisadores da USP, em plena ditadura, em 1969, com a ajuda financeira da Fundação Ford. Contra o pensamento ideológico do ISEB o Cebrap vai se debruçar sobre a teoria da dependência, que segundo Pereira (2003) marca definitivamente a baixa estima e o caráter dualista da intelectualidade brasileira, incapaz de reconhecer a potência libertadora das características tropicais e culturais do país.