

A pior televisão é melhor que nenhuma televisão*

The worst television is better than no television

FELIPE DE CASTRO MUANIS**

Universidade Federal Fluminense, Departamento de Cinema e Vídeo,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Niterói-RJ, Brasil

RESUMO

Discutir a qualidade de um programa em um processo de comunicação com seu espectador impossibilita generalizações. A crítica constante à televisão se refere preferencialmente a seus conteúdos quando é também forma, transmissão, meio e um processo de comunicação em que o público se relaciona de modo hermenêutico, tomando como base a teoria de Gadamer, em que se interpreta algo a partir da própria experiência e vivência. Se mais importante do que o que é exibido é o que se fala da televisão, sua qualidade está menos em seu conteúdo e mais na capacidade de criar comunicação e de gerar discussão entre seus espectadores e a sociedade, mesmo que esta tematize frequentemente programas tidos como de baixa qualidade.

Palavras-chave: Televisão de qualidade, conteúdo, textos produzíveis, hermenêutica

ABSTRACT

The discussion of a program quality by means of a communication process with its viewer makes generalizations impossible. The constant criticism to television refers, primarily, to its contents, but it is also form, broadcasting, medium and a communication process through which the audience can interrelate in a hermeneutical style, taking Gadamer's theory — which advocates that one interprets something from one's own history and experience. If what is said on television is more important than what is shown, then its quality is less in its content and more in its capacity to create communication and generate discussion between its viewers and society, although the latter frequently addresses programs as being low quality.

Keywords: Quality television, content, producerly text, hermeneutics

* Texto apresentado no Colóquio *Qu'est-ce qu'une télévision de qualité*, organizado pelo Ceisme/Sorbonne Paris III, 10-12 set. 2012.

** Doutor em Comunicação Social pela UFMG com passagem pela Bauhaus Universität-Weimar. Professor adjunto de televisão e mídias digitais do Departamento de Cinema e Vídeo - UFF. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Coordenador do grupo de pesquisa Entelas. Jornalista, diretor de arte e ilustrador filiado à SIB, Sociedade dos Ilustradores do Brasil. E-mail: muanis@mac.com

INTRODUÇÃO

A PROPOSTA DESTE ARTIGO parte de uma pergunta: por que precisamos de uma televisão de qualidade? Em outras palavras, *TV de qualidade*, como conceito teórico, pode ser considerado um norteador indispensável para a discussão da televisão, seja no campo da pesquisa, seja no da crítica?

O conceito de televisão de qualidade surge, inicialmente, a partir do conhecido livro de Jane Feuer, *MTM quality television*, de 1984, que analisa o desenho de produção e o conteúdo da MTM Entertainment, trazendo uma mudança de paradigma para os programas televisivos. Estes vão se diferenciar por atributos que determinariam uma maior distinção. A partir do próprio *The Mary Tyler Moore show* e se consolidando com *Lou Grant* e *Hill Street Blues*, tais séries se diferenciariam por uma valorização até então não demonstrada, trazida pelas produtoras independentes, que oxigenaram a programação com novas ideias e criatividade, ousando e quebrando os antigos paradigmas, livres da rigidez das *majors*, saindo dos estúdios e filmando em locações. Eram novos programas, que permitiam diversas leituras e atendiam a um público relativamente jovem e sofisticado, urbano, com textos considerados bons. Programas literários, complexos e profundos, que apresentavam ao mesmo tempo os prazeres de fruição exigidos pelo que seria, de acordo com Catherine Johnson (2005: 58), o “espectador médio”. Robert J. Thompson (1996), por sua vez, ressalta que é mais fácil explicar a televisão de qualidade pelo que ela não é, ou seja, tradicional:

Twin Peaks foi universalmente aclamado pelos críticos por ser “diferente de qualquer coisa já vista na televisão”. Em um meio há muito considerado simplório, a única TV artística é a que não é considerada como todo o resto. A TV de Qualidade quebra regras [...] geralmente a TV de Qualidade possui uma linhagem de qualidade. Os programas feitos pelos artistas cujas reputações foram construídas em outros meios, mais sofisticados, como o cinema, são os principais candidatos¹. (Thompson, 1996: 13-14)

Thompson também aponta algumas características próprias da televisão de qualidade e defende que os programas identificados sob essa alcunha acabam por reunir características semelhantes, constituindo-se em um gênero próprio, interno à televisão, ainda que um de seus aspectos seja justamente a mistura de gêneros. São programas que se diferenciam do convencional e do habitual; que se distinguem por seus técnicos e artistas, que avalizam a produção televisiva gabaritada em detrimento das outras mais comuns; que atraem um público seletivo e formador de opinião, com mais instrução e, por isso, considerado mais refinado. Tendem a lidar com o tempo e a memória, referindo-se a episódios

1. Original em inglês: “Twin Peaks was universally praised by critics for being ‘unlike anything we’d ever see on television’. In a medium long considered artless, the only artful TV is that which isn’t like all the rest of it. Quality TV break rules. [...] Quality TV usually has a quality pedigree. Shows made by artists whose reputations were made in other, classier media, like film, are prime candidates”.

anteriores, sendo uma televisão, em certo sentido, mais realista, baseada no texto, em conteúdos que tendem a ser controversos e a lidar com tabus – ou seja, menos conservadores. Mais ousado, muitas vezes esse gênero tem problemas com a expectativa de audiência e, conseqüentemente, com as políticas das emissoras quanto a horário, posicionamento na grade e continuidade. É uma TV autoconsciente e autorreferente, com alusões à alta cultura e à cultura popular, com elenco numeroso, que permite múltiplos *plots* e diversos pontos de vista de interpretação por parte dos espectadores, o que a torna aclamada pela crítica e pelo público mais seletivo. Tomando essas como as características do gênero televisão de qualidade, seu leitor implicado seria, então, o da modernidade.

Mas a televisão de qualidade não é definida apenas pela mudança na lógica e nos sistemas de produção provenientes de produtoras independentes como a MTM – na década de 1970 –, nem só uma revolução de conteúdos e de gêneros. Para John Caldwell (1995), o cuidado com a forma também é uma característica sua, criando uma televisualidade. Esse cuidado pode se apoiar tanto em uma imagem cinematográfica com iluminação por zona, gerando uma profundidade na imagem televisiva, quanto na profusão de gráficos e de vinhetas digitais, possibilitando outra visualidade, até então pouco explorada. Caldwell afirma ainda que, em meados da década de 1980, as mudanças vistas na televisão se concentravam mais na parte gráfica, nos cenários e na iluminação do que propriamente no conteúdo. Tais recursos eram vistos em séries como *Hill Street Blues*, mas não em *The Mary Tyler Moore show*, que ainda fazia uso da iluminação chapada e frontal, diminuindo a sensação de profundidade. Quanto aos gráficos, é também nos videoclipes e nas vinhetas das emissoras e em seus programas, mais especialmente na MTV, que se evidenciam a televisualidade e a autorreferência.

Para Thompson (1996), no entanto, a televisão de qualidade nada mais é do que a transposição do conceito de filme de arte, ou seja, a *qualidade* adapta e reafirma a lógica moderna para a televisão, estabelecendo-se um juízo de valor a partir do paralelo entre o filme de arte e o *blockbuster*, de um lado, e a televisão gabaritada e o programa comum, de outro. É necessário, contudo, refletir sobre algumas dessas definições para entender que mudanças são essas que resultam em uma televisão de maiores atributos.

A chamada Era de Ouro da televisão foi o período entre 1947 e 1960, que, de acordo com Thompson (1996), recebeu injustamente essa nomenclatura, já que nessa época ela era de péssimo padrão. Ainda assim, não havia se constituído, especialmente em seu início, uma rejeição a ela tão grande por parte dos intelectuais, que ainda viam nesse meio de comunicação a possibilidade de um instrumento atraente para difundir a cultura e as letras.

D

A pior televisão é melhor que nenhuma televisão

2. Para mais detalhes sobre a crítica de televisão no *Jornal de Letras*, ver Freire Filho (2004).

No Brasil, há o exemplo notável do *Jornal de Letras*², publicado a partir de 1949 por expoentes da arte e crítica literária, como Álvaro Lins, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego e Manuel Bandeira, entusiasmados com a possibilidade de o novo meio ser um veículo para a literatura. Poucos enxergavam a televisão com um potencial próprio, como Péricles Leal, que defendia, seguindo as tendências dos cinemas modernos europeus dos anos 1960, uma *televisão de autor*.

Todavia, com o tempo e a influência dos discursos sobre a indústria cultural, especialmente da Escola de Frankfurt, a televisão passou a ser mal vista e deixada de lado pelos intelectuais, que adotaram para ela um olhar rigorosamente desesperançoso e crítico. É quando se dá o crescimento das teorias culturais contrárias à cultura de massa e, conseqüentemente, à televisão, gerando a ideia equivocada da passividade do espectador, ainda hoje corroborada por muitos. De acordo com Johnson, é justamente nessa época que a TV passa a ser medida pela quantidade de espectadores, o que reforça tais especulações. Na década seguinte, contudo, passa a ser medida, também, pelo tipo de espectador, que “altera a programação e cria o que Feuer chama de televisão de qualidade” (Johnson, 2005: 58) – um espectador entre 18 e 49 anos, liberal, urbano, refinado e exigente com relação ao conteúdo, à forma e à estética –, o formador de opinião. Ou seja, o mercado televisivo teria encontrado, ao menos para os pesquisadores, seu espectador ideal.

É a década de 1980 que Thompson aponta como a real Era de Ouro da Televisão, em que os programas ficam mais sofisticados. Seria a partir daí que o conceito de *televisão de qualidade* vem à tona, com o livro de Jane Feuer e as diversas mudanças na própria dinâmica do veículo, seguidas pela crise nas emissoras, pela desregulamentação e pelo aprofundamento das empresas de *narrowcast* como um diferencial. Nesse sentido, o *case* da HBO é exemplar, ao estabelecer um novo referencial de valor em seus programas, criando um novo paradigma a ser copiado por outras emissoras de *narrowcast* e mesmo *broadcast*, absorvendo para o *slogan* sua diferenciação por se opor à televisão regular: *It's not TV, it's HBO*. Já na década de 1990, aprofundam-se a fragmentação, a segmentação do mercado em nichos – também influenciada pelos estudos culturais e o fim dos grandes relatos – e a distinção de seus programas para atrair públicos específicos. Este é, inclusive, de acordo com Geoff Mulgan (1990), um dos caminhos de qualidade que podem ser assumidos pela televisão: o da diversidade.

Boa parte do caminho trilhado nas décadas anteriores pela televisão até chegar ao *gênero* qualidade proposto pelos autores citados guarda uma aproximação com os conceitos de paleo e neotelevisão, elaborados por Umberto Eco

no capítulo “TV, a transparência perdida” em seu livro *Viagem na Irrealidade Cotidiana* (1984), aprofundados posteriormente por Francesco Casetti e Roger Odin em “Da paleo à neotelevisão: uma abordagem semiopragmática”³, e desenvolvidos em seguida por inúmeros outros autores. As mudanças mais contundentes de uma paleo para uma neotelevisão, além de flutuarem no mesmo período de tempo que levam a uma televisão de qualidade⁴, resultam nas mesmas características; sejam elas na estrutura, na metodologia e na organização de produção; em sua forma ou no conteúdo; em suas características que a definem como um gênero próprio; ou em virtude de sua compreensão como uma televisão moderna, avalizada tanto por produtores e técnicos quanto por um público refinado, muitas vezes contrária à demanda por números e à subordinação imediata às estatísticas da audiência.

Nesse ponto, podem-se, então, formular as seguintes perguntas: o que se convencionou chamar de televisão de qualidade não seria apenas a mudança da própria televisão, que, entre as décadas de 1970 e 1980, articulou mais fortemente essas variáveis, proporcionando um resultado mais evidente em alguns programas? Sendo esse o caso, poderíamos afirmar, em qualquer situação, que o presente tem melhor linhagem que o passado? Seria correto empregar o termo *qualidade* para designar apenas a complexidade de um programa ou série televisiva que é fruto dessas interconexões? Parte-se, aqui, do princípio de que é impossível pesquisar televisão sem relacionar os programas, sua análise, seu conteúdo, sua forma e seus meios de produção com a tecnologia tanto de produção quanto de distribuição, exibição e diálogo com outras mídias; sua dimensão política e de comunicação como agente de um discurso e sua relação com o espectador. É essa confluência de fatores que faz com que a televisão mude dia a dia, sistematicamente, e que tenha um potencial teórico e de análise cada vez maior.

TELEVISÃO DE QUALIDADE: CONCEITO LOCAL OU UNIVERSAL?

Outro ponto relevante é refletir sobre a elaboração do conceito teórico de televisão de qualidade. Existe uma dificuldade metodológica no estudo de televisão, que é a de estabelecer conceitos amplos que sejam aplicáveis a *televisiografias*⁵ distintas. Ou seja, cada país tem sua televisão, que implica variáveis distintas de análise, mais complexas do que as que se observam no cinema, por exemplo. Na televisão, os campos do conteúdo, da estética e da política são indissociáveis de suas características específicas, como: a grade; as possibilidades tecnológicas; a competitividade entre os diversos canais e suas características específicas; a evidência de canais privados ou públicos,

3. O artigo originariamente de 1990, somente foi publicado em tradução para o português pela revista *Ciberlegenda*, em 2012.

4. Essa temporalidade de mudança da paleo para a neotelevisão não é rigorosa e determinada, mas, pelo contrário, permeia uma e outra; assim, hoje ambas coexistiriam em uma hipertelevisão. Sobre os conceitos de paleo, neo e hipertelevisão, nossa proposta é um deslocamento na teoria, em que estas deixem de ser temporalidades que definem a televisão para ser modos de atenção paleo, neo e hipertelevisiva a partir do contato, dos usos e da relação que o espectador estabelece com o veículo. Para mais detalhes, ver Muanis (2013).

5. O uso da palavra *televisiografia* está sendo feito aqui analogamente ao cinema, quando este utiliza a palavra *cinematografia*.

D

A pior televisão é melhor que nenhuma televisão

seja de *broadcast*, seja de *narrowcast*; as condições políticas de concessão e de regulação, que implicam, também, a questão social; a regionalização ou não da produção e da programação, entre outras.

Tomando o conjunto desses fatores como um pressuposto da discussão que se segue, percebe-se que contextos distintos pedem televisões diferentes, que, por sua vez, têm juízos particulares de qualidade que não são necessariamente tributários das definições vistas anteriormente. Desse modo, o que é para o espectador francês uma televisão de qualidade? A série *Strip-tease*, produzida por Marco Lamensch e Jean Libon? Será a programação da TV pública, do Canal Arte ou alguns programas da TV privada? Em Portugal, por exemplo, o que é televisão de qualidade? A série *Conta-me como foi*, que mostra o cotidiano do país no período da ditadura de Salazar; o pseudo *reality-show* *O último a sair*, de Bruno Nogueira, ou as telenovelas brasileiras? Amplamente vistas no país, seus métodos de produção influenciaram a produção portuguesa, que, agora, para muitos, finalmente tem valor por se assemelhar aos produtos brasileiros.

Como brasileiro, é possível determinar o que é televisão de qualidade, ao menos no Brasil? Em meu entendimento, no contexto brasileiro, teríamos uma televisão de qualidade se esta fosse realmente pública, forte e com regulação que permitisse maior integração da polissemia de discursos na televisão privada, abrindo espaço para produtoras independentes e para uma maior regionalização da produção, desconcentrando esta das grandes emissoras. Tais possibilidades certamente levariam a uma integração maior do país por meio desse meio de comunicação, do conhecimento de uma produção plural e diversificada. Por outro lado, para a Rede Globo de Televisão, principal emissora brasileira que mantém um controle vertical e centralizado de produção, distribuição e exibição, seguindo o modelo cartelizante bem-sucedido dos estúdios de cinema norte-americanos nos anos 1930, o valor está em seu *star-system*, em sua infraestrutura de produção e no cuidado com o conteúdo e a imagem, a ponto de manter o compromisso institucionalizado como um *slogan*, tal qual a HBO, o conhecido “padrão Globo de qualidade”, implantado pela emissora ainda na década de 1970.

Assim, do ponto de vista da Rede Globo, o que seria um programa mais gabaritado? Suas telenovelas, que são copiadas por outras emissoras, vistas em todo o mundo? Ou programas que seguem os parâmetros apontados pelos teóricos que discutem uma televisão de qualidade? A Rede Globo já produziu inúmeros programas que dialogam com os conceitos anteriormente vistos, como as séries *Malu mulher* e *Carga pesada*, na década de 1980, mesma época em que podia ser vista a adaptação de *Morte e vida Severina*, baseada no livro

de João Cabral de Melo Neto. Nos últimos anos, um dos autores televisivos que mais se aproximam do ideal de um autor moderno na televisão brasileira é Luiz Fernando Carvalho, que realiza belíssimos trabalhos, como *Hoje é dia de Maria*, *Capitu* (baseado na obra de Machado de Assis) e *A pedra do reino* (adaptação do livro de Ariano Suassuna). Luiz Fernando trabalha antropofagicamente com o regional e o popular na TV, mesclando referências da alta e da baixa cultura sem se render aos mecanismos mais seguros para prender o público e garantir uma grande audiência. Esta, contudo, seus programas não têm, pois as narrativas atingem uma classe urbana, mais instruída e de formadores de opinião. Ainda que sem uma audiência forte, Luiz Fernando instaurou seu nome no panteão escasso dos realizadores de televisão reconhecidos pela intelectualidade brasileira como um autor, e, talvez por isso, a Rede Globo ainda invista em suas bem-cuidadas produções, inclusive lançando DVDs de seus programas. O valor de uso e o valor agregado das produções de Luiz Fernando Carvalho trazem para a Rede Globo um produto único, que se encaixa no padrão Globo de qualidade.

Na prática, temos dois produtos que atendem a duas demandas distintas de importância, encampadas pela emissora. Será possível, então, estabelecer um juízo de valor qualitativo para as telenovelas, de um lado, e para as séries de Luiz Fernando Carvalho, de outro? Para este, a teledramaturgia tem como papel principal o educacional:

Estou em busca de uma dramaturgia que nos represente, que nos revele um país rico de sentidos, mas também uma sociedade de sentimentos contraditórios. Ao me aproximar da literatura, estou fugindo de qualquer forma naturalista de encenação onde o ator busca que sua atuação assemelhe-se à sua realidade. Entendo que um certo tipo de naturalismo que normalmente se faz hoje, seja nas telenovelas, no cinema ou até mesmo no teatro, não chega nem a se consolidar como linguagem, pois trata-se de um vocabulário ditado pelo mercado. E a este mercado que parece apenas privilegiar as consagrações imediatas e o carisma dos intérpretes, e não a arte do ator.⁶

Apesar de fazer televisão, a visão moderna de Carvalho é tributária de uma visão calcada na literatura. Se vivesse nos anos 1950 e 1960, seria, certamente, a redenção do já citado *Jornal de Letras*. Para ele, a qualidade não está nas telenovelas. Para o grande público, por sua vez, as telenovelas são qualificadas e, por isso, do ponto de vista quantitativo, atraem um maior número de espectadores. Já para a emissora, a qualidade está tanto na telenovela quanto nas séries de Carvalho.

6. Em palestra conferida no VII Encontro Internacional de Televisão no Rio de Janeiro, em 13 de novembro de 2009.

Contudo, onde estará ela para o pesquisador e para o teórico de televisão? Para chegar a uma resposta, se é que ela é possível, poderíamos utilizar, a fim de entender as particularidades dos programas brasileiros, por exemplo, um conceito como o de televisão de qualidade pensado originariamente a partir da produção televisiva norte-americana de meados da década de 1980? Ainda que esse conceito tenha extrapolado os limites da análise dos programas e de teóricos ingleses e norte-americanos, será possível estabelecer critérios qualitativos da televisão como um conceito teórico mais amplo que consiga englobar diferentes contextos televisivos?

A QUALIDADE E O PROCESSO COMUNICATIVO DA TELEVISÃO

Para falar em qualidade na televisão, como vimos anteriormente, uma das chaves é a análise de sua forma e de seu conteúdo. Muitas vezes, sobressaem-se a análise e a validação do programa, do produto televisivo em si. A questão que aqui se impõe é se, para falar de uma TV de qualidade ou mesmo para discutir teoricamente televisão, o eixo prioritário de análise deva ser sempre o programa. John Fiske (2006) aponta que são três os textos televisivos. Os primários são os textos em si, os textos dos programas. Todavia, existem outros dois textos que são essenciais a essa análise e que não devem ser esquecidos: os textos secundários, para Fiske, seriam aqueles que dão suporte ao texto primário, ou seja, toda a produção de anúncios, cartazes, divulgação e matérias jornalísticas que tratam do programa televisivo; já os textos terciários seriam os que são produzidos pelo público, no espaço do boca a boca, dos comentários e das cartas para a emissora.

A televisão é um meio cuja importância está no que se fala dela e de sua programação, antes de no que ela veicula. Dessa maneira, propõe-se aqui um deslocamento para a relevância de seus textos terciários, a fim de definir sua qualidade. Assim, trata-se da amplitude, da popularidade e da grade televisiva, que fazem com que o espectador de diferentes níveis sociais ou culturais possa assistir ao mesmo programa, seja a um filme, a uma partida de futebol, a uma telenovela ou a um *reality-show*. No dia seguinte, essas e outras pessoas conversam e discutem sobre o que foi exibido, comunicam-se e trocam ideias e experiências.

A palavra experiência é indispensável não apenas do ponto de vista de conhecer o programa, mas de inferir dele, de modo hermenêutico, sua vivência e visão de mundo, proporcionando uma troca. Para tanto, é necessário retornar à hermenêutica de Hans Georg Gadamer (2010) a fim de estabelecer que a característica mais determinante da televisão está no processo comunicativo que ela carrega.

Gadamer se diferencia de Friedrich Schleiermacher – que introduz a ideia da hermenêutica, como disciplina filosófica, para todo texto interpretativo, não apenas para os textos bíblicos e jurídicos – e de Dilthey – que se baseia na *compreensão*, o que teria para Gadamer uma perspectiva globalizante. Ao contrário desses pensadores, Gadamer não buscava a verdade ou o sentido original no texto de um autor, retomando a proposta de círculo hermenêutico, entendendo que o processo hermenêutico não deve buscar a verdade, como fez a hermenêutica clássica, mas, sim, uma experiência de verdade, baseada no diálogo e na interpretação que atualiza a compreensão. Ou seja, uma copertinência inicial que sugere uma expectativa de sentido. Essa copertinência inicial é baseada em preconceitos e ideias prévias que são essenciais e não se apagam a partir da apreensão do texto, ideias essas fundadas na história e na tradição, ou, conforme afirma Ferrater Mora: “Apenas porque há uma tradição histórica dada, podem-se abrir novos caminhos” (Mora, 2004: 1.423).

O predomínio da razão no pensamento iluminista abriu espaço para que se acreditasse na possibilidade de suspensão dos pressupostos internos e da experiência de vida do leitor para se chegar à (verdade da) análise. No processo hermenêutico, e na leitura de Gadamer, essa supressão dos preconceitos não é possível, pois eles são indissociáveis do ato de leitura. Assim, o conteúdo transmitido, a linguagem, a experiência de mundo e a consciência histórica são inseparáveis ao se pensar qualquer processo de leitura. A hermenêutica, nesse sentido, revela prioritariamente um diálogo, e não algo pronto; a necessidade de qualquer enunciação acontece como uma resposta a uma pergunta feita anteriormente. Assim, o pensamento e o processo linguístico se dão a partir do círculo hermenêutico, ou seja, do movimento do enunciado entre o autor e seu leitor, e a partir de como este último, utilizando seus preconceitos e sua história, reelabora o enunciado e o reenvia de volta para o autor, em um movimento circular.

Na televisão, os textos são feitos com base nas leituras dos espectadores, nas cartas dos fãs e no boca a boca, que retornam e tomam o veículo televisivo de assalto, influenciando nos textos primários. A televisão parece, assim, concretizar e evidenciar, explicitamente, o círculo hermenêutico, na maneira como os textos se modificam com a experiência de seus espectadores e que, em circularidade, retornam a ela, modificando-a, para depois retornar novamente ao público, indefinidamente. O discurso frequente do programa popular que favorece a passividade do espectador é, portanto, problemático, pois o processo de comunicação da televisão é centrado na relação entre esta e seu espectador, em círculo hermenêutico, em uma espiral que modifica continuamente seus textos terciários, secundários e primários.

Se o conceito de verdade é fugidio para a hermenêutica gadameriana, ou seja, a verdade se apresenta apenas como uma expectativa, e não como algo totalizante, poderíamos fazer uma ligação entre a ideia de uma *verdade* e a *qualidade* na televisão, já que ambas resultam de um processo de validação de um texto? *Verdade* e *qualidade* partem de um pressuposto: da premissa de um texto que busca representar algo ideal e absoluto. Nesse sentido, talvez a hermenêutica gadameriana, ao pôr a verdade em xeque e reforçar o conceito de círculo hermenêutico, aponte para caminhos de desconstrução de uma valoração na televisão – em certo sentido absoluto e totalizante como conceito. Desse modo, poderíamos falar – assumindo a perspectiva da televisão de qualidade como ritual de comunhão e, agora, cada vez mais imediata a partir de sua relação com as redes sociais – de ativar os textos terciários e potencializar o círculo hermenêutico?

É com essa lógica que se estabelece a premissa que dá título a este texto, colocada aqui como uma pergunta. Poderia um programa considerado ruim ser um programa gabaritado? Ou ser ele próprio uma televisão de qualidade? Talvez não pelos padrões de discussão do conceito teórico tomando como ponto de partida a experiência e o contexto norte-americano das décadas de 1970 e 1980. Contudo, a resposta pode ser diferente, ao priorizarmos a potência dos textos terciários como o mais importante no processo comunicativo da televisão. Analisando por esse viés, portanto, talvez seja possível formular um conceito teórico de televisão de qualidade que transcenda fronteiras, técnicas, políticas e televisiografias distintas.

Nesse sentido, cabe uma rápida análise de dois programas televisivos populares no Brasil, muitas vezes vistos com restrições por parte da intelectualidade e dos formadores de opinião: as telenovelas e o *reality-show Big Brother Brasil*, este idealizado pela holandesa Endemol.

Apesar do sucesso popular, tanto no Brasil quanto no exterior, as telenovelas são vistas ainda por muitos como um produto e uma narrativa de segunda classe, pela linhagem calcada no melodrama, por possuírem tramas rasas e cotidianas, pela própria forma, por uma metodologia de produção que resulta em uma imagem sem contraste, ou por serem uma *zero-degree television*. Outro motivo de crítica, justificada de fato, é que, por serem produzidas, escritas e encenadas por profissionais do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, ou seja, da região mais rica do Brasil, as novelas fazem uma leitura de um país muitas vezes irreal, mediado pela maneira como a região Sudeste, onde se concentram as emissoras e a produção ficcional televisiva, vê seu próprio país e as outras regiões. De fato, nesses casos, o resultado é desastroso, do ponto de vista de integração cultural e de regionalização do país. Ainda assim, a telenovela encontra um

público amplo em todas as classes sociais, que se unem nas discussões sobre os acontecimentos do capítulo do dia anterior.

O *reality-show Big Brother*, contudo, conta com ainda menos simpatia dos intelectuais e da classe média brasileira, apesar de ser um sucesso econômico anual, mas com curva de audiência descendente. As críticas normalmente se direcionam ao fato de ser um programa apelativo, em que são reunidos homens e mulheres bonitos, jovens, com corpos perfeitos, que prendem o espectador pela beleza e pouca roupa, mas que provocam incômodo por comportamentos e opiniões condizentes com a superficialidade, a falta de escrúpulos, alimentada pela necessidade de ganhar o jogo e chegar aos prêmios, além do desfile de bobagens ditas, desde os atentados à língua portuguesa até aqueles à cultura geral.

Ambos os programas, contudo, podem ser vistos por outra ótica, isto é, percebendo que mesmo no que é considerado um programa ruim se encontra uma televisão de qualidade, ao se fazer o deslocamento desta para seu processo comunicativo, para o que seu público fala, gerando o discurso terciário.

No caso da telenovela, é legítimo reforçar que, com todos os problemas de representação dos outros estados do Brasil, do interior e da periferia, ela ainda assim discute situações do cotidiano, inclusive suas problemáticas. Tais discussões, muitas vezes panfletárias, abordam desde o tratamento do câncer, da barriga de aluguel, da violência contra a mulher até a reforma agrária. Em um país em que ainda existe muita desigualdade e em que muitas pessoas não completaram seus estudos, onde para muitos é difícil discernir o certo do errado por viverem em situações de opressão por absoluta falta de informação, a telenovela atua, muitas vezes, como uma fonte de informação, em que jovens, mulheres e trabalhadores passam a entender que outra realidade é possível e que eles têm direitos que não imaginavam. Para a classe média urbana e instruída, muitas dessas questões são tão óbvias que não se consegue conceber que a telenovela possa ser, realmente, uma fonte de informação útil e relevante para boa parte da população que não teve as mesmas possibilidades de educação.

Com relação ao *Big Brother*, um exemplo de um acontecimento na edição de 2012 talvez seja mais elucidativo para esta discussão. Na primeira semana do programa, em que os participantes tomam parte de uma festa com música e fartura de comida e bebidas alcoólicas, dois participantes ficam juntos e vão para o quarto, onde fazem sexo por baixo do edredom. Transmitida pelo canal para assinantes do *pay per view*, a cena logo revoltou uma série de espectadores, que questionaram se a relação sexual não teria sido consentida pela mulher, já que, muito alcoolizada, ela não se mexia e parecia estar adormecida durante

D

A pior televisão é melhor que nenhuma televisão

o ato. Quase que imediatamente, a notícia de um possível estupro de incapaz, transmitido ao vivo pelo programa da principal emissora do país, ainda que para assinantes, ganhou as redes sociais e os *sites* na internet. A polêmica foi grande e alcançou as páginas dos principais jornais do país e dos programas televisivos. O *Jornal Nacional*, principal noticiário da Rede Globo, que não tem por hábito divulgar acontecimentos que exponham a emissora, deu destaque para a notícia, e o Ministério Público exigiu que ela enviasse todas as imagens que mostravam o acontecido para que houvesse uma investigação criminal. O participante saiu prematuramente do programa por decisão da própria emissora, foi interrogado, e, posteriormente, a partir do depoimento da participante, o caso foi arquivado e o rapaz, inocentado. O que interessa para esta discussão, contudo, é que, em um programa no qual os acontecimentos, *a priori*, não favorecem o pensamento de nada que possa ser positivo, se gerou o efeito colateral proporcionado pelo processo de comunicação: durante duas semanas, as pessoas e o público do programa, os meios de comunicação e as redes sociais discutiram não apenas o caso em si, mas a problemática do estupro de incapaz, que em momento algum, em anos anteriores, teve tamanha repercussão na mídia brasileira.

Ou seja, o programa ruim, de baixa qualidade, foi responsável por uma discussão importante, que nasceu nos discursos terciários potencializados pelas redes sociais, *contaminou* os discursos secundários e interferiu no discurso primário. O programa gera, mesmo a partir de uma lógica pouco favorável no que diz respeito ao que se convencionou chamar de qualidade na televisão, um debate e uma repercussão com senso crítico – nas mais variadas classes sociais – e que, em última análise, informam e estabelecem referenciais de conduta social e de respeito pelo outro. Pode parecer contraditório que isso seja possível com um programa que parece reduzir seus participantes a um objeto hedonista e de consumo erótico, mas este é justamente o poder não apenas da televisão, mas de seu público: o de transformar e devolver para o programa o que ele tem de melhor e pior, dando a chance de ele melhorar, mas, especialmente, gerando um canal amplo de comunicação e debate sobre a emissão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existe uma imprecisão não apenas no uso, mas também no entendimento da palavra *qualidade* associada à televisão. É importante ressaltar que são dois os tipos de capitais simbólicos da televisão: um é interno a ela, estabelecendo a diferenciação entre sua programação, isto é, uma diferença qualitativa entre os programas, de acordo com critérios a se definir. Esse é, de certa forma, o ponto de partida da discussão de Jane Feuer. Por outro lado, há uma discussão externa, em que a televisão, como um meio, é vista de forma diferenciada com

relação às outras mídias. A qualidade pode se aplicar tanto a determinados programas quanto à programação mais ampla e corriqueira, resultando em um prejulgamento da própria mídia. Desse modo, o conceito de televisão de qualidade pode ser generalizado – equivocadamente – e significar, para o crítico e o teórico, que ou o programa não tem atributos em si mesmo, ou a televisão não tem valor comparativamente a outras mídias por sua própria lógica, que gera conteúdos ruins. Esses dois conceitos são bem distintos e não podem ser confundidos, ainda que complementares. Contudo, ambos são incompletos.

Conceito similar a uma *televisão de qualidade* não encontra precedente em outras mídias; fala-se em um bom filme ou uma peça teatral de qualidade, mas não se estabeleceu um conceito teórico de um cinema ou um teatro de qualidade que institua parâmetros de análise tanto para a academia quanto para a crítica.⁷ Como formulação teórica, a televisão de qualidade evidencia um pressuposto fundado em um juízo de valor altamente prejudicial e que compromete tanto a pesquisa quanto a análise e a crítica.

A televisão é pós-moderna por natureza, a tudo agregando: gêneros, linguagens, imagens, tecnologias e discursos. Thompson afirma que a televisão de qualidade é um gênero e que sua característica é agregar outros gêneros, como vimos. Mas, se essa é uma particularidade do veículo em si, ela não necessariamente implica uma distinção que a defina como uma televisão de qualidade – pelo contrário, pois agregar outros gêneros pertence a todos os programas, desde o início. Essa bricolagem sempre foi uma característica da televisão, que se intensifica cada vez mais, atualizando-se. Por essa interpretação, toda televisão seria, indistintamente, de qualidade.

Se uma das definições de TV de qualidade envolve os valores da modernidade, conforme exemplificou Thompson, e se fosse possível definir um só leitor como o leitor típico da televisão, ele provavelmente não seria moderno, mas pós-moderno. Assim, o valor não estaria presente em um produto que se limitaria ao leitor moderno, formador de opinião, urbano e jovem, pelo simples motivo que a televisão não se restringe a esse público.

Por outro lado, se qualidade indica superioridade, excelência, atributo e virtude, teríamos de partir do pressuposto de que as demandas por uma excelência televisiva seriam as mesmas em todos os lugares e televiografias, o que é impossível. Tampouco faz sentido a análise de programas que supostamente fazem parte de uma televisão de qualidade a partir de um referencial histórico e de produção norte-americano que fundamente um conceito teórico. Não se faz oposição, aqui, às séries televisivas, à história da televisão e às teorias norte-americanas. Mas elas não explicam as distintas demandas do que se entende por qualidade em todos os países.

7. É importante ressaltar que o rótulo de filme de arte, no cinema, cumpre de certa forma uma função similar.

D

A pior televisão é melhor que nenhuma televisão

Nesse sentido, talvez seja válido refletir sobre o fato de o conceito de uma televisão de qualidade poder ser variável de lugar para lugar: de público, de estilo, de atributos na forma e no texto. Poder-se-iam, por exemplo, somar a esses aspectos a ética, a igualdade e a regionalização, bem como seu potencial educativo, de acordo com as demandas e as expectativas locais – ou não. Desse ponto de vista, portanto, o conceito de qualidade seria inicialmente complicado, por obedecer a demandas distintas de uma televisão em seu próprio espaço, diferindo-se pelo mundo.

A proposta que se faz aqui é de deslocamento no conceito teórico de televisão de qualidade, no entendimento de que pensar tal conceito a partir de programas seja tributário de variáveis contextuais que o impedem de ser uma teoria aplicável a toda e qualquer televisiografia. Ou seja, a proposta preliminar deste trabalho é de que há a possibilidade de uma qualidade na televisão como um conceito teórico amplo que possa ser utilizado e debatido como variável em diversas televisiografias. Mas este deve ser, como conceito teórico, inerente à televisão como meio, e isso se daria justamente na maneira como o público se relaciona com ela; ou, de acordo com uma das possibilidades de TV de qualidade apontadas por Mulgan (1990), seria inerente à televisão como ritual e comunhão. Assim, a televisão de qualidade se encontra prioritariamente no que se fala dela, na comunicação e no debate que ela proporciona, efetivando sua potencialidade como meio. Isso independe da distinção dos programas, já que estes, quando considerados ruins pelo grande público, pela crítica ou pela intelectualidade, podem se mostrar extremamente bem-sucedidos para criar e multiplicar o contrato de comunicação, conforme visto tanto nos exemplos brasileiros das telenovelas quanto no episódio do programa *Big Brother Brasil 10* exibido pela Rede Globo.

O intuito aqui não é desmerecer os programas considerados de qualidade, tampouco os tributários das estratégias modernistas. Programas tecnicamente bem-feitos e que buscam o debate, a consistência e a profundidade, como em qualquer outro meio, devem ser incentivados e enaltecidos. Por outro lado, é preciso que não se descredencie a importância daqueles que não atingem essas expectativas e são alvos de críticas. Tais programas, ainda que com suas deficiências claras e reconhecidas, conforme vimos, também contribuem positivamente, mesmo sendo considerados sem quaisquer atributos. Rejeitá-los como espaços fundamentais de discussão e de realização que também trazem qualidade para a televisão é negá-la e a todo o seu potencial de comunicação. ■

REFERÊNCIAS

- CALDWELL, John Thornton. *Telesuality: style, crisis, and authority in American Television*. Nova Jersey: Rutgers, 1995.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Palestra*. In: VII ENCONTRO INTERNACIONAL DE TELEVISÃO IETV. Rio de Janeiro, 13 nov. 2009.
- CASETTI, Francesco; ODIN, Roger. *Da Paleo à Neo-Televisão: uma abordagem semio-pragmática*. *Ciberlegenda*, n. 27, p. 8-22, 2012.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FEUER, Jane. MTM Enterprises: an overview. In: FEUER, Jane; KERR, Paul; VAHIMAGI, Tise (Ed.). *MTM quality television*. Londres: BFI, 1984. p. 1-31.
- FISKE, John. *Television culture*. Nova York: Routledge, 2006.
- FREIRE FILHO, João. Decifrando os mistérios da “oitava arte”: a crítica televisiva no *Jornal de Letras* (1950-1970). In: XIII COMPÓS. *Anais...*, São Bernardo do Campo, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- JOHNSON, Catherine. Quality/cult television: the *X-Files* and television history. In: HAMMOND, Michael; MAZDON, Lucy (Ed.). *The contemporary television series*. Edimburgo: Edinburgh University, 2005. p. 57-71.
- MORA, J. Ferrater. *Diccionario de filosofia*. Barcelona: Ariel, 2004. t. II.
- MUANIS, Felipe. O tempo-morto na hipertelevisão. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. *Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 173-189.
- MULGAN, Geoff (Ed.). *The question of quality*. Londres: BFI, 1990.
- THOMPSON, Robert J. *Television's second Golden Age: from Hill Street Blues to ER*. Nova York: Continuum, 1996.

Artigo recebido em 12 de janeiro de 2013 e aprovado em 05 de fevereiro de 2015.