



Lógicas Sociais & Televisivas Espetáculo, Barroco e Grotesco na Estética da TV¹

Virgínia SÁ BARRETO²
Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

Resumo

As lógicas televisivas se inter-relacionam dialogicamente com as lógicas sociais. A TV nos seus processos produtivos captura os fenômenos sociais do seu entorno e os configuram emprestando-lhes sentidos nos moldes das lógicas da cultura, dos rituais performativos, da natureza e da linguagem midiática televisiva. Nesse processo, inclui em sua estética elementos do *espírito do tempo* da sociedade contemporânea, a exemplo do hedonismo, da espetacularização da vida, das irregularidades e assimetrias do Barroco, das festas e do *mau gosto* e riso cruel do Realismo Grotesco.³

Palavras-Chave: televisão; sociedade; espetáculo; barroco; grotesco

As modalidades de expressão da cultura televisiva muitas vezes escapam às observações menos prevenidas, pois a primeira impressão que passam é a de que essa cultura produz nos seus programas uma realidade absolutamente ficcional, algo completamente novo e alheio às realidades sociais existentes no seu contorno. A despeito da capacidade da mídia televisiva em produzir realidade social e de ter sua própria cultura, o que na verdade ocorre é que essa mídia *inclui* nos seus processos produtivos fenômenos sociais existentes no seu contexto histórico.

Contudo, ressaltemos que com isto não queremos dizer que elas sejam um espelho da realidade, tampouco que “a tevê não é como se costuma propalar, espelho da realidade nenhuma, exceto de si própria” (SODRÉ, 2002, p.139), pois, em verdade, a cultura midiática televisiva não cria suas lógicas de forma alheia a esse contexto, porém ao submeter esses fenômenos aos seus regimes discursivos, estes ganham uma

¹ Trabalho apresentado no GT – Audiovisual, do Inovcom, evento componente do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

² Doutora em Ciências da Comunicação pela Unisinos. E-mail: sa.barreto@hs24.com.br

³ O texto toma como base algumas reflexões desenvolvidas por nós para a pesquisa de doutoramento “Comunidades Midiáticas e Culturas: as inter-relações dialógicas na produção dos telejornais da Globo NETV e Jornal do Almoço.” Respectivamente produzidos pela geradora da Globo, Rede Globo Nordeste, em Recife, e sua afiliada do Rio Grande do Sul, Rede Brasil Sul de Comunicações –RBS. Nela, pudemos constatar que a Globo prescreve que os seus telejornais locais do meio dia sejam *comunitários*, ou como dizem os produtores desses telejornais *voltados para as comunidades locais*.



configuração de tal forma peculiar que muitas vezes torna-se difícil associá-los às discursividades produzidas. Entretanto, por mais sutis que sejam, esse entorno sempre deixa marcas nessas configurações.

Na contemporaneidade, as sociabilidades se regem hegemonicamente pela ética hedonista, essencialmente, baseada na valorização extrema do prazer. O prazer como um fim a alcançar, como a única coisa que se deve objetivar, um fim em si mesmo. Neste sentido, a conduta, a virtude, o conhecimento, a natureza, assim como a beleza são apenas meios para sua obtenção. Isto tudo, porque a ética hedonista tem fundamento *no princípio de que nada além do prazer é bom*. Portanto, trata-se de uma ética pragmática, uma *doutra utilitarista*, que visa o prazer como desejável, a felicidade do prazer como um bem para uma pessoa e a felicidade geral como um bem coletivo. (MOORE, 1998).

O *espírito do tempo contemporâneo*, o ser e o vir-a-ser é hedonista. Um espírito que se espalha nas distintas temporalidades sociais, em formas e contornos ainda não bem definidos na busca do desejável, e que no mesmo tempo em que se mostra, se recolhe, se camufla, como um camaleão, pois ainda que hegemônico, participa em embates de forças, com os princípios éticos ainda vigentes ou resquícios de outras memórias (logo, coexiste com distintas temporalidades), que engendra angústias e inconstâncias; as prescrições cristalizadas nas mentes humanas da filosofia judaico-cristã, os sentimentos de culpa pelo corpo carregar um *espírito de prazer*.

São lutas de forças dialéticas entre uma representação ética do mundo das emoções, da desordem, da assimetria, contra o da representação da racionalidade, da unificação, colocado em ação com modalidades de expressão de linearidade e outras formas de determinismo. Um tipo de sensibilidade, uma *sensibilidade barroca*, sendo a metáfora do barroco ⁴ pensada como uma forma de entender o nosso tempo, no sentido de que o barroco fornece fundamentos filosóficos (MAFFESOLI, 1996) ou no sentido de um *olhar* sobre as coisas. (GULLAR, 1988). Um tempo fugidio, apressado e viscoso que é embebido por múltiplas realidades socioculturais que coexistem em permanentes transformações, um tempo de compressão com o espaço, engendrando uma sensação de ilusão, artifício, superficialidade, de efemeridade em todos os domínios da vida humana, como um jogo de *aparências*, de teatralidade.

⁴ “É preciso lembrar-se da etimologia do termo barroco proposta pelos comentaristas (V.L. Tapié, G. Banzin, E. d’Ors): ‘barroco’, palavra portuguesa que designa a pérola irregular, assimétrica.” MAFFESOLI, M. **No fundo das aparências**. Petrópolis: RJ: Vozes, 1996, p.205.



Talvez modalidades de expressão alternativas para vivências incertas das sociabilidades complexas, uma forma de conter o tempo que foge, a necessidade de estabilidade, mas também formas de transgredir, na qual a tônica é o momento, o *presenteísmo*,⁵ o reinado do presente nas formas de olhar, de produzir e das relações sociais, mas que, contudo, paradoxalmente, favorece a coexistência do arcaísmo com o contemporâneo, onde na mescla, o passado perde conexão com o seu tempo, ganhando novas configurações, novas temporalidades. Um mundo de transformações, de incertezas, de fragmentações, de imprevisibilidades, de desordem, de justaposição de elementos distintos e aparentemente incongruentes bem ao estilo do movimento assimétrico, desregrado do barroco. (MAFFESOLI, 1996).

Um mundo de ambigüidades no qual reina o caráter hedonista, o prazer, o lúdico, as teatralidades, a encenação do novo, as festividades, mas também a mercantilização dessas modalidades de expressão, pois, não se trata de fenômenos dados, e sim construídos em meio a conflitos e tensões da circulação do capital, hoje em dia com frequência são de ordem transnacional, e que, na verdade podem ser entendidas como expressões das contradições culturais do capitalismo. Pois, antes de tudo há que se levar em conta que as culturas atuais se inserem no contexto das lógicas do capitalismo. Neste sentido, as diversas áreas da cultura se submetem aos nexos da lógica de circulação de capitais. Isso tudo significa, noutras palavras, dizer que os limites dos fenômenos socioculturais são históricos, fato denotativo de que esses fenômenos não ocorrem por igual em todos os lugares e em todas as épocas.

Barroco e Espetáculo: Assimetrias

A ética hedonista se expande e dá margens a um dos fundamentos da sociedade contemporânea, o *espetáculo*. (DEBORD, 1995). Sociedade do espetáculo, na qual o espetáculo regula diversas experiências humanas, a experiência do tempo, do espaço, da história, da mercadoria, do território e da felicidade. Assim, estamos na época da ética hedonista, da *barroquização do mundo*, da festividade, da teatralidade, ou seja, do espetáculo em todas as instâncias da vida social, na política, no marketing,

⁵ “Vive-se a morte todos os dias. Essa pode ser vivida na banalidade: o cotidiano com suas múltiplas frustrações, imposições, regras; pode exprimir-se no presenteísmo: diversas manifestações no future, ou até na ritualização cada vez mais desenvolvida da existência: o rito é um modo de negar o tempo que passa.” MAFFESOLI, Op.,cit. p.213.



na religião, na educação, na saúde e, particularmente, na mídia televisiva que encontra nessa lógica alguns elementos privilegiados para construir suas *propostas de pactos simbólicos* para uma sociedade ávida por prazer, encenações e entretenimento.

Nesse processo, essa mídia toma para si essa tendência mundial de *espetacularização*, reveste-a com suas lógicas internas, configurando-a nos moldes dos seus regimes discursivos, suas estratégias enunciativas. Uma lógica que encontra raízes na modernidade urbana, com “la necesidad de brindar unidad e identidad a las masas a través de la imposición de modelos culturales y funcionales a escala total” (DEBORD, 1995, p.13). Relativizando as cores fortes empregadas pelo autor para falar do poder da lógica do espetáculo nas sociedades hodiernas, digamos que no que se refere à mídia televisiva não haja em verdade uma simples imposição, pois partimos do pressuposto de que essa lógica na mídia inclui nos seus procedimentos elementos que ela encontra na sociedade.

Com efeito, essa lógica, na mídia, resulta das necessidades do sistema capitalista de encaminhar modelos culturais que possam *regular* a unidade das *massas* em torno de um projeto unificador, no sentido de dar vazão à produção capitalista, quando o consumo passa a ser um imperativo da economia do mercado. Existe o fato de que essa lógica é resultado também das próprias contradições culturais do capitalismo de que falávamos, nas quais as sociedades buscam suas próprias saídas, lógicas que dêem suporte para que vivam as incertezas das sociabilidades complexas, as incertezas quanto a tempo, emprego, segurança e identidade, entre tantas outras incertezas.

Ora, a lógica do espetáculo mais do que um escape é uma estratégia de sobrevivência, uma forma de conter o tempo que foge, de *transgredir* a racionalidade dos processos de globalização, a materialização e/ou mecanização dos processos produtivos, a *frieza* ou superficialidade das relações sociais. É como se fosse um contrapeso de leveza, de *irreverência*, de entretenimento para viver em uma sociedade pesada, carregada de rigores, pressões, inseguranças e medos.

Assim como a noção de *barroquização da sociedade*, a noção de *espetacularização* parte de uma lógica transgressora, irreverente, *alienante* no sentido de se *desviar* da linearidade e racionalidade das relações, mas, também um modo de *olhar* para o mundo, de sobreviver nele, em movimentos assimétricos, desregrados, construtivos de outros sentidos. Possivelmente, uma forma de sentir-se livre dos alçozes do sistema capitalista, intensificados com os processos de globalização, quando se alinha um *ordenamento mercadológico do mundo* (SODRÉ, 1996). Talvez um permitir-



se viver irreverente, antilinear. Se não é assim, como explicar o fato dessa lógica ser hegemônica nas mídias? Teria a mídia televisiva o poder na sociedade de gerar uma lógica se já não existira nela ao menos o germe de sua essência? Estaria a mídia com o uso da lógica do espetáculo apenas exercendo o seu papel de regulação da unidade das *massas*, ou noutros termos, compondo o *ordenamento mercadológico do mundo*?

Indubitavelmente, não se pode desconsiderar a capacidade de aglutinação da lógica do espetáculo, de estabelecer e manter uma certa coesão social, já que a noção permite recursos adequados para tanto, na medida em que trabalha com elementos da emoção. Sem negar que haja na mecânica dessa lógica, na mídia, muito disso tudo, estas se regem por lógicas econômicas do mercado midiático; contudo, se partimos do pressuposto, que o discurso televisivo é construído em uma relação dialógica entre o *eu* e o *tu* e se esse *tu* é alcançado, melhor dito, aproximado, quando se minimizam as assimetrias entre as duas gramáticas, produção e reconhecimento, quando a produção, nesse imaginar o *outro*, toma para si suas vontades, seus desejos, mantendo com ele uma relação empática, logo, colocando-se no lugar dele; então, como admitir que essa lógica seja uma imposição? Afinal, os receptores seriam meros reprodutores ou depósitos de lógicas?

Se o uso da lógica do espetáculo é uma tendência mundial das mídias, especialmente a televisiva, o fato permite antes de tudo inferir que se trata de uma lógica midiática transnacional, mas, também inferir que se para esse *tu* é feito o discurso televisivo, e partindo de que esse *tu* pensa, deve haver elementos dessa lógica no imaginário dele que faz parte dos seus desejos, suas vontades, que são capturados pela mídia para construção desse jogo dialógico que são os seus programas televisivos. Se assim não fora, os telespectadores veriam os programas contidos com essa lógica como apenas resultado das imposições do capitalismo?

Ora, então como explicar o gosto popular pelo discurso espetacular ou circense dos programas de entretenimento da mídia, ou ainda, como explicar essa lógica nos telejornais, particularmente, nos *telejornais comunitários* da pesquisa? Apenas como resultado da imposição dos processos de capitalização, de mercantilização da notícia, ou simplesmente *mau gosto* da população de assistentes desses telejornais? Ou será que os telespectadores encontram nele aspectos que lhes satisfazem ou que lhes remete aos seus modos de olhar a vida? Isso não nos permite inferir que essa lógica é também uma construção da sociedade para viver com mais *conforto* sua complexidade?



A idéia de espetáculo está relacionada à representação, pois, tudo que antes era face-a-face, hoje em dia, em razão das distâncias, pela compressão do tempo-espaco se põe como uma representação, assim o espetáculo como a sociedade mesma, como uma parte dela e, reforçando aqui, *também*, como instrumento de organização do consumo. Espetáculo não apenas como imagens, mas como uma relação social entre pessoas, o espetáculo como o real, a cena na vida cotidiana e não apenas em palcos. (DEBORD, 1995). Assim, o espetáculo na mídia pode ser pensado como instrumento de mercantilização dos programas como também resultado da relação dialógica que mantém com os telespectadores. Portanto, a cultura midiática televisiva captura essa tendência na sociedade e a incorpora enquanto estratégia para *fazer ver*, portanto, a lógica do espetáculo tem também o componente do poder, o poder de sedução, de chamar para si.

Carnavalização no Palco da TV

A noção de *espetacularização da sociedade* encontra aproximação com a de *barroquiação da sociedade*, no sentido de que ambas remetem a distintas temporalidades, o ideal de felicidade privada, festividades, transgressões. Nesse ponto, percebemos que esses conceitos têm também algumas aproximações com conceito de *carnavalização* de Bakhtin (2002), conceito este desenvolvido pelo autor para tratar da questão da literatura carnavalesca, especialmente, as festas medievais na obra de Rabelais, nas quais o riso é o princípio fundamental, a segunda vida do povo, sua vida festiva. (BAKHTIN, 2002).

Esse conceito carrega os sentidos de ambigüidade, de duplicidade, de ambivalência (BARROS, 1994), para pensar discursos não autoritários, ou seja, polifônicos, que contenham polêmicas narrativas, questão particularmente interessante para a análise do texto jornalístico televisivo, em razão das multiplicidades de vozes que integram os enunciados desse gênero discursivo.

Trata-se de um conceito criado para pensar as festas medievais, especialmente, os carnavais medievais, mas que se presta para pensar o caráter festivo da lógica midiática do espetáculo nos telejornais. Assim, vejamos, é um enfoque que procura entender a cultura cômica popular medieval, partindo da idéia de que toda festa se realiza com elementos de uma organização cômica. Para o autor, entender o riso



popular na Idade Média⁶ significava entender a história da cultura europeia nos séculos seguintes. (BAKHTIN, 2002). No estudo, Bakhtin percebe um traço comum em todas essas festas, uma conformação completamente distinta em relação às formas de culto e cerimônias oficiais.

Tal fato o leva a pensar nas festas como a imanência de uma outra ordem, de transgressão das normas, de reversão da vida, de renovação do mundo. Questões sobre as quais falávamos sobre a lógica do espetáculo na mídia, quando a associávamos com a *barroquização do mundo*. Em verdade, é uma lógica para transformar a vida numa *feira*, criar um *mundo paralelo* aos rigores e mazelas do contemporâneo, mas também dentro dele, já que essa lógica tem sua correspondência nos processos produtivos e sociais do mundo, *um segundo mundo e uma segunda vida*, como fala o autor, irreverente e transgressora, que convivem não sem tensões e conflitos. Há uma espécie de esquizofrenia, uma cisão dual na sociedade capitalista, o mundo é excessivamente sério, formal, contido, comprometido com o sucesso, com a competitividade ao extremo, mas o mundo se desdobra a cada momento e recria um outro mundo, irreverente, informal, espalhafatoso. Esse movimento esquizofrênico da sociedade, ambivalente, contraditório, é também em certo ponto dialético, na medida em que essas lógicas se intercambiam.

Esse paralelismo entre seriedade e irreverência se percebe também nos telejornais da pesquisa, pois, ao tempo em que o telejornal incorpora o papel de *guardião de contato*, para usar a expressão de Verón (2003) manifesto na fala e no corpo dos *Apresentadores e Repórteres*, buscando em moldes de *enunciação pedagógica* informar às *comunidades locais* a respeito dos seus direitos, em questões de segundos, de forma fragmentária e superficial, sem nexos aparentes, se desdobra em outras estratégias de enunciação, com outro tipo completamente distinto de enunciado, os chamados *leves*.

Nessa passagem, há uma decomposição da *seriedade pedagógica* do momento anterior e uma reconstrução dentro da lógica do espetáculo festivo, em um movimento *barroco*, rompendo a linearidade, manifestas nas imagens no corpo desses personagens, cisão e emenda fragmentárias, divididas e juntas ao mesmo tempo dentro

⁶ “Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem”. BAKHTIN, op., cit., p. 10-11.



da lógica do espetáculo, o espetáculo do drama da pedagogia para a cidadania e o espetáculo cômico, de amenidades, mudança de cena sem intervalo, sem fechamento de *cortina* para configurar uma nova cena ou um novo espetáculo.

Quanto à ambivalência desses conceitos e à reversão ou transgressão, se refletirmos a respeito do caráter da *festa* ou do *espetáculo* presentes, nos telejornais da pesquisa, com suas estratégias discursivas, jogos dialógicos de enunciação entre os personagens do noticiário, imagens supercoloridas, *brincadeiras*, podemos perceber que, possivelmente, a *desordem* ou *suspensão das normas jornalísticas* da *Globo*, ao menos aparente na apresentação despojada e irreverente de Rosane Marchetti do *Jornal do Almoço* ou na irreverência, na falta de pudor, ou *mau gosto* do *Quadro Brega* do *NETV* se encaixam nessa transgressão, na quebra de hierarquias, nas *suspensões das normas jornalísticas*, na *quebra de padrão de gosto* da *Globo*, *propostas de pactos simbólicos do prazer*, convites para festas, estratégias para *virar o telejornal pelo avesso*, tendo na mira o *encontro* do telespectador que vive nesse contexto festivo e doloroso do mundo. Isso tudo dentro da tônica atual de mesclas dos gêneros televisivos, o informativo colado ao entretenimento, a notícia embalada com *festa*.

As formas carnavalescas, em razão do elemento do jogo, estão mais relacionadas às formas do espetáculo teatral. Em que pese essa outra aproximação com as lógicas do espetáculo, há que considerar que existem, sem dúvida, diferenças entre os conceitos de *carnavalização* e de *espetáculo*, pois se neste existe a noção de palco, nem que seja simbólico, naquele não existem diferenças entre atores e espectadores, o palco seria o fim do carnaval, pois o carnaval não é assistido e sim vivido, além de que durante o carnaval é a própria vida que representa. (BAKHTIN, 2002).

Contudo, se a observação é com mais vagar, pode-se perceber o movimento da mídia televisiva para romper essa distinção entre atores e espectadores pela via de estratégias enunciativas e de apresentação das notícias, em *propostas de pactos simbólicos* de interação, de identidade entre o *eu* e o *tu* em seus programas. Neste sentido, os apresentadores dos telejornais buscam sintonia com o telespectador usando um tom mais intimista, quebrando a distância entre ele enquanto ator da cena telejornalística com o telespectador, em jogos empáticos em que propositalmente deixam ver a presença do telespectador nos atos enunciativos, para uma *aparência* de inexistência de distinções. Pois, diferentemente dos programas *reality-shows*, nos quais quem ocupa o palco são anônimos nos seus cotidianos artificializados com a mediação das câmaras, em suas *intimidades*, no caso dos telejornais as figuras centrais são os seus



personagens, especialmente, seus apresentadores, em que pese esses apresentadores atuarem em uma relação dialógica com o *outro* ou com o olhar no *outro*. Nos telejornais, esses personagens, para simular um palco no qual contracenam com o telespectador, lançam mão de estratégias enunciativas de aproximação, de rompimento fictício das posições entre atores e espectadores.

Se no aspecto da representação esses conceitos têm semelhanças, digamos construídas por estratégias de simulação, por jogos de aparência, contudo, pode-se dizer que a idéia de liberdade do carnaval tem semelhanças com o *barroco*, pois, este significa também liberdade para romper formas rígidas, lineares, assim como a lógica do espetáculo trabalha também com o elemento liberdade, alegria, emoção e riso. Liberdade de transgredir as normas, as regras sérias, além de que as formas carnavalescas caracterizam-se pela lógica do avesso, pelo contrário e, como vimos, a lógica do espetáculo também tem o sentido de pôr pelo avesso as regras rígidas dos processos produtivos da atual fase do capitalismo.

Realismo Grotesco: Corpo, Riso Cruel e Paixão

No tocante aos sistemas de imagens da cultura cômica popular, Bakhtin nomeia de *realismo grotesco*, no qual “o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva, utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível”. (BAKHTIN, 2002, p.17). Tem-se que o povo é o porta-voz do princípio material e corporal, como algo que cresce, se renova a cada momento e o corpo como universal, que não se individualiza, posto que não se isola, não se desprende do mundo. O corpo como símbolo de fertilidade, abundância, um corpo popular, coletivo, alegre, da *festança*. O traço marcante do princípio material e corporal seria o rebaixamento, não no sentido de deslocamento para um plano inferior, e sim, no de aproximação extrema com a terra, comunhão com a terra, pela transferência para o plano material da terra e do corpo, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. Trata-se de uma visão orgânica, ecológica, do corpo com o mundo, o corpo como parte, ou melhor, como a própria terra.

Outro princípio fundamental do *grotesco* é a ambivalência, o antigo e o novo, o que nasce e o que morre, o princípio e o fim, pois suas imagens caracterizam um fenômeno de transformação, são ambivalentes e contraditórias, disformes, monstruosas em relação às imagens da estética clássica. (BAKHTIN, 2002). Logo, um



corpo que transgride a expressão estética clássica, o equilíbrio, a harmonia, a simetria, a racionalidade de suas construções com formas redondas em movimento, quebrando rigidez assim como o *barroco*, que apesar das diferenças, também tem essa conotação de organicidade, de unidade, pela transformação de elementos do novo e do velho, em movimentos de oposições que são contraditórios, contudo ao mesmo tempo se conciliam, de quebra de linearidades, marcando também uma estética da paixão, da irregularidade, da assimetria.

O *barroco*, a *carnevalização*, o *grotesco* têm em comum com o *espetáculo* a estética da paixão. O estreito vínculo entre o corpo e as emoções. Em cada uma dessas realidades a racionalidade cola organicamente com a paixão, fala nos seus textos verbais e imagéticos, organizando os seus elementos constitutivos. Neste sentido, nas explorações dos universos discursivos dos telejornais, nos gestos e nas falas, vale observar a ação e a paixão integrando noções de manipulações e conflitos. (FABBRI, 2000).

A paixão e o riso, a alegria, a festa são elementos do *grotesco*. O riso popular que é o elemento organizador da estética do realismo grotesco é sempre ligado ao *baixo corporal*, o baixo como a terra e o alto o como o céu, o alto sendo representado pelo rosto e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre, o traseiro. (BAKHTIN, 2002). Do mesmo modo, podemos associar os movimentos dos corpos das jovens que dançam o *Brega* no *NETV da Globo Nordeste*⁷, as letras dúbias, como menções ao *baixo corpo*, como motivo da alegria, do riso, da *festança* e da *contravenção*. Talvez, algo da ordem de que “o grotesco, integrado à cultura popular, faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal”. (BAKHTIN, 2002, p.34).

Ora, seria o ritmo *Brega* uma forma de expressão popular que busca essa reintegração com a terra, com o mundo que o exclui? Por outro lado, o telejornal, ao dar visibilidade a essa manifestação como um espetáculo *democrático*, no sentido que o

⁷ Quadro apresentado aos sábado nesse programa por ocasião da pesquisa. Em um desses sábados, a repórter entrevista a jovem Gal Menezes, cantora e bailarina da “Menina Veneno”. Esta, com cabelos louros encaracolados, calça comprida e mini-blusa, com o ventre exposto, fala dos “seus muitos sucessos” mas, “que tem um que é muito especial que é o “Melô do Cachorrinho, o au, au”. Depois de treinar um pouco com os componentes da banda, a cantora começa a dançar e cantar: “Eu vou fazer de você meu cachorrinho para ficar no meu pé farejando o meu corpo, lambendo o meu rosto feito um cão, dominado, au, au, au, au, você lambendo meu corpo é meu homem animal.” Enquanto os dançarinos se contorcem em movimentos do “baixo ventre”, a repórter interrompe e pergunta se tem outros sucessos, ela responde que sim, “que tem outro sucesso que as mulheres gostam muito”, fala sobre a música e canta: De papel passado eu não quero você, eu só quero você na cama e sentir prazer e, um homem que me ame, que me deixe louca (...) quero que me beije minha boca e me faça gemer.”



telejornal abre as possibilidades de absorção das mais distintas manifestações populares, possivelmente, seria uma forma de promover esse *religar*, estando próximo, falando a linguagem desse segmento social.

O fato é que dentro da lógica do espetáculo que rege a televisão contemporânea, cada dia mais o *grotesco* se faz presente sob diversos enfoques, e com distintas escalas nos programas dessa mídia. Evidentemente, que não existe uma televisão única no mundo, com o mesmo padrão de programação. Sem dúvida, em muito menor escala a manifestação do grotesco se apresenta nos programas da televisão segmentada, definida pela rede de satélite e a cabo, financiadas de diferentes formas, assinatura, publicidade local, entre outras. Nesses programas, tidos como de qualidade, de forma geral, são reservados para quem pode pagar por essa distinção social. Contudo, pode-se dizer que é uma tendência mundial, nos programas da TV aberta, a chamada *TV massiva*, destinados às camadas sociais populares. Ressalve-se aqui, primeiramente, o fato de que a TV aberta é assistida também por diferentes segmentos sociais, apesar do grosso de sua audiência ser formado por camadas populares, e de que esse tipo de TV apresenta variações em razão de suas políticas institucionais.

Fundamentalmente, há dois padrões de programação: o de *qualidade*, com sua estética *clean*, no qual se insere a *Globo*, um padrão dentro da lógica da cultura oficial, por isso, um padrão bem comportado em termos de moral e visual, que simula sempre uma postura ao lado da cultura, e o *grotesco*, no qual desenvolve estratégias mais agressivas para captar a audiência, a exemplo dos programas que *encenam o povo*, banalizando o sofrimento das camadas populares, os chamado de *grotescos chocantes* como era o de Márcia na Record. (SODRÉ, 2002, p.130). Entretanto, há que se considerar que, em se tratando de programação por emissora, essa divisão não é tão estanque, pois mesmo que de forma mais discreta, elementos de uma estética grotesca são postos em cena nas programações da *Globo*, se não é assim, então, o que dizer dos programas de entretenimento da emissora como o *Domingão do Faustão*, com suas pegadinhas, seu riso satírico e cruel, com a exposição dos convidados a situações constrangedoras? Assim também o que dizer do texto das músicas e as danças *bregas* no *NETV*? Não seriam estas manifestações explícitas da estética do *grotesco chocante*?

O riso cruel é outra faceta do grotesco da televisão atual, os apresentadores dos programas riem dessa forma dos seus convidados, riem do sofrimento, da brutalidade, do ridículo alheio, até em programas ditos de *qualidade* a exemplo do Jô Soares Onze e meia, como nos diz Sodré (2002). Trata-se de um riso cruel que deprecia



os participantes, logo, bem distinto do riso das festas populares da Idade Média, quando o burlador escarnece a si próprio, se inclui no riso, diferentemente do riso satírico no qual este se coloca fora do objeto aludido, pois o riso não faz parte da alegria festiva integradora, mas da exclusão cruel do indivíduo.

Assim, parafraseando Bakhtin, quando se refere à importância de entender-se o riso na cultura medieval popular, pode-se dizer que entender o riso cruel na televisão é compreender a natureza televisiva hodierna, o espetáculo acima de tudo, independente de princípios éticos e estéticos, *do doa a quem doer*.

Ressaltemos que, em se tratando do grotesco, utilizamos o termo *populacho* pensando que o popular na televisão não tem o sentido orgânico que tem na arte e na literatura medieval, e menos no sentido alusivo a gosto e costumes. O grotesco e o espetáculo na televisão são índices das questões relativas às estratégias de sobrevivência das diversas culturas e do ordenamento mercadológico do mundo. Na verdade, a TV traz para si essas lógicas através do espírito da *praça pública*, das festas, da feira, dos bairros e das cidades. No que tange às *feiras*, não desconsideramos o fato de que o caráter festivo dos programas televisivos guarda aproximação com o sentido original, ou antropológico da *feira* como a transformação dos antigos ritos agrários para celebrar o cotidiano. Portanto, a festa, como dissemos antes, quando falávamos das relações do barroco, carnavalização e espetáculo, enquanto “teatro simbólico das vicissitudes identitárias do grupo” (SODRÉ, 2002, p.107), ou seja, como recurso no qual as comunidades procuram encontrar seus modos de referências, de apagamento do sentimento de exclusão e conseqüente inserção no espaço urbano.

O autor chama a atenção para o fato de que nas paródias, nos ritos de inversão de papéis sociais, nos trocadilhos, nos apelidos e nos jogos de linguagem o povo se vê como em um *espelho*. Com isto, de certa forma confirma o que dissemos antes a respeito da captura desse espírito pela mídia televisiva como uma questão estratégica de aproximação, de construção de *propostas de pactos simbólicos*. Então, na encenação do espetáculo televisivo, essas lógicas são incorporadas enquanto estratégias para construção desses pactos. Assim, poder-se-á dizer que a televisão ao se apropriar dessas lógicas, investe mais em modos de conversação e menos em manipulação.

De tal modo, a TV capta os anseios das *comunidades* em dar vazão aos seus instintos, seus desejos, pela via de um resgate, digamos de um *imaginário ancestral* ou um *inconsciente coletivo*, para tomar por empréstimo a famosa expressão de Yung. Se partirmos da constatação da predominância dessas lógicas na TV, e que esta elabora sua



programação na relação do *eu* e do *tu*, então, como explicar o interesse das camadas populares e mesmo das audiências *elites* por programas que contenham essas lógicas? Apenas, em um rápido exemplo, como explicar o sucesso dos quadros das *pegadinhas* nos programas de entretenimento da TV aberta, a exemplo do *Domingão do Faustão* (*Globo*), *Domingo Legal* e *Topa tudo por dinheiro* (*SBT*), nos quais as pessoas que participam se expõem a situações constrangedoras? Qual a razão dessas lógicas na TV? Os telespectadores são simplesmente perversos ou bestializados, ou eles têm contato com o universo de seus desejos mais íntimos de identificação pela via dessas modalidades de expressão televisiva? Esse olhar para a TV não seria uma forma de olhar para si próprio?

Quando das entrevistas que fizemos com telespectadores do *NETV* do Recife, nos pareceu significativa a fala franca, *escancarada* de uma entrevistada, costureira, quando comparava as formas de expressão desse do *NETV* e de um outro telejornal local da *TV Tribuna*, emissora local que retransmite os programas da rede de *TV Bandeirante*, denominado *Cardinot na Tribuna*, um telejornal caracterizado pelo forte apelo popular, em tom jocoso consigo e com sua *comunidade*, a do Morro de Nossa Senhora da Conceição no Recife.

Aos risos a entrevistada nos disse que aquele telejornal não mostrava direito o que acontecia, era tudo muito *formal*, *organizado demais*, e que sua *comunidade* gostava mesmo era de ver toda a *bagunça* como ocorre com o telejornal *Cardinot na Tribuna*, que mostra *todos os detalhes da notícia*, a exemplo do corpo do morto, imagem que a *Globo* evita para ser coerente com o seu padrão *clean*. E, que eles gostavam mesmo era de identificar o bandido, como por exemplo, fazia o telejornal de J. Ferreira, daquela mesma emissora. Esse apresentador execrava e julgava o bandido pelo ato simbólico de dar uma descarga em uma *bacia sanitária*.

Haveria uma situação mais grotesca do que essa em um telejornal no sentido do *inusitado* e do *mau gosto* do termo? Sua preferência e da *comunidade* refletem apenas um simples *mau gosto*? Não seria esse gosto pelas cenas *com detalhes* dos acontecimentos uma forma de reconstruir o fato do modo como eles se vêem no cotidiano, com sua estética, suas lógicas? Possivelmente, uma maneira de recompor suas identidades ameaçadas através dos acontecimentos jornalísticos, nos quais eles percebem possibilidades de serem sujeitos da cena midiática ou da cena da vida da qual são excluídos. Assim, talvez um modo dentro da lógica da cultura popular de inserção na sociedade e de transgressão dos cânones do *establishment*, pois, essa mesma



entrevistada falou que “a Globo é autoritária, mandona”. Essa fala não denota o sentimento de exclusão que ela sente com a ausência da representação de seu mundo na programação dessa emissora, particularmente no NETV, ou a repulsa pela imposição de uma *lógica clean* que a exclui? Pode-se dizer que essa fala seja representativa do sentimento popular de querer ver nos telejornais sua cultura, seus problemas e também a *atmosfera da praça pública*, pois em verdade:

Das páginas sensacionalistas dos jornais às revistas de fofocas com celebridades e à heterogeneidade da programação televisiva, a massa (sic) busca um espetáculo que divirta e ao mesmo tempo a integre, ainda que imaginariamente, no espaço público[...].” (SODRÉ, 2002, p.10).

A *organização Globo* representa para eles a oficialidade da festa, uma festa comedida e bem comportada nos moldes do poder constituído. Contudo, a *Globo* dá sinais de querer também ser a *festa popular* nos seus *telejornais comunitários* e faz experimentos como no caso do *Quadro Brega*.

Assim, a lógica do espetáculo grotesco na TV significa resgatar o espírito festivo da praça pública, que é em outras palavras o espírito de integração, de inserção das camadas populares no meio social que a exclui, pela via dos dispositivos discursivos da comunicação midiática televisiva. Contudo, convém ressaltar que essa lógica, especialmente nos telejornais, não se faz sem conflitos e tensões porque na verdade há o embate entre os cânones dos códigos do jornalismo solicitados no ato de produção desses noticiários e as políticas e filosofias das emissoras, o contexto cultural e os interesses dos patrocinadores. Principalmente, sabendo-se que um noticiário é formatado com base em *imaginar* um perfil de receptor, mas sabendo-se que muitos outros nichos assistem ao noticiário e também querem *se ver* nesse telejornal.

Referências

- BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. (orgs.). **Dialogia, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin Mikhail. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1994. (Ensaio de Cultura, 7).
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: HUCITEC, 2002.
- DEBORD, G. **La sociedad del espectáculo**. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 1995.
- FABBRI, P. **El Giro Semiótico**. Barcelona: Gedisa, 2000.
- GULLAR, F. Barroco: olhar e vertigem. In: PONTES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MAFFESOLI, M. **No fundo das aparências**. Petrópolis: RJ: Vozes, 1996.
- MOORE, G. E. **Principia ethica**. São Paulo: Ícone, 1998.
- SODRÉ, M; SODRÉ, P. **O império do grotesco**. São Paulo: MAUAD, 2002.



_____. **Reinventando a cultura:** a comunicação e seus produtos. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

VERÓN, E. Televisão e política: história da televisão e campanhas presidenciais. In: FAUSTO NETO, A. et. all.(Orgs.) **Lula presidente:** televisão e política na campanha eleitoral. São Paulo: Hacker; São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.

.

