



Caramuru – Encontros Multiculturais da Televisão Aberta Brasileira¹

Armando de Oliveira Lima²
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

Este trabalho procura conceber a televisão aberta brasileira como a tradução da cultura contemporânea do seu tempo. Trata-se de uma análise das relações entre esse meio de comunicação de massa, os processos de globalização influentes sobre ele e as novas formas de interação sócio-culturais que surgem ao longo de sua existência. Considera-se para isso as contradições, as hibridações e as insularidades existentes nas relações da televisão desde sua criação como veículo de comunicação, há precisos 60 anos. Com isso, busca-se na minissérie *Caramuru – A invenção do Brasil*, exibido pela Rede Globo, reconhecer os artifícios e meios (roteiro, produção, montagem, etc) que concebem e elaboram essa nova postura da televisão brasileira, onde sua produção e sua apropriação mútua em relação à audiência a configura como o principal meio de manifestação cultural contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Televisão; Globalização; Cultura.

Comunicação e Globalização: a relação da televisão com o mundo contemporâneo

A relação dos seres humanos com o real vem se modificando nos últimos tempos. O emaranhado de redes inter-sociais e de informação pulsam e intercalam-se despertando no indivíduo contemporâneo a necessidade de uma resposta, de um retorno a seus estímulos. As formas de representações associadas a processos universais de reconhecimento, apropriação e negação se intensificam quando interligados com as novas tecnologias acelerando processos, distorcendo pensamentos e intensificando posturas.

Ressignificando todo esse panorama estão o processos de globalização. Por conta deles, nunca aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais estiveram tão imbricados como atualmente. São múltiplas interferências de âmbito e alcance mundial que acabam por forjar o caráter híbrido³ predominante da sociedade contemporânea, apesar de também acentuar a insularidade de alguns lugares.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 10 a 12 de junho de 2010.

² Graduado do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFC, email: armando.olima@gmail.com

³ A definição de híbrido usada neste trabalho é a que se pode encontrar na obra de Canclini, como “resultado de um cruzamento, uma interpenetração de objetos e sistemas simbólicos” (1983) gerando produtos que se constituem em uma articulação de referências múltiplas. Para Canclini, o híbrido é fruto de “cruzamentos sócio-culturais em que tradicional e moderno, culto, popular e massivo, artesanal e industrial se misturam (1998).



Observado por várias perspectivas, a globalização é apresentada muitas vezes como um fenômeno econômico, outras como uma forma de interação e revolução do meio cultural. Porém, poucas vezes se pode evidenciar uma característica própria desse processo, pois melhor explicita Canclini quando afirma que a "fragmentação é um traço estrutural dos processos de globalização" (CANCLINI, 2003: 44). Da mesma maneira, Ianni descreve esse processo de forma mais completa do seguinte modo:

O globalismo pode ser visto como uma configuração histórico-social no âmbito da qual se movem indivíduos e as coletividades, ou as nações e as nacionalidades, compreendendo grupos sociais, classes sociais, povos, tribos, clãs e etnias, com suas formas sociais de vida e trabalho, com as suas instituições, os seus padrões e os seus valores. (...) São realidades sociais, econômicas, políticas e culturais que emergem e dinamizam-se com a globalização do mundo, ou a formação da sociedade global. (IANNI, 2002: 183)

Assim como eles, outros autores se dedicaram a essa tarefa. No entanto, para os objetivos deste, é apropriado atentar para as considerações de Amaral ao afirmar que “o termo globalização parece adquirir tantos significados quanto são os falantes, multiplicando-se, mudando ou metaformoseando-se de acordo com a posição e o ponto de vista do enunciador” (AMARAL, 2005: SR).

É a caracterização do mundo, quando este toma a forma de uma colagem de referências, onde nada é de um lugar específico e apesar de definidas algumas fronteiras, ainda percebe-se por todos os lados inúmeras interferências externas. Novas linguagens e expressões são cunhadas, assim como formas de representação são reelaboradas, reinterpretadas, apropriadas.

No bojo dessa confusão, figuram os meios de comunicação de massa como espaço de manifestação e representação do imaginário coletivo contemporâneo. Intensificando as posturas assumidas, seja diversificando as referências múltiplas seja acentuando os localismos, constituem o principal meio para que sejam externadas e tornem-se visíveis as mais diversas faces dos grupos presentes na sociedade atual.

Dentre todos os veículos da mídia, o que mais incorpora esse caráter de convergência de significados, representações e, conseqüentemente, interesses, é a televisão. Seu alcance e suas referências com raízes em outros meios populares (radio, cinema e teatro) lhe rendeu um acervo diverso.



Atualmente, as proporções que esse meio tomou na sociedade definem bem o seu papel de tradutora cultural por conta do modo como trabalha as obras veiculadas para o grande público, pois, como atesta Machado, “a verdade é que a televisão opera numa tal escala de audiência, que nela o conceito de ‘elitismo’ fica completamente deslocado. Mesmo o produto mais ‘difícil’, mais sofisticado e seletivo encontra sempre na televisão um público de massa.” (MACHADO, 2005: 30)

No caso da televisão brasileira, dadas as circunstâncias de ascensão e conquista (Regime Militar e redemocratização), ela tomou cada vez mais espaço na representação significativa das manifestações sociais nacionais com a implantação do vídeo-tape e a formação das redes de transmissão (entre 1950 e 80, ainda durante a Ditadura) e se solidificou como meio de comunicação hegemônico no país com o desenvolvimento de uma linguagem própria, mescla de suas referências antecessoras: rádio, teatro e cinema.

Então, devido às dificuldades e políticas de produção ao longo dos anos, a produção cinematográfica se tornou luxo de produtoras privadas e as grandes emissoras de TV tornaram-se as principais conversoras dos profissionais do meio. Com destaque, a televisão brasileira valorizou ainda mais a sua produção de telenovelas e assim pôde, tanto através de produções nacionais como dos famosos “enlatados”, enraizar seus produtos na memória da população, levando a máxima popular cunhada no senso comum de que as coisas só acontecem quando passam na TV, ao extremo.

É nessa perspectiva que o valor da televisão como difusor da cultura contemporânea mais se acentua: ela apresenta elementos *cults*, sofisticados, antes restrito a uma determinada parcela mais instruída da sociedade, ao grande público, às massas. Fugindo da “teoria da reflexão” que a codifica como um espelho da “degeneração social”, tido por Machado (2007) como um “subsociologismo repleto de chavões”, a TV configura uma mídia de expressão do vocábulo social, dos povos de cada tempo e nas mais variadas formas. É com isso que

a despeito de todos os discursos popularescos e mercadológicos que tentaram e ainda tentam explicá-la, a televisão acumulou, nesses últimos cinquenta anos de sua história, um repertório de obras criativas muito maior do que normalmente se supõe, um repertório suficientemente denso e amplo para que se possa incluí-la sem esforço entre os fenômenos culturais mais importantes de nosso tempo. (MACHADO, 2005: 16)



Atualmente, a televisão brasileira é reconhecida mundialmente, apesar de sua mais conhecida contribuição para o mundo da comunicação estar restrito às novelas, e não aos programas mais inovadores do ponto de vista estético, ético e de conteúdo. Contudo, há muitos exemplos a serem considerados para a formação de uma linguagem televisiva contemporânea e condizente com a cultura nacional.

Apesar de ainda permanecer forte na produção nacional padrões fechados e arraigados de um tradicionalismo ultrapassado, estes não constituem regra na TV aberta brasileira. Hoje, por exemplo, vê-se telejornais assumindo posturas menos formais (Jornal Hoje, Rede Globo) ou mais agressivas (Jornal da Globo e seu quadro *Pinga Fogo*) e a imbricação de formatos em um só programa (caso das diversas revistas eletrônicas em voga nas manhãs e tardes da programação de muitas emissoras).

Os grafismos, os discursos metalinguísticos e a postura mais flexível das programações conseguem burlar as interferências políticas e econômicas e promover uma renovação do cenário televisivo brasileiro. Recorro, para exemplificar tais considerações, a *Caramuru – A invenção do Brasil* (Rede Globo, 2000), que rege com maestria esses recursos visuais (animações, efeitos especiais, sobreposições etc.) aplicados no quadro de sequências ágeis e rápidas que, referendadas num roteiro hiperlinkado, unem ficção e documentário.

O encontro: Caramuru e o hibridismo cultural apresentado na TV

Com o apresentado até aqui, tenho procurado retratar a televisão como espaço de manifestação da cultura contemporânea, apresentando para o público massivo histórias e elementos e toda gama de recursos técnicos e de conteúdo; proporcionando teorias e considerações acadêmicas a respeito da televisão e o que vem a ser as múltiplas interferências diretamente ligadas ao processo de globalização que a dão esse papel na sociedade de forma quase legítima e única; parto agora para uma análise mais direta de um só produto audiovisual o qual, ao meu modo de ver, satisfaz toda as considerações técnicas e de conteúdo na intenção da idéia deste trabalho.

Caramuru apresenta boas atuações, direção de arte (figurino, cenografia e, especialmente, recursos digitais de edição), roteiro repleto de inserções ricas em conteúdo (textos rápidos de associação fácil e hipertextos referenciando acontecimentos de dentro e de fora da trama) e uma união harmônica entre ficção e documentário, onde



ambos se imbricam das mais diversas formas e constituem o programa todo como um dispositivo híbrido na sua essência.

É nessa obra também que encontro – talvez até por essa composição rica em hibridismo cultural – o modo como trabalha a história e o conteúdo restrito para determinados públicos mais populares e que, adaptados – ou diria até traduzidos – são revestidos, tomam uma nova roupagem nas mãos dos dois roteiristas (Guel Arraes e Jorge Furtado⁴) e se apresentam acessíveis e, nem por isso, menos inteligíveis ou ricos de conteúdo e estética visual. Aliás, essas características referenciadas também se complementam, uma acentuando determinadas potencialidades da outra, ou seja, sem um roteiro adequado, não há hipertexto ou referencialidades híbridas na obra.

Para conceituar os recursos audiovisuais recorrentes em *Caramuru*, faço uso dos conceitos forjados por Fachine (2007) – pesquisadora das obras de Guel Arraes e, por isso, indispensável para este estudo. Primeiro, sob uma perspectiva de desconstrução de convenções formais, em que a organização das sequências audiovisuais assume outra proposta, naquilo que ela conceitua de montagem expressiva, a seguir:

Sob a designação de montagem expressiva, podem ser reunidos todos os procedimentos e elementos responsáveis pela construção do discurso na ilha de edição, explorando os recursos técnico-expressivos disponíveis, inicialmente, nos sistemas lineares (cortes, *fades*, fusões, superposições, congelamentos, acelerações e desacelerações etc.), e somados, hoje, ao processamento digital da imagem nos sistemas não-lineares (controle de cor e alterações de textura de imagem, seccionamento de tomadas, de quadros e de tela, recortes e colagens de todo tipo etc.). (FACHINE, 2007: 102)

Outro conceito importante com o qual admite-se na televisão uma estimulação constante daquilo que é próprio de sua programação, tornando-se auto-remissiva e auto-promocional, chama-se “Auto-referencialidade”, que se manifesta quando existem

dois tipos básicos de discursos: há um tipo de discurso que se esforça para ocultar sua condição de discurso e há um outro que, ao contrário, revela-se deliberadamente como tal. Se, genericamente, a enunciação está para o enunciado, assim como a produção está para o produto, pode-se entender associar tais discursos a dois grandes modelos

⁴ É de importante contribuição para as obras analisadas aqui, principalmente *Caramuru*, a participação – seja como referência no audiovisual brasileiro ou como co-roteirista – do gaúcho Jorge Furtado. Sua trajetória se forja na realização de inúmeros curtas metragens documentais e ficcionais e na produção, direção e roteirização de minisséries e programas para a Rede Globo ao longo dos últimos 30 anos. Notadamente, sua parceria com Guel Arraes rendeu boa parte dos programas citados neste trabalho, assim como reconhecimento nacional.



enunciativos: um que ‘mascara’ e outro que ‘desmascara’ as ‘marcas’ do ato de realização naquilo que foi realizado. O primeiro pode ser associado ao cinema clássico e o segundo, mais diretamente, ao vídeo de criação. Entre os dois, interpõe-se o discurso televisivo que desliza, por meio dos seus diferentes gêneros ou dentro de um mesmo gênero, entre um e outro modelo enunciativo. Na TV, o reconhecimento do espectador com o interlocutor (o que se dá no simples olhar de um apresentador dirigido direto para a câmera ou na interpelação mais direta), à exibição do aparato técnico de gravação/transmissão (câmeras, microfones etc.) ou à inclusão a qualquer referência que nos dê acesso, a partir daquilo que se vê na tela, ao próprio processo de produção como um produto de linguagem. (FECHINE, 2007: 105/106)

Paralelo a esta última, acrescentaria o uso da metalinguagem e o hipertexto para a composição da análise que tentarei realizar. Não se trata de enfileirar recursos audiovisuais por conta da sua seqüencialidade ou aparência no vídeo, mas de concebê-los como composição de idéias e sentidos no que se refere à multiplicidade em uma dos meios mais expressivos da contemporaneidade: a televisão.

O diretor, o tradutor

Em seu *Hibridismo Cultural*, Burke (2008) retrata uma figura a partir da qual, hoje, pode-se identificar através das ações desenvolvidas na sociedade, determinados atores contemporâneos da chamada cultura globalizada. É os quais ele chama de tradutor. É importante dizer que: a concepção de Burke sobre tradução cultural descreve o mecanismo por meio do qual encontros entre culturas distintas produzem formas novas e híbridas de manifestação cultural. No contexto desta concepção, o autor admite que os tradutores seriam “freqüentemente pessoas deslocadas. (...) As pessoas que transferiam suas lealdades de uma cultura para a outra muitas vezes representando um papel importante no processo de interpretações” (BURKE, 2008: 97).

Na verdade, ele insere essas considerações referindo-se a renegados de pátria ou indivíduos que faziam parte de um país e por conta de uma derrota em guerras, ou o que valha uma mudança de vida, foram obrigados a se repatriarem, cedendo seu conhecimento anterior ao novo povo ao qual se juntaram. Abandonando esse entendimento histórico, mas considerando o mesmo personagem diante do momento cultural que se vivencia atualmente, repleto de interferências múltiplas dos mais variados cunhos, várias são as figuras enquadradas nesse conceito. Artistas, jornalistas,



publicitários, chefes de cozinha e até artesões transmitem uma cultura ou um aspecto particular de uma cultura de um para outro povo, promovendo o tal encontro cultural.

Então, nada mais conveniente que ter no diretor de televisão a encarnação contemporânea do tradutor falado por Burke e, no caso específico de *Caramuru – A invenção do Brasil*, Guel Arraes assume esse papel, ele é “o tradutor”. Não chega a ser um readaptado cultural, mas a história de vida de Arraes é repleta de encontros com culturas diferentes, a partir das quais ele teve oportunidades de envolver-se com novos mundos e por isso ter a sua disposição um repertório variado em seu acervo cultural pessoal.

Nascido em Recife, Miguel Arraes de Alencar Filho passou a infância ao lado dos irmãos e sob a lenda do pai (político fundador do Partido Socialista Brasileiro e três vezes governador do estado de Pernambuco), quando, aos 15 anos, teve seu primeiro “encontro cultural”. Foi à Argélia em 1969. Lá, passou três anos até ir estudar Antropologia e Matemática na Universidade de Paris, França, onde viveu o seu segundo “encontro”.

Ingressou no Comitê do Filme Etnográfico e trabalhou sete anos com Jean Rouch⁵. “Foi lá que aprendi e fazia de tudo”, declarou em entrevista ao *ClickTV* em 24 de outubro de 2008. Enquanto trabalhava no comitê, começou a produzir filmes curtas e médias-metragens. Ainda como produtor, colaborou com Jean Luc-Godard num trabalho sobre Moçambique. Depois de 11 anos afastado, nove deles na França, Arraes volta ao Brasil, em 1980 (na redemocratização do país).

Começa a trabalhar como assistente de produção em filmes nacionais, até que vai trabalhar na Rede Globo. Passa a morar no Rio de Janeiro e inicia seu trabalho na televisão como assistente de direção em uma telenovela. No entanto, só em 1985 foi que iniciou o programa que muitos críticos consideram um marco em sua carreira e que veio a definir o seu estilo na televisão: *Armação Ilimitada*. O programa ficou três anos no ar e já apresentava elementos que mesclavam referências externas na composição de suas histórias.

A partir daí, desenvolveu inúmeras obras televisivas que visivelmente ajudaram a reconfigurar a televisão brasileira nos últimos vinte anos. Arraes consolidou seu estilo e estabeleceu parcerias com produtores e atores na construção de seu núcleo dentro da

⁵ Jean Rouch, realizador e etnólogo francês, é um dos representantes e teóricos do cinema direto; um dos pais fundadores do cinema-verdade. Foi fonte de inspiração e constante referência para os realizadores da Nouvelle Vague. Morreu em 2004 em um acidente de carro no Níger enquanto realizava mais uma pesquisa etnográfica.



maior emissora de televisão do país, onde – é preciso reconhecer – poucos tiveram a oportunidade para reverter dinâmicas e conceitos de trabalho.

Os programas, ou melhor, as traduções de Arraes se restringem, na maioria das vezes, a conteúdo referenciado na sociedade brasileira. Histórias, minisséries, adaptações que relacionam o cotidiano ou mesmo reelaboram conteúdo restrito a um público para as massas. Sobre isso, afirma, em entrevista intitulada “É necessário ser popular”, concedida à *Istoé Gente*, que “televisão sem novidade não existe. Se não avançar, daqui a dois anos não vai ter mais o que colocar no ar”. E ainda declarou – providencialmente para esse estudo, diria – que:

Há um preconceito contra tudo que é popular, mas acho que é necessário ser popular. Quando você faz uma coisa que é muito popular, significa que está dando ao público algo que ele já conhece, está seguindo uma fórmula. Por outro lado, se você for muito no gosto do público, a coisa não vai ter nenhum valor artístico. Você pode encantar o público inquietando-o, trazendo novidades, fazendo com que ele descubra coisas que não conhece. Nem tudo que é popular precisa ser descartável. No caso de *Caramuru*, a gente trabalhou com o conflito entre o comercial, por causa da audiência, e arte. (www.istoegente.com.br, 2001)

Ainda sobre um elemento constante em suas obras, Arraes, em entrevista ao site *ClickTV*, disse que há no grupo com o qual produz em seu núcleo uma frequente inserção de metalinguagem em seus trabalhos. “Sempre tem uma piscada de olho para o telespectador dizendo: você está numa ficção ou não está”, admite. Marco Nanini que o diga, afinal ele foi o narrador, responsável por guiar o espectador na parte documental de *Caramuru – A invenção do Brasil*, a qual tentarei explicitar elementos e recursos a seguir.

Sinopse, contextualização e os encontros culturais da história brasileira

Para o homem contemporâneo é mais fácil compreender, dentro das manifestações culturais atuais, que as fronteiras entre as culturas erudita, popular e massiva se romperam e a identidade passou a ser considerada não sob uma ótica de pureza e solidez, mas vista num caleidoscópio desconhecido, como comparou Ortiz (1994) em outro momento. No entanto, tomando a minissérie como a manifestação em questão, para o espectador desatento, *Caramuru* chega a confundir as identificações primárias deste, podendo ser categorizada junto a outros programas submetidos ao



intuito nacionalista e consumista que vigora e já se espera dentro do simulacro político dominante na programação televisiva comercial.

Porém, essa perspectiva é transcendida quando surge outra proposta na tela, onde o conjunto da obra (conteúdo, personagens e documentos aliados à montagem do programa) aponta para uma nova interpretação do acontecimento comemorado. Realizada na comemoração dos 500 anos do Descobrimento do Brasil promovida pela Rede Globo, *Caramuru – A invenção do Brasil* “casa” ficção e documentário na construção de um ambiente multicultural, diverso de referências em seu enredo.

Exibida em três capítulos, a minissérie foi ao ar, em maio de 2000, na faixa das 22 horas e baseia-se em obras não conhecidas pelos brasileiros – a não ser estudiosos da história do Brasil. O poema do Frei José de Santa Rita Durão e a sua versão romanceada em *As mais belas histórias do Brasil*, como se anuncia no começo da minissérie e no roteiro publicado depois, além de outras fontes histórias clássicas são as bases de *Caramuru – A invenção do Brasil*.

No formato, a minissérie adquiriu ares de um documentário imaginativo, de acordo com categorização exemplificada por Dancyger (2007) em seu *Técnicas de edição para cinema e vídeo*, pois muitas vezes cria situações únicas com material feito anteriormente (imagens da chegada do homem à Lua, filmes e documentos históricos, transmissão do carnaval carioca do ano e 2000, além de montagens em *chroma-key*⁶ e animações dentre outras) para construir uma nova interpretação dos acontecimentos. E para guiar o olhar do espectador diante de tudo isso, também contou com um apresentador-narrador (Marco Nanini) que, ora apresentando/narrando, ora atuando como algum personagem conveniente à situação tratada, surgia para referenciar encenações da ficção e apresentar elementos que compõem a história do Brasil.

Assim, ele orchestra a trama vivida por Selton Mello, intérprete do protagonista: Diogo Álvares. Um degredado português que viaja em uma das caravelas lideradas por Pedro Álvares Cabral, mas naufraga, chegando ao litoral baiano primeiro que o resto da frota e tendo contato direto com os tupinambás⁷. Na tribo, Diogo conhece Paraguaçu

⁶ *Chroma-key* é uma técnica de efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre uma outra através do anulamento de uma cor padrão. Sua aplicação se dá quando um ator ou um elemento qualquer fica sobre uma superfície de cor homogênea que depois, no processo de edição, é inserida uma imagem no lugar dessa cor.

⁷ Os tupinambás eram uma nação indígena que habitava várias áreas do litoral do nordeste brasileiro, do Pará à Bahia, mas que guerreavam entre si. No entanto, com o advento dos tupiniquins, sua tribo inimiga, terem se aliado aos portugueses, os tupinambás fizeram parte da Confederação dos Tamoios, entre 1556 e 1567, na luta contra os colonizadores. Assim como outras nações indígenas, os tupinambás foram aos poucos desaparecendo ao entrarem em contato com os colonizadores portugueses.



2010

(Camila Pitanga) e os dois se apaixonam. Tempo depois, sua irmã mais nova, Moema (Deborah Secco), também entra no relacionamento, formando um triângulo amoroso – o primeiro da história do Brasil, como sugere a narrativa. Entretanto, mesmo conquistando o amor das duas filhas do cacique Itaparica (Tonico Pereira), Diogo estava na iminência de fazer parte do cardápio da tribo canibal. Foi então que encontrou uma arma de fogo e, pelo uso dela, recebeu a alcunha de Caramuru⁸.

Na trama, também envolvidos nessa história estão o Capitão Vasco de Athayde (Luís Mello) e a marquesa francesa de Sevigny, Isabelle D’Avezac (Débora Bloch), dois europeus envolvidos em artimanhas com a França para roubar o mapa que dava caminho mais rápido às Índias e que cruzam o caminho de Caramuru antes da chegada dele ao Brasil. Em participações especiais, Diogo Villela, outro degredado que viajara o mundo antigo todo dessa forma, e Pedro Paulo Rangel, chefe de Caramuru na Cartografia Real portuguesa, terminam o pequeno e ágil elenco da minissérie.

Mas o grande mérito da minissérie é a caracterização dos personagens em estereótipos ironicamente cunhados no imaginário do homem contemporâneo brasileiro e, por isso, rapidamente inteligíveis. Identificar no cacique Itaparica a imagem preguiçosa e esperta do autóctone brasileiro e no capitão Vasco de Athayde a ganância e o espírito desbravador europeu dos tempos das grandes navegações, assim como sua fascinação e estupidez ao ser enganado por qualquer lenda indígena que envolva ouro é algo assimilável a qualquer brasileiro que concluiu o ensino fundamental.

E é essa ironia que tira a mesmice da abordagem e dá ao roteiro da minissérie o seu diferencial. Caramuru, o herói, continua sendo aquele ser sem maldade, mas composto por ideais contidas na cultura eurocêntrica da época; assim como as inocentes, porém fogosas mocinhas índias Paraguaçu e Moema. Além do indivíduo que se aproveita das falhas do sistema em benefício próprio encarnado em Heitor, o outro degredado português que já viajara o mundo daquela maneira e conhecia mais de leis que o próprio capitão da nau; e do desconfiado e esperto Dom Jaime, o funcionário público cismado com sua aparência física.

Mais uma vez a televisão ocupa um “lugar estratégico nas dinâmicas da cultura cotidiana das majorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades”. (BARBERO; REY, 2001: 26) *Caramuru – A invenção do*

⁸ O nome Caramuru é tido pelo Frei Santa Rita Durão como rei do trovão em Tupi (língua nativa indígena), mas pesquisadores contestam essa interpretação. De acordo com o que é exposto no final da minissérie, sob a intervenção do narrador, Caramuru é um peixe comprido e preto que dá choque, como uma enguia, e assemelha-se à espingarda usada pelos colonizadores, da qual Diogo fez uso em sua defesa contra os índios canibais. Daí a alcunha.



Brasil entra para o acervo do imaginário televisivo nacional não apenas como um produto da multiplicidade cultural transfigurada por um meio de comunicação, mas sim como uma obra de arte, pois manifesta o cenário cotidiano das mais diversas representações culturais que forjam nossa híbrida identidade brasileira.

Entretanto, quem pensa que os únicos encontros culturais de *Caramuru – A invenção do Brasil* ficaram entre a cultura dos nativos das terras brasileiras e a cultura dos portugueses eurocêntricos, está enganado. Através da figura do narrador, o diretor agiu trazendo diversos elementos para contextualizar os acontecimentos da ficção, transfigurando a ideia de multiculturalismo ou de cultura globalizada explanado anteriormente e relacionado com o caráter que assume a televisão no contexto cultural dos tempos de hoje, com o uso dos recursos da montagem expressiva, da auto-referencialidade, hipertexto e metalinguagem.

Multiplicidade intencional: a narrativa, a montagem e a edição do programa

Assim como as culturas globalizadas, os programas de televisão adquirem cada vez mais um caráter indefinido e híbrido. Às vezes adaptações, outras vezes cópias ou traduções de formatos existentes, configuram um novo cenário na TV que se devora com uma rapidez e agilidade impressionantes. A predominância verbo-vocal e unívoca dos seus gêneros narrativos ficcionais ou documentais mais tradicionais são rompidas e, como bem descreve Balogh,

com frequência os formatos ficcionais da TV, além de incorporarem relações tradicionais entre os textos, citações, paródias, decalques, adaptações etc... estão evoluindo no sentido de abocanhar um gênero inteiro ou mais como quadro de referência. (BALOGH, 2002: 141)

Especificamente em *Caramuru – a invenção do Brasil*, a tecnofagia da estética da inversão, componente da linguagem audiovisual televisiva bastante recorrente nas obras atuais, não está presente. Entretanto, a metalinguagem assume seu papel, consumindo parte do roteiro em referências da história dentro da história ou do contar uma história através de outra. É assim quando Marco Nanini insere no contexto da minissérie o livro *Iracema*, de José de Alencar, e os personagens, mesmo que por pouco tempo, assumem outros papéis para contar a nova história.

Também, quando Nanini sobrevoa a praia onde Diogo Álvares está só a pedir socorro, logo após livrar-se de Vasco no bote em que ambos estavam à deriva, a



metalinguagem está presente. Na cena, Nanini fala diretamente com o espectador, justificando o intervalo de tempo histórico como o porquê de não ajudar o naufrago, atentando para a ficcionalidade da produção.

Na montagem, onde a chave para o ritmo da obra é o tempo, há uma imensidão de recursos de *raccord*⁹ e efeitos de edição que adornam o material gravado e possibilitam o encaixe do hipertexto. Tanto nas animações, como na justaposição de imagens e colagens de conteúdos que é realizada em *Caramuru*, os recursos de montagem e edição são extremados e usados para dar o tom do programa. São eles que estabelecem esse formato híbrido – não só na maneira de encarar o programa como um elemento de junção cultural, mas também considerando os gêneros pré-estabelecidos convencionalmente, onde forma uma junção de ficção e documentário.

Não é a toa que o narrador sempre está em volta de recursos digitais de edição e a narrativa adequadamente encaixada dentro das referências documentais. No encontro de Diogo com Paraguaçu na beira do rio, os dois iniciam um rápido diálogo onde o assunto é o entendimento entre ambos quando um não fala o idioma do outro. Então, pertinentemente são interrompidos pela inserção do narrador que referencia a ação dos dois apresentando dados históricos sobre a compreensão entre línguas diferentes e de como o português daquela época (1500) falava e de como o índio e seu idioma (o Tupi) foram a princípio difundidos e depois extintos ao longo da atual formação da sociedade brasileira.

O destaque deve-se à colagem de conteúdo e a imbricação do formato através de hipertexto e na utilização de fragmentos numa montagem expressiva. Para tal, Arraes fez uso de uma figura conhecida dos modelos audiovisuais clássicos e de qualquer espectador atento: o narrador. No entanto, mesmo recorrendo a esse ator tão conhecido do modelo formal, Arraes multiplica a sua função. Num primeiro momento, pode-se confundir o narrador da história com um apresentador que dá o pontapé inicial à narrativa ficcional a ser contada. Porém, logo em seguida percebe-se que ele não está ali apenas como coadjuvante.

Marco Nanini, o narrador, não oculta sinais de sua presença no programa. Ora ele apresenta, falando diretamente com a câmera; ora evoca o mundo no contexto da história de Diogo Álvares quando fala dos sentimentos e impressões dos atores; ora ele organiza a narrativa ficcional ou a compara com acontecimentos reais mais presentes no

⁹ Raccord serve para designar os efeitos visuais, sonoros ou de linguagem cinematográfica utilizados para garantir a coerência entre dois planos ou duas cenas subsequentes em um filme ou vídeo.



imaginário popular mundial, tudo referendado com imagens das mais diversas, como na comparação das navegações à chegada do homem à Lua (com imagens da nave e a voz de Neil Armstrong em *off*) ou das mortes nas embarcações com os alistados na Segunda Guerra Mundial (também com imagens da guerra).

Além de tudo isso, Nanini ainda interpreta personagens pertinentemente, de acordo com o que quer inferir sobre a narrativa ficcional em andamento, além de estar inserido em imagens históricas ou ter sua voz narrando as animações (2D, 3D e *stop motion*) que exemplificam os encontros culturais, as viagens ou ilustram o *chroma-key* ao fundo do cenário.

O narrador é o coringa de Arraes para fazer uso de hipertextos numa montagem expressiva. É ele quem dita o tempo de cada cena, de cada plano e de cada sequência, ou seja, dita o ritmo do programa e a variação do ritmo guia os espectadores em suas respostas de aceitação ao programa. De certo que as interpretações fazem boa parte desse conjunto funcionar, principalmente quando elas são baseadas num roteiro que trabalha com hipertexto. Entretanto, as relações estabelecidas nesse trabalho estão tão intrínsecas que se torna impossível atribuir a somente uma o resultado do conjunto.

Assim, fica difícil fechar exemplos em um só desses elementos quando, na verdade, eles formam uma colagem de fragmentos múltiplos e culturalmente referenciados que atingem o simulacro imagético do senso comum mundial e, conseqüentemente logram para a obra uma rápida inteligibilidade, mas que impossibilita uma categorização fechada.

Formação de uma nova postura do espectador

Com isso, evidencia-se na história da cultura mundial uma dinâmica de empréstimos e reelaborações, desestruturações de séries e formatos, assim como uma constituição de novos arranjos sociais, no quais o indivíduo, através das mídias/meios de comunicação, tem papel fundamental. Na TV, o entendimento entre público e produtores é essencial para uma boa elaboração do processo representativo simbolizados pela programação televisiva, de modo que a televisão se configure capaz de equacionar a grande variedade de valores e possa oferecer propostas que sintetizem o maior número de representatividades sociais.

Para isso, considerando o que fala MacLuhan sobre a dinâmica entre realizadores e audiência, onde o envolvimento do público com a televisão se dá de



forma participativa e que nasce da perscrutação de um pelo outro, torna-se mister que a postura do espectador seja concebida e considerada mais que algumas simples pesquisas de audiência massiva e se torne, através de meios mais válidos de.

Então, tida como origem e parte dos processos sociais, políticos, econômicos e culturais que compõem o cenário contemporâneo, inferidos principalmente pela globalização, a televisão ainda figura como ambiente de representação e de manifestações desses processos num ciclo remissivo e ao mesmo tempo antropófago que culmina em um constante processo de reconfiguração de seus conceitos, de suas dinâmicas e, principalmente, de sua linguagem.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Liana Viana do. **Da Lama e do Caos: Globalização e Hibridismo na produção do movimento mangue beat/Chico Science & Nação Zumbi**. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal do Ceará, UFC, Fortaleza.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

BARBERO, Jesus Martín; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia cultural e ficção televisiva**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo – RS: Editora Unisinos – Coleção Aldus 18, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2ª Edição, 1998

_____. **A globalização imaginada**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003

CARVALHO, Gilmar. **A televisão no Ceará**. Fortaleza, Omin Editora, 2002.

CASHMORE, Ellis. **...E a televisão se fez**. São Paulo: Summus, 1998.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2007.

FORD, Aníbal. **Navegações: comunicação, cultura e crise**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

IANNI, Octavio. **A era do globalismo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 7ª edição, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Editora Papirus, Coleção Campo Imagético, 1997.



_____ **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora Senac, 2005.

MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro.** São Paulo: Editora Iluminuras: Itáu Cultural, 2007.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração.** Rio de Janeiro: Editora DIFEL, 2002.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo cultura na Argentina.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2ª edição, 2000.

Em meio eletrônico:

COHEN, Vivianne. É necessário ser popular. **Istoé gente**, 2001, *online*. Disponível em <<http://www.terra.com.br/istoegente/125/entrevista/index.htm>> Acessado em novembro de 2009.

COSTA, Alda Cristina Silva da; MENDES, Ana Maria Pires. Globalização e televisão: alterando as relações sociais. **Unama**, 2003, *online*. Disponível em <http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/artigos_revistas/224.pdf> Acessado em outubro de 2009.

Entrevista com Guel Arraes. **Revista Época**, 2003, *online*. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT586651-1661,00.html>> Acessado em novembro de 2009.

PRIOLLI, Gabriel. Todos elogiam, poucos querem assistir. **Observatório da Imprensa**, 2009, *online*. Disponível em <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=564TVQ001>> Acessado em fevereiro de 2010.

Vídeos:

Entrevista de Rubens Ewald Filho com Guel Arraes. **ClickTV**, 2008, *online*. Disponível em <<http://mais.uol.com.br/view/wxs5e3bsd547/rubens-ewald-filho-entrevista-o-diretor-guel-arraes-0402376CE0912326?types=A&>> Acessado em abril de 2010

Webinar: web 2.0: o poder das redes sociais. **Comunique-se**, 2009, *online*. Disponível em <<http://webcall.riweb.com.br/webinar/20091118/passo2.asp>> Acessado em abril de 2010.

Sites:

Caramuru – A invenção do Brasil <<http://caramuru.globo.com/>>. Acessado entre fevereiro de 2010.

Memória Globo <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acessado em fevereiro de 2010.

O auto da compadecida <<http://globofilmes.globo.com/GloboFilmes/Site/0,,GFF41-5402,00-O+AUTO+DA+COMPADECIDA.html>>. Acessado abril de 2010.

Rede Globo <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acessado em fevereiro de 2010.