

**Televisão de qualidade, cultura popular
e experiências de narrativas seriadas na televisão pública¹**

*Quality television, popular culture
and experiences of serial narratives on public television*

Júnior PINHEIRO²

Resumo

Este artigo tem por base os estudos acerca do conceito de televisão de qualidade e seu valor referencial para as produções de narrativas seriadas, bem como sua aplicabilidade no contexto das emissoras públicas. Compreende-se que a inovação na linguagem e o apuro estético de um conteúdo de qualidade, precisam estar acompanhados pela preocupação em abordar a diversidade cultural de forma afirmativa, fugindo de estereótipos e valorizando as identidades. Uma emissora pública, por conta de seu compromisso social com a boa informação e entretenimento, mostra-se campo ideal para conteúdos afirmativos e experimentações criativas. Apesar das dificuldades enfrentadas pela comunicação pública, a TV Brasil vem tentando fazer programas que alcancem uma maior faixa de audiência. A fim de produzir narrativas ficcionais interessantes, busca parcerias com realizadores independentes e financiamento público. Para desenvolver este artigo, recorreu-se a uma pesquisa bibliográfica e documental, valendo-se de análise qualitativa, tomando por base os estudos culturais e folkmediáticos.

Palavras-chave: Televisão de qualidade. Televisão pública. Narrativa seriada. Folkmidia.

Abstract

This article is based on studies about the quality television concept and its reference value for the productions of serial narratives, as well as its applicability in the context of public broadcasters. It is understood that innovation in language and the aesthetic sense of quality content, must be accompanied by a concern to address cultural diversity in the affirmative, rejecting stereotypes and valuing identities. A public broadcaster, because of their social commitment to good information and entertainment, shows ideal field for affirmative content and creative experimentation. Despite the difficulties faced by the public communication, the TV Brasil has been trying to make programs that reach a wider range of audience. In order to produce interesting fictional narratives, seeks partnerships with independent filmmakers and public funding. To develop this article, we used a

1 Artigo originalmente apresentado no GT 1 - Comunicación Intercultural y Folkcomunicación do XII Congreso de Investigadores de La Comunicación – ALAIC, Lima, 2014.

2 Mestre em Comunicação (PPGC/UFPB). E-mail: videologias@gmail.com

bibliographical and documentary research, drawing on qualitative analysis, based on the cultural studies and folkmedia.

Keywords: Quality television. Public television. Serial narrative. Folkmedia.

Introdução

A disputa pela audiência e o compromisso público são dois motivos que tem levado emissoras, em diversos países, a desenvolver materiais com estéticas atraentes, sem perder de vista a preocupação com a mensagem. No início dos anos 1980, começou-se a empregar o termo televisão de qualidade para se referir aos programas que conseguissem unir estas duas facetas num único produto. Desde então, esta expressão é utilizada para valorizar produções, aumentando sua participação no mercado, ou simplesmente para afirmar um conteúdo como positivo para a sociedade.

No Brasil, tanto o uso do termo, quanto os estudos acerca do tema são novos. Apesar disso, há algum tempo as emissoras do país vem produzindo conteúdo de qualidade, desde documentários, experiências ao vivo, ou narrativas ficcionais, que flertam com realidade ou com a literatura. A chegada da tecnologia digital, da tevê por assinatura, e os novos modos de consumo, mudaram as formas de se ver televisão. Esta nova realidade preocupa as empresas de comunicação, o que traz mudanças nos modos de produção.

Historicamente, a tevê brasileira produz conteúdos de qualidade, quando voltados às classes A e B, mas relega às demais classes materiais duvidosos e apelativos – muitas vezes adaptações de mau gosto do próprio cotidiano destas classes. Entretanto, na última década, a percepção do aumento do poder aquisitivo das classes C e D, conduziu as empresas de comunicação a pensar novas formas de produção, de olho num nicho de mercado que só cresce.

A ampliação do mercado conduziu a novas estratégias na produção de conteúdo, com a incorporação de elementos do folclore, da cultura popular e do cotidiano das comunidades periféricas ou grupos étnicos. Esta relação folkmediática não é nova. Seu início está vinculado ao projeto de Estado para criação de uma identidade nacional, iniciado na primeira metade do século XX e intensificado no governo militar. A novidade, talvez, seja a abordagem menos predatória que tem sido empregada.

A televisão pública tem um compromisso social em ser uma televisão de qualidade, com programação diversificada, que respeite as alteridades e dialogue com as

minorias, tratando-as de forma afirmativa. Por não possuir um padrão estético engessado, motivado pela produção industrial em série, podem ousar mais na concepção de novos formatos, novas mensagens. Porém, muito deste ideal esbarra com o problema da falta de recurso, ou de *know-how*, na hora da execução.

No Brasil, a tevê pública, na busca por audiência, mas sem se valer de apelações, vem propondo parcerias com realizadores independentes, de várias partes do país, valorizando a diversidade estética e cultural. Para tanto, conta com políticas públicas de financiamento voltadas ao audiovisual – editais de descentralização dos recursos capazes de afiançar produções voltadas à diversidade, à qualidade e às políticas afirmativas.

Televisão de qualidade: contextos históricos

Como marco histórico, costuma-se reconhecer os experimentos ingleses dos anos 1930 como as primeiras experiências de transmissão televisual voltada ao público. Entretanto, a segunda grande guerra e a recessão que se seguiu, foram determinantes para que a nova mídia custasse a adquirir consistência tecnológica e se disseminasse além dos países desenvolvidos, não havendo grande entusiasmo quanto a ela, no período (BRIGGS E BURKE, 2006).

O que se seguiu então foram sucessões de debates tecnológicos, com poucas discussões sobre conteúdo, o que, aliado à ausência de referências estéticas anteriores, levou a tevê a vagar, por anos, na busca de uma linguagem relativamente própria, algo que a tornasse mais que simplesmente um cinema numa caixa ou um rádio com imagens.

Nos anos 1960, impelida pelo crescimento econômico do pós-guerra, a televisão – até então um artigo de luxo – se disseminou entre as classes de menor poder aquisitivo. Uma audiência de massa começou a crescer semanalmente, ávidas por assistir uma programação que ia dos noticiosos aos filmes, passando por musicais e *talkshows*, conteúdos ainda bastante estereotipados e repetitivos, seguindo a mesma direção do rádio: o entretenimento fácil e atrativo (BRIGGS E BURKE, 2006).

Para Anna Maria Balogh (2002), a serialidade dos conteúdos televisivos baseia-se num conjunto de elementos conhecidos, que fazem parte da competência do destinatário – estereótipos – mesclado com alguns poucos elementos novos. Esta combinação se dá de forma alternada, gerando compostos que aparentemente se diferem – um complexo

estabelecimento de tipologias. Estes replicantes geram uma nova estética: uma estética da repetição, uma espécie de neobarroco.

Esta programação tradicional, imperante no meio do século passado, prosseguiu como fórmula de sucesso por décadas. No caso específico da produção ficcional seriada, seus esquemas narrativos extremamente simples e previsíveis, cobertos por modelos pré-determinados, se valiam da estrutura rígida da tevê aberta para manter sua base narratológica praticamente inalterada.

As mudanças sociais, a popularização dos canais fechados e as discussões científicas voltadas à análise compreensiva da recepção e da mensagem televisual, conduziram a reflexões que levaram ao que se convencionou chamar de televisão de qualidade. O debate acerca da qualidade no conteúdo televisual não é novo. Entretanto, as respostas definitivas parecem ainda estar longe de serem encontradas. O conceito inicial sobre televisão de qualidade se desenvolveu na década de 1980, dentro dos contextos intelectuais e profissionais britânico e americano. O termo, que se refere tanto a questões éticas, sociais e educativas, quanto a aspectos técnicos e estéticos, passou a ser empregado para definir novas formas de se pensar e fazer tevê.

A televisão britânica nasceu sob o controle do Estado e influência dos setores mais conservadores da sociedade inglesa, como a Igreja Anglicana (LEAL FILHO, 1997). Quando a televisão foi estabelecida, nos anos 1930, já havia um contexto próprio de produção de conteúdo na BBC, cuja emissora de rádio já era estatal desde 1927. Todo este controle inicial levou a BBC a criar uma programação voltada à educação, cultura, interesse público e formação cidadã; valendo-se de um alto padrão estético.

O controle estatal sobre o nível da produção televisual no Reino Unido manteve a questão da qualidade presente nas discussões e nas produções nacionais desde seu princípio. Para Leal Filho (1997), nas primeiras décadas, havia uma ideia de defesa do *broadcasting* inglês, enquanto patrimônio público e veículo cultural do povo. Assim, deveria ser protegido das disputas por audiência e das interferências políticas e comerciais.

Diferentemente do contexto britânico, não foram as interferências estatais que conduziram as emissoras dos Estados Unidos à reflexão sobre tevê de qualidade. De acordo com Robert J. Thompson (1997), a década de 1980 viu surgir, no contexto televisual americano, novos desafios, que acirraram a concorrência, exigindo dos realizadores um incremento nos predicados de seu produto. O mercado televisual precisou

se adequar às possibilidades trazidas pelo cabo e pelas novas formas de se assistir tevê, originadas pelas transformações nos modos de consumo – que valorizou as segmentações sociais – aliadas à popularização do videocassete.

A crise artística que atingiu a teledramaturgia americana, nos início dos anos 1980, abriu uma fresta para novas ideias e um espírito de experimentação, que resultou num alavancar financeiro das empresas do setor. Novas gerações de realizadores; advindos das experiências com o vídeo, música e cultura pop; integraram as equipes de desenvolvimento de conteúdo, trazendo fôlego, estéticas e linguagens inovadoras à tevê americana, explorando, inclusive, todas as potencialidades do ao vivo. Junto a eles, experientes autores de teatro e diretores de cinema empregaram sua técnica para construir produções com narrativas bem elaboradas e atrativas.

Nos campos da discussão teórica, de acordo com Thompson (1997), pode-se compreender a tevê de qualidade como programas não regulares, cuja temática aborda assuntos do cotidiano, com inspiração na realidade e certa polêmica, com incorporação de elementos que vão desde a cultura popular quanto a erudita, ressignificando-as, com apuro estético e diversos pontos de vista.

Ainda refletindo sobre qualidade na televisão, Sarah Cardwell (2007) pontua que as classificações de televisão de qualidade são profundamente comprometidas pelo contexto nacional. A autora busca compreender o que diferencia uma boa televisão do que se convencionou chamar de tevê de qualidade, termo bastante genérico. Assim, propõe o uso da expressão boa televisão para identificar um conteúdo digno de atenção crítica. A boa televisão, então, estaria vinculada às experiências pessoais dos telespectadores, que podem considerá-la rica, interessante, estimulante, comovente e original, seja pela relação emocional, seja pelo enquadramento em seus conceitos morais ou ideológico.

O que fica claro nos debates sobre qualidade na televisão é que esta pode ser alcançada ao se empregar criatividade e inovação, rompendo com padrões desgastados. Em certos casos, a criatividade consiste não na geração do novo, mas na ressignificação de certas referências. Outro indicio de qualidade é a presença da diversidade: um conteúdo que valorize as identidades e alteridades, buscando fugir das facilidades do estereótipo de mau gosto. Vinculando-se à diversidade, a programação de qualidade abrangeria minorias e atores sociais excluídos, valorizando e incentivando a manutenção da cultura, tanto a erudita quanto a popular e suas tradições, em boa parte, ignoradas pelos grandes meios.

Se a televisão é vista como um ritual coletivo, a qualidade pode estar no seu poder de gerar mobilização, participação, comoção nacional em torno de grandes temas de interesse coletivo (...). Outros (...) podem encontrar mais qualidade em programas e fluxos televisuais que valorizem as diferenças, as individualidades, as minorias, os excluídos, em vez da integração nacional e o estímulo ao consumo. Por fim, se é difícil conciliar tantos interesses divergentes, a qualidade pode estar simplesmente na diversidade, o que significa dizer que a melhor televisão seria aquela que abrisse oportunidades para o mais amplo leque de experiências diferenciadas (MACHADO, 2005, p. 25).

Televisão de qualidade no Brasil

As discussões acerca da televisão de qualidade na América Latina e no Brasil são mais recentes e estão vinculadas a estudos culturais e midiáticos desenvolvidos nos anos 1990, com foco em televisão, audiovisual, mediação e identidade. Apesar disto, pode-se afirmar que a preocupação com a confecção de conteúdo acima da média já estava presente, desde décadas anteriores, nas rotinas dos produtores da tevê brasileira.

A chegada da tevê ao Brasil se dá num período de mudanças na estrutura social, econômica e política do país, com investimentos na indústria e em infraestrutura, além do grande movimento de migração do campo para as grandes cidades. Em 1964, quando os militares assumem o Estado, a indústria cultural encontrava-se em fase de consolidação. O governo vislumbrou nesta uma forma de ampliar sua hegemonia e promover a manutenção da ordem nacional, por meio do ideal de identidade brasileira. Ao lado do milagre econômico, a tevê seria um poderoso agente de modernização e eficaz ferramenta de integração nacional, segurança e paz social (MATTOS, 2000).

Para dar sequência ao projeto de integração, a programação da tevê passou a exhibir artistas e músicos ligados à cultura popular, que também enfrentava um momento de industrialização (ORTIZ, 1999). As telenovelas, porta-vozes deste processo, se dedicaram a abordar temáticas vinculadas ao Nordeste, ao Norte e ao Centro Oeste, difundindo costumes e tradições locais, mas sob a ótica do eixo Rio – São Paulo. Esta prática pasteurizou as nuances identitárias e as peculiaridades sociais, tratando-as como pitorescas ou cômicas e mostrando o povo como um grupo uniforme, de pessoas incultas, que necessitavam de avanços socioculturais.

Como parte dos estudos folkcomunicaçãois e a sua preocupação na compreensão dos processos comunicacionais populares, surge o conceito Folkmídia, que embora ainda seja um termo em construção, é deveras importante para o entendimento das relações de troca entre a cultura popular e os meios de comunicação e suas estratégias de produção, circulação e consumo. Dentre as possíveis relações folkmidiáticas, estão as situações de apropriação das expressões populares pelos meios industriais, que na verdade são formas de expropriação das tradições folclóricas, cujo intento é convertê-las em espetáculos de massa, sendo altamente danosas e degradadoras das expressões do imaginário popular (BENJAMIN, 2004).

Estas formas predatórias de apropriação, fruto do pensamento comercial das emissoras de tevê e baseado no pensamento etnocêntrico de imposição de uma identidade nacional populista, fez perdurar, durante décadas, o modelo elitista de tratamento da cultura popular, ignorando-a, ou relegando a ela papel caricato.

A televisão ou a mídia eletrônica, com seu poder instantâneo, segue os modelos vigentes e entoca o Folclore dentro de programação especial, de parca audiência. Nas novelas, por exemplo, o falar é caricatural e os temas populares se confundem com o realismo mágico, sem conexão esclarecedora para os telespectadores. Como a TV é a moldura do bonito, não há lugar para o povo, de tez queimada, analfabeto, feio, na visão hegemônica da beleza padronizada pelo plin-plin (...). Em regra, o Folclore não frequenta a televisão e quando é inserido, incidentalmente, concorre para ridicularizar ou tornar exótica a manifestação da cultura do povo (BARRETO, 2005, p. 109).

Entretanto, no final dos anos 1970 e nos primeiros momentos da década seguinte, a competitividade e a necessidade de ampliação do mercado fizeram com que as redes brasileiras investissem na melhoria estética e tecnológica, como forma de sobrepujar a concorrência e atender às demandas de novos públicos. A implantação do *Padrão Globo*, por exemplo, trouxe consigo uma verdadeira limpeza na grade da emissora, com a exclusão de programas considerados de mau gosto.

Os novos desafios também fizeram com que as redes expandissem “sua produção de ficção televisiva para seriados e minisséries, que já faziam sucesso através de produtos importados” (BECKER, 2010, p. 244). Rompendo com os modelos já desgastados de teleteatro e novela latina, este novo formato permitiu à televisão brasileira experimentações e outras possibilidades narrativas e temáticas. Nos anos 1980, por exemplo, ampliou-se a

exploração de conteúdos regionalistas e houve maior aproximação com autores do teatro, da literatura e do cinema novo.

Talvez *Morte e Vida Severina*, dirigida por Walter Avancini para a Globo, em 1981, seja uma boa referência para exemplificar este momento. Baseado na obra homônima de João Cabral de Melo Neto, além da inovação estética e da ambiência toda em externa, o especial foi gravado com equipamentos portáteis de vídeo. Outra produção considerada inovadora é *Pantanal*. Exibida pela Manchete, em 1990, a novela fugia dos padrões temáticos e estéticos de seus pares, à época, e estava “indubitavelmente ligada a um movimento de renovação da telenovela brasileira” (BECKER, 2010, p. 243).

Neste contexto, a narrativa ficcional nacional buscou se adequar aos problemas reais do cotidiano do país, abordar temáticas relevantes e mesmo despertar mobilização social. Nos anos 1980, as séries e novelas se apropriaram do momento político, da abertura e transição democrática, para dialogar com a política e os novos rumos do país, tratando da corrupção e do homem do campo, por exemplo.

Televisão pública de qualidade

As já mencionadas experiências televisuais da BBC, nos anos 1930, são o primeiro registro histórico de televisão pública no mundo. Ainda assim, até hoje a teledifusão pública mostra-se como um conceito em construção, sendo, muitas vezes, confundido, cooptado ou atrelado ao poder estatal, político ou interesses comerciais.

Analisando o modelo de televisão pública portuguesa, Gabriela Borges (2008) desenvolveu um estudo taxionômico e referencial acerca dos parâmetros de qualidade no contexto da comunicação pública e suas finalidades culturais, informativas e de entretenimento. A autora elenca características que seriam funções de um serviço público de televisão – funções que vão das garantias democráticas, mobilização e equilíbrio, aos paradigmas comuns à quase todo estudo acerca da televisão pública: função social, cultural, educativa, política, identitária e informativa, entre outras.

Os parâmetros de qualidade para a boa atuação de um canal público se dá na área cultural – o que abrange temas de cunho informativo, de construção de valores e comportamento. Borges (2008) define estes parâmetros em três planos: expressão, mensagem audiovisual e conteúdo, sendo que este último refletiria seu comprometimento

com a democratização do acesso à arte e conhecimento, incentivo ao debate e estímulo à participação sociocultural; pluralidade de conteúdos; diversidade; fomento, promoção e manutenção de identidades culturais.

Percebe-se que muitos dos itens mencionados por Borges (2008) encontram-se em outras análises acerca da qualidade televisual. Contudo, numa televisão pública, comprometida, por natureza, em oferecer bons conteúdos aos telespectadores, torna-se mais provável encontrar incidências conjuntas desses elementos, ao menos em países onde a comunicação pública dispõe de recursos para assegurar a qualidade estética, uma vez que, em relação ao conteúdo, há mais chances de inovação, experimentação, valorização da diversidade e minorias que na maior parte das emissoras comerciais.

Televisão pública no Brasil

No Brasil, as transmissões públicas se iniciam por interesses governamentais nos anos 1960, atendendo a sugestões da UNESCO. A organização definiu diretrizes voltadas ao desenvolvimento do hemisfério sul, que incluía o uso da televisão no processo educativo dos países com deficiência escolar. Guiado pelo ideal desenvolvimentista, o governo militar acreditou “na ideia da televisão como instrumento educacional, capaz até mesmo de substituir a escola tradicional e seus professores” (CAPPARELLI E LIMA, 2004, p. 125).

Nos anos 1970 e 1980, vários projetos foram experimentados, na tentativa de organizar uma rede de emissoras que pudesse suprir as carências operacionais e compartilhar conteúdos regionais. Estes projetos, entretanto, esbarraram em sérias deficiências operacionais e financeiras. Apesar de contar com 15 afiliadas, a rede pública de televisão tinha boa parte de sua programação gerada a partir do Rio de Janeiro e São Paulo. O conteúdo veiculado priorizava materiais essencialmente educativos e, no caso da TV Cultura, programas de difusão da cultura erudita, como teatro e música clássica.

No período, somavam-se à falta de investimento, a não existência de políticas públicas sérias, o assédio político governamental e a falta de definição e direcionamento quanto à sua natureza e identidade – algo essencial na formação de uma rede nacional realmente pública, capaz de exibir conteúdos diversificados, que valorizassem minorias e identidades regionais. Estas questões conviveram lado a lado com outras:

a inexistência de políticas televisivas, somadas á definição social de políticas culturais, o pouco risco e experimentação em suas atividades criativas e de programação, a ausência de produtores independentes que proponham inovações de linguagem, a cópia dos formatos reiterativos das televisões comerciais são apenas alguns dos problemas sofridos pelas televisões públicas e que, em muitos casos, as conduziram infelizmente a uma realidade de prostração e isolamento (MARTÍN-BARBERO E REY, 2001, p. 69).

Em 2008, foi criada a Empresa Brasil de Comunicação – EBC / TV Brasil, a fim de organizar, juntamente com outros meios públicos, estatais ou universitários, uma rede de dimensão nacional. Todavia, apesar dos esforços para se definir caminhos para uma comunicação eficaz e de qualidade, a EBC quase sempre esbarra num problema antigo das emissoras públicas no Brasil: o financiamento da produção.

Presas a uma legislação da época do governo militar, estas tevês não podem veicular anúncios. Até mesmo os apoios culturais institucionais não podem ultrapassar 15% da transmissão. Para suprir tal deficiência, a EBC passou a buscar receitas por meio de leis de incentivo à cultura e parcerias com realizadores independentes, valendo-se de editais públicos de fomento à produção audiovisual.

Ficção seriada na televisão pública

Desde seu começo, a televisão pública brasileira intentou desenvolver produtos de narrativa ficcional seriada. Como sua preocupação inicial era a aceleração dos processos educativos, os produtores das tevês estatais encontraram no formato da telenovela – que já gozava de audiência no país – uma forma de obter maior penetração junto ao seu público. Um exemplo deste tipo de produção é o *Curso de Madureza Ginásial*, veiculado pela TV Cultura a partir de 1969 e produzido pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. O programa “lançou mão da teatralização dos conteúdos escolares, usando uma linguagem contemporânea para criar empatia com o grande público” (LIMA, 2008, p. 71).

A TV Cultura, então a emissora pública melhor estruturada, também desenvolveu outros projetos ficcionais seriados. A partir da adaptação de *Sesame Street* para o Brasil, em 1972 - que para se realizar, contou com recursos advindos de uma parceria de exibição com Rede Globo (LIMA, 2008) – a TV Cultura não parou mais de desenvolver conteúdos

ficcionais de qualidade voltados ao público infantil. Somam-se prêmios para *Bambalalão*, *Curumim*, *Mundo da Lua*, *Castelo Rá-Tim-Bum* e *Cocoricó*, entre outros.

Ao lado das séries infantis e de *Mundo da Lua*; *Confissões de Adolescente* foi fenômeno de público e crítica, fazendo ficção televisual pública, sem necessariamente se valer da linguagem de caráter pedagógico que tanto caracterizava esta vertente. Realizada com apuro técnico, grande atuação do elenco, atualidade e relevância dos temas, esta produção mostrou-se interessante a um público heterogêneo, atraindo audiência e fomentando debates com temática juvenil.

Teledramaturgia para a juventude C, D e E

Nestes quarenta e cinco anos, a televisão pública brasileira tem se esforçado, mesmo sem os recursos necessários, para produzir conteúdo de qualidade, que seja diferencial frente à programação comercial das outras emissoras. Contudo, mesmo bem intencionadas, as mesmas podem incorrer em equívocos, pois, de forma preconceituosa, entendem a cultura erudita como superior. Muito disso se deve à influência das emissoras comerciais, cujo modelo é alardeado como padrão de qualidade, desde as faculdades, estando enraizado no imaginário de parte dos profissionais. Vale a estética do belo, do branco e das famílias ricas e bem estruturadas. Tudo isto produzido a partir do olhar do Sul do país, cujo ideário é, em parte, herança da política de identidade nacional dos anos 1960.

A televisão influencia tendências socioculturais e de mercado, além de atuar na formação do imaginário, balizando o que é ou não verdade e ressignificando a cultura popular, interferindo nas identidades locais. É certo que isso não se dá de forma passiva e sem conflitos. Estes ocorrem por meio de formas locais e alternativas de resistência cultural. Em muitos casos, há uma troca simbólica, quando o público interfere no conteúdo do que é produzido pelas tevês.

Os últimos dez anos presenciaram o aumento do poder aquisitivo das classes C, D e E, beneficiada por políticas públicas, pela queda dos preços e pelas facilidades de crédito. Até então quase sempre ignorada ou estereotipada pela mídia, os jovens destes grupos hoje são entendidas pelo mercado como consumidores potenciais.

As mudanças de comportamento em relação à tevê, o acesso à informação e melhorias nos índices de educação tornaram estes jovens mais exigentes com aquilo que

lhes era oferecido. Como estratégia, os canais passaram a desenvolver conteúdos que abordassem o cotidiano da periferia e suas identidades culturais – uma programação popular para além do duvidoso, do policlesco, ou dos núcleos pobres das telenovelas.

Com forte apelo popular, Regina Casé foi uma das escolhidas – ao lado de outros, como Luciano Huck – para levar à frente o projeto mercadológico da televisão do Jardim Botânico. Seus programas *Muvuca* (1998), *Central da Periferia* (2006) e *Esquenta!* (2011) demonstram claro interesse da emissora em se aproximar das classes C, D e E.

A Globo, entretanto, investiu principalmente em teledramaturgia – especialidade da casa – para abordar o cotidiano da periferia. *Cidade dos Homens*, série que durou quatro temporadas (2002 – 2005), foi baseada na experiência da realização, em 2002, do filme *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles e que se ambientava nas favelas do Rio, mesmo local da ambientação de *Subúrbia*, produzida em 2012. Além da locação, experiências de imersão, ação social e protagonismo juvenil – com moradores locais como atores, são características comuns nas duas produções (FECHINE E FIGUEIRÔA, 2010).

Outras periferias também foram visitadas. Em 2006, a Globo produziu, em parceria com a O2 Filmes, a série *Antônia* – ambientada na periferia de São Paulo e em 2008, *Ó Paí Ó*, cuja história se passa em Salvador. Ambas foram baseadas em filmes homônimos, dirigidos por Tata Amaral e Monique Gardenberg, respectivamente.

A experiência da televisão pública

Consciente do seu papel social, a TV Brasil tentou desenvolver conteúdos que valorizassem a diversidade, mas esbarrou em certos entraves: o problema crônico da ausência de recursos e o número insuficiente de elenco e profissionais especializados em ficção seriada. Afinal, a maior parte dos atores, roteiristas e diretores experientes está vinculada por contrato à TV Globo ou à Globo Filmes e impedida de atuar.

Foi pensada, então, uma estrutura que dialogasse com a produção independente e com atores formados em oficinas voltadas ao protagonismo juvenil na produção audiovisual. Tudo financiado com recursos públicos advindos das políticas de comunicação e cultura desenvolvidas pelo Governo Federal. Com intuito de fomentar a produção independente regional e retratar a diversidade cultural do país, o MinC, desenvolveu os projetos DOC-TV, ANIMA-TV e a FIC-TV.

Ao perceber que a juventude majoritária, a que representa 90% das pessoas que têm entre 15 e 29 anos no país, não tem um programa de TV que dialogue com ela de fato, o programa Mais Cultura Audiovisual se propôs a elaborar um conteúdo diferenciado. Um conteúdo que primasse pela inclusão social, construção de identidade e fortalecimento da cidadania. Para que esses valores pudessem se estender ao segmento jovem era preciso lançar mão de um formato que tivesse capacidade de atrair sua disputada atenção, que na atualidade se divide em diversas mídias e tecnologias. (...) Nascia o FIC-TV, um projeto que fundia as políticas setoriais do audiovisual com os objetivos do Mais Cultura Audiovisual (BORGNETH E PRIOLLI, 2011, p. 21-22).

A ideia era produzir conteúdo que retratasse a juventude – fugindo dos estereótipos – que auxiliassem na construção da cidadania e provocasse discussões temáticas sociais. Parcerias com a produção independente traria outros pontos de vista, condição ideal a uma narrativa de qualidade que se propusesse a ser um instrumento de construção da consciência de igualdade.

A juventude é quase uníssona em criticar programas ou novelas como Pânico e Malhação, mas os indicadores de audiência contradizem esse discurso. A TV pública se depara constantemente com esse embate. O cidadão costuma querer conteúdos educativos na TV que, no final, ninguém assiste. Garantir assiduidade do telespectador com programas de qualidade é uma difícil orquestração (BORGNETH E PRIOLLI, 2011, p. 23).

A produção independente de teledramaturgia ainda é incipiente no Brasil. Por isso, não bastava distribuir os recursos, mas aprimorar a capacidade de execução da produção. Também havia o interesse de desenvolver um conteúdo adequado para que a juventude das classe mais vulneráveis se sentisse representada na tela da tevê.

Em 2008, foi lançado o edital do FIC-TV, que recebeu 225 projetos de todo o Brasil. Após análise técnica, realizada por um corpo de profissionais experientes e tendo por base pesquisas acerca do perfil dos jovens brasileiros, foram escolhidas oito propostas para realização de pilotos: oito episódios que retratavam o cotidiano de jovens, em diversas realidades socioculturais e regionais. Uma última triagem selecionou três desses pilotos para produção seriada e posterior exibição na TV Brasil.

Entre os oito escolhidos estava *Elvis e o Cometa*, que narra a história de um motoboy, morador do subúrbio, que perde o emprego e a namorada, além de ter sua casa e

moto destruída por um meteorito. Diante disso, ele precisa enfrentar diversos jogos de interesse para garantir seu futuro. Outra produção a focar o cotidiano suburbano foi *Alfavela*, que utiliza o humor para contar a história de um extraterrestre desmemoriado que é acolhido por moradores da Rocinha quando se perde no local, após o carnaval. Lá, ele precisa se adaptar ao dia a dia permeado de violência e pobreza, mas também de comunitarismo, alegria e sobrevivência.

O enredo de *Última Saída (A Passagem)* tem como protagonistas três amigos trabalhadores que moram no mesmo bairro e se programam para ir à praia. Contudo, ao tomar uma estrada desconhecida, vão parar num local de onde não podem retornar. Já *Pulo do Gato* é uma trama que se passa na Ribeira, em Salvador, onde um entregador de marmitas encontra na capoeira uma razão para superar suas dificuldades sociais e pessoais. Ainda, a trama *3%* traz a história de jovens que vivem numa sociedade rígida, onde aos vinte anos todos os jovens são obrigados a participar de um perverso plano de seleção, onde apenas 3% dos candidatos são aprovados, passando a fazer parte de uma elite. Aos demais, cabe a vergonha e o viver na marginalidade.

Entre os três selecionados para a produção está *Brilhante F. C.* – que conta a história de Rita, uma menina de quatorze anos que sonha em jogar na seleção brasileira feminina de futebol. Ela divide sua adolescência e seu sonho com os conflitos diários de uma pequena cidade mineira, Santa Rita do Sapucaí. Oséias é o protagonista de *Vida de Estagiário*, que como sugerido pelo título, estagia numa agência de publicidade, onde enfrenta, com bom humor, as brincadeiras dos colegas e as coisas mais absurdas solicitadas pelo seu chefe.

Por último, *Natália*, a primeira série a estrear, em maio de 2011, sendo sucesso de público e crítica. O programa narra a vida de Natália, uma garota de Marechal Hermes, subúrbio do Rio, e suas dilemas diante de tantos caminhos e escolhas. Evangélica, filha de um pastor pentecostal, a garota se transforma, mesmo contra sua vontade, numa modelo de sucesso, o que traz para ela consequências, como a difícil adaptação na alta sociedade, o término do noivado com um membro de sua igreja e uma relação complicada com seu pai.

Tendo que decidir entre a vida que levava, destinada a se tornar uma liderança religiosa, ou se entregar de vez à nova profissão, abandonando muitos dos seus valores, Natália mostra o conflito que muitos jovens enfrentam em seu cotidiano, permeado por relações de compadrio, preconceitos e oportunidades escassas. Outros pontos interessantes

abordados por *Natália* são a educação deficiente, virgindade, gravidez na adolescência, uso de drogas, homossexualismo, cultura popular, tradições e religiosidade.

Sem levantar bandeiras contra ou a favor de qualquer posição, a série propõe diálogos com o público, se valendo de uma abordagem realista, cômica, ou polêmica, evitando representar a periferia como um reduto negativo. Antes, mostra o subúrbio como um local cheio de carisma, onde pessoas lutam, estudam, trabalham, se relacionam e desenvolvem laços afetivos e de solidariedade: uma comunidade.

Considerações finais

A televisão pública passa por uma nova proposta, que está sendo construída, como forma de avançar e estruturar uma rede nacional, sem um padrão único de estética e sotaques, sem imposições culturais, mas com espaços para as minorias e diversidades. Esta nova proposta intenta se aproximar do povo e produzir conteúdo para ser assistido, não pela elite, mas por audiências variadas, disputando espaços com as emissoras comerciais.

Abordando valores do cotidiano, intenta despertar os cidadãos ao debate, à consciência, à vida política e à manutenção das relações comunitárias, identidades sociais e diferenças culturais. Assim, a televisão pública se aproximaria do ideal de televisão de qualidade, construindo conteúdos não só com o apuro estético que se exige deste nível de produção, mas interferindo no circuito social, por meio da informação e formação.

Ao criar uma relação de intimidade com o público, mostra-lha que ele pode ser visto de forma afirmativa. Assim, a televisão pública de qualidade torna-se também uma boa televisão, pois propicia experiências agradáveis e envolventes aos seus telespectadores. Séries como as referidas anteriormente apontam que é possível contar boas histórias de outras maneiras, além das habituais. O que falta, muitas vezes, são oportunidades de veiculação, financiamento para produção e interesse em produzir um conteúdo diferenciado, que promova a cidadania e a diversidade.

Referências

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas.** São Paulo: Edusp, 2002.

BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: GOULART, Ana Paula; RIBEIRO, Igor Sacramento; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

BARRETO, Luiz Antônio. **Folclore: invenção e comunicação**. Aracaju: Typografia Editorial; Scortecci, 2005.

BECKER, Beatriz. O sucesso da telenovela Pantanal e as novas formas de ficção televisiva. In: GOULART, Ana Paula; RIBEIRO, Igor Sacramento; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. **Folkcomunicação na sociedade contemporânea**. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2004.

BORGES, Gabriela. Parâmetros de qualidade para a análise de programas televisivos de âmbito cultural: uma proposta teórico-metodológica. **Revista Nau – NP em Comunicação Audiovisual da Intercom**. São Paulo, v.1, n.1, p.173-192, jan./jun. 2008.

BORGNETH, Mario; PRIOLLI, Gabriel (orgs.). **FICTV / Mais Cultura: Teledramaturgia para a juventude C-D-E**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2011.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CAPPARELLI, Sérgio; LIMA, Venício Artur de. **Comunicação e televisão: desafios da pós-globalização**. São Paulo: Hacker, 2004.

CARDWELL, Sarah. Is quality television any good? Generic distinctions, evaluations and the troubling matter of critical judgement. In: MCCABE, Janet; AKASS, Kim (orgs.) **Quality TV. Contemporary American Television and Beyond**. Londres, Nova York: I.B. Tauris, 2007.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema e televisão no contexto da transmediação. In: GOULART, Ana Paula; RIBEIRO, Igor Sacramento; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

LEAL FILHO, Laurindo. **A melhor TV do mundo**. São Paulo: Summus, 1997.

LIMA, Jorge da Cunha. **Uma história da TV Cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação Padre Anchieta, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac SP, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Senac SP, 2001.

MATTOS, Sérgio Augusto Soares. **A televisão no Brasil: 50 anos de história (1950 – 2000)**. Salvador: Editora PAS; Ianamá, 2000.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

THOMPSON, Robert J. **Television's second golden age: from Hill Street Blues to ER**. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1997.