

hegemonia da Globo), mantém-se como recurso de apelo crescente uma estética do grotesco, responsável pelo formato popularesco hegemônico.

Predominam hoje dois padrões de programação: o “de qualidade”, ou seja, esteticamente *clean*, bem comportado em termos morais e visuais e sempre fingindo jogar do lado da “cultura”, e o *do grotesco*, onde se desenvolvem as estratégias mais agressivas pela hegemonia de audiência.

A televisão, como um sistema, é uma ambiência abrangente, que implica todo um estilo de vida, a reboque do mercado e da estetização orquestrada pela tecnologia comunicacional. A política partidária e regional tem uma parte importante nesse jogo. Uma rede como a Globo ramifica o seu poder junto a elites políticas (e geralmente familiares) regionais, por meio de emissoras afiliadas, hibridizando a modernidade transnacional do Centro-Sul com o arcaísmo “coronelista” do Norte e Nordeste.

Referências bibliográficas

- Rorty, Richard (1999). *Contingência, Ironia e Solidariedade*. Editorial Presença.
- Sodré, Muniz (2002). *Antropológica do Espelho – uma teoria da comunicação linear e em rede*. Vozes, 278 pp.
- Sodré, Muniz e Paiva, Raquel (2002). *O Império do Grotesco*. Mauad, 148pp.

O PERFUME DAS FLORES

*Esther Hamburguer**

“A televisão oferecia uma visão melhor, mas não o perfume das flores ou o toque da multidão.”¹

1) Na primavera de 1998, poucos meses depois do evento, a revista inglesa *Screen* (39:1) publicou um dossiê de artigos sobre os acontecimentos que cercaram a morte da princesa Diana. O número especial da revista especializada em assuntos ligados a cinema e audiovisual chamou-se *Flores e Lágrimas: a morte de Diana* e trouxe textos curtos, quase anotações de campo, escritos no calor da hora.

Os artigos da *Screen* em torno de Diana são sugestivos para se pensar “fenômenos midiáticos”, eventos centrais nas sociedades contemporâneas, saturadas pela comunicação eletrônica. As observações levantadas pelos especialistas ingleses encontram eco em trabalhos que tratam de assuntos correlatos.

Essa apresentação procura articular autores diversos que trabalham sobre assuntos distantes no tempo e no espaço, mas, de alguma forma, relacionados à televisão e ao espetáculo. Começa-

* Professora do Departamento de Cinema, TV e Rádio da Escola de Comunicação e Artes da USP. Publicou recentemente “A indústria cultural brasileira vista daqui e de fora” em *O que ler na ciência social brasileira, 1970-2002*, org. Sergio Miceli, Editora Sumaré, São Paulo, 2002. Tem no prelo *Novela, política e intimidade*, Editora da UFRJ.

¹ A tradução de citações e títulos da *Screen* é minha.

mos com a Inglaterra de Lady Di; discutimos os “*reality shows*” na França do início da década de 1990, tal como analisados por Pierre Chambat e Alain Erhenberg; tocamos as *sitcoms* e a introdução da televisão nos anos 1950 nos Estados Unidos conforme aparecem no trabalho de Lynne Spigel; tratamos também do folhetim do século XIX, e de seu parentesco com as telenovelas no Brasil de hoje, como sugere Marlyse Meyer.

Esse percurso heterodoxo pretende salientar as semelhanças de abordagem, pinçando elementos explicativos que dão conta de entender a dinâmica da produção de significados em sociedades que se transformaram movidas pela lógica da indústria cultural.

2) O impacto das manifestações populares em honra de Diana pode não parecer tão surpreendente para brasileiros acostumados a eventos semelhantes em caso de morte de personalidades públicas, como Tancredo Neves, Ayrton Senna e Daniella Perez – com as diferenças e semelhanças que cercaram esses eventos. A comoção que sacudiu o império britânico por ocasião da morte da princesa Diana está em sintonia com as configurações ainda pouco conhecidas e estudadas que caracterizam a cena brasileira. Mas a morte da princesa produziu performances e narrativas com ares de conto de fadas, em pleno final do século XX, surpreendendo políticos, intelectuais e analistas ao redor do mundo.

O volume da *Screen* encarou a estupefação. Enfrentou a surpresa estimulando a especulação livre. Mais do que inserir os acontecimentos em modelos teóricos fechados, os autores, pensadores ligados a diversas disciplinas, se preocuparam em registrar sua experiência dos eventos e sugerir fragmentos explicativos para um fenômeno de manifestação pública de emoção coletiva que surpreendeu o mundo.

A começar pelo formato e escopo adotados, o volume sugere o espírito de abertura e desprendimento em relação a ortodoxias variadas que o tema pede. Os ensaios que em *Screen* apontam para elementos como interatividade, conexão, performance ao vivo, como chave para a compreensão da compulsão que levou

hordas de cidadãos britânicos a sair de suas casas para manifestar seu pesar pela morte da princesa.

Em seu ensaio sugestivo, quase etnográfico, sobre a morte de Diana, a editora do volume, Christine Geraghty relaciona a trajetória de Diana à redefinição dos domínios público e privado operada no âmbito da cultura de massas, tal como apontado pela literatura de inspiração feminista.²

Diana teria realizado uma transposição do repertório típico das *soap operas*, entendido como domínio onde a empatia e a conversa assumem caráter estratégico como instrumentos de manipular a vida. Geraghty cita especialmente a célebre entrevista que Diana concedeu ao programa *Panorama*, o mais prestigioso sobre assuntos da conjuntura política e social da TV britânica. A entrevista da princesa, então ainda casada com o príncipe, desencadeou uma crise política e pessoal de proporções. Na entrevista a princesa, membro da família real, investida de funções de representação do Reino Unido, usou o espaço em geral dedicado a questões políticas e sociais, para tratar de sua vida pessoal, na linguagem do romance. Nessa linha, Diana teria atraído publicidade ao mobilizar uma narrativa pessoal novelesca no espaço público.

Durante sua vida de casada, Diana era praticamente muda. Ao romper a mudez, justamente em entrevista a um programa dedicado a assuntos públicos, como o *Panorama*, Diana exemplifica as maneiras pelas quais a mídia sintetiza experiências políticas e pessoais, públicas e privadas. A abordagem televisiva do caso sugere a redefinição desses domínios. O impacto e o fascínio de Diana estariam relacionados não a conteúdos específicos de suas falas, mas ao deslocamento de repertórios que ela opera trazendo para a arena política elementos da vida privada. Notícias sobre Diana expressam a tendência à personificação da notícia. Ao falar de Diana a mídia se refere a assuntos subjacentes

² Sobre a relação entre cultura de massa, relações de gênero e esfera pública, ver Huyssen (1986); Hansen (1990) e Fraser (1990), entre inúmeros outros.

como economia, política ou meio ambiente. Para Geraghty, é na medida em que Diana desenvolve narrativas novelescas em espaços públicos que ela se torna pauta privilegiada na televisão e na imprensa marrom.

Nessa linha um pouco como Diana, os milhares de participantes dos funerais talvez tenham procurado se manifestar na mesma linguagem, demonstrando seu envolvimento com a princesa através de sua presença corporal. Geraghty observa que nas enquetes televisivas aqueles que estavam presentes comunicaram aos ausentes o que eles perderam: a experiência da presença física, do testemunho ao vivo, que nenhum espetáculo virtual substitui.

3) Ao mesmo tempo, a possibilidade de inclusão no espetáculo virtual, de realizar o que outro autor, Silverstone, no mesmo volume denomina de “rompimento epistemológico”, alimenta e valoriza essa dimensão de participação corporal.

Roger Silverstone, professor de Media and Communication na London School of Economics and Political Science, e autor de vários trabalhos sobre televisão, tem um artigo interessante nesse mesmo número de *Screen*. Tal como Geraghty, Silverstone procura entender por que, afinal, milhares de pessoas saíram às ruas para manifestar sua solidariedade a uma celebridade desprovida de poder institucional, sem liderança nem causa definida.

Para Silverstone, o desejo de participação teria movido as pessoas a abandonar a postura passiva de telespectador para aderir às manifestações de rua. E, ao ceder a esse desejo de participação, as pessoas estariam de alguma maneira rompendo com o reino da representação para entrar no reino da experiência real.

Silverstone se interessa por isso que ele denomina “apropriação do espaço da mídia”. Sua abordagem é interessante, pois ele não se satisfaz com uma saída simplista do tipo a que anula distinções entre realidade e fantasia, o que é verdadeiro e o que é falso, fato e ficção. Para Silverstone, a ausência dessas distinções degradaria a experiência. Se não há diferença entre fato e ficção, a experiência ficaria igualada à não-experiência. E os eventos em

torno da morte de Diana justamente sugerem o apelo que a experiência mantém. Ao privilegiar a experiência direta, ao vivo, dos eventos, as pessoas estariam, de alguma maneira, resgatando a prerrogativa de colocar uma marca nos eventos, para além das “garras” da mídia.

4) “Interação”, “conexão”, “performance coletiva ao vivo”, “participação”, “apropriação”, “emoção”, “empatia”, “romance” são elementos salientados por Geraghty e Silverstone nas manifestações de pesar que se seguiram à morte da princesa. Esses elementos possuem história na tradição do pensamento crítico. São elementos que se aproximam do que Brecht identifica com o teatro clássico, ao qual opõe seu teatro épico. São elementos descritos por Adorno como ferramentas intrínsecas da indústria cultural, mecanismos empregados para garantir e sustentar a alienação operada por ela. A confirmação da presença de elementos anteriormente detectados é sugestiva para se pensar a força ativa de apelos que possivelmente impulsionaram transformações inusitadas e ainda pouco estudadas, que marcam a ordem social do século XX, como a saturação do espaço público com intimidade.

As idéias de conexão, simultaneidade, participação estão também presentes em outros trabalhos sobre outras épocas e lugares. Em sua história do contexto social e doméstico no qual a televisão se inseriu nos Estados Unidos do pós-guerra, Lynn Spiegel nota que a TV representou a possibilidade de extensão dos sentidos. Assim as mulheres donas de casa de classe média afluente, habitantes dos recém-inaugurados e solitários subúrbios residenciais, encontrariam “uma janela para o mundo”, como explicita o título sugestivo de um manual de televisão citado pela autora.

Spiegel especula sobre a ideologia do “ao vivo” da televisão. Para a autora, enquanto o cinema, com sua sala de projeção escura, exige que o espectador abstraia os acontecimentos corriqueiros de seu cotidiano para imergir no filme, a situação da televisão dentro da rotina doméstica exige o que a autora denominou “um outro tipo de fantasia”. Para Spiegel, a fantasia da televisão é a de que os telespectadores estão presentes na cena da ação. Enquanto

o cinema pretende romper as conexões do espectador com o cotidiano, para propor novas conexões, a televisão, para Spigel, também propõe novas experiências, mas ela o faz reforçando as conexões do telespectador com o mundo exterior.

A *ideologia do ao vivo* a que se refere Spigel se expressaria na valorização de um senso de imediato que se traduz em um estilo de edição que privilegia a identificação primária com a câmera – vinculando ator e espectador sem a mediação do personagem. Para Spigel, na televisão norte-americana esse senso de imediatismo se expressa no estilo teatral das sitcoms. De acordo com a autora, a presença de um auditório de pessoas que testemunham e reagem, com risos e aplausos, a uma performance no palco, produz um sentido de vivacidade e agilidade. A adoção dos nomes reais dos atores para os personagens reforçaria essa mesma sensação da coisa ao vivo. Spigel sugere que cenários com janelas com vista para a cidade, ou com pinturas que aludem a paisagens urbanas, em shows como *I Love Lucy*, apontam para o mesmo sentido, reforçando a intenção de trazer o mundo para o interior da casa, ou de estender o olhar do telespectador para além de suas paredes domésticas.

5) Marlyse Meyer em sua extensa pesquisa sobre o *Folhetim* (1996) se refere a uma idéia semelhante de se conectar ao mundo exterior quando descreve as maneiras através das quais o folhetim do século XIX, mesmo privilegiando o mistério, está ancorado em uma “experiência contemporânea vivida” (1996: 95). Quando comenta as telenovelas nas últimas páginas de seu livro, Marlyse observa a similaridade entre “esse novo produto de tecnologia refinada, que não é teatro, nem romance, nem cinema”, e a narrativa popular do século XIX. Em ambos, a autora encontra temporalidades suspensas semelhantes, narrativas fragmentadas e abertas nas quais leitores/espectadores pretendem interferir (1996: 383).

O desejo de participação direta, de performance, de interação a que se referem Geraghty e Silverstone, essa utopia da comunicação imediata descrita por Spigel ou esse esforço para

problematizar a experiência cotidiana, como descreve Meyer, constituem noções úteis para entender o fascínio da mídia nos tempos de hoje. A idéia de comunicação imediata se coaduna com a preocupação com a experiência cotidiana e está presente nos vários gêneros de programação – ficção, notícia, colunas de aconselhamento, *reality shows* – e nos vários veículos de mídia – do jornal à arte *online*.

Interação, conexão, performance coletiva e transmitida ao vivo para os mais variados países do mundo, participação, apropriação, emoção, empatia, romance são elementos apontados por autores como Christine Geraghty e Roger Silverstone, no volume especial de *Screen*, como elementos explicativos relevantes. A experiência da contemporaneidade, a expectativa de estender, aumentar horizontes, ampliando o alcance do olhar, trazendo o que está fora para dentro, são elementos apontados por Marlyse Meyer e Lynn Spiegel.

Uma característica comum a esses fenômenos é que eles, de uma forma ou de outra, mobilizam estruturas narrativas associadas ao melodrama para tratar tanto a história da novela quanto a história que vai ao ar como notícia. Os limites entre os domínios da ficção e da notícia aparecem de maneira esgarçada na medida em que eles compartilham estruturas narrativas semelhantes. Mobilizam aspectos situados no domínio privado para tratar de política. Na televisão brasileira, por exemplo, a telenovela trata de assuntos da política na linguagem do melodrama, e o jornal trata de assuntos, vamos dizer, da telenovela.

6) Outra característica que fenômenos como o sucesso dos chamados *reality shows* e de massa como as manifestações que marcaram a morte de Diana têm em comum é o aceno com a possibilidade de participar do mundo do espetáculo. *Reality shows*, como diversos programas televisivos, promovem a divulgação compartilhada de histórias íntimas, quanto mais escabrosas melhor. Nesse sentido, esses programas operam deslocamentos de temas e esferas de atuação semelhantes ao que Geraghty descreve para Diana. De alguma forma, talvez esses e outros progra-

mas, meios e veículos atendam a um anseio pela desintermediação de relações. Em vez de relações hierárquicas, talvez esses mecanismos acenem com a possibilidade de relações multidirecionais em rede. E aqui, talvez a sociedade do espetáculo, com a unidirecionalidade de relações que ela implica, talvez possa ser questionada.

Do ponto de vista de um pensamento crítico, comprometido com transformações sociais em direção a um mundo mais justo, onde não só a economia, mas também o conhecimento sejam produzidos democraticamente, reconhecer a dimensão de rede das relações sociais pode inspirar programações interativas intelectualmente estimulantes.

7) A disputa pelo controle das representações, ou seja, pela definição de quem e o que aparece, e como aparece, é central nas sociedades contemporâneas. Inovações tecnológicas estimulam gêneros e meios que desnudam o processo mesmo de feitura das imagens audiovisuais. Assim, o caráter de construção cultural dos produtos audiovisuais, em especial das imagens televisivas, é cada vez mais explícito.

O espectro de questões que a especulação sobre o estatuto da disputa pelo controle das representações coloca é bastante amplo, refletindo a profundidade das transformações em curso. Em que medida se estabelecem simultaneamente laços de cumplicidade e relações de poder entre telespectadores e produtores que vão definindo de maneira sempre distorcida e desigual os significados engendrados em produtos audiovisuais? Quais são os mecanismos de mediação em jogo? Qual é o lugar da vontade de participação que essas pesquisas evidenciam? Qual o papel da autoria em uma sociedade em que todos querem exprimir sua subjetividade? E, finalmente, qual é o estatuto da cultura nessa nova configuração?

Como brasileiros, estamos numa posição privilegiada para elaborar sobre esses assuntos, porque vivemos num país que combina características paradoxais como a desigualdade social e a presença onipotente de uma das indústrias televisivas mais

fortes do mundo. Essa dupla característica nos dá uma posição privilegiada para pensarmos teoricamente sobre problemas cujo escopo extrapola as fronteiras nacionais. Esse é dos raros casos em que nossa irrelevância, advinda da posição periférica que ocupamos no mundo capitalista, nos serve de vantagem para compreender fenômenos arcaicos como a re-sentimentalização da esfera pública.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor (1975). "Culture Industry Reconsidered". *New German Critique*. n. 6
- Benjamin, Walter (1968). "What is Epic Theater" em *Illuminations – Essays and Reflections*. Trad. Harry Zohn. Ed. Nova York: Schocken Books.
- Chambat, Pierre (1993). "La place du spectateur. De Rousseau aux *reality shows*". *Esprit*. Jan. 1.
- Chambat, Pierre e Alain Erhenberg (1993). "Les *reality shows*, nouvel âge télévisuel?" *Esprit*. Jan. 1.
- Fraser, Nancy (1990). "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy", em *Social Text* 25/26, pp. 56-80.
- Gerathy, Christine e Kuhn, A., Brunt, R., Kitzinger, J., Edginton, B., e Silverstone, R. (1998). "Special debate. Flowers and tears: the death of Diana, Princess of Wales". *Screen*, Volume 39, Issue 1: Spring, pp. 67-84.
- Hamburger, E. (2002). "Indústria cultural brasileira vista daqui e de fora", em *O que ler na ciência social brasileira*, org. Sérgio Miceli. São Paulo: ANPOCS, Editora Sumaré. Brasília: Capes.
- Hansen, Miriam (1990). *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Ma: Harvard University Press.
- Huyssen, Andreas (1986). *After the Great Divider: Modernism, Mass Culture, Post-Modernism*.
- Meyer, Marlise (1996). *Folhetim. Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Meyrowitz, Joshua (1984). *No Sense of Place*. Oxford: Oxford University Press.
- Spigel, Lynn (1992). *Making Room for TV/ Television an the Family Ideal in Postwar America*. Chicago/London: The University of Chicago Press.