

# galáxia

Galáxia (São Paulo)

ISSN: 1519-311X

ISSN: 1982-2553

Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e  
Semiótica - PUC-SP

França, Andréa

Séries documentais na televisão: o *travelling-rasante* de *African Pop*1

Galáxia (São Paulo), núm. 37, 2018, Janeiro-Abril, pp. 80-93

Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica - PUC-SP

DOI: 10.1590/1982-2554133295

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399656826006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](http://redalyc.org)

UAEM [redalyc.org](http://redalyc.org)

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto



# Séries documentais na televisão: o *travelling-rasante* de *African Pop*<sup>1</sup>

Andréa França<sup>1</sup>

I - PUC/Rio  
Rio de Janeiro (RJ), Brasil

**Resumo:** Há uma escassez de pesquisa sobre as séries documentais feitas para a TV Manchete na década de 1980. Diante dessa lacuna, o artigo apresenta o contexto dessas experiências na relação com os agentes (diretores, equipe e produtores) responsáveis. Argumenta que há nesses programas um desejo de internacionalização, de olhar para fora do país, de renovação da linguagem documental televisiva que assume diferentes estéticas e que precisa ser analisado. A chegada da tecnologia do vídeo colabora para tais transformações. Para abordar esse tema, investiga a série *African Pop*, uma rara construção na TV sobre a imagem da África e dos negros, que foi ao ar em 1989.

**Palavras-chave:** documentário; televisão; série; vídeo, *African Pop*.

**Abstract: Documental series on television: the *African Pop*'s sweeping shot** - The paper points out a lack of academic research and publishing about television documental series made for the former channel Rede Manchete in the 1980s. Given this situation, the paper provides these experiences' setting in connection with the agents in charge (directors and producers). It draws attention to the desire for internationalization, to look to the world "out there", to the renewal of television documentary language that reaches to different aesthetics and needs to be investigated. The arrival of the video technology influences on these transformations. To examine this issue, the article analysis the series *African Pop*, a rare television construction about Africa and black people's image, which aired in 1989.

**Keywords:** documentary; television; series; video; *African Pop*.

<sup>1</sup> O artigo foi apresentado no GT Estudos de Cinema, fotografia e audiovisual, no XXVI Encontro da COMPÓS, na Faculdade Cásper Líbero, em São Paulo, 2017. A autora agradece as observações e as sugestões dos colegas do GT, sobretudo Denilson Lopes, Marcelo Ribeiro, Mariana Baltar, que favoreceram repensar e retomar a escrita do artigo antes de sua publicação.

Na introdução à coletânea *Made in Brasil: as linhas de força do vídeo brasileiro*, o organizador, Arlindo Machado, aponta três grandes movimentos culturais em meio aos quais a tecnologia do vídeo emerge e se expande. O primeiro ligado à videoarte, ou seja, o vídeo integrado ao projeto de expansão das artes plásticas que ocorre sobretudo nos anos 1970. O segundo ligado à geração posterior do vídeo brasileiro, conhecida como a *geração do vídeo independente*, que tinha como uma de suas metas a conquista de um espaço na televisão na década de 1980. E a terceira geração de videastas, que aparece nos anos 90, tirando proveito de toda experiência acumulada pelas outras duas gerações e preferindo optar, a partir dessa década, por um trabalho mais pessoal, mais autoral, menos militante ou socialmente engajado (2003). Arlindo Machado traça um quadro amplo e informativo da contribuição do vídeo para uma leitura crítica do Brasil sem perder de vista as análises pontuais de algumas obras - exibidas na TV, feitas para a TV e jamais exibidas, ou ainda, obras que circularam em outros espaços e circuitos.

Na avaliação que faz da geração do vídeo independente e os percalços de sua relação com a TV aberta no país, dá um destaque especial ao contexto paulista – a TVDO e as produções do grupo Olhar Eletrônico para a TV Gazeta de São Paulo (início dos anos 1980), passando praticamente ao largo do que vinha sendo produzido, gestado, debatido e exibido no circuito da cidade do Rio de Janeiro. Nesse aspecto, o cineasta Roberto Berliner destaca a importância do “I Video Rio, ocorrido em 1982 no [Centro Cultural] Cândido Mendes no Rio de Janeiro, com vídeos de Arthur Matuck, Regina Vater (...)”<sup>2</sup> Igualmente importante, para pensar o contexto da produção carioca de vídeo, é a parceria entre as produtoras independentes (Metavideo, Intervideo, Videofilmes etc.) e a extinta Rede Manchete de televisão.<sup>3</sup> Há uma total escassez de literatura a respeito dessas produções. Se, para Machado, é necessário identificar a “natureza do olhar diferenciado” que o vídeo lança sobre o país e seu povo (2003, p. 29)<sup>4</sup>, é igualmente importante identificar sua relevância na construção de uma ideia de Brasil conectado, “antenado”, aberto e desejoso de mundo, tal como sinaliza a produção para TV acima referida

É em meio ao processo de abertura política imensamente negociada, de uma longa redemocratização do Estado, da lenta reorganização dos movimentos sociais ao longo da década de 1980, que o vídeo se consolida como “rede alternativa de comunicação”, buscando fazer a conexão do Brasil não apenas consigo mesmo, mas para além de suas fronteiras, abrindo-se para terras distantes e pouco conhecidas (FECHINE, 2003, p.101). O documentário na televisão aberta, sobretudo as séries feitas para a Rede Manchete na

<sup>2</sup> Em entrevista à autora em 26 maio 2016, na produtora TV Zero.

<sup>3</sup> Sem dúvida, foi na cidade de São Paulo que se concentrou o movimento do vídeo e das artes eletrônicas, como bem descreve Solange Farkas, diretora do *Videobrasil – Festival Internacional de Arte Eletrônica* desde 1983. Farkas traça uma breve história do festival, evidenciando a cidade paulista e as edições do *Videobrasil* como pólos importantes para a entrada em cena dos *videomakers*. “O Videobrasil e o Vídeo no Brasil: Uma Trajetória Paralela”, na coletânea *Made in Brasil*, 2003.

<sup>4</sup> Não interessa, dentro da proposta do artigo, fazer a crítica à estratégia teórico-metodológica do autor de deslegitimar os diversos cinemas de experimentação, feitos no país, anteriores à consolidação da tecnologia do vídeo.

segunda metade dos anos 80, irá dialogar com esse novo desejo de internacionalização, de renovação da linguagem documental televisiva, assumindo diferentes perspectivas diante da constatação de que mundo e sujeito “modernos” são contaminados e forçados pela cultura de massa e pela proliferação das imagens (FRANÇA e REBELLO, 2015, p. 2).

Em um momento em que ainda não havia TV a cabo e tampouco internet,<sup>5</sup> a televisão consolida sua presença na vida cotidiana do país como veículo de aprendizagem capaz de pautar o espaço público, de modo que a competição entre emissoras assume a “forma da disputa entre versões diferentes do Brasil” (HAMBURGER, 2011, p.80). Enquanto a TV Globo se firma com uma marca “moderna” de Vênus platinada, em harmonia com um logotipo de cores metálicas estimulado ao som do plim-plim eletrônico, a TV Manchete, entre as décadas de 1980 e 1990, consolida-se não apenas com “séries e novelas que aludiam ao universo rural em chave ecológica ilustrada pela exibição de corpos nus”, mas com uma programação inovadora de documentários e séries documentais, “gênero raro na televisão brasileira” (*Idem*, p. 80).

Essa programação inovadora diz respeito às séries *Japão, uma viagem no tempo* (1985, série de três episódios), dirigida por Walter Salles; *China, o império do centro* (1987, série de cinco episódios) e *América* (1989, série de cinco episódios), dirigidas por João Moreira Salles; *African Pop* (1989, série de cinco episódios), de Belisário Franca; *Xingu – a terra mágica dos índios* (1985, série de onze episódios), de Washington Novaes. Um formato de programação que aposta na regularidade de sua linguagem, do horário de exibição, do tema e da referência a outros episódios<sup>6</sup>. Para além disso, uma parcela dos títulos indica o interesse em colocar o brasileiro em contato com o mundo, tal como propunha o programa *Conexão Internacional*, concebido pelo jornalista Fernando Barbosa Lima, que ficou no ar de 1983 a 1990, na mesma emissora. Marcello Dantas, produtor cultural, curador e proprietário da pioneira sala de vídeo Magnetoscópio, em Copacabana, relembra com precisão a atmosfera do período:

(...) o mundo tinha mudado, a gente estava abrindo a economia, a gente estava abrindo os vasos comunicantes, a gente queria ver outra coisa (...). O *Amaral Neto, o repórter*, já tinha feito o Brasil. O Brasil não estava fora da televisão, o Brasil estava bem dentro da televisão. (...) *Amaral Neto, o repórter*, é brilhante, com toda a canalhice dele, ele filmou, mostrou para o Brasil a cara que o Brasil tinha. (...) O que eu quero dizer é que você achava o Brasil no ar, você não achava o mundo, porque a televisão brasileira não tinha fôlego de ir ao mundo

<sup>5</sup> No Brasil, a tecnologia das redes de TV a cabo chegou de forma definitiva na segunda metade dos anos 80, com a regulamentação da TV por assinatura no final de 1988. Em *É pagar para ver: a TV por assinatura em foco*, de Luiz Guilherme Duarte, São Paulo: Summus, 1996.

<sup>6</sup> Há inúmeros estudos e publicações no país sobre séries ficcionais televisivas - a construção da dramaturgia, o formato da estrutura em episódios, a temporalidade do programa - sobretudo com a chegada da Netflix. Mais raros são os estudos focados em séries documentais de curta duração. A coletânea *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*, SP: Faro, lançada em 2015, anuncia no título uma discussão sobre o domínio do documentário na TV que não acontece. O foco são as narrativas transmidiáticas e a dramaturgia ficcional na TV.

e então a gente, no Brasil, tinha uma curiosidade, quando abriu, a gente queria ver tudo o que vinha de fora.” (DANTAS, 2016).<sup>7</sup>

Sem dúvida, a questão geracional é importante para entendermos esse deslocamento de interesses. Os jovens videastas dos anos 80 parecem querer escapar do desejo de nacional, caro à geração anterior de cineastas<sup>8</sup> e ao projeto Embrafilme que buscou equacionar as ideias de identidade, mercado e cinema nacional. Há, nesse sentido, a busca por um novo sistema de parcerias para a produção audiovisual (produtoras independentes de vídeo e televisão aberta) que se distancia dos modos de produção e exibição das décadas anteriores. A série *African Pop*, que foi ao ar na Rede Manchete em 1989, mostra esse deslocamento de interesses, como veremos, explorando procedimento caros à linguagem do vídeo e do documentário para apresentar uma África moderna, sedutora e cosmopolita.

\*\*\*

Na introdução de *Experimental British Television*, Laura Mulvey diz que os ensaios presentes na coletânea demonstram que a aspiração para a prática experimental está presente, de modo sistemático, na história da TV britânica como uma tênue linha. Reconhece a dificuldade de definir o que seria o “experimental” na mídia televisiva - devido à diversidade de propostas comunicativas e formais -, mas defende a importância de identificar e analisar historicamente as estéticas “frequentemente invisíveis dessa aspiração radical” (2007, p. 2). Segundo Mulvey, a conexão entre as companhias de produção independente e a cultura do cinema independente, dos anos 1960 e 1970, é um elemento importante na consolidação da TV britânica e, nesse sentido, o cinema teria sido o protagonista de uma consciência crítica da televisão.<sup>9</sup>

Para ser produtivo na investigação das diferentes propostas televisivas, o “experimental” é usado como termo mais evocativo do que definitivo. No entanto, as análises feitas ao longo da coletânea mostram que a noção de experimental parece estar vinculada a um desafio lançado à “complacência” do meio (2007, p. 3). “Se a televisão é doméstica, programas experimentais frequentemente ampliam o tema incômodo do familiar, apropriado e perturbador” (Idem). Interessante notar que o modelo das séries documentais e ficcionais, tradicionalmente presente na história da TV britânica como mostram as análises do livro, não é investigado enquanto problema/pergunta, de modo

<sup>7</sup> Em entrevista para a autora e para a bolsista de Iniciação Científica, Ananda Correia, em 24 jun. 2016. Na sala Magnetoscópio, como mostram várias matérias na imprensa da época, aconteciam exibições de vídeos de artistas plásticos, dos novos videastas, de documentários feitos para exibição na TV, retrospectivas de novelas da extinta Rede Tupi, entre outros eventos; havia também debates e mesas de conversas entre artistas, antropólogos, historiadores, músicos etc. “Magnetoscópio mostra pré-história da TV”, Jornal O DIA, Caderno D, 12 out. 1990; “Sala Magnetoscópio inaugura programas de vídeo profissionais” (Jornal O Globo, Caderno Rio Show, 8 maio 1990).

<sup>8</sup> Em *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*, Tales Ab’Sáber discute a questão geracional para analisar o cinema paulista dos anos 80, enfatizando o radical deslocamento (de linguagem, de temas, de paisagens) desse cinema com relação ao projeto do Cinema Novo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

<sup>9</sup> Constatação também feita pelo crítico francês Serge Daney no início dos anos 80. Em “América e a paisagem como horizonte na televisão”, artigo completo citado na bibliografia.

a romper com a história cronológica da TV formulada na introdução. Há uma ausência de “espanto” diante da evidência histórica das séries, sua repetição ao longo de décadas, que desafia a leitura que busca uma genealogia das diferentes práticas do formato.<sup>10</sup> A falta de espanto favoreceu a pergunta já em elaboração de como se dá a emergência do formato na TV brasileira, que dinâmicas culturais e econômicas favorecem seu surgimento, em um exercício foucaultiano de desnudar as evidências (1989).

A produção audiovisual em TV no Brasil, como já foi investigada em diversas publicações, tem seus momentos experimentais vinculados seja à entrada de cineastas no programa *Globo Repórter* dos anos 1970 (TV Globo), à apresentação de Glauber Rocha no programa *Abertura*, em 1979 (TV Tupi), à colaboração de jovens que fizeram parte do movimento do vídeo independente na década de 1980 (Olhar Eletrônico, TVDO) e que favorece, na década seguinte, programas humorísticos que retomam aspectos dessa colaboração (*Brasil Legal*, que ficou no ar de 1994 a 1997, entre outros).<sup>11</sup> As séries documentais exibidas na TV Manchete, ainda que consideradas um gênero raro, não aparecem na ampla fortuna crítica sobre a televisão brasileira como momentos experimentais. Se falta a esses programas o incômodo de demolir a “natureza do apropriado” ao espaço doméstico dos anos 80, há por outro lado um gesto de renovação vinculado não só à abertura da TV para o mundo, mas à adoção de procedimentos de linguagem onde o assunto é tratado de forma segmentada e dentro de uma temporalidade longa.

Como lembra o documentarista e videasta Belisário Franca:

eu queria uma série de cinco episódios porque achava que isso era importante. (...) tinha vindo Xingu antes [refere-se a *Xingu - a terra mágica dos índios*] e achei aquilo incrível... também tinham as séries do Ken Burns nos Estados Unidos... todas com certo número de episódios. Achei que aquilo era uma coisa que a gente podia fazer, contar serialmente na televisão, porque seriam quatro países africanos, ou três países africanos.<sup>12</sup>

*African Pop*, série dirigida por Belisário Franca com pesquisa do antropólogo Hermano Vianna, foi exibida na TV Manchete de segunda à sexta-feira a partir de 5 de junho de 1989. Gravada em vídeo, com fotografia de Paulo Violeta, foi programada inicialmente para ir ao ar sempre às 22h30min. No entanto, apenas o primeiro episódio da série foi exibido nesse horário. Os outros quatro capítulos, como conta Belisário, foram surpreendentemente exibidos mais tarde porque o fundador e diretor da emissora, Adolpho Bloch, ameaçou não

<sup>10</sup> Alguns ensaios, em *Experimental British television*, analisam as séries documentais feitas para televisão entre as décadas de 1950 e 1980. Em nenhum deles, porém, há uma análise que discuta o formato serial enquanto criação de hábitos e desvios no regime de percepção “distraindo” da TV, ou ainda, na sua especificidade enquanto estrutura narrativa em episódios. John Ellis, no artigo “Visions”, destaca que o formato dessa série documental específica pôde conter certo padrão de irregularidade. Ela não tinha horário certo para ir ao ar. p. 142.

<sup>11</sup> Os artigos de Yvana Fecine e Ivana Bentes são elucidativos desses “momentos experimentais” na TV brasileira. Ver coletânea *Made in Brasil*.

<sup>12</sup> Em entrevista à autora e ao aluno de Iniciação Científica, Madiano Marchetti, na Produtora *Giros*, 6 jun. 2016.

exibir o resto do programa depois de assistir ao primeiro episódio. “Mas só tem crioulo nessa série! Não vou botar no ar”.<sup>13</sup> *African Pop* foi gravado em três países africanos – Senegal, Zaire e Nigéria –, e ainda na França e na cidade de Salvador, no Brasil, durante dois meses de viagem. São quase 110 horas de material bruto, mais de 60 entrevistas que foram transformadas em pouco mais de 4 horas divididas em cinco capítulos.

O programa dialoga com o emergente “estilo MTV” – canal televisivo que surge em 1981, exibindo videoclipes continuamente – e ecoa as experiências da videoarte, da década anterior, realizando diversos procedimentos de linguagem como flicagens, superposições, grafismos, fotomontagens, incrustação, caros à experimentação com o vídeo nos seus primórdios e à própria trajetória de Belisário Franca. No início dos anos 80, Franca realiza vídeos para artistas plásticos como Carlos Vergara e Iole de Freitas.<sup>14</sup> Ao citar Ken Burns como referência importante, por sua vez, o diretor posiciona-se na linhagem dos documentaristas que teriam a “particular habilidade para educar e entreter ao mesmo tempo”.<sup>15</sup>



Fig.1. Incrustação e grafismo na vinheta de abertura da série

<sup>13</sup> Belisario em entrevista: “A série, por isso, na terça-feira, entrou às 23h30 da noite e foi assim até sexta-feira. Não abaixou um único ponto no ibope, deu quatro pontos na segunda, quatro na terça, e quatro pontos naquela época...”.

<sup>14</sup> Em entrevista, já citada.

<sup>15</sup> The Burns Effect: Documentary as Celebrity Advertisement. Disponível em: <http://cat.middlebury.edu/~nereview/28-1/Breitbart-Burns.html>. Acesso em: 24 jan. 2017.





Fig. 2. Desfile de moda no segundo episódio de *African Pop*

Os cinco episódios da série mostram uma África urbana, moderna, invadida pela tecnologia, pelo universo do artifício (baterias eletrônicas, cromaquis, antenas parabólicas, sintetizadores) e da metalinguagem. Nada de Tarzan, elefante ou passeios de safari. A proposta do programa é mostrar a música e a cultura *pop* africana, percorrendo os grandes centros, como Lagos e Dakar, até chegar à Bahia. O primeiro episódio da série faz uma apresentação geral do argumento principal (a África contemporânea é urbana e moderna) e introduz os cantores (Mory Kante, Youssu N'Dour, King Sunny Adé, Johnny Clegg, entre outros) que serão conhecidos ao longo daquela semana, além de indicar as relações de cada um com o país de origem, suas crenças e de que modo a música dialoga com o cotidiano e a tradição. É um episódio que situa o telespectador sobre o universo do programa, mostrando o argumento que deu origem ao projeto.



Fig.3. O broche de Michael Jackson adorna a roupa do costureiro em um mercado de rua (*African Pop*).



Fig.4. O uso do turbante colorido adorna a cabeça da jovem (*African Pop*).



Nas séries investigadas na pesquisa em andamento, e citadas na introdução, o tema é apresentado claramente no primeiro episódio. O telespectador fica, de saída, “ciente do que é que o espera e do que deve esperar”.<sup>16</sup> São programas compostos por capítulos independentes e autônomos, de modo que o assunto é atualizado/repetido em cada episódio em função do tema geral. Assim é que em *African pop*, o telespectador não depende dos episódios anteriores para acompanhar um episódio isolado.

Na voz da atriz Zezé Mota, a narração situa a proposta logo nos primeiros minutos. Palavras de entusiasmo e fascínio diante de uma África que também faz parte da aldeia global e cujo presente é surpreendentemente glamoroso, multicolorido, sedutor e, sobretudo, *pop*.

Velocidade e comunicação de massa. Esses são os signos da modernidade. As informações percorrem o mundo inteiro em questão de segundos. Não existem mais fronteiras; as antenas parabólicas misturam sons e imagens de todas as procedências inventando um novo planeta. A África não é somente aquele território primitivo habitado por tribos famintas e animais selvagens como o ocidente gosta de imaginar. A África hoje é também elétrica, urbana e cosmopolita.

Antes de ir ao ar, a série foi bastante divulgada em chamadas que não só ilustravam o nome do programa, a marca da emissora e seu horário de veiculação, mas que convidavam o telespectador a atentar para a modernidade e a atualidade do que assistiria em breve. Matérias publicadas na imprensa da época igualmente descrevem a aparição das vinhetas do programa, com seu grafismo elaborado, como “minutos sensíveis, que passam rápido, mas que merecem atenção”.<sup>17</sup> Se quem não anuncia não vende e dificilmente se consolida na memória do público, a TV Manchete buscou firmar a imagem de uma emissora arrojada, conectada e capaz de preparar “mais um petardo” temático, estético e cultural, conforme matéria anunciada na imprensa sobre *African Pop* quase um ano antes do programa ser exibido.<sup>18</sup>

Para além da ideia, em processo de construção na TV, de um Brasil conectado com as transformações culturais do mundo, um país “antenado” na economia global (CAMINHA, 2010, p. 202), a Rede Manchete buscou capturar, com a série de Belisário Franca e a parceria da produtora Metavideo, aquela geração jovem ávida, interessada e curiosa pela “nova” música africana, pela *black music*.

Enquanto a televisão brasileira discute se o *Jornal Nacional* é melhor que o *TJ Brasil* ou se *Chico Anyisio Show* é mais engraçado que a *Tv Pirata* e o espectador cativo da novela das oito dorme diante dos dilemas de Sassá Mutema, a produtora

<sup>16</sup> No contexto das séries, “existe, basicamente, duas formas de iniciar o piloto: [...] ou você começa com pequenos *flashes* de cada uma das tramas e subtramas que pretende desenvolver, [...] ou entra de uma vez no assunto principal e mostra-o claramente, deixando o espectador ciente do que é que o espera e do que deve esperar”. Em *Dramaturgia de televisão*, de Renata Pallotini. São Paulo: Moderna, 1998, p. 82.

<sup>17</sup> “Nem o leão que abre os filmes da Metro Goldwyn Mayer escapou, e acabou todo colorido, com a juba substituída por uma peruca rastafari feita com folhas de louro”. Em matéria de Marcia Vieira, “Três minutos sensíveis”. Caderno B - televisão, *Jornal do Brasil*, 4 jun. 1989.

<sup>18</sup> “Geral Afro”, de Tárík de Souza, em Caderno B, *Jornal do Brasil*, 24 jul. 1988.

independente Metavídeo e a Rede Manchete correm por fora e apresentam o primeiro programa de TV realmente original de 1989. *African Pop* vai mostrar que há vida inteligente na televisão nacional (XEXEO, 1989).

Essa matéria foi publicada no primeiro dia da série e é um convite para que se lance um olhar sobre ela nos dias posteriores. Capturar/atrain o telespectador para um programa documental apresentado em episódios, de segunda a sexta-feira, significou não apenas delimitar os principais argumentos na abertura – conhecer a África moderna, a música *pop* africana, o universo da moda e da dança –, mas também explorar, durante a programação, um certo grau de repetição, semelhança e diferença em função da entrada em cena de novos músicos, novos ritmos melódicos, países e cidades.<sup>19</sup>

Por exemplo, ainda no primeiro episódio, depois da apresentação de *African Pop* e da ênfase na sua dimensão cosmopolita (apresentação do cantor Youssou N'dour com destaque para suas parcerias com o músico inglês Peter Gabriel), o telespectador é introduzido, por meio da edição rápida e *travellings* fulminantes, pelos comércios de rua de Dakar, no Senegal. Localizado próximo ao deserto, o que se vê no bairro de Medina é a areia que se acumula pelas calçadas, além de charretes e cavalos.

Para que a África urbana e conectada possa comparecer em meio aos bancos de areia, há palpitantes *close-ups* em broches com Michael Jackson e em anúncios de publicidade com Marilyn Monroe, acentuando a vibração e o colorido dos mercados de rua. O episódio vai ao deserto porque é lá que vive o músico Baaba Maal. Segundo a narração, “o bairro da Medina é uma espécie de celeiro musical. E o novo ídolo de Dakar é Baaba Maal. Fomos encontrá-lo ensaiando com sua banda Daande Lenon. Sua música moderniza os ritmos da etnia *peul*, aliados ao *reggae* e ao *funk*”. A câmera registra a chegada na rua, as crianças brincando descalças e a entrada na casa onde “encontra” Maal. O movimento de ir em busca do artista, enraizá-lo no seu contexto, no seu tempo e lugar é constante nos episódios e marca a dimensão documental de toda proposta.

Há, comum aos cinco capítulos, um desejo de documentar não apenas o universo da música africana, sua moda, seus músicos e cantores celebrados, mas de apreciar a festa, perscrutar as festas, a excitação dos cantos e das danças, a África como lócus de produção de alegria, puro dispêndio fugaz. Nesse aspecto, a contribuição de Hermano Vianna para o projeto é fundamental, entre outras coisas, porque *O mundo funk carioca*, livro publicado no ano de produção da série, em 1988, é um “estudo sobre teoria da festa”.<sup>20</sup> Nos cinco episódios, celebra-se o canto, a música, a dança, a sensualidade e, ainda, os gigantescos mercados de rua; elementos que funcionam como excitantes que aproximam

<sup>19</sup> É claro que nesse momento já existe a tecnologia do VHS e é possível gravar os programas para assisti-los depois. O gesto em si já denota, porém, o “contrato” entre o telespectador e o programa.

<sup>20</sup> Afirmação do próprio Hermano Vianna em entrevista feita por Felipe Sussekind, Fernando L. Neto e Jonas Lana. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais*, PUC-Rio, n. 14, ano 2014, pp. 217-245. Disponível em: <http://desigualdadediversidade.soc.pucrio.br/media/Entrevista%20com%20Hermano%20Vianna.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2017.

os indivíduos, diante e por trás da câmera, suscitando um estado de efervescência coletiva, de exaltação vital. Não é à toa que se vê integrantes da equipe do documentário, em alguns episódios, em um clima de deleite. Dançam, sorriem, gravam cenas.

O episódio de estreia mostra, por meio de *travellings* ultravelozes e curtos, uma luta senegalesa em um gigantesco estádio de futebol, lotado, diante do qual os lutadores tentam resolver de maneira teatral os conflitos entre tribos e etnias. As imagens são *flashes* desconexos. A montagem é vertiginosa. Mas a narração conduz o telespectador. Entende-se que cada lutador vai para o estádio com seus treinadores, músicos e feiticeiros. Os membros das diferentes equipes desafiam os lutadores ao dançar, gritar e tentar posicionar seus tambores no gramado. É a festa enquanto evento de celebração esportivo, musical, religioso e político. A luta senegalesa dá o tom da série. Os tambores, os gritos, as performances e a dança persuadem, convocam, encantam, aproximam. Segundo a narração, “a música é a celebração de tudo que existe. A ditadura e a festa, a guerra e a paz, o sagrado e o profano”.



Fig.5. Luta senegalesa no primeiro episódio da série

A África de Belisario e Hermano Vianna está radicalmente distante da imagem da escravidão, da servilidade, do assujeitamento, seja à necessidade do cotidiano, ao trabalho, à produção, aos limites. É uma África que mobiliza um excesso de energia, sensualidade e alegria independentes de qualquer necessidade ou serventia. Soberana e moderna, essa é a imagem do continente que a TV Manchete veicula. Se o soberano é aquele cujo presente não está subordinado ao futuro, em que o instante brilha no seu excesso, autonomamente, essa é a África de *African Pop*.

A música e a festa celebradas como atividades que se desviam das obras úteis e que se abrem para estados difusos, de puro êxtase. As imagens, ofuscantes e sensoriais, marcam a proposta de rastrear territórios reais - desertos, mesquitas, mercados de rua, estádios de futebol - que ascendem num átimo ao espetáculo midiático. Segundo a narração, “a música ensina, doutrina, encanta e produz milagres...”. Há algo na série que está para além da simples apresentação das estrelas da música *pop* africana.

Em *Essai sur la souveraineté* e em outros escritos, Georges Bataille afirma que a festa, a arte, a música, o riso, entre outras efusões, implicam um dispêndio de energia gratuito. Esse excedente teria algo da dimensão do milagre porque irromperia com a continuidade da lógica produtiva e utilitária para deixar resplandecer estados dispersos, inúteis e por isso mesmo gloriosos. O homem sempre está, escreve, “à procura de um ápice” (2013, p. 300). Na perspectiva aberta pelo texto da narração do programa, se a música e a festa “produzem milagres” é porque são também um gesto de soberania que recusa a imagem da servidão, da escravidão. Lembra a narração mais adiante que “os ritmos africanos atravessaram o Atlântico pela primeira vez à bordo dos navios negreiros”. Travessia geradora de invenções e florescimentos. O jazz, o blues, o samba, o calipso, a rumba... A história do ocidente, indica a série, está visceralmente conectada às diásporas negras, seja via os tráficos negreiros ou, posteriormente, pelas migrações. O ocidente moderno teria erguido-se a partir desses intensos fluxos humanos que reconfiguraram de forma irreversível sua vida cultural.

\* \* \*

Qual seria o lugar que as séries documentais dos anos 80 teriam reservado para o telespectador brasileiro? Se, como se afirmou no início do artigo, as séries exibidas na Rede Manchete buscam a renovação da linguagem documental televisiva, tudo indica que a prática documental nesse momento implica, entre outros elementos, o gesto de experimentação sensorial e plástica, favorecido pelo vídeo. Se na série *América*, de João Moreira Salles, a imagem em cores vivas percorre a paisagem construída do país como o grande léxico *pop* daquilo que somos (FRANÇA e REBELLO, 2015, p. 9), em *African Pop*, a imagem em cores vivas passeia pela música do continente negro e pelas danças como instantes fulgurantes que celebram um presente cosmopolita e global. Em *América*, há a constância do *travelling-contemplativo* pela vastidão das estradas, pelas ruas despovoadas, pelos desertos solares, reiterando a nostalgia e o fascínio da paisagem como imagem (*Idem*, 2015); em *African Pop*, é o *travelling-rasante* pelas festas, pelos vibrantes mercados de rua, pelos agrupamentos de pessoas que, embalado pelos sons *pop* africanos, reitera a música *pop* como rede de sentido de uma nova genealogia cosmopolita.

Tanto os EUA quanto a África tornam-se, pela televisão da década de 1980, vitrine e cenário de um mundo para deleite, consumo e sedução do telespectador. Terras distantes cujos trajetos percorridos em *travellings* reatualizam os *travelogues* do primeiro cinema no afã de agregar instrução (saber), espetáculo e viagem por regiões remotas da terra; no afã de reverter as antigas práticas do imperialismo, da colonização e da hierarquia das raças em prol de um espaço híbrido inventado seja pela indústria da música (*African Pop*) ou pela cultura nostálgica da paisagem no cinema e na fotografia modernos (*América*).

O documental televisivo aqui distancia-se da crença de que o trabalho “por entre as brechas da reportagem” possa suscitar um pensamento crítico, tão caro à década anterior

onde o cinema e o filme em 16mm visitaram a televisão. Nos anos 70, como já analisado em outras publicações, apoiar a realização e a difusão do cinema documentário na TV e convidar cineastas renomados para tal empreitada foi um modo de “passar à prova” as fraturas e tensões sociais do país, de reiterar a missão cívica e nobre da televisão por meio de programas como *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*. Mais do que isso, foi um modo de marcar uma diferença com relação à austeridade da reportagem televisiva, apostando na criatividade e na expressão individual e livre do artista (leia-se cineasta) para legitimar o deciframento do Brasil Grande (FRANÇA, 2012).

Os anos 1980 trazem outras questões políticas, estéticas e ideológicas para a prática do documental, inaugurando um pensamento ciente das múltiplas mediações da imagem e, no caso das séries para televisão, ciente também de uma temporalidade dilatada, em episódios, para aprendizagem e fruição diferenciada do telespectador. A serialização documental, ao propor um tempo longo e inovador de espetatorialidade, indica igualmente que o conhecimento daquilo que está fora ou que é “estranho” ao Brasil (Japão, África, EUA, os índios Xingu etc.) implica em modos de apresentação e desenvolvimento distintos. O telespectador das séries é gradualmente (in)formado a respeito do que vê/ouve, daquilo que já assistiu e, ainda, do que o espera e do que deve esperar. Trata-se portanto de uma fruição prolongada e estendida, bem de acordo com os temas vastos, mundiais, da nova geografia moderna global. As séries sinalizam ainda para a possibilidade de ver/ler as imagens e sons como mapa afetivo, e não apenas dentro do mapa mundial, o que favorece a sedução e a magia pela descoberta desses novos territórios (NAGIB, 2011).

A Rede Manchete, nos anos 80, decide consolidar uma maior segmentação do seu público nas classes A e B, ou seja, em um telespectador de maior renda e escolaridade. Investe, para isso, em um jornalismo diversificado (O Jornal da Manchete, Manchete Rural, Manchete Verdade, Repórter Manchete, Conexão Internacional, Manchete Documento etc.) e nas parcerias com produtoras independentes.<sup>21</sup> Em matéria do jornal *Tribuna da Imprensa*, publicada semanas antes de *African Pop* ir ao ar, o programa parece claramente dirigido a um público que deseja estar bem informado, que conhece documentários (ainda que genericamente) e anda indisposto com o que tem sido exibido na TV.

Com música-tema dos Paralamas do Sucesso e narração de Zezé Motta (...), “African Pop” pode ser uma nova etapa no desenho dos documentários. Registrando a realidade de Lagos, Nigéria (...). Ou falando da censura na TV nigeriana. Ou falando do Seul islâmico (...). Uma história de verdades palpáveis, não de realidades idealizadas (DIAS, Caderno Tribuna Bis, 1989).

<sup>21</sup> No campo do jornalismo, em parceria com a produtora Independente Intervídeo, dirigida pelo jornalista Fernando Barbosa Lima, foram ao ar diversas produções. A série *Xingu, Terra Mágica dos índios*, citada no início do artigo, foi uma delas.

Trata-se de matéria em página inteira com informações sobre os custos do programa, o tempo de viagem pelo continente africano (dois meses) e entrevistas com Hermano Vianna, Belisário Franca e Roberto Feith, jornalista e diretor da produtora Metavideo, que arcou com boa parte dos custos da empreitada. A matéria, ilustrada com fotografias de animais selvagens (leões, elefantes, girafas) e safaris, reitera na diagramação os clichês da África que a série justamente busca eliminar. Os entrevistados, por sua vez, insistem na função do projeto de deslocar o pensamento do senso comum a respeito do continente. “É um programa para além dos estereótipos”, “Nossa interface com o Terceiro Mundo é tão preconceituosa quanto o do Primeiro Mundo com relação a nós”, “Somos preconceituosos, conhecemos pouco da África”, “Existe um cansaço com relação ao produto anglo-saxão” etc. Para além do conflito entre imagem e texto que as fotografias na página do jornal explicitam, o embate entre arcaico e moderno, primeiro e terceiro mundo, tradição e ruptura “informa” as novas formas de consumo, fruição e difusão das imagens do mundo.

Andréa Martins França é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio e pesquisadora do CNPq.

afranca3@gmail.com

## Referências

BATAILLE, G. La souveraineté. In: **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1976.

\_\_\_\_\_. **O Erotismo**. São Paulo: Autêntica, 2013.

CAMINHA, M. A teledramaturgia juvenil brasileira. In: RIBEIRO, A. P, SACRAMENTO, I., ROXO, M (Orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

FECHINE, Y. O vídeo como um projeto utópico de televisão, In: MACHADO, A (Org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

FRANÇA, A.; REBELLO, P. América e a paisagem como horizonte na televisão. **Revista E-compós**, Brasília, v. 18, n. 2, mai/ago, 2015.

FRANÇA, A. Globo-Shell Especial e Globo Repórter: o documentário entre a efemeridade e a tomada de posição. In: GOMES, I. M (Org.). **Análise de telejornalismo - Desafios Teórico-Metodológicos**. Salvador: EDUFBA, 2012.

HAMBURGER, E. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua nova – Revista de cultura e política**, 82. São Paulo, 2011.

MACHADO, A. **Made in Brasil**. Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MULVEY, L. e SEXTON, J (Orgs.). **Experimental British Television**. Manchester: Manchester University Press, 2007.

NAGIB, L. Towards a positive definition of world cinema. In: DENNISON, S (Org.). **Remapping world cinema**. London: Wallflower, 2006.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

### **Jornais:**

DIAS, M. Uma viagem de volta ao presente. **Jornal Tribuna da Imprensa** Caderno Tribuna Bis, 9 maio 1989.

VIEIRA, M. Três minutos sensíveis. **Jornal do Brasil**, Caderno B - Televisão, 4 jun. 1989.

XEXEO, A. Os sons da África que o mundo ouve, **Jornal do Brasil**, Caderno B, 5 jun. 1989.

### **Entrevistas:**

BERLINER, R. Entrevista ao autor, em 26/05/2016.

DANTAS, M. Entrevista ao autor, em 24/06/2016.

FRANCA, B. Entrevista ao autor, em 06/06/2016.

*Artigo recebido em junho  
e aprovado em novembro de 2017.*