



Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Brasil

Kilpp, Suzana

Mundos imaginados pela TV: Muvuca e outros programas de entrevistas
Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, núm. 27, agosto, 2005, pp. 86-95
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495550183010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

re²alyc.org

Sistema de Informação Científica

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

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Mundos imaginados pela TV: *Muvuca* e outros programas de entrevistas

RESUMO

Os programas têm sido tratados como os produtos que as emissoras de TV oferecem aos espectadores, num cardápio chamado de programação. Mas, certas práticas, as moldurações, fazem os programas de TV serem quadros de experiência de mundos tipicamente televisivos. O artigo analisa panoramas do programa *Muvuca* e conjectura sobre mundos que são nele imaginados.

ABSTRACT

TV programs have been thought as products that broadcasting companies offer to the public, in a menu known as schedules. But, certain practices, the framings, transform the TV programs in typically pictures of experience of televised worlds. The article analyzes panoramas of the program *Muvuca* and conjectures about worlds that are in it imagined.

PALAVRAS-CHAVE (KEY WORDS)

- Mundos televisivos (*televised worlds*)
- *Muvuca* (*Muvuca*)
- Ethicidades televisivas (*televised ethnicities*)

Ethicidades televisivas e mundos imaginados

A TELEVISÃO PARTICIPA da instituição imaginária de sociedades e culturas, sendo que ela o faz principalmente instaurando mundos televisivos, nos quais têm visibilidade pessoas, objetos, durações, fatos e acontecimentos que são as virtualidades aqui chamadas de ethicidades televisivas¹. Em mundos televisivos instaurados por uma emissora, por exemplo, ou por um programa de TV, ocorrem enunciações interessantes sobre alteridade e práticas de sociabilidade, perceptíveis nos modos como esses seres são colocados em relação uns com os outros.

Mesmo as emissoras, os canais, os gêneros, os programas (e os promos, vinhetas e anúncios publicitários), a programação e os panoramas televisivos são enunciados pela tevê como ethicidades televisivas, constituindo-se, além disso, como importantes molduras de outras ethicidades. Também a relação proposta entre essas ethicidades, dispostas e sobrepostas de determinadas maneiras na programação em fluxo de cada emissora e/ou canal, é reveladora dos sentidos que a televisão oferece às alteridades que ganham existência televisiva nos panoramas, principalmente em programas e anúncios publicitários.

Estou propondo inicialmente, então, que a televisão seja vista como um composto de molduras sobrepostas - emissora, canal, gênero, programa (e promos, vinhetas e anúncios publicitários), programação e panorama televisivo -, que a configuram como um híbrido. Em sua fluidez e opacidade, em grande parte causadas também

Suzana Kilpp

UNISINOS

por uma sobreposição incessante de outras molduras nos panoramas que vemos na tela, a TV é um ser ou uma tendência, uma virtualidade que se atualiza em certas televisões, ou em certas práticas - mais ou menos prevalentes, mais ou menos agendadas, que podem ser diferentes no tempo e no espaço - que lhe conferem historicidade e peculiaridades territoriais.

Ao instaurar esses mundos, a tevê imagina uma sociedade que, por sua vez, imagina a televisão. Ela o faz principalmente recortando, moldurando e editando fragmentos e restos culturais, ressignificando-os em quadros de experiência tipicamente televisivos, nos quais ganham existência, repito, as alteridades televisivas, e os sentidos para elas enunciados encontram-se antes de tudo nos modos de dizê-las, mostrá-las e relacioná-las umas com as outras.

Tanto a brasilidade quanto a própria TV, entre outras ethicidades, são assim enunciadas, com certos sentidos, em práticas que tendem a ser homológicas e que instituem gramáticas audiovisuais de TV. Os sentidos, portanto, devem ser menos buscados no que se tem chamado de conteúdo dos programas de televisão e mais nessas gramáticas de grande opacidade que se ocultam por trás do que é dito e mostrado de forma imediata numa transparência que é apenas aparente.

***Muvuca* e as gramáticas audiovisuais de TV**

Muvuca é um programa de entrevistas que foi ao ar pela TV Globo a partir do final de 1998, produzido pelo Núcleo de Guel Arraes, tendo Regina Casé de apresentadora-âncora. Foi lançado aos sábados à noite, em horário nobre, e assim permaneceu por alguns meses, quando passou para as terças-feiras, foi reformatado e acabou saindo do ar depois de mais alguns meses.

Teve duas grandes fases, bastante diferentes uma da outra. Meus comentários

referem-se à primeira delas, aquela em que o programa acontecia na “casa” (o chamado castelinho do alto do Jardim Botânico), em que o cenário era uma grande “residência” em atividade “real”, com dependências “reais” e cujo funcionamento, como casa e como estúdio de gravação, era mantido por pessoas “reais” – equipe do programa e empregados contratados para cuidar da casa - uma ambiência híbrida, portanto, um “cenário” (falso) “real” que é uma moldura muito peculiar se comparada com as demais ambiências dos programas de entrevistas, da TV Globo ou de qualquer outra emissora.

Entre as muitas coisas que me impressionaram na estréia de *Muvuca* (14.11.1998) estava a mostragem de molduras e moldurações², estratégia enunciativa e crítica que se manteve em todos os programas da primeira fase. Gramáticas audiovisuais de TV deram-se a ver expressamente nos tensionamentos feitos por *Muvuca* a práticas habitadas de outros programas, desenhando alternativas à sua retórica. Tratava-se, aí, não apenas de um procedimento nitidamente artístico, mas também de uma teorização implícita sobre linguagens e poéticas televisuais.³

Na estréia, enunciou-se o que deveria ser toda a série. *Muvuca* começou direto (moldurado simplesmente pelo final da novela que lhe precedia na programação) com Regina Casé abrindo as janelas de uma casa fechada, no escuro. Com a entrada da luz do sol, viu-se uma casa vazia. Em seguida, ocorreu a primeira entrevista, enquanto o entrevistado espalhava bons fluidos pelas peças, cantos e recantos do ambiente. Um pouco adiante, Regina conversou com membros da Academia Brasileira de Letras para definir a palavra *muvuca*, que não constava ainda dos dicionários da língua portuguesa. Sem definir, dois deles sugeriram, no entanto, algo “gelatinoso, pegadio”, a “reunião de pessoas animadas, muito alegres”.

Mais adiante, entrou o promo do programa - uma casa com muitas janelas: na

primeira seqüência de imagens, em cada janela havia o retrato-máscara de uma *persona* (são pessoas que depois foram entrevistadas), instaurando um conjunto de máscaras híbridas (homem-animal-arte-planta, de um lado; pintura-fotografia-vídeo, de outro); na segunda seqüência, um avião psicodélico passava diante da casa (agora com as janelas fechadas), arrastando pelo ar um *banner* em que estava escrito o nome da apresentadora; na terceira e última seqüência, em cada janela aparecia uma imagem, outra vez híbrida, de uma letra (M-U-V-U-C-A) e uma planta e, ao fim, um retrato de Casé, compondo com elas, as letras-planta, a fachada da casa.

Na TV Globo, em geral os promos “abrem”⁴ os programas, como uma primeira moldura que enuncia sentidos identitários ao programa: o gênero, o teor, a estética, os protagonismos. No caso que estou descrevendo, antes de o espectador assistir pela primeira vez ao promo de abertura, houve uma longa explicitação, em um longo tempo de TV, dos sentidos *éticos* enunciados para *Muvuca*. Nesse tempo, o espectador foi introduzido no ambiente do castelinho (o cenário-moldura de toda primeira fase da série) e, paralelamente, na experimentação e significação de uma identidade inventada no título do programa⁵ (os títulos/nomes dos programas são outra moldura).

Na TV Globo, em geral o tempo dos programas termina (moldura final) com a rolagem dos créditos, um fragmento da vinheta do programa e a logomarca da emissora. No caso do programa de estréia de *Muvuca*, um dos entrevistados de Regina Casé foi Cid Moreira, e Casé alardeava ser aquela “a primeira entrevista que Cid concedia”, fato que ocorria “casualmente” no dia de seu aniversário. Ao final da seqüência em que está sendo festejado o aniversário, o mesmo foi incitado a dizer o clássico “Boa noite” com o qual o âncora do *Jornal Nacional* costumava encerrar o telejornal. Entrou, então, no panorama, uma edição acelerada dos créditos do *JN*, da vinheta do

JN e a logomarca da Rede Globo, como se o programa estivesse acabando aí. Regina Casé interrompeu o que parecia ser o fluxo natural (já constituído em nosso imaginário pelo hábito) para avisar que “ainda não terminou” - ao que, de fato, seguiram-se ainda várias seqüências pré-gravadas de futuros programas.

Essa primeira entrada da logo da emissora (a moldura verdadeira do *Jornal Nacional*, mas falsa moldura do *Muvuca*) foi montada 23 segundos após os créditos de *Muvuca*, que já tinham sido dados. Houve, portanto: 1 - a apropriação simbólica de um tempo de TV (quase os 30 segundos de um comercial), e que corresponde a uma imagem do tempo⁶; 2 - um deslocamento dos sentidos pelo tensionamento de uma prática habituada (a dupla inserção da logomarca que em geral fecha os programas da Rede Globo); 3 - a criação de um interregno, um não-lugar, de exatos 2 minutos e 23 segundos até que a logo reapareceu no panorama para fechar, de fato, o programa.

Quanto aos modos de moldurar as alteridades (as diferentes subjetividades ou ethicidades) que se relacionam entre si nos programas de entrevista, há uma tendência prevalente na TV brasileira de “sectarização”, hierarquização e exclusão, um enquadramento de câmera que é *êmico*⁷. No caso de *Muvuca*, todas as moldurações praticadas na primeira fase do programa foram fáticas: fosse quando a câmera enquadrava os empregados da casa, os entrevistados da casa ou os da cidade; fosse quando enquadrava a apresentadora ou qualquer outra pessoa da produção; fosse ao enquadrar as platéias que, às vezes, iam almoçar na casa (alunos de escolas da vizinhança, por exemplo).

Tais molduras de programa (os promos e as vinhetas) e tais moldurações (os enquadramentos da alteridade), são bastante sólidas e homológicas na televisão que se faz no Brasil. Os tensionamentos praticados por *Muvuca*, os que indiquei e outros mais, deram-nas a ver e problematizaram suas éticas. A partir delas, como premissa

e, portanto, como uma grande moldura para todos os seus panoramas, a série de programas criou ainda interessantes quadros de experiência e significação que gostaria de comentar, a título de exemplificação, a partir da análise de uma seqüência em particular.

Os panoramas de *Muvuca*: éticas e estéticas

Há uma série de imagens interessantes exibidas na primeira fase de *Muvuca* que têm a ver com os mundos imaginados pelo programa. Limite-me, nesse artigo, a analisar os panoramas a seguir, que, a meu ver, resumem o emolduramento⁸ ético e estético do Núcleo de Guel Arraes. Trata-se de um tempo de TV: uma seqüência de três minutos e quarenta e seis segundos (3m46s) que encerra o segundo programa da série. Ele foi ao ar na TV Globo em 21 de novembro de 1998, quando o programa ainda estava no horário nobríssimo de sábado à noite, depois da, assim chamada, “novela das oito”.

Um dos convidados (o cantor Wando) era entrevistado na cozinha-em-funcionamento, e, sentado sobre um balcão, cantou canções de sucesso de seu repertório, acompanhando-se ao violão, numa atuação íntima e privada, como se estivesse numa roda de violão e entre amigos. Ele estava acabando de cantar “Você é luz, estrela, raio e luar...” (*Meu iaiá, meu ioiô?*) quando, então, em um corte (mudança) de câmera, foi inserida (colada, montada) a imagem de Regina Casé prestando atenção ao cantor. Este *frame* inaugura o tempo de TV que subtrai da seqüência para a análise em pauta.

A câmera volta a moldurar Wando - que está terminando a canção - e abre em seguida para a direção oposta: Casé e Monique Evans estão sentadas à mesa, tentando localizar Kassin, que é um dos editores de som do programa. Regina quer saber de Kassin o nome de uma cidade, questão que

não estava em pauta para o espectador. A câmera o “surpreende” debaixo da mesa. Está com um microfone na mão e fones nos ouvidos - participando, portanto, da captação sonora - e a essa imagem visual está montado o som das risadas das pessoas presentes. Nem todas estão visíveis, mas “sabe-se” de sua presença pelas risadas.

Ao digitalizar as imagens, é possível perceber uma espécie da cantoneira que aparece no canto superior direito do panorama entre 0m8s e 0m45s. Em 0m45s a câmera “fecha” em Maria e a cantoneira desaparece... Sempre que a imagem do panorama abre (amplia-se), a cantoneira aparece, indicando que está sendo usada uma lente grande ocular para “abrir” o panorama. Essa grande ocular deixa um rastro (in)visível, porquanto deve ter uma bitola diferente da da câmera base. Ainda que de resto não dê para perceber a troca ou sobreposição de lentes, o “súbito” aparecimento da cantoneira (um *vignetting*) denuncia seu uso e, talvez, uma bem realizada elipse de tempo (elipse de montagem, nos termos de Fernández, 1997).

Após mostrar Kassin, a câmera volta-se para Monique, que cumprimenta Maria, uma das empregadas da casa, e pergunta se ela quer dar um abraço em Wando, ao que segue a voz de Regina “autorizando” o abraço. A câmera mostra o abraço e, depois, Maria dirigindo-se à posição inicial, emocionada, quando é novamente interpelada por Monique, que descobre então que Maria está chorando. Maria é induzida a sentar-se ao lado de Monique, que tenta saber por que chora.

Está ocorrendo aí uma *entrevista inesperada* de uma convidada com a empregada, que também foi uma *persona* entrevistada (no primeiro programa), primeiro ao pé do ouvido e depois para todos. Num certo momento, Monique volta-se para Wando e diz: “Arrasastes!”.

Enquanto a câmera pára em Maria - que explica estar separada do marido, porque o encontrou em casa com outra, que é com quem ele vive até hoje... - ouvem-se

manifestações de Regina e Monique e talvez de outras pessoas (há um embaralhamento de sons e vozes, mas dá para notar que são mais vozes ao fundo do que pessoas dadas a ver) e também uma incitação para que Maria “saia dessa” e arranje um namorado...

A câmera abre novamente, incluindo as outras empregadas. “Está chorando também?”, pergunta Monique a uma delas. Subitamente, entre as imagens situadas a 1m29s e 1m33s do tempo de TV em pauta, ao lado direito de Regina aparece uma mulher, que não estivera à vista ainda em nenhum momento do programa, e que, por isso, parece surgida do nada. Teria sido dado a ver um espaço oculto, como o *vignetting*? Não me parece. Trata-se mais claramente de um corte dado a ver - uma elipse de tempo tecnicamente suja -, uma edição que desrespeita regras muito óbvias de montagem.

É proposto, então, que todos cantem uma música, para que Maria (e quem mais estiver triste) saia do clima ruim. Na imagem seguinte, a câmera - que voltou a “olhar” para o lugar ocupado por Wando - inclui, num panorama maior (a 1m39s do tempo de TV em pauta), várias pessoas que também ainda não haviam sido vistas, que também “saíram do nada”. Trata-se de outra elipse de tempo, durante a qual Wando “saiu” do balcão - que agora está ocupado por outras pessoas - e veio sentar-se à mesa, na qual também outras pessoas sentaram.

A música que todos cantam é a mesma de antes (*Meu iaíá, meu ioiô?*). A câmera vai alternando planos mais fechados - que destacam pessoas, em geral chamadas por Casé, dando-lhes nomes (visivelmente ela não sabe o nome de vários empregados) - e planos mais abertos - que mostram o conjunto, com cada vez mais pessoas sendo incluídas, algumas em inserções (montagens) visíveis. Estão sendo utilizados aí, nos termos de Fernández, movimentos internos e movimentos externos, e ainda montagens dentro dos planos.

Em 2m47s, a câmera pára em Casé e o panorama se divide em dois planos verticais, lado a lado, para a entrada dos créditos do programa. Enquanto rolam os créditos, mais e novas *personas* - as dos bastidores - vão sendo incluídas no panorama: são imagens visuais (no plano da direita) e nomes escritos (no plano da esquerda) de pessoas até então inseridas em diferentes ambientes (e funções), da cozinha e arredores, e que, agora, compartilham, nominadamente (autoramente), a cena visível, sendo que os créditos estão montados a partir de um fundo preto, à esquerda da tela, mas os textos avançam largamente sobre o plano da direita, interferindo explicitamente no que acontece ali.

Ao final dos créditos, aos 3m23s, esse panorama (da direita) volta a ocupar toda a tela. A música está acabando, e Regina dirige-se a Maria: “É isso aí, Marial”, dando a entender que a empregada teria momentaneamente superado a tristeza antes manifesta.

Curiosamente, a música que a fizera chorar foi a que a tirou da tristeza... Lembro, porém, que na primeira vez ela ouvira Wando cantar e, na segunda, ela participara do canto. Teria sido resultado do ditado popular “Quem canta seus males espanta”? Não me parece tão simples. A meu ver, houve um deslocamento do lugar “passivo” do espectador para o lugar “ativo” do ator que merece um comentário, razão pela qual interrompo a descrição.

Início do comentário, feito a partir de Sodré (1980), Canevacci (1990) e Chauí (1981). Nos programas de auditório, geralmente há três “espaços” mais ou menos visíveis: os bastidores (incluindo os aparelhos e técnicos que aparecem em cena), o palco (o lugar da cena, do espetáculo) e a platéia (o lugar da recepção). Quando há um deslocamento do receptor autorizado (circunstancialmente situado na platéia, ou vindo dos bastidores não visíveis) para o espaço do emissor autorizado (o palco, sob os refletores e o olhar-da-câmera-que-moldura), esse receptor passa a estar em lugar

algum, pois, afastado de sua condição de espectador, ele não chega a ser efetivamente um emissor. Em tais termos e circunstâncias, ele estaria alienado de sua condição - e nós com ele, pois o vemos como a um outro, um estranho a nós.

A estrutura da comunicação de massa, como vem sendo praticada, em que os atores sociais tornam-se atores e espectadores do espetáculo, e segundo a qual os receptores não estão autorizados a emitir, tem a ver com os modos como se dão na sociedade as relações de produção em função da propriedade privada dos meios. O que aconteceu com Maria na seqüência de *Muvuca* em pauta é diverso: há uma montagem que situa os três espaços no mesmo - a cozinha, ou mais especialmente na mesa da cozinha - que, neste caso, irmana os diferentes, enquanto que, homologicamente, nos panoramas televisivos, a função de mesas e bancadas (inclusive as não visíveis) seria (re)estabelecer assimetrias. Os sentidos agendados para mesas e bancadas foi reiteradamente contrariado por *Muvuca*, tendo sido uma de suas mais importantes estratégias para enunciar sentidos éticos e estéticos alternativos à prepotência e à subserviência - à exclusão social - vigentes na sociedade brasileira. As moldurações do programa não representam, é verdade, a realidade brasileira, mas sugerem outras possibilidades a ela. Fim do comentário.

Aos 3m35s, após a logomarca da Globo, ainda ocorrem duas coisas: o comentário de Casé sobre o “clima romântico” e o comentário de Wando de que fazia “muito tempo que não gravava um programa assim”. Este segundo comentário é montado mais uma vez após uma elipse de tempo escrachada...

O primeiro filme de Pedro Almodóvar a que assisti foi *Mulheres à beira de um ataque de nervos*. Causou-me uma impressão muito forte e, à saída do cinema, fiquei um bom tempo discutindo com um amigo cinéfilo o que seria aquilo que tanto me impressionara. Tudo levava a crer que a linguagem de *Mulheres...* precisaria ser asseptizada para coadunar-se com as estéticas a que eu estava habituada, o que, a meu

ver, no entanto, não diminuía em nada os méritos que pensava ter encontrado no filme. Ou seja, a aparência tosca - de matéria bruta - das imagens, das cores, dos *clichês* e das montagens (cortes) do filme eu percebia como insuficiência técnica, como amadorismo, como ingenuidade tributável ao principiante.

Para minha surpresa, esclareceu-me o amigo cinéfilo não ser aquele o primeiro filme de Almodóvar (é na verdade o sétimo longa-metragem do controvertido diretor e, talvez, o mais premiado de seus filmes - inclusive pela montagem e pela realização!), e este simples fato obrigou-me a refletir um pouco mais sobre as razões que me haviam levado ao “amadorismo” do filme. Fui buscar, em minha memória, os registros que podiam ter condicionado o emolduramento que fizera, e, para o que interessa aqui, dou conhecimento ao leitor de dois desses registros: o padrão Globo de qualidade e sua estética *clean*, e o filme *Bye bye, Brasil*. Obviamente há uma relação de oposição entre a estética suja de Almodóvar e a estética *clean* da TV Globo, e, ao contrário, algo aproxima esteticamente *Mulheres...* e *Bye bye...*, sendo que, na época, ainda era forte no Brasil uma crítica ao que se entendia ser a baixa qualidade técnica (de som e imagem) do cinema brasileiro. Desde então, venho prestando atenção em outros registros anteriores - e cada vez mais, posteriores - que se relacionam às estéticas como molduras ou moldurações éticas. As considerações que sou capaz de fazer hoje a respeito incluem imagens de diferentes mídias e atravessamentos teóricos de diferentes autores de diversas áreas, e a minha tendência é a de situar a percepção numa perspectiva de natureza clássica ou de natureza barroca, porque é o sítio que permite um olhar mais extensivo no tempo e no espaço, uma historicidade mais ampla. É desejável esclarecer, no entanto, um recorte mais pontual que estou fazendo a partir das controvérsias havidas nos anos sessenta principalmente no Brasil, em torno de uma *estética da fome* (proposta por Glauber Rocha para o cinema) ou de uma *estética*

suja (proposta pelo Tropicalismo para as artes em geral). De muitos modos tais estéticas têm a ver com os modos antropofágicos de lidar com a alteridade dos outros, tornando-as - ética e estética - intimamente implicadas uma na outra.

Desde tal perspectiva - embora em uma ambiência totalmente diversa - posso entender hoje que a forte impressão que me causou Almodóvar estava associada justamente àquilo que na ocasião me parecera passível de uma desejada assepsização - que ocorreria com o aprimoramento técnico do artista. Ora, grande engano, não?! Se o filme fosse assepsizado, o mais provável é que eu passasse incólume por *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, pois, de fato, as ethicidades enunciadas por Almodóvar só impressionam pela estética barroca e melodramática. Mais que isso: é ela que as enuncia e que atribui sentidos aos *clichês*, transbordando as molduras do *clichê* e dando humanidade às personagens.

Pois esses registros (repertórios) implicaram que eu percebesse e desejasse enfatizar, na sequência de *Muvuca* que estou submetendo ao leitor, a natureza barroca e suja das estéticas praticadas, implicando-as na voracidade com que a câmera incluiu a diferença, e implicando-as na bagunça engendrada nos panoramas, engendramento feito por quem saberia-muito-bem-como-arrumar-se-quisesse. Considerando-se que o padrão Globo de qualidade, ou sua estética *clean*, é uma das mais sólidas molduras estéticas (e éticas!) da TV Globo para os panoramas televisivos da emissora, as práticas de *Muvuca* que acabo de relatar e analisar indicam importantes tensionamentos das práticas habituais, conferindo, por diferenciação, uma ethicidade singular ao programa.

A ethicidade de *Muvuca*

Pois bem: como o programa, com tais características, enunciou-se eticamente, ele mesmo, como um programa televisivo? Va-

mos recuperar da descrição os seguintes elementos:

Deve ter ficado claro que a sequência foi pós-produzida, mas que pretende ser percebida como se fosse ao vivo e em tempo real - isto é, como se fosse uma montagem direta, tipicamente televisiva, nos termos de Fernández. A aparência de montagem direta (uma moldura, no caso) reforça a enunciação de sentidos informais, descontraídos, íntimos e privados, improvisados, que estão enunciados pelas moldurações dos convidados na cozinha, de Wando (e, depois, a equipe do programa) sentado no balcão, a relação “íntima” dos e com os empregados... Isto é, o ambiente doméstico (outra moldura) naturaliza as atuações, e nivela as *personas*, porque as moldura em ambientes comuns a todos, locais de fazeres habituais de pessoas que se relacionam a partir de problemas afins sobre os quais qualquer um tem o que dizer com pertinência.

Nas imagens veiculadas foram mantidas marcas do percurso, restos que poderiam ter sido perfeitamente eliminados na montagem final. Na verdade, a montagem dá a ver tanto os momentos bem realizados (limpos) quanto os momentos mal realizados (sujos), evidenciando uma perfectibilidade possível e competente que não foi utilizada sempre - justamente para que se tornasse visível como sujeira, sujeira essa que é, portanto, enunciativa. As sujeiras que aparecem têm a ver principalmente com cortes malfeitos. As elipses de tempo são evidências de ter havido pós-produção: às vezes, são quase imperceptíveis; às vezes, são escrachadamente dadas a ver nos sons ou nas imagens que “deveriam” ou que “não deveriam” estar no panorama. Tudo indica que foram feitas várias tomadas e, depois, montadas as melhores imagens, sendo melhores as que melhor enunciaram os sentidos éticos do programa e as que melhor figuraram-nos esteticamente.

Em *Muvuca* (na sequência em pauta) estão visíveis ainda outras sujeiras: o “arrasastes” pronunciado por Monique Evans; a

grosseria de Regina Casé que “não sabe” o nome dos empregados (tecnicamente seria perfeitamente possível evitar o fato); a desafinação de várias vozes que cantam; o desconhecimento manifesto da letra da música por parte de alguns “cantores” que, no entanto, acompanham o coro a seu modo; os equipamentos que são dados a ver como restos (não foram retirados de cena pela angulação da câmera); as entrevistas sendo realizadas pelos convidados (uma espécie de excesso)... Os modos como o final do programa tensiona a moldura habituada dos promos, vinhetas e logomarcas podem ser visto também como sujeira...

Em outros programas da série foram utilizados recursos às vezes diferentes para introduzir no panorama um pouco (ou muito) de sujeira, como foi o caso do “esquecimento” do bolo de aniversário de Cid Moreira ou a comemoração do aniversário de Edson Celulari em data que nada tinha a ver com o aniversário do ator... São moldurações que enunciam a bagunça que é eticamente e esteticamente associada à palavra *muvuca*⁹, em termos claramente expressos na abertura do programa de estréia. Essa bagunça referencia um certo olhar para o Brasil, tributável, no caso, ao Núcleo de Guel Arraes, e que enuncia uma (des)ordem nas relações entre as alteridades, que as traz à cena vorazmente e que vorazmente as devora em cozinhas televisivas.

A bagunça de *Muvuca* é também a enunciação de uma (des)ordem nas práticas televisivas consolidadas. Há, portanto, reiteradas quebras de convenções e uma forte recusa à prática de exclusões êmicas, do que resultam panoramas sujos e híbridos, respectivamente. Tais panoramas contrapõem-se radicalmente ao padrão Globo de qualidade - asséptico, *clean* -, o que significa, no caso da Globo, muito mais do que sua estética prevalente: significa uma estética que enuncia sua ethicidade. “A Globo é limpa”, nesse caso, é também uma ethicidade enunciada, que é contradita pelas moldurações de *Muvuca*.

Mundos imaginados em Muvuca

Os panoramas de *Muvuca* representam um olhar barroco sobre o Brasil e sobre a televisão “dos brasileiros”, que dá para ver, pela ilusão, o caráter ilusionista (enquanto homológico) do clássico (do puro, do limpo) presente no país e em nossa TV. Em seu lugar, *Muvuca* coloca um território (a casa) de tensões e conflitos, de contradições, de uma grande bagunça banta (de raiz africana), que se deseja alegre (uma reunião de pessoas alegres) e atenta à vida. Não restam dúvidas de que há uma grande orquestração do programa: a de Regina Casé, que assina a Coordenação de Criação. Ainda que o seu papel de âncora seja atravessado, no caso, por intervenções de Monique Evans, é a máscara de Regina que moldura a seqüência e o programa, enunciação que é feita pelas moldurações praticadas na abertura (promo), nas várias inserções da máscara da *persona* nas seqüências, e pela montagem da máscara nos *frames* que abrem a rolagem dos créditos. No final da rolagem dos créditos, porém, o panorama abre para uma geral inclusiva - um definitivo crédito ao coletivo!

A *persona* Casé é moldurada, percebe o leitor, em termos muito diversos das *personas* televisivas âncoras: em geral, os apresentadores são situados acima e à margem daquilo que mostram os programas, um efeito que é produzido tecnicamente por cenários, luzes, figurinos e enquadramentos que criam uma distância asséptica entre o enunciador centrado e os enunciados dispersos, dispostos esses em múltiplos cenários. Regina, ao contrário, está dentro e é parte de um indiviso panorama no qual ela é que é o cenário múltiplo e disperso e os enunciados são centrados no panorama indiviso. Ela é mal-arrumada sem estar fantasiada; é grosseira e muito gentil ao mesmo tempo; é prepotente, mas pode submeter-se; é triste e alegre; é plural e contraditória. A apresentadora do programa é que é a bagunça brasileira, pois é nela que se coloca a bagunça, a dispersão, e não nos enuncia-

dos. E, no entanto, essa (des) ordem é o que articula e centraliza no panorama indiviso todas as alteridades ali situadas, como diferenças mesmo, atravessadas umas pelas outras antropofagicamente... .

Em minha pesquisa, analisei os panoramas de vários programas de entrevistas. O *Programa do Ratinho* (SBT) e *Vitrine* (TV Cultura de São Paulo) são exemplos de programas, de duas outras emissoras, em que também há enunciações sobre a desordem. Seus apresentadores, o Ratinho e Marcelo Tas, respectivamente, estão, nos termos em que são moldurados, de fora, e acima dos enunciados.

O Ratinho e Marcelo¹⁰ aparecem como a ordem que dá a ver a (des) ordem, que é na verdade uma enunciação televisiva de desordem: respectivamente, (*Ratinho*) a paternidade não assumida, os grotescos, etc. e (*Vitrine*, que era na época um programa sobre a televisão) os truques ilusionistas da televisão, “que não é o que parece ser”.¹¹

Foram essas coisas que chamaram minha atenção quando percebi haver vida em *Muvuca*. Além disso, e por conta disso, o alhures - que é onde se encontram em geral os convidados dos programas de auditório, inclusive os de entrevistas, e que leva a que sejam percebidos como um outro, um estranho, exótico ou grotesco -, se coloca noutra perspectiva nos panoramas televisivos citados: em *Muvuca*, as moldurações da câmera são inclusivas e antropofágicas, e as molduras “casa” e “Casé” naturalizam a percepção dos diferentes e desiguais num mesmo quadro de experiência, sem ocultar as diferenças e as desigualdades e abrindo a possibilidade de outras sociabilidades. Por trás de tudo e na origem desses e de outros procedimentos técnicos utilizados pelo Núcleo de Guel Arraes está um olhar sobre a brasilidade dos brasileiros e sobre a própria televisão. Se o Ratinho ou Marcelo Tas, ainda por exemplo, apenas por exemplo, quisessem fazer a mesma coisa, não conseguiriam, porque seu emolduramento de base tem outros atravessamentos

de referência e de fundo: em seus programas, os mundos imaginados são completamente diferentes dos imaginados, por exemplo, em *Muvuca* .

Notas

- 1 Durações, *personas*, objetos, fatos e acontecimentos que a televisão dá a ver como tais, mas que são, na verdade, construções televisivas. Programas (juntamente com os promos e os anúncios publicitários), programação, canais e emissoras, panoramas televisivos (instaurados por certo tempo de TV), os gêneros e a própria televisão são as mais importantes ethicidades televisivas, enunciadas pela tevê em quadros de experiência e significação tipicamente televisivos, que são aqui chamados de molduras. Moldurar é, portanto, criar quadros de experiência e significação cujas fronteiras são confins de um e de outro quadro. (KILPP, 2003).
- 2 Moldurações são procedimentos de ordem técnica e estética que realizam certas montagens no interior dos quadros de experiência, particularmente nos panoramas televisivos, interferindo nos sentidos ali já enunciados pelas molduras empregadas. (KILPP, 2003).
- 3 Aliás, a meu ver, a principal função dos programas do Núcleo de Guel Arraes tem sido essa, e grande parte de sua audiência suponho que seja de pessoas interessadas na realização audiovisual de TV, seja como criadores, seja como pensadores, ou até como espectadores mais críticos. Ainda que os programas não permaneçam no ar tanto tempo quanto outros e que não tenham a mesma audiência, justifica-se veiculá-los por sua contribuição ao processo de criação da TV Globo como um todo.
- 4 Atualmente, a tendência é que, antes do promo de abertura, passe uma seqüência do programa, quando se trata de produção própria da TV Globo. Talvez isso tenha iniciado anos atrás com as novelas: anunciava-se e rodava um resumo do capítulo anterior, entrava o promo, o intervalo comercial e, aí, o capítulo do dia; mais recentemente, suprimiu-se o anúncio de abertura e as primeiras imagens não são necessariamente as do capítulo anterior, avançando já pelas cenas do dia.
- 5 A palavra “muvuca” era, até então, estrangeira e sem sentido para o espectador, um verbete que existia apenas

como virtualidade. Atualizou-se no título de um programa de TV e adquiriu sentido nas éticas e estéticas dos panoramas de *Muvuca*.

- 6 A partir de Deleuze (1990 e 1994), estou sinalizando aqui algo que pode ser pensado como um tempo-imagem, e não apenas como uma imagem-tempo ou uma imagem-movimento. Ainda que o autor fale da imagem-movimento como imagem do tempo, tendo a perceber em seu conceito mais uma qualidade do que a quantidade de que estou falando. Levando em conta que a televisão atribui um valor (financeiro, mesmo) muito especial ao tempo, e que, em última análise, o que ela vende é tempo de TV, talvez fosse interessante que se investigasse e cercasse mais de perto essa molduração.
- 7 Emia - expulsão (apartamento, segregação) da alteridade (do outro, da diferença); fagia - absorção desses “seres temíveis” como forma de neutralizar sua “força temível” e de se beneficiar dela. Nos termos de Lévi-Strauss (1955).
- 8 Agenciamento dos sentidos, que é pessoal e culturalmente referenciado. (KILPP, 2003).
- 9 Palavra de origem banta, e que hoje já se encontra como verbete no dicionário de Antônio Houaiss.
- 10 Isso vale para os apresentadores e âncoras em geral, insisto, inclusive para os de outros programas da Rede Globo.
- 11 O caso desses dois programas, entre outros, está mais desenvolvido em KILPP, 2003.

lenguaje audiovisual. Madrid: Ediciones Libertarias/ProdhuFi, 1997.

KILPP, Suzana. *Ethnicidades televisivas*. Sentidos identitários na TV: moldurações homológicas e tensionamentos. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa: Portugalia, 1955.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*. Rio: Vozes, 1980.

Referências

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1981.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *La imagen-movimiento*. 3. ed. Barcelona: Paidós, 1994.

FERNÁNDEZ, Manuel Carlos. *Influencias del montage en el*