



Significação: revista de cultura  
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114  
significacao@usp.br

Universidade de São Paulo  
Brasil

Serelle, Marcio

A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams  
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 45, enero-junio, 2016, pp. 187-  
199

Universidade de São Paulo  
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766519011>

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

redalyc.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



# A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams

*Raymond Williams and television as a hybrid medium*

Marcio Serelle<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, "Interações Midiáticas", da PUC Minas, com pós-doutorado na University of Queensland (2015). Este artigo é uma versão do trabalho apresentado na mesa de conferências "A TV como meio híbrido", durante o I Encontro Internacional do Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais, Cinemídia, na UFSCar, em novembro de 2015. Agradeço à Capes pela bolsa Estágio Sênior (BEX 5936/14-4), que permitiu estágio pós-doutoral na Universidade de Queensland, onde este artigo foi escrito. E-mail: marcio.serelle@pq.cnpq.br

**Resumo:** neste artigo, discuto que o fenômeno do fluxo, aspecto mais debatido de *Television* no Brasil, deve ser compreendido em perspectiva mais ampla da TV como meio híbrido, no pensamento de Raymond Williams. Tendo a hibridação como eixo, coloco em relevo aspectos centrais da obra, que se referem às relações entre tecnologia e sociedade, à concentração de formas culturais na televisão, à noção do fluxo e ao problema da crítica. Sujeita a revisões desde sua publicação, a obra de Williams possui o mérito de interpelar a televisão como resultante e geradora de hibridações (como no caso da forma mista do drama-documentário), e de apontar, assim, para o caráter desafiador do meio, em diferentes contextos e perspectivas.  
**Palavras-chave:** televisão; Raymond Williams; hibridação.

**Abstract:** in this paper, I argue that the fact of flux, the most debated issue from *Television* in Brazil, should be comprehended in a wider perspective that defines TV as a hybrid medium, according to Raymond Williams' work. Considering hybridization as an axis, I highlight some aspects of this work which refer to the relations between technology and society, the concentration of cultural forms on television, the notion of flux and the matter of criticism. Williams' work has been subject to revisions since it was published. Nonetheless, the way the author investigates TV, regarding it, at the same time, as a result from and a generating medium of hybridizations (as in the case of drama-documentary mixed form), indicates the challenging nature of television, in different contexts and perspectives.  
**Key words:** television; Raymond Williams; hybridization.

Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso.

*Italo Calvino*

## Introdução

Publicada em 1974, *Television*, de Raymond Williams, permanece influente, em parte, pelo modo multifacetado como interpelou o meio. Embora o núcleo da obra busque definir a característica central da experiência televisiva, com reflexões sobre método crítico, parte significativa dela investiga relações mais amplas entre tecnologia, sociedade e formas culturais, assim como a atuação de forças políticas e econômicas na comunicação social e os caminhos de apropriação e resistência nos usos da televisão (TURNER, 2003). Todo um capítulo é ainda dedicado à formação dos gêneros televisuais – conquanto o termo “gênero” não seja usado no texto –, herdados de outras formas culturais ou resultantes de hibridação inventiva. Silverstone (2003) comparou essa atitude ambivalente à forma como Walter Benjamin examinou os valores do cinema.

O aspecto da obra mais debatido no Brasil é o fenômeno do fluxo (ver, por exemplo, PIEDRAS; JACKS, 2006; MACHADO; VÉLEZ, 2007; MUANIS, 2014), que, em certa medida, em artigos, é isolado de outros pontos importantes de *Television*. No entanto, considero que o modo como Williams estabeleceu a noção de fluxo insere-se em uma visada mais ampla da TV como um meio híbrido. Vários termos e expressões como “combinação”, “mistura”, “miscelânea”, “formas mistas” e “complexo” – no sentido de um conjunto de elementos que se articulam coerentemente – atravessam a obra para descrever a televisão em âmbitos diversos.

Esse senso forte de hibridação emana evidentemente das características do meio, mas também se deve ao modo como ele foi abordado. Novamente de acordo com Silverstone (2003), Williams reconhece a televisão como produto cultural distinto, mas se recusa a pensá-la a partir de um único viés. A televisão operaria em pontos de encontro

[...] entre a elite e o popular, o comercial e o público, o estado e o cidadão; e cada uma de suas expressões, as várias formas que ele [Williams] analisa com algum detalhe, manifesta as tensões, ambiguidades e contradições que críticos, analistas e profissionais do meio que vieram depois continuaram a identificar, mas ainda não conseguiram resolver (SILVERSTONE, 2003, p. ix, tradução nossa)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>No original: “[...] between the elite and the popular, the commercial and the public, the state and

Inserindo-se nessa tradição de estudos, pretendo adotar, neste artigo, uma chave de leitura para a obra que tenha como eixo a ideia de hibridação, permitindo, assim, compreender de forma mais abrangente o pensamento de Williams acerca da televisão. A proposta é recuperar algumas das características da televisão com um híbrido nas dimensões tecnológica, cultural, genérica e da programação e refletir, ainda que brevemente, sobre a possível atualidade delas em nosso contexto midiático.

### Tecnologia para o lar privatizado

A invenção da televisão não resultou, para Williams, de um único evento nem de uma série concatenada de eventos. Ou seja, a televisão é devedora de um conjunto de invenções e desenvolvimentos dispersos na eletricidade, telegrafia, fotografia e cinema. A televisão só se tornaria um objetivo entre 1875 e 1890, mas não havia ainda, no período, tecnologia suficiente para desenvolvê-la e, principalmente, investimento social para reunir e organizar a tecnologia já existente, porém espalhada, em proveito de um sistema de comunicação social. “Assim, quando as imagens em movimento foram desenvolvidas, a aplicação deu-se, caracteristicamente, à margem das formas sociais estabelecidas — as atrações de feira — até que o sucesso foi capitalizado em uma versão de uma forma estabelecida, o *cinema*” (WILLIAMS, 2003, p. 10-11, tradução nossa)<sup>3</sup>. Depois de um hiato, a televisão tornou-se claramente um empreendimento tecnológico após os anos 1920, até os primeiros sistemas de televisão pública na década de 1930.

Sobre a televisão como invento, há pelo menos dois aspectos importantes. Primeiro, de forma evidente e de acordo com o que hoje conhecemos como a lógica da remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000), a televisão é um híbrido tecnológico – uma síntese tecnológica em resposta a um conjunto de necessidades. E, segundo, ao reunir tecnologias, o meio fez convergir também formas especializadas a que essas tecnologias serviam e outras, tornando a experiência televisiva, em sua origem, algo profundamente unificador. De certa forma, até logo após a Segunda Guerra Mundial, as necessidades de um novo tipo de sociedade eram atendidas por meios especializados: “a imprensa para informação política e econômica; a fotografia para

---

the citizen; and each of its expressions, the various forms that he analyses in some detail, manifests the tensions, the ambiguities and the contradictions which subsequent critics, analysts and practitioners have continued to identify and yet still not resolve.”

<sup>3</sup>No original: “Thus when motion pictures were developed, their application was characteristically in the margins of established social forms – the sideshows – until their success was capitalised in a version of an established form, the motion-picture theatre”. Os excertos de Television citados neste artigo foram traduzidos por mim e por Mário Viggiano.

a comunidade, a família e a vida pessoal; o filme para a curiosidade e o entretenimento; a telegrafia e a telefonia para informações comerciais e algumas mensagens pessoais importantes” (WILLIAMS, 2003, p. 16, tradução nossa)<sup>4</sup>. Para Williams, foi desse complexo de formas especializadas que a radiodifusão televisiva surgiu, o que, inclusive, dificultou, inicialmente, o entendimento sobre seu uso social.

Williams recusava-se a separar a tecnologia da sociedade, rejeitando tanto o *determinismo tecnológico* como a ideia de *tecnologia sintomática*. O *determinismo tecnológico* é descrito por ele como uma visão incisiva e ortodoxa de como se dão as mudanças sociais. Segundo essa corrente, as tecnologias possuem vida própria, são descobertas em processos de investigação desenvolvidos em uma esfera fechada e independente, e, quando inseridas na sociedade, criam novas condições sociais e humanas. Na tese da *tecnologia sintomática*, as tecnologias surgem, periféricamente, como subprodutos de pesquisas científicas e são levadas da margem ao centro da sociedade, atendendo a demandas prementes.

Nem determinante nem sintomática, a tecnologia televisiva foi, segundo Williams, buscada diretamente, com propósitos já em mente, para atender demandas sociais, políticas e econômicas então emergentes. Uma dessas transformações, a partir da segunda metade do século XIX, diz respeito ao fortalecimento do lar e do núcleo familiar. A relativa melhoria dos salários e das condições de trabalho e a melhor distribuição entre dias da semana e finais de semana, assim como entre as jornadas de trabalho e os momentos de folga, fortaleceram a esfera do pequeno lar. No entanto, a manutenção dessa célula dependia do “financiamento e abastecimento regular por fontes externas, e estas, desde o emprego e os preços às depressões e guerras, tiveram uma influência decisiva e muitas vezes devastadora no que, ainda assim, era visto como um projeto autônomo de ‘família’” (WILLIAMS, 2003, p. 20-21, tradução nossa)<sup>5</sup>. Williams observa como essa estrutura ganhou os palcos nas décadas de 1880 e 1890, em textos de Ibsen e Tchekhov, quando, pela primeira vez, o lar e a família são o centro da ação dramática, mas com os homens e mulheres olhando ansiosos de suas janelas para “aprender sobre as forças lá de fora, que determinariam as condições de suas vidas.” (WILLIAMS, 2003, p. 21, tradução nossa)<sup>6</sup>. A radiodifusão sonora atendeu primeiro a essas demandas do lar privatizado, em um contexto de

<sup>4</sup>No original: “[...] the press for political and economic information; the photograph for community, family and personal life; the motion picture for curiosity and entertainment; telegraphy and telephony for business information and some important personal messages.”

<sup>5</sup>No original: “[...] regular funding and supply from external sources, and these, over a range from employment and prices to depressions and wars, had a decisive and often disrupting influence on what was nevertheless seen as a separable ‘family’ project.”

<sup>6</sup>No original: “[...] to learn about forces, ‘out there’, which would determine the conditions of their lives”

pressões da sociedade capitalista industrial. A emergência da radiodifusão televisiva deu-se dentro do mesmo modelo, com transmissão centralizada e recepção privatizada, com os fabricantes investindo, desde o início, na venda de unidades domésticas. A televisão do século XX, como apontou Ellis, uma década depois de Williams, foi um fenômeno profundamente doméstico:

Diferentemente do cinema, que caracteristicamente endereçava-se ao casal que procurava, fora do lar, entretenimento para a noite, a televisão *broadcast* já está no lar. O aparelho de TV é um outro objeto doméstico, em que, frequentemente, colocam-se, em cima, fotos de família: a direção do olhar para as personalidades na tela sendo complementado pela presença dos “entes queridos”, que estão imediatamente acima. A televisão é íntima e cotidiana, mais uma parte da vida do lar do que um tipo especial de evento. (ELLIS, 1982, p. 113, tradução nossa)<sup>7</sup>.

A audiência doméstica, que, para as empresas de televisão, tomou a forma de um tipo particular de família (geralmente aquele de classe média, com pai, mãe e crianças), foi uma espécie de espectador modelo que norteou a produção de programas e de anúncios publicitários. Por vezes, a família foi o núcleo da própria teledramaturgia, como no seriado brasileiro *A grande família*, criado por Oduvaldo Vianna Filho e exibido entre 1972 e 1975 e, novamente, entre 2001 e 2014. A forma especular desse seriado permitia, por exemplo, que a audiência de classe média se reconhecesse nos conflitos, mediados pelo humor. O *reality show* britânico *Gogglebox*, cuja primeira temporada foi ar em 2013, exhibe a relação entre espectadores e a televisão justamente a partir do núcleo do lar, onde as pessoas reunidas interagem por meio dos programas. Mas o lar e a família estão hoje bastante transformados, e o *Gogglebox* nos permite ver isso: alguns lares são compostos por um casal homossexual, outros por amigos que compartilham a casa, mas, também, por modelos mais ortodoxos de família. Sabemos, ainda, que, hoje, a televisão é assistida em muitas outras telas, em muitos outros lugares e de muitas outras formas – e que, mesmo no lar, nem sempre o modo de se assistir televisão é aglutinador. Mas é significativo como *Gogglebox*, ao deslocar a câmara para o próprio espectador, opte por reconstituir e atualizar essa visão de lar, como uma recuperação desse aspecto primeiro da televisão, que a marcou durante o século XX.

---

<sup>7</sup>No original: “Unlike entertainment cinema, which characteristically addresses the couple seeking an evening’s entertainment outside the home, broadcast TV is already in the home. The TV set is another domestic object, often the place where family photos are put: the direction of the glance towards the personalities on the TV screen being supplemented by the presence of ‘loved ones’ immediately above. Broadcast TV is also intimate and everyday, a part of home life rather than any kind of special event.”

Assim como o rádio, a televisão ofereceu um consumo social: notícias, entretenimento, esporte, isto é, realizou uma *entrada geral no lar*, superando, assim, nesse aspecto, o cinema, que, segundo Williams, tinha permanecido em um nível anterior de definição social, como uma espécie de evento teatral, oferecendo obras específicas, discretas (unidades separadas), ainda que com qualidade técnica superior. “Enquanto a radiodifusão foi confinada ao som, o poderoso meio visual do cinema foi uma alternativa imensamente popular. Mas, quando a radiodifusão tornou-se visual, a opção por suas vantagens sociais superou os déficits técnicos imediatos”. (WILLIAMS, 2003, p. 22, tradução nossa)<sup>8</sup>.

### Forma cultural, fluxo e a questão da crítica

A ideia de um consumo social geral, que marcará a segunda metade do século XX, é outro aspecto de hibridação da televisão, que, como forma cultural, herdou tipos de atividades culturais e sociais, adaptados e desenvolvidos na programação, juntamente com formas mistas e inovadoras. O capítulo 3 de *Television*, “As formas da televisão”, divide-se entre “combinação e desenvolvimento de formas anteriores” [*combination and development of earlier forms*], a saber: notícias, debates, educação, teatro, cinema, esporte, shows de variedades; e “formas misturadas e novas” [*mixed and new forms*], entre elas o drama-documentário, a forma visual de educação, os especiais televisivos, as sequências (séries e seriados) e a própria televisão. Quando escreve sobre a televisão como forma inovadora em si, Williams ressalta algumas experiências visuais intrínsecas ao próprio meio, muitas vezes desprezadas em favor de uma análise conteudística. Para essas visualidades, segundo o autor, não havia ainda modos de descrição disponíveis nem modelos analíticos:

[...] há momentos, em muitos tipos de programa, em que podemos nos pegar olhando de maneiras que parecem ser completamente novas. Para obter esse tipo de atenção é muitas vezes necessário desligar o som, que normalmente nos direciona para um conteúdo transmissível preparado ou outros tipos de resposta. O que pode acontecer, então, de uma forma surpreendente, é uma experiência de mobilidade visual, de contraste de ângulo, de variação de foco, que várias vezes é muito bonita (WILLIAMS, 2003, p. 75, tradução nossa)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup>No original: “While broadcasting was confined to sound, the powerful visual medium of cinema was an immensely popular alternative. But when broadcasting became visual, the option for its social advantages outweighed the immediate technical deficits.”

<sup>9</sup>No original: “[...] there are moments in many kinds of programme when we can find ourselves looking in what seem quite new ways. To get this kind of attention it is often necessary to turn off the sound, which is usually directing us to prepared transmissible content or other kinds of response. What can then happen, in some surprising ways, is an experience of visual mobility, of contrast of angle, of variation of focus,



Williams lamenta, contudo, que os únicos que concordaram com ele sobre isso foram os pintores. Para ele, apreender a forma cultural da televisão, heterogênea e, ao mesmo tempo, unificadora, contribuía para a percepção de uma tendência geral, em direção à diversificação e hibridação nas comunicações públicas. Antes da radiodifusão, os sistemas de comunicação apresentavam seus elementos principais em separado: líamos um livro no nosso quarto; assistíamos a uma peça em um teatro; participávamos de um debate em um local específico. Williams é consciente de que alguns tipos anteriores de comunicação já possuíam variações internas e apresentavam miscelâneas, como o próprio jornal ou um evento esportivo, em que números musicais e marchas se alternavam ao jogo. Mas no rádio e, depois, na televisão essa hibridação é intensa:

A diferença na radiodifusão não é somente que esses eventos (ou outros semelhantes) estão disponíveis no lar, ao simples ligar de um aparelho. Mas, sim, que o programa de fato oferecido é uma sequência ou conjunto de sequências alternativas desses ou de outros eventos similares, que assim ficam disponíveis numa única dimensão e numa única operação. (WILLIAMS, 2003, p.87, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Relatar essa experiência seria extremamente difícil, pois é como “tentar descrever a leitura que você fez de duas peças, três jornais, três ou quatro revistas em um mesmo dia em que foi a um show de variedades, a uma conferência e a um jogo de futebol.” (WILLIAMS, 2003, p. 96, tradução nossa)<sup>11</sup>. Williams começava a esboçar sua ideia de fluxo, que se adensa a partir do contato que teve, como espectador, com a televisão norte-americana. O fluxo é, para Williams, a experiência televisiva central, que ele analisa, em canais ingleses e norte-americanos, públicos e privados, num movimento que vai da visada mais panorâmica (basicamente a sequência da grade) àquela mais detalhada, que faz a notação das sucessões de imagem e palavras. O fluxo constitui-se de uma série de unidades que se interpenetram, se misturam e se influenciam, compondo uma organização interna do televisivo, que é diferente da organização divulgada na grade. Quando assistimos a um filme, por exemplo, ele é constantemente interpenetrado por comerciais, por *trailers* de outras narrativas televisivas a ser exibidas, num contínuo que faz com que passemos de um programa

---

which is often very beautiful”.

<sup>10</sup>No original: “The difference in broadcasting is not only that these events, or events resembling them, are available inside the home, by the operation of a switch. It is that the real programme that is offered is a sequence or set of alternative sequences of these and other similar events, which are then available in a single dimension and in a single operation.”

<sup>11</sup>No original: “[...] try to describe having read two plays, three newspapers, three or four magazines, on the same day one has been to a variety show and a lecture and a football match.”

a outro, dentro dessa corrente. Por isso, para ele, mais do que assistirmos a programas separados, assistimos televisão.

O fluxo, segundo Williams, é a característica que possivelmente melhor define a radiodifusão televisiva como tecnologia e forma cultural. O que coloca, então, um problema para crítica, pois quebrar esse fluxo em unidades, para analisar programas, embora seja um procedimento compreensível, acaba sendo, segundo ele, “enganador”:

A crítica de televisão é, evidentemente, de qualidade irregular, mas mesmo nas melhores persistem modelos antigos. Os críticos escolhem esta peça ou aquela atração, o programa de debates ou aquele documentário. Escrevi crítica televisiva uma vez por mês durante quatro anos, e sei o quanto é mais prático e fácil fazer assim. Para a maioria dos programas, há alguns procedimentos que foram herdados. O método e o vocabulário para um tipo específico de descrição e resposta já existem ou podem ser adaptados. Entretanto, ainda que esse tipo de crítica possa ser útil, ele está sempre a alguma distância do que parece ser, para mim, a experiência central da televisão: o fenômeno do fluxo. Não é somente porque muitas unidades particulares – dada a nossa organização comum de resposta, memória e persistência de atitude e humor – são afetadas por aquelas que as precedem ou as seguem (...). Mas é também porque, embora coisas úteis possam ser ditas sobre todas as unidades separadas (ainda que sempre com a exclusão consciente dos comerciais que interrompem pelo menos metade delas), dificilmente algo é dito sobre a experiência característica da própria sequência de fluxo. (WILLIAMS, 2003, p. 95-96, tradução nossa)<sup>12</sup>.

O fenômeno do fluxo implicava, portanto, um desafio crítico. Como forma cultural, a televisão demandava a análise de um tipo de experiência fusional, em diversos aspectos. Eventos antes apresentados em separado socialmente, sob determinada ordenação e conjunto de regras (por exemplo, a escola, o debate público, o drama etc.), eram agora recontextualizados em uma mesma mídia, que cria uma continuidade entre eles, que são assistidos e comentados no ambiente doméstico, com reverberações em outras interações sociais. Esses itens, articulados na programação, acabavam por formar uma sequência, em que textos do entretenimento, do jornalis-

<sup>12</sup>No original: “The reviewing of television programmes is of course of uneven quality, but in most even of the best reviews there is a conventional persistence from earlier models. Reviewers pick out this play or that feature, this discussion programme or that documentary. I reviewed television once a month over four years, and I know how much more settling, more straightforward, it is to do that. For most of the items there are some received procedures, and the method, the vocabulary, for a specific kind of description and response exists or can be adapted. Yet while that kind of reviewing can be useful, it is always at some distance from what seems to me the central television experience: the fact of flow. It is not only that many particular items – given our ordinary organisation of response, memory and persistence of attitude and mood – are affected by those preceding and those following them [...]. It is also that though useful things may be said about all separable items (though often with conscious exclusion of the commercials which ‘interrupt’ at least half of them) hardly anything is ever said about the characteristic experience of the flow sequence itself.

mo e publicidade, entre outros, articulam-se, informam-se, nos níveis do enunciado e da enunciação, e acabam também por produzir sentidos por meio dessas vinculações. Assim, a crítica televisiva não poderia ser, por exemplo, como a cinematográfica, que analisa a obra, mas deveria desenvolver métodos e critérios para análise e interpretação desse fluxo, de que, segundo Williams, espectadores também tinham consciência e buscavam compreender.

### Revisões e perspectivas

Sabemos que ideia de fluxo, ainda que constantemente evocada, tem sido, desde então, criticada e revista. Ellis (1982), já citado neste texto, reconhece que a noção é valiosa ao dar a ver a forma cultural televisiva como aglutinadora de itens, que, sem serem organizados em um significado geral, acabam afetados e comprometidos nessa relação. Mas, para Ellis, Williams estava ainda preso à ideia de itens como textos separados (ao modo do cinema), que, na televisão, são colocados em contexto que os hibridiza. Diferentemente, contudo, “a experiência característica da TV *broadcast* é um consumo doméstico de uma sucessão de segmentos organizados de acordo com a lógica de séries” (ELLIS, 1982, p.126, tradução nossa)<sup>13</sup>. A TV é, nessa visão, mais complexa, pois não opera por meio da junção de textos separados, mas por meio de segmentos, que reúnem grande número de imagens e som, acompanhados de outros segmentos em uma determinada coerência. Esses segmentos implicam repetição, movimentos de retorno, como no telejornalismo diário, nos blocos publicitários, nas séries televisivas ou telenovelas.

Em nosso meio cultural, Machado e Vélez (2007) criticam a noção de fluxo por ela dificultar a análise valorativa do meio. Defendem a abordagem crítica a partir do programa, entendido como “qualquer série sintagmática (sequência de imagens e sons eletrônicos) que possa ser tomada como uma singularidade distintiva em relação às outras séries sintagmáticas da televisão” (MACHADO; VÉLEZ, 2007, p. 3). A concepção de programa também impõe suas dificuldades, como reconhecem os autores: nem sempre os limites do programas são nítidos (à diferença, por exemplo, de obras cinematográficas e romances, em geral); há programas que se inserem uns dentro dos outros; são permeados pelo material publicitário etc. No entanto, Machado e Vélez (2007, p. 5) consideram que “formatos, gêneros e programas continuem sendo os modos mais estáveis de referência à televisão como forma cultural”. Além

---

<sup>13</sup>No original: “[t]he characteristic broadcast TV experience is a domestic consumption of a succession of segments organized according to the logic of series”.

disso, a análise de programas permitiria, segundo os autores, abordagem mais seletiva, que pode, inclusive, evidenciar os bons produtos televisivos.

Para ficarmos apenas com alguns exemplos de revisão da teoria de Williams, Muanis (2015), que recupera os autores anteriores, pondera que, na contemporaneidade, se a ideia de fluxo perde força para a análise da chamada televisão “aberta”, ela torna-se útil para o exame de canais segmentados ou de *narrowcasting*, marcados pela repetição e por uma base tonal que atravessa e ancora toda a programação. A proposta de fluxo parece mais nítida nesses canais caracterizados por “uma enunciação reiterada em suas temáticas, narrativas, estéticas e imagens” (MUANIS, 2015, p. 64) do que na TV generalista.

Outros aspectos do livro também podem ser atualizados em nosso contexto. A frase inicial da obra, “Costuma-se dizer que a televisão alterou o nosso mundo” (WILLIAMS, 2003, p. 1, tradução nossa)<sup>14</sup>, poderia, hoje, ser substituída por algo como “Costuma-se dizer que a internet alterou o nosso mundo”. Isso sugere que a noção de “determinismo tecnológico”, embora atualmente apontada veementemente como redutora pelos estudos da área, ainda vigora em grande parte, e que o pensamento de Williams, que insistiu na afirmação de que não se pode separar a tecnologia da sociedade, talvez não tenha sido completamente assimilado. Seria, portanto, proveitoso retornar a ele para refletir sobre as atuais interações midiáticas. Williams mencionou eixos políticos e econômicos determinantes na conformação da televisão, mas os compreendia como *pressões* que atuam sobre os usos e o desenvolvimento da tecnologia, e não como forças prescritivas e controladoras. Isto é, nas palavras de Silverstone (2003, p. IX)<sup>15</sup>, essas forças “não são onipotentes (ainda que enormemente potentes)”. Decisões e ações de resistência deveriam ser tomadas, em diversos âmbitos, por uma sociedade organizada, capaz de fazer julgamentos informados, em busca de uma comunicação mais efetiva. *Television* sinalizava, ainda, para possibilidades de usos alternativos da tecnologia por pequenas comunidades – uma das oportunidades vislumbradas por Williams, nos anos 1970, estaria, por exemplo, na comercialização de *equipamentos de vídeo* como linha doméstica secundária, que poderiam ser usados no desenvolvimento de comunidades independentes e de televisão educativa. Refletir sobre a constituição de uma tecnologia, como forma cultural, dentro de uma sociedade, e sobre as possibilidades de apropriação e redirecionamento dos usos dessa tecnologia foi importante tanto para televisão como a conhecemos no século XX como me parece agora ser para a internet (embora a

<sup>14</sup>No original: “It is often said that television has altered our world.”

<sup>15</sup>No original: “are not omnipotent (though they are immensely potent)”.

televisão não esteja fora de quadro, notadamente no Brasil).

Sobre a atualidade do pensamento de Williams convém recuperar, neste artigo, um último aspecto sobre a televisão como meio híbrido: a emergência do que chamamos hoje de *reality show* (ou de *reality TV* ou *telerealidade*), cuja potência Williams identificou em uma então forma inovadora a que denominou “drama-documentário” [*drama-documentary*]. Elogiou *An American family* (1973), programa sobre os Loud, família do subúrbio de Santa Bárbara, Califórnia. A série foi veiculada pela PBS e concebida por Craig Gilbert, a partir de uma alegada intenção antropológica, com o apoio de Margaret Mead, e com influência do paradigma estético do *cinema vérité*. Williams considerou-a um caso “fascinante” pelo modo como a televisão penetrou, ali, de forma reveladora, no campo da ação privada, evidenciando aspectos da cotidianidade como nenhum outro meio poderia fazer.

A *reality tv* tornou-se hoje não somente ubíqua na programação – em alguns países como a Austrália, ela ocupa a faixa nobre dos canais, substituindo a ficção televisiva pela dramaturgia dos ordinários –, como também um modo de produção cultural. Alinhada à lógica da economia interativa, a *reality TV*, segundo Andrejevick (2014), antecipou a era das mídias sociais e sua alegada democratização por meio da participação midiática das pessoas ordinárias em seus cotidianos. Possivelmente, Williams teria, hoje, ressalvas éticas em relação a essa mediação televisiva do ordinário – principalmente ao modo como ela naturalizou a vigilância –, mas sua percepção acerca da polêmica da “confusão entre realidade e ficção” demonstra como seu pensamento reconhecia e lidava com aspectos de hibridação.

A sobreposição entre reportagem e “apresentação dramática” era, então, normalmente vista de forma negativa, possivelmente pelo fato de essa hibridação ter origens e constituir formas de comunicação ligadas ao popular. Mas, para Williams, a tentativa de manter uma linha rígida separando essas categorias era muitas vezes hipócrita e ingênua e parecia sustentar uma ficção sobre a própria realidade. [E]m muitas artes — e especialmente no filme e no romance —, a distinção convencional entre a ‘realidade’ e a ‘ficção’ tem sido, em nossa própria geração, repensada e retrabalhada”<sup>16</sup> (WILLIAMS, 2003, p. 70, tradução nossa), escreveu. Logo, por que essa fronteira não deveria ser também repensada na televisão? Como demonstrou Raymond Williams, a televisão surgiu a partir de um híbrido tecnológico, em resposta a demandas diversas, para o lar e o núcleo familiar, em contexto de formas culturais cada vez mais concentradas e misturadas, transmitidas por meio de um fluxo que se

<sup>16</sup>No original: “[...] in a number of arts – and especially in the film and the novel – there has been, in our own generation, a rethinking and reworking of the conventional distinction between ‘reality’ and ‘fiction.’”

quer unificador e contínuo. Nas imbricações entre fato e ficção, que hoje fundamentam grande parte da programação, mesmo quando as narrativas são transmidiáticas, a televisão novamente desafiou categorias convencionais, reafirmando, assim, sua hibridação, característica que a permite se adaptar e sobreviver a diferentes contextos midiáticos.

### Referências bibliográficas

ANDREJEVICK, M. When everyone has their own reality show. In. OUELLETTE, L. *A companion to reality television*. New York: John Wiley & Sons, 2014, p. 40-56.  
BOLTER, J.; GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, London: The MIT Press, 2000.

ELLIS, J. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.

MACHADO, A.; VÉLEZ, M. L. Questões metodológicas relacionadas com a televisão. *E-compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, n. 8, abr. 2007.

MUANIS, F. MTV Brasil e o ocaso do fluxo. *Revista Novos Olhares*. São Paulo, n. 3. v. 2, 2014. p. 59-69.

PIEDRAS, E. R.; JACKS, N. A contribuição dos estudos culturais para a abordagem da publicidade: processos e comunicação persuasiva e as noções “articulação” e “fluxo”. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, n. 6, ago. 2006.

SILVERSTONE, R. Preface. In. WILLIAMS, R. *Technology and Cultural Form*, London and New York: Routledge, 2003.

TURNER, G. *British cultural studies*. London and New York: Routledge, 2003.

WILLIAMS, R. *Television: Technology and Cultural Form*, ed. E. Williams, Routledge Classics edition, London and New York: Routledge, 2003.

submetido em: 07 jan. 2016 | aprovado em: 21 jul. 2016.