



GEMINIS

[DOSSIÊ ESPECIAL - TELEVISÃO: FORMAS AUDIOVISUAIS DE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO]

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

GEMINIS

NEOTEVÊ: MARCAS DA METALINGUAGEM NO BRASIL

CARLA SIMONE DOYLE TORRES

Jornalista e Mestre em Comunicação Midiática pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Professora em afastamento do Curso de Jornalismo do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA - Santa Maria). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde é bolsista Capes.

E-mail: carla.doyle@gmail.com

RESUMO

Entre as décadas de 1980 e 2000, notam-se importantes mudanças em relação às características estéticas e narrativas da TV no Brasil, em especial no modo como ela fala de si mesma. Este artigo apresenta um mapeamento de programas de diferentes emissoras ao longo desses 30 anos, objetivando observar a transformação das características relacionadas à metalinguagem ao longo deste período, na televisão brasileira. Parte-se do conceito de Neotevê, proposto nos anos 80 por Eco (1986) e Casetti e Odin (2012), a fim de também atualizá-lo neste novo cenário.

Palavras-chave: Televisão Brasileira; Neotevê; Metalinguagem; Estética.

ABSTRACT

Between the decades of 1980 and 2000, important changes related to the esthetic and narrative characteristics of television in Brazil were noticed, specially in the way it speaks of itself. This article shows a mapping of different broadcasters TV programs over 30 years, aiming to observe the metalanguage characteristics transformations over time in Brazilian television. Starting from the concept of NeoTV, proposed by Eco (1986) and Casetti & Odin (2012), in order to also actualize it in this new scenario.

Keywords: Brazilian Television; NeoTV; Metalanguage; Aesthetics.

INTRODUÇÃO

Nos últimos 30 anos, a televisão brasileira tem manifestado várias marcas de um tipo de composição textual que se volta ao código ou à figura da instância produtora. Esse esforço de desnudamento ganha lugar a partir das mudanças das condições políticas e tecnológicas, e num momento em que traços metalinguísticos passam a ter destaque como parte do objeto veiculado, aproveitando um tipo de material que antes era considerado falha ou “sobra” a ser cortada na edição final.

Os anos 1980 marcam o início das parcerias entre emissoras de TV e produtoras independentes no Brasil, a exemplo de TVDO e Olhar Eletrônico (FECHINE, 2007). Posteriormente, entraram em atividade redutos de criação como o Núcleo Guel Arraes, sediado pela Rede Globo de Televisão desde 1991. Vinculados a ele e produzindo em parceria para a grade televisiva, estão produtoras de audiovisual como O2 Filmes, Casa de Cinema de Porto Alegre e Videofilmes. Muitas dessas produções compõem o *corpus* de análise apresentado neste artigo.

O mapeamento parte de um conjunto de programas apresentado por Yvana Fechine (2007), ao analisar a tensa e prolífera relação entre a TV e o vídeo no Brasil desde a década de 1980. Este levantamento é completado com a pesquisa feita por mim, na consideração de traços metalinguísticos de produções que se estabeleceram ao longo de toda a primeira década dos anos 2000. Esse conjunto de programas é classificado em tabelas que dispõem as categorias e os gêneros/subgêneros, além de traços estéticos e narrativos predominantes. Essa sistematização colabora para diferentes perspectivas sobre as produções, tornando possíveis combinações de características dentro do grande grupo metalinguístico de que fazem parte.

Para proceder a este mapeamento, consideraram-se inicialmente os programas *Crig-Rá* (1984), produção da Olhar eletrônico com a Abril Vídeo; *Armação Ilimitada* (1985-88), criação de Kadu Moliterno e André De Biase, com direção de Guel Arraes; *TV Pirata* (1989-90), criação de Guel Arraes e Cláudio Paiva; *Doris Para Maiores* (1991), criação de Guel Arraes, Cláudio Paiva, Alexandre Machado e Grupo Casseta & Planeta; *Casseta*

& Planeta – Urgente! (1992-2010), criação do Grupo Casseta & Planeta; *Cena Aberta* (2003), criação de Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé; e *Profissão Repórter* (desde 2006), criação de Caco Barcelos. Todos até aqui com veiculação pela *Rede Globo de Televisão*. *Custe o Que Custar-CQC* (desde 2008), criação de Diego Guebel e Mario Pergolini, é da Rede Bandeirante (Band); e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* (inédito em 2009), criação de Cao Hamburger, veiculado pelo Canal Futura.

Grig-Rá precisou ser excluído do *corpus*, pois embora seja um marco, um dos primeiros trabalhos realizados dentro do universo de pesquisa proposto, não foram encontradas edições do Programa. No entanto, os dados encontrados e disponíveis dão mostras da proporção histórica do traço metalinguístico em meio à produção televisiva no contexto em que ele foi lançado.

DA ESTÉTICA TELEVISIVA

A televisão é um dos meios menos considerados em sua dimensão estética (FAHLE, 2009). E ainda que TV e cinema mobilizem os mesmos grupos de códigos (JOST, 2007), este já tem uma trajetória muito mais evoluída nesse sentido¹. Metz (1971), já considerava o audiovisual como um grande conjunto de linguagens vizinhas, que inclui manifestações de áudio – como música e ruídos – e de imagens visuais, a exemplo do vídeo e da fotografia.

No entanto, ainda que partilhe os mesmos grupos de códigos com outros meios, um dos entraves ao aprofundamento da discussão estética da televisão é justamente a dificuldade de evidenciar esta sua dimensão, “concebendo-a no âmbito de uma evolução do visual e circunscrevendo esta evolução através de uma teoria da imagem [o que é uma grande incoerência se considerarmos que o meio televisivo é] um dos lugares privilegiados na evolução da imagem” (FAHLE, 2009, p. 190-191).

Acerca disso, Fahle (2009) aponta a necessidade de separar os conceitos de “imagem” e “visível”. Essa separação teria sido tematizada e recuperada na TV dos anos 1980, embora ainda não tenha sido concretizada no contexto da teoria dos meios.

Conforme Fahle (2009, p. 197),

a imagem é uma formação visual emoldurada e composta; ela tem um lugar histórico e medial determinável; é um documento e uma representação; pode ser determinada por conceitos de espaço e tempo; é uma condensação do visível; emerge a uma correlação estreita com o dizível. O visível, ao contrário, é múltiplo e variável; é um campo do possível e do simultâneo; é o campo do qual se originam as imagens e para o qual, talvez, voltarão. É o exterior da imagem moderna.

1 Ver Metz (2010, 1971), Aumont e Marie (2004), Stam (2003), Aumont (1995, 1993), Eisenstein (1990).

A partir dessas definições, é possível fazer uma analogia com os conceitos de campo e fora de campo (AUMONT, 1993). A noção imagem – formação visual emoldurada em Fahle (2009) – parece-se muito com a noção de campo em Aumont (1993, p. 224) – “fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista”. O visível, por sua vez – campo do possível em que se originam as imagens em Fahle (2009) – é o fora-de-campo em Aumont (1993, p.226-227), ou seja, “partes não vistas do espaço diegético [...] suscetível de ser desvelado, seja por um enquadramento móvel (um ‘reenquadramento’), seja pelo encadeamento com outra imagem”.

O conjunto de programas analisado neste artigo representa essa tensão imagem/visível e campo/fora-de-campo. Por mais que ainda se esteja caminhando rumo a uma sistematização das características estéticas televisivas, é possível constatar mudanças nesse sentido desde fins da década de 1970, pela observação de fatores como enquadramentos, movimentos de câmera, modos de edição de imagem e som e uso de formatos. Assim, após a tematização midiática dessa tensão especialmente a partir dos anos 1980, este artigo procura colaborar para a concretização do olhar específico sobre ela no contexto da teoria dos meios.

E ao falar mudança de padrões estéticos televisivos, é necessário recuperar os estudos de Eco (1986), assim como os de Casetti e Odin (2012), com suas discussões sobre a Paleo e a Neotevê. Inclusive, Casetti e Odin não aludem à pesquisa de Eco, mas há um ponto em comum entre os resultados de ambos os estudos: a decisiva ruptura estética na TV nos anos 1980.

Em Eco (1986, p. 182), a tônica da então emergente Neotevê é o falar “sempre menos do mundo exterior. Ela fala de si mesma e do contato que estabelece com o próprio público”. O próprio ato de olhar “para a telecâmara estaria sublinhando o fato de que a tevê existe e que seu discurso ‘acontece’ justamente porque a televisão existe” (ECO, 1986, p. 186). A transparência televisiva perdida de que fala o autor tem a ver com uma então nova postura, em que “*não está mais em questão a verdade do enunciado*, isto é, a aderência entre o enunciado e o fato, mas a *verdade da enunciação* que diz respeito à cota de realidade daquilo que aconteceu no vídeo (e não daquilo que foi dito através do vídeo)” (ECO, 1986, p. 188, grifos do autor). Ele aponta como um resumo dessa nova realidade o fato de que

estamos agora diante de programas em que informação e ficção se trançam de modo indissolúvel e não é relevante quanto o público possa distinguir entre notícias ‘verdadeiras’ e invenções fictícias [...] tais programas encenam o próprio ato da enunciação, através de *simulacros* da enunciação, como quando se mostram as telecâmaras que captam aquilo que acontece. Uma complexa estratégia de ficções põe-se a serviço de um efeito de verdade (ECO, 1986, p. 191, grifos do autor).

Eco ainda inclui como exemplos dessa nova dinâmica da mostraçã da estrutura para a legitimaçã do meio os casos da telecãmara e da “girafa”². Na Neotevê, “a televisã nã dissimula mais o artifício, pelo contráριο, a presença da girafa garante (mesmo quando nã é verdade) que está se transmitindo ao vivo, portanto é a presença da girafa que serve agora para disfarçar o artifício” (ECO, 1986, p. 192). Posturas como essas é o que vemos até hoje como recurso de naturalizaçã de espaços como bastidores e afins, antes inadmissíveis em campo.

Também ao teorizarem sobre a Paleo e a Neotevê, Casetti e Odin (2012) estabelecem características que formam um quadro de antagonismos. Segundo os autores, na Paleotevê havia uma relaça hierárquica entre produtores e usuários, um espaço de formaçaõ, uma temporalidade própria e um programa estruturado. Além disso, ela dirigia-se ao coletivo e era regida por um contrato entre a instância emissora e a receptora. Na Neotevê temos, respectivamente: uma relaçaõ de proximidade e intercâmbio desierarquizado, um espaço de evento, um tempo de programaçaõ estendido para as 24 horas do dia, além de programas sem forma vetorizada, que justamente buscam diversas maneiras de interaçã. Por fim, para estes autores, a Neotevê dirige-se a grupos e prioriza o contato, em vez do contrato. Essa perspectiva vai de encontro às consideraçaõs de Jost (2007), para quem o contrato permanece fundamental na comunicaçaõ, e em cujas teorizaçaõs sobre gênero o contrato aparece como lastro.

Neste artigo, no entanto, ambas as perspectivas – de Jost (2007) e de Casetti e Odin (2012) – sã consideradas compatíveis, pois aqui o contato é visto como a nova forma de contrato entre as instâncias emissora e receptora. Entende-se que somente um espaço de informalidade como o de um processo então denominado Neotevê favoreceria o afrouxamento de fronteiras e a fluidez entre imagem/visível, campo/fora-de-campo. Esse contexto, tomado aqui como suscitador de produtos metalinguísticos, colaborou para o estabelecimento de estética e estilística peculiares à televisã nos últimos anos, que se procura compreender.

METALINGUAGEM E AUTORREFLEXIVIDADE

A origem do conceito de metaliguagem é literária. Ele foi lançado por lógicos da Escola de Viena e da Escola polonesa, na necessidade de diferenciar a língua falada da língua de que se fala (GREIMAS e COURTÉS, 2008). Por analogia, no entanto, segundo os próprios autores, é possível transpor essa sistemática de compreensã para outras bases de leitura, como o tipo de texto que aqui interessa – o de linguagem audiovisual.

Ao recuperar a passagem da Paleo à Neotevê, a partir de Umberto Eco, Márcio Serelle (2009, p. 168) defende que “a televisã sempre reconheceu sua mediaçaõ mais

² Tipo de suporte para microfone utilizado nas produçaõs televisivas.

explicitamente que outras mídias”, o que parece ter colaborado para que sua linguagem não seja “apenas fenômeno mediador, mas experiência autêntica a ser vivenciada e desejada” (SERELLE, 2009, p. 170). Aponta que a TV, “na última década [...] como ocorreu com as mídias de um modo geral, passou gradualmente a constituir uma segunda natureza, cuja tecnologia não precisa mais ser disfarçada, posto que suas formas de mediação já estão integradas à cotidianidade”. Mais adiante, o autor define que

o princípio da metatevê, como o das linguagens reflexivas e opacas de modo geral, é a orientação para o código, direcionamento este que deve ser compreendido em espectro amplo, que abrange desde o foco nos processos produtivos operações de ordem técnica, rotinas profissionais, lógicas de transmissão etc.) ao desnudamento de modos e estratégias do narrar televisivo, sem que essa consciência da enunciação desconsidere os enunciados propagados naquele ambiente (SERELLE, 2009, p. 171).

Mais adiante, o autor aponta o *media criticism* como uma manifestação da dimensão metatelevisiva, e como exemplo disso o programa *Observatório da Imprensa*. Serelle relaciona aos estudos metatelevisivos a pesquisa de Arlindo Machado sobre *media arts*, que se apropriam, “no interior da cultura midiática, dos códigos dos aparatos para explicitar as formas simbólicas ali incutidas [para] propor, em virada irônica, a crítica ao funcionamento desses modelos mundialmente homogêneos” (SERELLE, 2009, p. 171). Nesse sentido, ao recuperar estudos de Hjelmslév, Elizabeth Duarte (2004, p. 90), considera o metadiscurso um processo de referenciação baseado na recursividade, ou seja, “relações intertextuais baseadas na precedência”.

A propósito, como a virada sobre si só é possível no momento em que a televisão reconhece a própria existência como base da mediação e a problematiza, seria difícil que o tipo de postura tomada a partir dos anos 1980 pudesse ter se estabelecido antes. Isso tanto pela dificuldade do contexto político, quanto pela própria necessidade do meio de acumular certo volume de experiências e produtos sobre os quais pudesse se voltar. E ao voltar-se sobre si, o produto audiovisual televisivo empreende uma postura também praticada pelo cinema e já teorizada em torno daquele meio – a autorreflexividade, aqui considerada uma manifestação específica da metalinguagem.

Conforme Duarte (2004, p. 91), a autorreflexividade configura-se como um “procedimento de autorreferenciação da ordem da incidência. Implica a presença de um sujeito que faça de si próprio objeto do discurso por ele mesmo produzido”. E como exemplo de produto televisivo em que é clara a presença da autorreflexividade, a autora cita um dos programas aqui estudados, *Cena Aberta*. Nessa produção “não há distinção entre o que acontece por trás e frente às câmeras, entre dramaturgia e documentário” (DUARTE, 2004, p. 91).

Aliás, a propósito do documentário, ele é rico manifestações consideradas autorreflexivas. E como a TV, afinal, herda determinadas influências estéticas do cinema, é interessante entender como a questão reflexiva vem se manifestando desde esse meio. De acordo com Nichols (2005, p. 166), o documentário reflexivo pode ser considerado como o “mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona”. O mais importante é que isto deve ficar muito claro a quem assiste à obra.

No modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção [...] Em lugar de ver o mundo *por intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para *ver o documentário* pelo que ele é: um constructo ou representação (NICHOLS, 2005, p. 162-163, grifos do autor).

Produtos que “pedem” para ser vistos como “constructo ou representação”. Essa é a tônica de alguns dos programas aqui selecionados, a exemplo de *Cena Aberta*, *Profissão Repórter* e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*. Enquadrada como um braço da metalinguagem, a autorreflexividade leva ao extremo a condição metatelevisiva, promovendo um jogo de espelhamentos que possibilita uma rica manifestação dos traços metalinguísticos visados. A propósito do documentário, ele aparece alocado como subgênero (DUARTE, 2004) no tópico a seguir e trabalha no sentido de uma melhor compreensão acerca do *corpus* delimitado.

CATEGORIA E GÊNERO

A televisão ainda está em meio a um processo conturbado de estabelecimento do conceito de gênero. E por mais que pesquisas como a de Rick Altman (2000) demonstrem que o cinema também passa por uma construção contínua e difícil de parâmetros que possam constituir um quadro conceitual relativamente estável para os gêneros e suas manifestações, a televisão ainda parece estar mais longe de encontrar consenso entre seus teóricos nesse sentido.

Com uma narrativa que tende a uma progressiva hiper-fragmentação (CASSETTI & ODIN, 2012), a TV é historicamente mais sujeita às demandas dos interesses comerciais das empresas envolvidas. Nela, os fatores contextuais que ligam as esferas da produção e da recepção variam mais marcada e intensamente em pouco tempo e parecem estabelecer um quadro genérico mais confuso do que o atual nível de sistematização alcançado pelos teóricos da sétima arte. Para dar uma ideia de o quanto a esfera de recepção condiciona de modos diferentes o movimento e estabelecimento do quadro

genérico em um e outro meio, é possível fazer uma comparação cinema/TV. Um filme pode ser sucesso de público, mas ele logicamente será um filme completo e acabado de acordo com todo um conjunto de características pensadas pela esfera da produção, sem que tenha sido necessariamente sujeito a pesquisas e aprovação do público. No entanto, se uma novela ou uma série não fazem sucesso, terão rumos alterados ou mesmo poderão ser encerradas antes do previsto.

Ao apontar o fato de que a Indústria usa os gêneros para produzir programas que definem identidades, gostos, faixas de público, organizações e planos de investimentos de empresas, Jason Mittell (2004) entra em consenso com os autores da área, como François Jost e Elizabeth Bastos Duarte. Sua contribuição mais forte para a teorização de gêneros para o meio televisivo está em reforçar a importância do contexto e das relações socioculturais nele estabelecidas. Para o autor, os gêneros são chaves pelas quais nossas experiências de mídia têm se classificado e se organizado em categorias ligadas a conceitos particulares como valor cultural, audiência assumida e função social e ainda destaca que a mistura de gêneros é mais pronunciado hoje do que em épocas anteriores.

De fato, independente de um possível consenso entre autores sobre os conceitos de categoria, gênero e formato, essa mistura também existe na TV brasileira. Como exemplos de gêneros elencados por Mittell (2004), temos notícias, esporte, publicidade e propaganda, dramas médicos, TV educativa e ficção científica. Aliás, poucas dessas nomenclaturas encontram correspondência nas lembradas por Jost (2007, p. 61). Ao apontar etiquetas tomadas como gêneros, a exemplo de documentário, *reality show*, *te-lerrealidade*, *drama*, *soap opera*, *docudrama* e *docuficção*, Jost fala da dificuldade de classificação de coisas que não estão no mesmo nível, já que algumas “tomam como traço pertinente a forma da emissão [...] outros, enfim, fazem referência a conjuntos muito mais vastos (realidade, ficção)”, que o autor chama de “mundos”. Por sua vez, os mundos fundamentam uma classificação de gêneros mais racional, formando os “arqui-gêneros”: os mundos real, fictivo e lúdico.

Sobre o mundo real, Jost esclarece “que o primeiro reflexo do telespectador é determinar se as imagens falam do mundo ou não, qualquer que seja a ideia que se faça de desse mundo” (JOST, 2007, p. 62). Eis aqui também as diferenças culturais e contextuais de que fala Mittell. Sobre o mundo fictivo, Jost afirma que ao aceitar um relato que venha com essa característica “está-se pronto a aceitar acontecimentos nos quais não se acreditariam ser atribuídos ao mundo real” (JOST, 2007, p. 63), o que não abole a necessidade de uma coerência interna de tal narrativa, a exemplo das histórias de super-heróis. Por fim, o mundo lúdico, situado entre o mundo real e o da ficção, é

bem representado pela condição do jogo: jogadores são personagens do mundo real, mas desempenham papéis segundo regras.

De modo geral, todas as possíveis classificações de gênero partem desses conceitos englobantes, dos quais derivam linhas de ação e produção de significados. Um exemplo dessas linhas é o que Jost considera como promessas dos gêneros. Elas atualizam a noção de contrato de leitura, concebendo o gênero como “interface entre produtores, difusores e telespectadores via mediadores” (JOST, 2007, p. 69-70). Nesse ponto, Jost dialoga com Casetti e Odin (2012) a propósito da transição da Paleó à Neotevê. Não há tom pedagógico; há uma sugestão, uma promessa, um devir que vai se tornando próprio de cada núcleo genérico e a partir do qual o público passa a encontrar motivos para se fidelizar (ou não). Entre os tipos de promessa de que fala Jost, está a ontológica, ou seja, a que fica clara já no nome do gênero, a exemplo da comédia – promessa de riso. O outro tipo é a pragmática: sabemos, por exemplo, a diferença entre “ao vivo” e ficção, mas podemos não saber se determinada programação é ou não ao vivo. De fato, são frequentes as estratégias para que o efeito de certo conteúdo veiculado seja de “ao vivo”.

No que se refere à mistura de mundos, gêneros e conseqüente mistura de tons das emissões (JOST, 2007; DUARTE, 2004), chama a atenção o modo como ela é forte nos programas que fazem parte do presente estudo, a exemplo da docuficção e do *infotainment*³ (JOST, 2007). Por exemplo, se um tema de interesse jornalístico (mundo real) é narrado com atributos ficcionais, certamente vai acontecer uma mistura de tons, de modos de apresentação. Julgar as prevalências e “desconstruir a promessa” (JOST, 2007, p. 73) de maneira a saber alocar os produtos independente da marca genérica a eles atribuída pelas emissoras de TV é um desafio que a pesquisa nesse campo tem encontrado até hoje.

Acerca desse esforço de classificação de gêneros, a pesquisa de Duarte procura aprofundar as teorizações de Jost, adaptando seus pilares às considerações sobre a programação no Brasil. Observa-se um diálogo com Mittell (2004), quando a autora considera a necessidade de relacionar o contexto social e as condições de evolução técnica às práticas de produção e recepção dos produtos televisivos.

Também, como se constata nos exemplos a seguir, Duarte observa a prática de incorporar à grade regular de programação somente produtos que tenham sido testados por um certo tempo e com determinada intensidade. É o caso dos programas *Profissão Repórter* e *Casseta & Planeta – Urgente!*. Uma característica marcante na pesquisa de Duarte (2004) é que a autora parte da ideia de que gêneros (virtualidades) representam

³ Conceito mais profundamente desenvolvido até agora no Brasil por Gomes (2008) e Dejavitte (2006), como veremos a seguir.

a promessa, e considera que esta se manifesta nos subgêneros (atualizações) e se realiza nos formatos. Assim, enquanto a meta-realidade, num regime de crença de veridicção e verossimilhança, tem o subgênero telejornal como uma de suas atualizações, Jornal da Globo ou Jornal da Band são considerados como formatos (ordem da realização).

Para Aronchi de Souza (2004), categoria e gênero têm definições imbricadas, mesmo que num nível de problematização menor.

categoria abrange vários gêneros e é capaz de classificar um número bastante diversificado de elementos que se constituem [...] no elo que une o espaço da produção, os anseios dos produtores culturais e os desejos do público [...] A divisão dos programas em categorias inicia o *processo* de identificação do produto, seguindo o conceito industrial assumido pelo mercado de produção (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 37, grifo do autor).

O que diferencia a pesquisa de Aronchi de Souza das de Mittell, Jost e Duarte é o fato de que ele lança uma classificação mais delimitada para os gêneros, o que – por um lado – parece precipitado frente à mais larga e problematizante discussão feita em âmbito mundial atualmente, mas também – por outro – é uma clivagem que parece incorporar indiretamente a divisão em mundos e ainda propõe uma taxonomia precisa para as mais diversas expressões de forma e conteúdo que a TV brasileira vem manifestando.

Para embasar a discussão, o autor cita dados lançados por José Marques de Melo, que afirma que “a televisão brasileira é quase exclusivamente um veículo de *entretenimento*. Para cada 10 horas de programas exibidos, 8 se classificam nessa *categoria*. Complementarmente, ela dedica 1 hora a programas *informativos* (jornalísticos) e 1 hora a programas *educativos* ou especiais” (MELO *apud* ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 39, grifos do autor). A categoria que dá o lastro para a produção de conteúdos no meio televisivo, portanto, é o Entretenimento, seguido da Informação e dos Educativos/Instrutivos.

Em suas pesquisas sobre telejornalismo, Gomes (2008) alude ao convívio da categoria da Informação com a do Entretenimento, o que gera a categoria híbrida do INFOtenimento. Para ela, como exemplos frequentes da tendência à naturalização do híbrido INFOtenimento na TV estão

programas que dramatizam a vida cotidiana [...] conjugam debate de assuntos da atualidade com recursos do entretenimento [...além de...] programas jornalísticos populares [...e...] programas que têm como conteúdo as várias formas de entretenimento [...como...] jornalismo esportivo, jornalismo cultural, colunismo social (GOMES, 2008, p. 105-106).

Para Aronchi de Souza (2004), na Categoria Informação, os gêneros mapeados são debate, documentário, entrevista e telejornal. Já em relação ao entretenimento – categoria que concentra 80% da programação brasileira – temos listados os gêneros auditório, Colunismo Social, Culinário, Desenho, Docudrama, Esportivo, Filme, Game Show (Competição), Humorístico, Infantil, Interativo, Musical, Novela, *Quiz Show* (perguntas e respostas), *Reality Show*, Revista, Série, Série Brasileira (minisséries), Sitcom, Talk Show, Teledramaturgia, Variedades e Western (Faroeste).

Assim, a partir de um cruzamento conceitual entre os autores, observa-se – por exemplo – que alguns gêneros do Entretenimento definidos por Aronchi de Souza repetem-se na conceituação da categoria híbrida do INFOtenimento definida por Gomes. Mas, de fato, apesar da tentativa de embasamento e das convergências com teorizações de outros autores, essa clivagem parece um tanto precipitada. Frente ao momento por que passa tal discussão conceitual, o mais seguro é optar pelo lastro cultural proporcionado pelos estudos de Jason Mittell (2004), pela ambientação de François Jost (2007), que prepara os encaminhamentos de gênero a partir da divisão em mundos (real, fictivo e lúdico) e pela leitura e detalhamento de Elizabeth Bastos Duarte, desde suas considerações sobre o que considera como arqui-gêneros em Jost (os referidos mundos), passando pelas considerações sobre gêneros (âmbito da promessa/ ordem da virtualidade), subgêneros (âmbito da apresentação / ordem da atualização) e formatos (âmbito da realização).

Assim, dentro do que Duarte considera como subgêneros, teremos algumas coincidências com o que Aronchi de Souza e outros autores consideram como gêneros. Metodologicamente, valoriza-se aqui a linha de pensamento da autora, pois entende-se a generificação como processo e consideram-se as reflexões de Jost e de Mittell. Em sua classificação em subgêneros, temos como exemplos de representantes: telejornal, documentário, reportagem, entrevista, *talk show*, debate, plantão de notícias, telenovela, minissérie, seriado e *reality show*. Para a compreensão de como se pode denominar outros exemplos, segue-se primeiramente a base de mundos de Jost, comunicando com a divisão em subgêneros de Duarte, sempre que possível.

DETALHAMENTOS DO CORPUS

Para o trabalho sobre os tópicos desta seção, os programas *Armação Ilimitada*, *TV Pirata*, *Doris Para Maiores*, *Casseta & Planeta – Urgente!*, *Cena Aberta*, *Profissão Repórter*, *Custe o Que Custar (CQC)* e *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais* foram observados em função de contexto histórico, cronologia, horário de exibição, categorias, gêneros,

subgêneros, traços estéticos e narrativos e das basilares estratégias metalinguísticas.

Numa linha cronológica, primeiramente temos *Armação Ilimitada* (Rede Globo, 1985-1988). Exibido em horário nobre, às sextas-feiras, às 21h20, em seu primeiro ano os capítulos do programa eram mensais; a partir do segundo ano de exibição, passaram a ser quinzenais. A intensa experimentação de linguagens desafia a linearidade de muitas produções contemporâneas, o que mantém a originalidade da produção, mesmo após 25 anos desde seu término.

Após, a Rede Globo lançou programas que investiram na crítica às esferas socioeconômica e política brasileiras, a exemplo da ascensão e queda do presidente Fernando Collor de Mello. Por ordem cronológica, temos *TV Pirata* (1989-1990, com retorno durante 1992), *Doris Para Maiores* (1991) e *Casseta & Planeta - Urgente!* (1992-2010). Em *Doris*, o formato era telejornalístico. O fim dessa produção encerrou também o período mais fértil do encontro das categorias Informação e Entretenimento na TV brasileira. Já *Casseta e Planeta* teve o traço informativo enfraquecido em relação ao seu antecessor. Com 18 anos de veiculação, é o mais longo em meio ao *corpus* e um dos mais longos programas humorísticos em TV do país. Essas três produções foram alocadas em horário nobre, às terças-feiras, depois da última novela do dia. Entre as estratégias metalinguísticas, destaca-se a reflexividade, pois são frequentes as alusões ao trabalho da própria equipe frente às mais diversas situações. Além disso, a metalinguagem se dá também quando há piadas de duplo sentido, em que não é a linguagem audiovisual que está propriamente em discussão, mas outro sistema ou código, a exemplo da língua portuguesa.

Cena Aberta (2003) e *Profissão Repórter* (desde 2006) são os programas do *corpus* que representam uma nova fase em meio às produções de caráter metalinguístico veiculadas pela Rede Globo. A minissérie *Cena Aberta*, produção da Casa de Cinema de Porto Alegre, teve adaptações de textos de Clarice Lispector, Simões Lopes Neto, Leon Tolstoi e Marcos Rey. Os quatro episódios foram exibidos entre novembro e dezembro de 2003. *Profissão Repórter* começou em 2006, como um “piloto” em meio ao dominical *Fantástico*, e se tornou fixo na grade da programação da *Rede Globo de Televisão* em 2008. Na equipe liderada por Caco Barcellos, os jovens têm a missão de mostrar “diferentes ângulos da mesma notícia”⁴. A veiculação é na tradicional grade das terças-feiras, à noite, com reprise aos sábados e domingos pelo canal fechado *Globo News*.

Entre os programas do *corpus*, *Cena Aberta* é das produções que mais exploram a metalinguagem. Há constantes as menções às técnicas e às estruturas, num tom quase didático. Em *Profissão Repórter*, o início da produção concentra os exemplos mais

4 Disponível em: www.twitter.com/profereporter. Acesso em: ago.2012.

pronunciados da metalinguagem e de seu traço reflexivo – especialmente entre 2006 e 2008, quando ainda caracterizava-se como um programa piloto. Em 2008, a produção ainda manifestava diversas estratégias metalinguísticas do período de testes, no entanto, rapidamente foi assumindo traços de produção profissional. Os ares de vanguarda deram espaço para lógicas de produção conhecidas das grandes redes de TV.

Um dos últimos programas do *corpus* é *Custe o Que Custar – CQC* (Rede Bandeirantes, desde 2008), cujo formato foi lançado pela Eyeworks-Quatro Cabezas. Numa abordagem irreverente das notícias semanais de campos como política, economia, cultura e variedades, o programa conduzido por Marcelo Tas é veiculado no horário nobre das segundas-feiras.

No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais (TV Futura, 2009) encerra a seleção de programas deste *corpus*. O programa ainda integra a grade de programação da Futura em horários alternativos. Assim como em *Cena Aberta*, o perfil do programa é essencialmente metalinguístico, explorando os mais diversos meios que se fazem a partir da linguagem audiovisual.

O detalhamento desse conjunto de produções inicia pelas tabelas 1, 2 e 3, com uma visualização das categorias e gêneros (Aronchi de Souza, 2004)/subgêneros (Duarte, 2004) manifestos em cada década:

Tabela 1: Categorias e gêneros/subgêneros entre as produções ao longo da década de 1980

Produção / Emissora / Ano	Categoria	Gênero/Subgênero
<i>Armação Ilimitada</i> (Rede Globo, (1985-88))	Entretenimento	Subgênero Seriado
<i>TV Pirata</i> (Rede Globo: 1989-90)	Entretenimento	Gênero Humorístico

Tabela 2: Categorias e subgêneros entre as produções ao longo da década de 1990

Produção / Emissora / Ano	Categoria	Gênero/Subgênero
<i>Doris para Maiores</i> (Rede Globo: 1991)	Informação / Entretenimento (INFOtenimento)	Gênero Humorístico
<i>Casseta & Planeta: Urgente!</i> (Rede Globo: 1992)	Entretenimento_eventualmente Informativo (INFOtenimento)	Gênero Humorístico

Tabela 3: Categorias e subgêneros entre as produções ao longo da década de 2000

Produção / Emissora / Ano	Categoria	Gênero/Subgênero
<i>Cena Aberta</i> (Rede Globo: 2002)	Entretenimento	Subgênero Seriado com estilo documental
<i>Profissão Repórter</i> (Rede Globo: a partir de 2008)	Informativo	Subgênero Documental
<i>Custe o que Custar – CQC</i> (Bandeirantes: a partir de 2008)	Entretenimento / Eventualmente informativo	Gênero Humorístico / Variedades
<i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV Futura: 2009)	Entretenimento	Subgênero Documental

A partir das tabelas 1, 2 e 3, observa-se uma transição clara entre a predominância do entretenimento ao longo dos anos 1980 e a crescente participação da categoria informativa ao longo dos anos 1990 e 2000. É interessante nesse ponto, quando visualizamos a mistura de categorias (INFOtenimento) justamente ao longo dos anos 1990, quando a cronologia do conjunto pesquisado estava na metade do seu decurso. Em paralelo, em termos de gênero e subgênero, observa-se a transição entre a predominância do gênero humorístico nos anos 1980 e 1990 e o destaque à manifestação do subgênero documental nos anos 2000.

Frente a esse primeiro cruzamento de dados, é possível inferir que o salto inicial da produção metalinguística nacional veio carregado de uma característica que parece comum aos movimentos vanguardistas em todas as épocas: independente de agradar ou não, ela capta e retém a atenção por meio do seu potencial de entretenimento. Ao longo de certo tempo, na escalada das décadas de 1990 e 2000, há um aumento da aposta na categoria informativa. Ao mesmo tempo, cresce a aposta na mescla dos gêneros humorístico e documental, o que poderia ser inusitado ou considerado arriscado demais nos anos 1980. O acerto nas medidas dessa mistura parece mesmo possível somente devido ao decurso de algumas décadas de experiências entre vários produtos já lançados e testados nas grades de programação.

A seguir, observo o conjunto de programas sob outra perspectiva. As tabelas 4, 5 e 6 agora destacam os traços estéticos e narrativos predominantes em cada década:

Tabela 4: Traços estéticos e narrativos entre as produções ao longo da década de 1980

Produção / Emissora / Ano	Estética	Narrativa
<i>Armação Ilimitada</i> (Rede Globo, (1985-88)	Enquadramentos e movimentos de câmera variados; iluminação cheia de contrastes. Uso de diferentes recursos de edição de imagem e som. Efeitos especiais; estética vídeo-clipe em muitas oportunidades; locações diversificadas.	As peripécias de uma dupla que forma um triângulo amoroso com a jornalista Zelda. Narrativa entrecortada, considerada de difícil entendimento pelas gerações mais jovens. Montagem que recorre a clichês dos quadrinhos, do cinema e da TV de um modo provocativo e inventivo.
<i>TV Pirata</i> (Rede Globo: 1989-90)	Enquadramentos e movimentos de câmera variados; iluminação cheia de contrastes. Uso de diferentes recursos de edição de imagem e som. Efeitos especiais; estética vídeo-clipe em muitas oportunidades; locações internas predominantes.	A paródia a outros gêneros e alusão a temáticas então correntes na mídia são uma constante. Ênfase ao grotesco (Sodré) em certos quadros e situações. Existe o que se pode chamar de autorreferência a partir do ponto de vista do arquitecutor (a emissora) em relação à grade de programação.

Tabela 5: Traços estéticos e narrativos entre as produções ao longo da década de 1990

Produção / Emissora / Ano	Estética	Narrativa
<p><i>Doris para Maiores</i> (Rede Globo: 1991)</p>	<p>Câmera parada e na mão; panorâmicas de todo tipo; enquadramentos variados (geral, médio, fechado, close, plongée e contre-plongée). Edição que utiliza efeitos visuais com frequência. Intenso uso de imagens de arquivo, além de produção de cenas com estética fílmica antiga. Locações internas e externas em equilíbrio. Constante similaridade com a estética típica dos formatos do gênero telejornalístico, com ancoragem/chamadas em estúdio e microfone direcional quando nas externas.</p>	<p>Narrativa entrecortada (muitos inserts em meio às performances, o que atribui um ritmo peculiar a elas). Quadros curtos. A alusão a temáticas então correntes na mídia são uma constante, faz parte do traço informativo que convive com o humor do programa. Esse programa em especial legou muitas características aos subseqüentes do mesmo gênero, especialmente <i>Casseta & Planeta Urgente</i>. Sátira política destacada.</p>
<p><i>Casseta & Planeta: Urgente!</i> (Rede Globo: 1992)</p>	<p>Câmera parada e na mão; panorâmicas de todo tipo; enquadramentos variados (geral, médio, fechado, close, detalhe, plongée e contre-plongée). Edição que utiliza efeitos visuais com frequência. Eventual uso de imagens de arquivo, além de produção de cenas com estética fílmica antiga. Locações internas e externas. Eventual similaridade com a estética típica dos formatos do gênero telejornalístico, com ancoragem/chamadas em estúdio e microfone direcional quando nas externas.</p>	<p>Narrativa em quadros curtos, com situações hipotéticas e sátira política em destaque. Ênfase ao grotesco (Sodré), mas de maneira mais branda que em <i>Doris para Maiores</i> e <i>TV Pirata</i>. São frequentes os inserts de imagens e efeitos de edição de som em meio às performances. Paródia e ironia constantes.</p>

Tabela 6: Traços estéticos e narrativos entre as produções ao longo da década de 2000

Produção / Emissora / Ano	Estética	Narrativa
<i>Cena Aberta</i> (Rede Globo: 2002)	Câmera parada e na mão; enquadramentos variados (geral, médio, fechado, close, plongée e contre-plongée). Locações internas e externas. Som direto privilegiado. Intenso trabalho de edição de imagem e som. Valorização de trilha e efeitos sonoros.	Adaptação do livro <i>A hora da Estrela</i> , de Clarice Lispector. Nessa montagem, trechos de entrevistas são entremeados com encenações inspiradas no original.
<i>Profissão Repórter</i> (Rede Globo: a partir de 2008)	Câmera parada e destaque para a câmera na mão; panorâmicas de todo tipo; enquadramentos variados (geral, médio, fechado, close, detalhe, plongée e contre-plongée). Edição que utiliza efeitos visuais com frequência e há valorização da trilha sonora.	Narrativa que privilegia – em termos de forma e conteúdo – os traços da grande reportagem jornalística. Com uma história eventualmente entrecortada pelo ritmo e efeitos de edição, a produção parece fazer fronteira com os traços de uma estrutura mais clássica do documentário.
<i>Custe o que Custar – CQC</i> (Bandeirantes: a partir de 2008)	Similaridade com a estética tradicional dos formatos do gênero telejornalístico, com apresentadores vestidos formalmente, com ancoragem/chamadas em estúdio e microfone direcional quando nas externas. Câmera parada e na mão; enquadramentos médio e fechado predominantes. Locações internas e externas. Intenso trabalho de edição de imagem e som. Valorização de efeitos sonoros.	Formada por quadros fixos entremeados com ancoragem e momentos de “espontaneidade” da equipe que apresenta o programa a partir de uma grande bancada. As temáticas são frequentemente políticas, com fundo irônico.
<i>No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais</i> (TV Futura: 2009)	O programa é como um manual de enquadramentos e movimentos de câmera, métodos de edição de áudio e vídeo. A estética é muito semelhante à do vídeo-clip.	Narrativa entrecortada por diversos recursos e efeitos de edição em áudio e vídeo. Televisão e outras formas de produção em áudio e vídeo formaram o tema central.

A partir da distribuição do conteúdo nas tabelas, é possível visualizar um panorama de características claras a cada década. Na década de 1980, em termos estéticos, temos a exploração dos extremos, seja em termos de luz, som, enquadramentos/movimentos de câmera ou edição com efeitos. As locações internas e a edição em estilo videoclipe predominam. Já em relação à narrativa, destaque para a descontinuidade de histórias entrecortadas, com grande exploração de elipses, além de inspiração na trama de clichês dos quadrinhos, cinema e TV. Além disso, há constantes paródias autorreferentes à grande de programação. Também é interessante observar o modo como temáticas-tabu para muitos, a exemplo da poligamia, são tratadas com extrema naturalidade; como exemplo disso, temos o triângulo amoroso formado por Zelda, Juba e Lula em *Armação Ilimitada*.

Já na década de 1990, em termos estéticos, mantêm-se recursos como os efeitos de edição. Acrescentam-se características como a câmera na mão, o uso de imagens de arquivo e as similaridades com formatos do gênero telejornalístico. Em relação à estética, a década de 1990 mantém a narrativa entrecortada, abrindo espaço para os programas com quadros curtos, em que o humor enfatiza a sátira política, a paródia e a ironia, além de apelar para o grotesco.

Ao longo dos anos 2000, em termos estéticos, podemos ver a consagração da câmera na mão, dos efeitos de edição, bem como da exploração dos enquadramentos e dos movimentos de câmera variados. Também nesse contexto, passa a haver amplo uso dos formatos do gênero telejornalístico, além de um destaque à trilha e efeitos de som. Os programas, em muitos momentos destacam o que se pode considerar como um manual audiovisual de como fazer produtos audiovisuais. Em termos de narrativa, consagração aos traços da grande reportagem, que parece fazer uma ponte entre os gêneros telejornalístico e documental. Entre as temáticas, maior espaço para os dramas e trajetórias pessoais, numa ênfase à humanização dos relatos.

Assim como em meio ao panorama de categorias e gêneros traçado a partir das tabelas 1, 2 e 3, nessa disposição de traços estéticos e narrativos que temos com as tabelas 4, 5 e 6, observamos um movimento que parece ser cíclico e já típico em diversos meios, especialmente em termos de movimentos artísticos. O vanguardismo vai sendo, aos poucos, aparado em suas arestas, assimilado e abrandado em seu traço desbravador e crítico.

Frente ao conjunto de características até aqui traçado, é possível chegar a algumas conclusões sobre o movimento do conjunto de estratégias metalinguísticas, dispostas na tabela 7, a seguir.

Tabela 7: Movimento das estratégias metalinguísticas observadas nas produções ao longo das décadas de 1980, 1990 e 2000

	Características
1980	As produções encontram um terreno fértil até então. É possível ir aos extremos, utilizando com exagero elementos plásticos e morfológicos, além de características estéticas e narrativas clássicas. Ao voltarem-se sobre si mesmos, esses recursos são utilizados num deslocamento de suas linhas costumazes de ação; explorados de um modo alternativo, que coloca em evidência e em xeque essa própria tradição estabelecida. Entretenimento, humor e contrastes são o mote. Há momentos de teatralização excessiva em face dos limites da linguagem televisiva. A estrutura da linguagem audiovisual como um todo é exposta e questionada muitas vezes explicitamente. Época de vanguardismo e de testar fórmulas.
1990	Apesar de o humor eschachado ter sobrevivido ao longo de década em diversos momentos, as produções começam a entrar em uma fase de estabilização das fórmulas lançadas e testadas nos anos 1980. Os modelos começam a ser legitimados e a perder seu caráter questionador e desafiador. É tempo de acomodações e início de uma padronização de estratégias; começo de formação de novos cânones audiovisuais televisivos no Brasil. Coincide com o lançamento de núcleos estáveis para diálogos entre as estéticas do vídeo e do cinema dentro da TV, a exemplo do Núcleo Guel Arraes na Rede Globo de Televisão e do Núcleo de Especiais da RBS TV.
2000	Há uma tendência à domesticação das estratégias, em que o vanguardismo parece ser rapidamente absorvido por uma estrutura estabelecida. A trama de categorias e gêneros, de recursos estéticos e narrativos cresceu em progressão geométrica, mas é sustentada por um esquema de funcionamento testado e seguro. Programas escancaradamente didáticos sobre as rotinas produtivas televisivas, a exemplo de Profissão Repórter e No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais, parecem ser a legitimação de uma estrutura que foi tornada possível justamente devido à já então longa trajetória de tentativas e resultados legitimados como erros ou acertos em termos de uma estética televisual.

Em cerca de 30 anos, observa-se uma grande variação de estratégias. Esse panorama em que os produtos mudam, mas no qual alguns fatores se repetem pode favorecer a observação dos traços metalinguísticos que possivelmente cristalizam-se como pilares de uma estética e uma estilística peculiares à televisão brasileira.

CONCLUSÕES

Pesquisar televisão no Brasil, na necessidade específica de ter acesso a arquivos, é um desafio grande e o presente estudo tem encontrado obstáculos de ordem prática. O acesso à totalidade dos programas mais antigos tem sido dificultoso, especialmente em relação aos veiculados entre os anos 1980 e 1990. Os bancos de dados sobre a memória da televisão brasileira são comumente organizados pelas próprias emissoras, além do trabalho de colecionadores e pesquisadores, enquanto o ideal seria uma preocupação de ordem governamental, que viabilizasse o acesso público à totalidade desse tipo de material.

Essas questões de ordem prática dificultam e restringem o acesso a essas produções, o que condiciona o *corpus* da futura tese a um afinilamento mais pronunciado do que o projeto havia proposto inicialmente. Atualmente, entre as referências nesse movimento de preservação da memória encontram-se o Pró-TV (Associação dos Pioneiros, Profissionais e Incentivadores da Televisão Brasileira), fundado em 1995; o Acervo da TV Brasil e das TV's culturais de modo geral, e o Memória Globo.

Inclusive, Jost (2010) tem conclusões que dialogam muito com nossa realidade de pesquisa no país. Para o autor, em termos estruturais, a efemeridade dos produtos televisionados constitui-se como obstáculo ao aprofundamento dos respectivos estudos. De fato, quem passa a dedicar-se ao estudo das emissões televisivas, rapidamente depara-se com a dificuldade de acesso aos produtos, especialmente se comparada com a facilidade de recuperação da memória cinematográfica. A televisão – meio que tanto participa da construção da memória da cultura midiática no mundo – ainda não tem completos e/ou acessíveis bancos de dados para pesquisa. Muitas vezes, acessam-se arquivos esparsos, disponibilizados em sites de compartilhamento, já que a política das emissoras, quando há arquivo das produções desejadas, pode não facilitar o acesso a esse material.

Apesar disso, ainda é viável a execução de pesquisas como esta, que anda na esteira do possível, na espera de poder ser aprofundada em médio ou mesmo em longo prazo, de acordo com o movimento já iniciado em torno do resgate dessa memória. De modo geral, chama atenção o modo como as produções ao longo do tempo caem em uma esteira que as tabula e coaduna com certos cânones. Mas a observação do movimento das estratégias estéticas e narrativas entre as décadas de produções permite afirmar que essa fixação de cânones não é um movimento estabelecido por intervenções verticalizadas. O todo vai sofrendo influências horizontais, constituídas por várias camadas, várias linhas de ação que lentamente se sobrepõem e estabelecem

o que podemos visualizar como padrões televisivos de canonização das estratégias. Isso parece ocorrer devido à mescla de características que a estética televisiva reúne, sejam vindas do cinema, do rádio, dos quadrinhos e da própria TV, em uma época aludida como Paleotevê pelos mesmos teóricos da Neotevê. O estatuto de linguagem audiovisual televisiva tem, portanto, ao mesmo tempo, características de todos esses outros meios e manifestações e uma série de características próprias, novas, que foram sendo aprofundadas ao longo das últimas décadas.

A propósito das características do conjunto pesquisado, até aqui, ao traçar um paralelo entre os horizontes de categorias/gêneros e de traços estéticos/narrativos, é possível observar que, na medida em que houve um aprofundamento da relação humor/documental, especialmente entre as décadas de 1990 e 2000, aprofundou-se também a naturalização do uso de efeitos de edição em imagem e som, no uso de uma âncora que parece poderosa para que as produções angariem credibilidade: o efeito de realidade atribuído pelo recurso frequente ao gênero jornalístico em meio às produções.

REFERÊNCIAS

ARONCHI DE SOUZA, J. C. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

_____. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

_____; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

CASSETTI, Francesco; ODIN, Roger. Da Paleo à Neotelevisão: abordagem semiopragmática. Tradução de REICHELTE, Henrique R. In: *Ciberlegenda: Os novos caminhos da produção, espetatorialidade e do consumo televisivo na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense (UFF), n. 27, 2012.

DEJAVITE, Fábila A. **INFOtenimento: informação + entretenimento no jornalismo**. São Paulo: Paulinas, 2006.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: Ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

ECO, Umberto. *Tevê: a transparência perdida*. In: **Viagem na irrealdade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FAHLE, Oliver. Estética da televisão: passos rumo a uma teoria da imagem em televisão. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2007.
- GOMES, Itânia Maria Mota. O embaralhamento das fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. **Em torno das mídias: práticas e ambiências**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.
- JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- _____. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2007.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MITTELL, Jason. **Genre and Television**. New York: Routledge, 2004.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- SERELLE, Márcio. METATEVÊ: a mediação como realidade apreensível. In: **MATRIZES / Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**. Vol. 2, nº 2, (1º semestre de 2009). São Paulo: ECA/USP, 2009.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- TORRES, Carla S. D. ROSSINI, Miriam de S. A TV POR ELA MESMA: Formas de metalinguagem e de autorreflexividade no Brasil. In: Bienal Chile
- TORRES, Carla S. D. **A incursão da TV sobre se própria: metalinguagem e**

autorreflexividade na série No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais, da TV Futura. In: 11ª Semana da Imagem na Comunicação. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), maio de 2013.

_____. **Aspectos da processualidade audiovisual na construção de si próprio: Um olhar sobre o programa Profissão Repórter.** In: Anais do Simpósio Internacional: Imagem, cultura visual e história da arte. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), 2012.

_____. **INFOtenimento na televisão: a tênue fronteira entre informação e entretenimento no encontro do telejornal com a revista eletrônica.** In: Anais do Seminário Internacional Análise de Telejornalismo: desafios teórico-metodológicos. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 21 a 23 de agosto de 2011.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godói. **Entretenimento: uma crítica aberta.** São Paulo: SENAC, 2003.