

PROGRAMAS DE VARIEDADES NA TV E ENTRETENIMENTO:
INVESTIGANDO O RASTRO DESSAS RELAÇÕES¹

GT11: Comunicação e Estudos Sócio-culturais

Jussara P. Maia²

Resumo

Este artigo analisa a relação entre programas de variedades televisivos e a categoria do entretenimento, considerando a história da televisão brasileira uma trilha capaz de iluminar a análise da produção televisiva, especificamente, os programas de variedades exibidos pela manhã, nas emissoras de sinal aberto. A partir da identificação dos vínculos entre a produção televisiva, na fase inicial de implantação da televisão brasileira, e as práticas de outras esferas culturais, como o teatro e o circo, é possível acompanhar a trajetória de debates que inscrevem a televisão no espaço do entretenimento, de modo, antecipadamente, depreciativo. A análise realizada aqui é filiada aos estudos culturais, em suas vertentes britânica e latina, utilizando o mapa das mediações, de Jesús Martín-Barbero, e as noções de elementos residuais, dominantes e emergentes, de Raymond Williams.

Palavras-Chave: Programas de variedades, entretenimento, televisão.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo Temático 11, Comunicación y Estudios Socioculturales, do XII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC), na Faculdade de Ciências e Artes da Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP), em Lima, de 6 a 8 de agosto de 2014.

² Jornalista, Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pela Universidade Federal da Bahia, docente no curso de Jornalismo da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão de Telejornalismo, Narrativas e Sociedade (UFRB), pesquisadora do Grupo de Análise de Telejornalismo (UFBA), email: jussaramaia@uol.com.br, Currículo Lattes: https://www.cnpq.br/cvlattesweb/PKG_MENU.menu?f_cod=CE47B77C36F9DE37A45FD9FEEF471EC1

Referenciais para análise cultural

Partindo da inspiração de Martín-Barbero (2008) que considera a mestiçagem uma “verdade cultural” da América Latina, a televisão é reconhecida neste artigo como produção cultural, portanto, atravessada por embates que têm lugar no espaço social. A análise da designação de programas de variedades conferida aos objetos investigados³, Mais Você (Rede Globo), Hoje em Dia (Rede Record) e Manhã Maior (RedeTV), permitiu esquadrihar o entrelaçamento entre televisão e sociedade, reconhecendo o entretenimento, enquanto prática social e estratégia da indústria televisiva, como espaço de disputas históricas. Assim, na produção televisiva foi possível identificar as ranhuras que expressam as lutas em torno das assimetrias envolvidas na relação entre comunicação, cultura e política, esferas posicionadas no centro do mapa das mediações, apresentado por Martín-Barbero (2008), em *Dos meios às mediações* (1987), em 1998. Nele, o autor mostra o percurso do mapa noturno com um diagrama em que as mediações operam em um eixo diacrônico, das Matrizes Culturais com os Formatos Industriais, e outro sincrônico, das Lógicas da Produção com as Competências da Recepção (Figura 1).



Figura 1: Mapa das mediações, Martín-Barbero (2008, p.16)

³ Os programas de variedades citados foram investigados, para identificação das marcas textuais e discursivas do jornalismo, na tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia, em 2012.

O sentido de mestiçagem para o autor enfatiza o processo complexo que vai além das questões raciais e observa a mistura dos sentidos de modernidade com trajetórias culturais, a partir da teoria de Raymond Williams (1979) que identificou a ocorrência simultânea de várias temporalidades na vida social. É o que Martín-Barbero (2008) reconhece nas memórias e imaginários que vem do indígena, atravessam o rural, o urbano e o folclore até chegar ao popular que opera como substrato do massivo.

A definição de cultura popular, como explica Hall (2003), remete a um processo de relações de domínio e subordinação, na cultura dos trabalhadores, enquanto classe trabalhadora e parcela mais pobre. Para Hall (2003), mesmo na dimensão quantitativa o popular está presente no produto cultural como resultado da operação ativa, na interpretação da recepção, em que “há pontos de resistência e também momentos superação. Esta é a dialética da luta cultural” (2003, p.255).

Nos estudos de recepção latino-americanos, o conceito de mediação é um caminho teórico-metodológico nas investigações filiadas aos estudos culturais. Martín-Barbero (2008) propõe a cultura como lugar central de mediação, observa a comunicação a partir da recepção, dos seus usos, e investiga a história do popular na constituição do massivo. O autor destaca a relação histórica que marca a passagem da dimensão das matrizes culturais aos formatos industriais. Apesar da visão linear com as matrizes referências na geração dos formatos, as formas da televisão são resultado de um embate. Os formatos traduzem o que é possível, na disputa na produção simbólica, com a prevalência das formas industriais que passam a ser um “padrão” do pensamento hegemônico.

As produções recorrem aos “formatos de sedimentação” (saber narrativo, hábitos e técnicas expressivas), marcados pelas raízes culturais. Há uma relação dupla entre as matrizes culturais com as lógicas de produção e com as

competências de recepção ou consumo, mediada pela institucionalidade e pela socialidade, respectivamente. É na socialidade, que envolve as formas de troca social, relativas às trocas comunicativas básicas, onde a comunicação é *práxis* comunicativa, que Martín-Barbero coloca a situação comunicativa como produto da interpelação dos atores sociais para a produção de sentido hegemônico ou contra-hegemônico. O modo como as matrizes culturais influenciam na configuração das predisposições de comportamentos e valores, entendidas como *habitus*, orienta a formação das competências da recepção. Mas envolve conversas, leituras, ouvir, ver, no dia a dia, em um processo que vai atualizar a sociedade como organismo social, construindo sentido e desconstruindo a sociedade, em um processo de renovação contínua.

Na institucionalidade há tensão-disputa entre discursos das instituições, para definir o que vai ser mantido no processo social histórico, em sua estrutura dinâmica, e vai configurar as lógicas de produção. É onde atuam o Estado, os poderes constituídos, as empresas, as organizações sociais e as instituições que representam a realidade das minorias e da maioria, de modo assimétrico. Martín-Barbero (2002) observa movimentos que estão construindo outras institucionalidades, a exemplo das organizações não-governamentais, com suas dimensões de cidadania e reconhecimento, não acolhidas pelas instituições tradicionais.

No modelo de Martín-Barbero (2008), as lógicas de produção se relacionam com os formatos industriais através da tecnicidade que configura a percepção como expressão de um conjunto de aspectos que reúnem as estruturas empresariais (material e simbólica, capacidade empresarial e ideologia profissional/rotina), a competência comunicativa (para construir/interpelar públicos) e a competitividade tecnológica. Os *operadores perceptivos* traduzem o uso estratégico da composição estética para convocar um determinado tipo de percepção, de materialização dos formatos, expressando a capacidade discursiva das organizações midiáticas na atualização. Nessa apropriação, a

globalização potencializa a mediação da tecnicidade pelos avanços e acelera a passagem dos discursos públicos para os gêneros midiáticos. Tais operações materiais e simbólicas conferem aos aparatos apelo social, redimensionam o território da política, da cultura e transformam os referenciais da estética.

As ritualidades mesclam e aprofundam a compreensão da cotidianidade familiar e da temporalidade social na relação entre os formatos industriais e as competências da recepção, relacionando noções de espaço e tempo do cotidiano com espaço e tempo dos meios. As ritualidades convocam os usos sociais, o modo de recepção e envolvem, também, as trajetórias de leituras, destacando a existência de hábitos de ver ou ler que são específicos de uma memória étnica, de classe ou de gênero.

Na mesma direção, a análise cultural, na perspectiva de Williams (1979), implica reconhecer no caráter processual da cultura, sua dimensão de movimento e transformação. O autor identificou a atuação simultânea de temporalidades diversas, através dos elementos dominantes, residuais e emergentes, que expressam aspectos dinâmicos, que atuam no sistema cultural, com características dominantes. A partir dos aspectos dominantes de uma cultura, é possível reconhecer experiências, significados e valores formados no passado, que permanecem ativos no processo cultural, identificados como elementos residuais. O autor os distingue dos elementos arcaicos, que têm relação com o passado, mas são “revividos” de modo consciente, no presente. Nos elementos residuais, há esforço da cultura dominante para apropriá-los, com novos sentidos, para assegurar o seu controle. “É pela incorporação daquilo que é ativamente residual – pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas – que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente” (WILLIAMS, 1979, p.125-126). Os elementos emergentes são os aspectos cuja identificação é mais desafiante nas análises, pois não são apenas novos significados, valores, práticas e relações.

“É excepcionalmente difícil distinguir entre os que são realmente elementos de alguma fase nova dominante (e nesse sentido “específico da espécie) e os que lhe são substancialmente alternativos ou opostos: emergente no sentido rigoroso, e não simplesmente novo” (WILLIAMS, 1979, p.125-126).

Do entretenimento aos programas de variedades

A aproximação dos programas de variedades matinais exibidos nas emissoras de sinal aberto, *Mais Você* (Rede Globo), *Hoje em Dia* (Rede Record) e *Manhã Maior* (RedeTV), analisados nesta pesquisa, suscita a questão da sua identificação, já que a etiqueta programa de *variedades*, tomada como uma designação compartilhada socialmente remete a produções cuja diversidade lhe esvazia o sentido. Mas a definição atual das grades de programação das emissoras analisadas nesta pesquisa expressa o teor escorregadio da classificação, em que a categoria do entretenimento é o nexa entre programas diferentes. Na Rede Globo, líder de audiência no Brasil, o *Mais Você* dividia, até o final de 2011, a etiqueta de *variedades* com outros 12 programas que incluem, para citar os mais distintos, *Amor e Sexo*, *TV Xuxa*, *Domingão do Faustão*, *Hipertensão*, *Altas Horas*, *Caldeirão do Huck*, *Estrelas*, *Criança Esperança*, *Programa do Jô*, *Sagrado*, *Som Brasil* e *Big Brother Brasil*, estabelecendo aproximações entre programas de auditório, de entrevistas, projetos institucionais e o modelo patenteado pela Endemol, produtora holandesa especializada em *reality shows*⁴. Na Rede Record, que assumiu a vice-liderança, apesar de mais restrita, a lista não é menos contraditória ao abrigar, ao lado do *Hoje em Dia*, *50 por 1*, *E aí, Doutor?* e *Record Filmes*⁵. A RedeTV! é a única emissora que ainda expressa, diretamente, o vínculo e

⁴ Informações disponíveis em: <<http://redeglobo.globo.com>>. Acesso em: 30 out. 11, mas em 7 de março 12, a designação “Variedades” identificava apenas os seguintes programas: *Big Brother Brasil*, *Estrelas*, *Mais Você*, *Sagrado* e *Vídeo Show*. Os outros foram identificados como auditório e educação, exceto *Hipertensão* que está ausente da lista.

⁵ Informações disponíveis em: <<http://rederecord.r7.com>>. Acesso em: 30 out 11 .

anuncia, reunindo em um mesmo grupo identificado somente pela retranca entretenimento, ao lado do *Manhã Maior*, produções como *Amaury Jr. Show*, *A Tarde é Sua*, *Dexter*, *Hebe*, *Dr. Hollywood*, *Mega Senha*, *Operação de Risco*, *O Último Passageiro*, *Pânico na TV*, *Planeta Games*, *Ritmo Brasil*, *SuperPop* e *TV Fama*, programas muito diferentes nas suas estratégias de comunicabilidade⁶.

Longe de serem despropositados, o aparente desencaixe e deslocamentos de sentidos provocados pela denominação *variedades* para programas tão diferentes têm historicidade que oferece pistas para ajudar a entender uma genealogia capaz de reunir programas tão distintos em uma delimitação que lhes seja comum. Afinal, mesmo a definição denotativa reconhece que os diversos partilham de uma instância ou referência comum, o que torna possível a comunicabilidade, a produção de sentido, na utilização da palavra. Derivado do latim *varietate*, o termo tornou-se um grande guarda-chuva, capaz de abrigar a amplitude de alternativas que seu significado exprime, mas que transitam dentro de fronteiras que estabelecem as condições de possibilidade de compreensão, caso contrário, seu emprego seria impróprio. Por isso, o dicionário o define como “Qualidade do que é vário ou variável. Caráter de coisas que não se assemelham; diversidade. Mudança ou alteração na substância das coisas ou em seu uso”⁷ e segue, remetendo ao sentido na história natural em que *variedade* diz respeito à divisão de algumas espécies em grupos que se distinguem por características secundárias, mas permanentes. A explicação do termo avança com o sentido de diversidade, mas, de novo, relativizando-o a um universo com fronteiras estabelecidas,

⁶ Informações da RedeTV. Disponível em: <<http://www.redetv.com.br/entretenimento>>. Acesso em: 30 out. 2011.

⁷ MICHAELIS - Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=variedade>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

desta vez pela literatura, jornalismo e teatro: “Miscelânea de assuntos vários em literatura ou jornalismo, e de exhibições em teatros e cabarés”⁸.

A observação panorâmica das marcas textuais e discursivas dos programas citados antes revela que o elemento mais evidente que os une é o entretenimento, categoria a qual se vinculam, com formas e conteúdos diversos em programas da etiqueta *variedades*. O retorno à história da produção televisiva nacional indica que esta não é uma questão atual e a extrema inexatidão da designação programa de *variedades* se repete nos achados de Esquenazi (1993) que também compôs uma lista de produções com características diferentes: *O céu é o limite* era um programa de pergunta e resposta, exibido às segundas-feiras, no horário nobre, na TV Tupi, dos anos 50 aos primeiros anos da década de 60; *Noite de Gala* foi lançado em 1955, no mesmo horário, na TV Rio e depois na TV Tupi e na TV Globo, com maestro e orquestra, cantores, dançarinas e humoristas; *Boliche Royal* era exibido aos sábados, na TV Tupi, às 20 horas, nos anos 50; o jornalista Flávio Cavalcanti fez sucesso com os semanais *A Grande chance* e *Um Instante Maestro*, em 1966, na TV Tupi; *Rancho Alegre*, em 1957, na TV Tupi, foi o programa que projetou Chacrinha, considerado um dos maiores comunicadores da televisão brasileira, que depois assumiu a *Discoteca do Chacrinha*, com artistas, cantores e calouros, na mesma emissora, antes de ir para a Excelsior, Bandeirantes e, por fim, Globo, com a Buzina do Chacrinha e Cassino do Chacrinha, para citar alguns⁹(ESQUENAZI, 1993, p.43). A estes se somam

⁸ MICHAELIS - Moderno Dicionário da Língua Portuguesa.. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=variedade>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

⁹ A lista inclui, ainda, os seguintes programas: *Almoço com as estrelas*, exibido aos sábados, das 12h30 às 16h, na TV Tupi, liderado por Aerton Perlingeiro, em São Paulo, com uma versão carioca que começou apresentada por J. Silvestre, que foi substituído pelo casal Airto e Lolita Rodrigues; também na TV Paulista, Hebe Camargo apresentou mais quatro programas de variedades, *Calouros em desfile*, *Hebe comanda o espetáculo*, *Com a Mão na massa* e *Maiôs à beira-mar*; *Times Square*, na TV Excelsior, é apontado pela jornalista Rose Esquenazi (1993) como o “maior show de TV dos anos 60” (1993, p.52); *Esta noite se Improvisa*, lançado na TV Record, em São Paulo, era retransmitido pela TV Tupi, em 1966. No livro *No Túnel do tempo - uma memória afetiva da TV brasileira*, a autora inclui outras produções que contaram com a participação de jornalistas e atrizes, inseridas na inscrição programa de *variedades*, como

programas que concentram o interesse desta pesquisa como o *Mundo é das Mulheres*, apresentado por Hebe Camargo, na TV Paulista, e *Boa Tarde Cássio Muniz* (nome da loja de eletrodomésticos patrocinadora), em 1957, na TV Tupi, apresentado pela jornalista Edna Savaget que levou a produção para outras emissoras, modelo que perdurou por 33 anos, como *Boa Tarde*, *Super-Bazar* e *Edna Savaget* (cf. ESQUENAZI, 1993). A história da televisão revela a origem de conteúdos semelhantes, ainda hoje, nas produções que recebem a etiqueta, como desafios de pergunta e resposta e de jogos com premiação; shows de orquestras com maestro e de cantores; apresentações de dançarinas; espetáculos de humor; aulas de artesanato, cuidados com a casa e com a família, ao lado de entrevistas com médicos e artistas, entre outros.

A ênfase no vínculo com os patrocinadores marcou o planejamento, organização e os nomes das produções, revelando a estreita relação da televisão brasileira com o rádio, a ponto da TV, nos anos 50, ser considerada “rádio ilustrada”, mantendo a inspiração comercial da programação radiofônica atrelada à publicidade. É preciso, no entanto, retroceder ainda mais e reconhecer no teatro um setor cultural privilegiado para atender as demandas do rádio de profissionais com domínio das técnicas de dramaturgia empregadas no rádio-teatro, ao lado do cinema que também ofereceu mão de obra especializada, envolvida na realização de programas como *Cinema em Casa*, inscrito no tipo de produção denominada cinema falado¹⁰. Levados para o ambiente radiofônico, o teatro e o cinema mantiveram uma posição diferenciada em relação aos shows de auditório e programas humorísticos que foram colocados em segundo plano. A acusação de elitista, feita no momento inicial da televisão, teve por base esta bipartição que manifestou os diferentes níveis de legitimidade cultural constituídos na sociedade, como parte de um

Câmera Um, *Espetáculo Tonelux*, *Tele Rio*, *Show 713* e *Noites cariocas* (ESQUENAZI, 1993, p.43).

¹⁰ Os funcionários da televisão brasileira recém criada tiveram como referência profissionais do teatro e do cinema, como contou o diretor Nilton Travesso nesta entrevista: “Comecei a trabalhar com Adolfo Celli, Rogério Jacob, Carati Verne. Eram nomes que estavam participando da fundação dos estúdios (produtora cinematográfica) Vera Cruz, da teledramaturgia da TV e o próprio teatro” (SILVA JÚNIOR, 2001, p.270)

processo mais amplo de disputa entre as formas de expressão de uma cultura popular e da chamada cultura erudita. “Fluxo entre setores, do rádio para a televisão, que mostra que a experiência de uma área deve ser deslocada para enfrentar as exigências das novas tecnologias, mas que parece obedecer a certas clivagens que haviam sido anteriormente gestadas” (ORTIZ, 1991, p.87).

Desde a sua implantação, com a exibição da execução da ópera *Cisne Negro* (BAR-BOSA LIMA, 1985) no lançamento da televisão brasileira, esta se tornou, como o cinema, o teatro e o rádio, arena da oposição elitista-popular, dividindo opiniões de acadêmicos e intelectuais que julgaram a produção televisiva (SILVA JÚNIOR, 2001; REZENDE, 2000; BARBOSA LIMA, 1985; FREIRE FILHO, 2009). Mas em meio ao debate sobre a designação de elitista ou popular, carregado de significados históricos, políticos, ideológicos, econômicos, estéticos e culturais, a televisão tinha a maior parte de sua produção inscrita no entretenimento. Uma mirada histórica orienta a percepção de que a própria dicotomia em polos opostos foi a principal marca da televisão brasileira na década de 50, com programas de teatro e teleteatro aplaudidos pela elite restrita e shows de auditório, humorísticos, música popular e telenovela, como os mais populares.

Apesar dos telejornais no horário nobre das emissoras, o entretenimento continuou, na década de 1960, a responder pela maior parte da programação: “a televisão brasileira terminava a década cada vez mais alicerçada em três vertentes dos programas de entretenimento de grande apelo popular: as novelas, os enlatados (filmes e séries, em sua maioria, procedentes dos Estados Unidos) e os shows de auditório” (REZENDE, 2000, p.109). No Brasil, há uma lacuna entre o desejo de realização do ideal liberal, com seu contorno iluminista, e as condições materiais de uma sociedade que estava ainda muito próxima da estrutura de uma economia escravocrata, extinta no final do século anterior.

Numa sociedade de massa incipiente, a televisão opera, portanto, com duas lógicas, uma cultural, outra de mercado, mas como esta última não pode ainda consagrar a lógica comercial como prevalecente, cabe ao universo da chamada alta cultura desempenhar um papel importante na definição dos critérios de distinção social (ORTIZ, 1991, p.76).

Parte deste processo cultural, que vincula a televisão ao rádio, ao cinema, ao teatro e ao circo¹¹, a denominação *variedades* é observada como expressão de uma sucessão histórica antiga, que tem eixos centrais nas disputas para afirmação do novo princípio econômico do capitalismo, através da partilha com culturas hegemônicas, notadamente, europeia e americana, com acento maior nesta última para a produção cultural brasileira. É possível, portanto, além de reconhecer a conexão, em um primeiro nível de recuo no tempo, com o rádio¹², retroceder mais. O termo *variedades* remete à produção de espetáculos, com linguagens artísticas heterogêneas, misturando acrobacia, música, pantomima, palhaços, uma derivação do *theatron* grego em sua mescla com o circo, como foi apropriado, de modo distinto e com finalidades diferentes, pelos romanos que apreciavam mais as *variedades* circenses, bélicas e desportivas (SANTOS, E. & SANTOS, P. 2011).

¹¹ Palco de uma disputa na qual ter mais audiência era decisivo para a própria sustentação do audacioso e custoso empreendimento da primeira televisão da América Latina, a programação do horário nobre era dividida entre produções elitistas e populares, como lembrou, em entrevista, o diretor Nilton Travesso, ao responder o questionamento sobre a ocupação da faixa noturna por concertos, musicais e peças de teatro: “Sim, mas Circo do Arrelia não era porque seu público eram as crianças, aos domingos, mas acabou se tornando um grande acontecimento na época porque, pela primeira vez, fez-se circo na TV. Havia Fuzarca e Torresmo, na Tupi, que faziam programas circenses, mas não levavam o circo para a casa do telespectador. Circo mesmo só na Record, em 1953, com Arrelia e Pimentinha.” (SILVA JÚNIOR, 2001, p. 276)

¹² O rádio é outro meio no qual o programa de *variedades* segue, atualizando-se, inclusive, na webrádio, mantendo a referência à mistura de formatos de programação denominados especiais, formatos baseados em música e em informação, presentes nas emissoras *all news*, *talk-radio* ou *news-talk* (MARTINS, 2008, p. 100).

Na Idade Média, as formas teatrais se restringiram mais a rituais, cerimônias comunitárias, atos litúrgicos e companhias itinerantes que se apresentavam em praças e feiras, onde, no início do século XVII, chamaram a atenção, principalmente, na França, Inglaterra e Espanha. O sucesso entre os populares incomodou a monarquia e os artistas tornaram-se alvo de restrições, em especial, na França, com o rei Luís XIV, que os considerou uma ameaça ao poder monárquico e estabeleceu o controle: em 1680, determinou exclusividade da *Comédie Française* para peças teatrais, em Paris; em 1697, expulsou artistas italianos da *commedia dell'arte* que deixaram aprendizes de formas teatrais criativas que agradassem ou chocassem com o escatológico, mas seduzissem o público para que pagassem pelas apresentações; e por fim, em 1710, proibiu falas nos espetáculos das feiras, proibição suspensa só em 1806.

Não era apenas o gosto do público ou o aspecto não regrado desse tipo de espetáculo que determinava a característica de estilo ou de gênero desta forma teatral. Este procedimento inscreve-se numa atitude cultural que faz parte do programa libertário de contestação da ordem estabelecida que procurava a normatização. [...] Esta manifestação teatral sofria a perseguição e a censura efetivada por sua Majestade e/ou pelos organismos reais da lei e da ordem, pela Igreja e mesmo pelos próprios artistas competidores, logicamente, os que se encontravam sob a proteção do manto real. (CAMARGO, 2006, p.14)

Nesse cenário, com exploração acentuada da gestualidade, figurinos coloridos e chamativos, dança, efeitos sonoros e técnicas artísticas inovadoras para driblar o silêncio imposto e encenar o teatro de rua, que nasceu o melodrama:

(...) porque o que aí chega e toma a forma-teatro, mais que com uma tradição estritamente teatral, tem a ver com as formas e modos dos espetáculos de feira e com os temas de narrativas que vêm da literatura oral, em especial os contos de medo, de mistério e os relatos de terror (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.163).

Os chamados atos de *variedades* são uma das expressões culturais que produzem sentido como parte de um processo mais amplo que envolveu a disputa entre as culturas da elite e popular, de modo fortemente polarizado naquele período. Os espetáculos são considerados por críticos culturais como formas de apropriação da cultura erudita nas manifestações populares do entretenimento que no teatro americano, por exemplo, alterou textos de Shakespeare, com resumos, suprimiu versos e cenas inteiras, substituídas por elementos melodramáticos.

Mas além desse embotamento geral, as peças normalmente tinham de dividir a noite com uma farsa ou ópera cômica, para não mencionar os atos de variedades que eram intercalados no espetáculo: cantores, dançarinos, acrobatas, mágicos, comediantes. Durante algum tempo, os fisicamente deformados fizeram enorme sucesso (GABLER, 1999, p.210).

Com uma história que revela no hibridismo de linguagens artísticas as disputas políticas inscritas no âmbito da cultura, as *variedades* são um dos tipos de apresentação do teatro de rua¹³ e foram apenas uma das formas de

¹³ Em sua tese de doutorado, *As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do século XX*, Ermínia Silva (2003) mapeia o percurso da inserção no Brasil de novas técnicas teatrais, através de descendentes de grupos que emigraram da Europa: "Os artistas circenses que migraram no final do século XVIII e durante quase todo o século XIX para a América Latina, percorreram vários países antes de passarem a viver como nômades preferencialmente em um deles. E mesmo quando isto ocorria, as turnês eram frequentes, possibilitando troca de experiências.

expressões culturais apropriadas pela mídia, no processo de constituição da comunicação massiva, como analisou Martin-Barbero (2008), relacionadas com as manifestações que deram origem ao melodrama. “Quando o melodrama e seu modo de atuação através de grandes efeitos se tornem plenamente massivos, com o cinema e o rádio, tender-se-á a atribuir esse afã em produzir efeitos portentosos a uma mera estratégia comercial” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.167). Essa é, exatamente, a moldura que o entretenimento recebe, comumente, na observação de pesquisadores de várias áreas da comunicação. Mais que uma das categorias empregadas na classificação das produções televisivas, o entretenimento, que no dicionário significa “divertimento” ou “diversão” e “passatempo”¹⁴, foi, pelo menos na fase inicial de implantação da televisão brasileira, em que as produções foram trazidas do rádio, do cinema, do teatro e do circo, um eixo condutor da programação, operando como uma unidade, o universo em que o termo *variedades* fazia sentido. A estrutura híbrida e de multilinguagens das apresentações de rua permanece, agora, na indústria cultural contemporânea, atualizada em uma ampla diversidade de produções da televisão, cuja vocação central é o entretenimento, considerado sob uma abordagem que responsabiliza e potencializa os interesses mercadológicos como motivação exclusiva, de forma, antecipadamente, depreciativa e desqualificada. Há, assim, uma concepção que revela a observação do entretenimento, e da televisão, como capaz de alienar ou desviar o telespectador dos assuntos e questões sérias da sociedade ocidental e capitalista, dos acontecimentos das esferas da economia e política, relegando outras instâncias da vida social a uma silenciosa existência ou uma inexistência midiática. Deste modo, a televisão perde a sua condição de forma cultural¹⁵, constituída na teia histórica, imbricada às

Rio de Janeiro e Buenos Aires eram as principais cidades do período a receberem constantemente trupes estrangeiras” (2003, p.35-36)

¹⁴ Acepções apresentados no MICHAELIS - Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=entretenimento>>. Acesso em: 30 out. 2011.

¹⁵ Na identificação e formulação do conceito que identifica a televisão como uma forma cultural, Raymond Williams (1990) chama a atenção para a força e permanência de uma abordagem na análise da televisão carregada de determinismo tecnológico que “é uma visão imensamente

transformações das sociedades ocidentais, estabelecendo, antecipadamente, um valor superior à racionalidade e inferiorizando a emoção, diversão e lazer. Atualmente, na TV brasileira, as produções do entretenimento, como os programas de *variedades* citados, apresentam conteúdos diversificados. A mescla diz dos vínculos históricos cujos rastros no teatro e no circo foram revelados, brevemente, exigindo ir além da televisão e da rentabilidade da indústria de produção que pode recorrer a um leque infundável de possibilidades, tendo o entretenimento como o continente no qual se inscrevem os programas.

poderosa e agora, largamente ortodoxa na visão da natureza da mudança social. As novas tecnologias são descobertas por um processo essencialmente interno de pesquisa e desenvolvimento, que, em seguida, define as condições para a mudança social e do progresso". O pesquisador propõe observar a televisão como uma "tecnologia cultural particular": "a transformação decisiva e anterior à produção industrial, e suas novas formas sociais, que cresceu a partir de uma longa história de acumulação de capital e melhorias técnicas do trabalho, criou novas necessidades, mas também novas possibilidades e os sistemas de comunicação, até a televisão, eram seu resultado intrínseco" (1990, p.19). Neste artigo, todas as traduções de textos em inglês para o português são de minha autoria. Aqui, os originais são, respectivamente: "it is an immensely powerful and now largely orthodox view of the nature of social change. New technologies are discovered, by an essentially internal process of research and development, which then sets the conditions for social change and progress" (1990, p.12) e "the decisive and earlier transformation of industrial production, and its new social forms, which had grown out of a long history of capital accumulation and working technical im-provements, created new needs but also new possibilities, and the communications systems, down to television, were their intrinsic outcome" (1990, p.19).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aronchi, J. C. (2004). *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus.
- Borelli, S. H. S., & Priolli, G. (coord). (2000). *A Deusa ferida: porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus.
- Camargo, R. C. de. (2006). A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. Vol 3, Ano III, (4).
- Duarte, E. B. (2004). *Televisão: ensaios metodológicos*. (280p.). Porto Alegre: Sulina.
- Esquenazi, R. (1993). *No túnel do tempo: uma memória afetiva da televisão brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed.
- Freire Filho, J. (2009). Renovações da filantropia televisiva: do assistencialismo populista à terapia do estilo. In: Freire Filho, J. (org.). *A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo*. Porto Alegre: Sulina.
- Gabler, N. *Vida, o filme*. (1999). São Paulo: Companhia das Letras.
- Gomes, I. (2011, janeiro-abril). Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. *Revista Famecos*, 18 (1), 111-130. Porto Alegre.
- Gomes, W. (2004). *Transformações da política na era da comunicação de massa*. São Paulo: Paulus.

- Hall, S. (2003). Estudos culturais e seu legado teórico. In: Sovik, L. (org.) *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. (pp.199-218). Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Hall, S. (2003). Estudos culturais: dois paradigmas. In: Sovik, L. (org.) *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. (pp.131-159). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hall, S. (2003). Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: Sovik, L. (org.) *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. (pp.247-264). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Lima, F. B. (1985). Nossas câmeras são os seus olhos In: Lima, F. B., Priolli, G., & Machado, A. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Martín-Barbero, J. (2002). *Ofício de cartógrafo – travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Gonzáles, F. (trad.) São Paulo: Edições Loyola.
- Martín-Barbero, J. (2008). *Dos meios às mediações - comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Mittell, J. (2008). A Cultural Approach to Television Genre Theory. In: Edgerton, G. R., & Rose, B. (eds.). *Thinking outside the box: a contemporary television genre reader*. (4^a ed.). (pp.37-64). Kentucky: University Press of Kentucky.
- Ortiz, R. (2006). *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- Rezende, G. J. de. (2000). *Telejornalismo no Brasil*. Um perfil editorial. São Paulo: Summus Editorial.

- Silva, E. (2003). *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas.
- Silva Júnior, G. (2001). *País da TV: a história da televisão brasileira*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil.
- Santos, E., & Santos, P. B. (2011). Entre a tradição erudita e a cultura popular: 50 anos do teatro de lona Serelepe (1962-2012). *Revista Alere*, (04), 199-225. Unemat.
- Williams, R. (1969). *Cultura e sociedade: 1780-1950*. (356p.). São Paulo: Editora Nacional.
- Williams, R. (1971). *Marxismo e Literatura*. Dutra, W. (trad.). (pp.179-184). Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Williams, R. (1997). The technology and the society. In: *Television. Technology and cultural form*, (2a) (pp.9-31) 291. London: Routledge.