

A PERIODIZAÇÃO NOS ESTUDOS DE TELEVISÃO

CAPPARELLI, Sérgio

Pós-Doutorado pela Université Stendhal Grenoble 3, USG, França; Professor da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
sergiocapparel@yahoo.com

RESUMO

Capparelli dá continuidade as suas análises sobre sistemas de televisão, com um exame dos critérios historiográficos utilizados para a periodização dos estudos sobre a televisão brasileira. Em seu artigo, o autor enfoca questões conceituais de historiografia e propõe a problematização dos cortes temporais produzidos ad hoc. Capparelli objetiva alertar para a necessidade de uma compreensão menos linear e mais crítica da periodização dos estudos da TV no Brasil.

Palavras-chave: História. Periodização. Televisão.

1 INTRODUÇÃO

O campo da pesquisa em televisão vai se consolidando e, na esteira de sua consolidação, faz um chamamento de disciplinas diversas para dar conta da complexidade desse objeto. As pesquisas obedecem a um movimento interno, que busca se delimitar enquanto campo específico, legitimado em termos acadêmicos, e uma lógica externa, no momento em que se torna um objeto de estudos das outras disciplinas, levantando obstáculos à criação de uma identidade e autonomia. Vive-se o paradoxo de que a busca de uma identidade própria nos estudos de televisão - ou de comunicação - conduz a uma perda daquilo que se pretende criar: a identidade.

Há duas posições a respeito dessas identidades ou, mais precisamente, dessas *"chicanas sobre as fronteiras que as separam, ou não as separam, ou as separam mal das ciências vizinhas"* (Braudel, 1969:42). Ou nos sentimos falsamente ultrajados, quando um estudioso da Antropologia, da Sociologia ou da História incursiona pelo campo da televisão, ou nos dispomos a "franquear fronteiras", nesses reagrupamentos preconizados por Braudel porque só assim daremos conta de nosso objeto de estudo. A bem dizer, a Comunicação, por ser uma área nova dentro das Ciências Humanas, não prescinde nem pode prescindir dos aportes dos outros campos de conhecimento.

O objetivo de nosso trabalho é sobre o franqueamento da fronteira da comunicação e a utilização de procedimentos de outro campo de conhecimento - a História. Pois se há um ponto comum em numerosos estudos sobre a televisão é precisamente a periodização histórica. Com exceção de estudos do discurso televisivo que se julgam capazes de preterir as condições da produção desse mesmo discurso - fora do campo discursivo, portanto - todos os outros procuram, em algum momento, aprisionar os conhecimentos dentro de uma grade histórica, como estratégia de análise, geralmente valendo-se do recurso da periodização.

A periodização encontra-se implícita até mesmo em estudos que pretendem deixá-la de lado. Um recorte histórico - e fala-se aqui em recorte e não em "corte" - que pretenda analisar a televisão por assinatura no Brasil traz implícito um modelo anterior de televisão, ou seja, a televisão massiva. E mesmo os critérios para se dizer que algo é novo dependem do lugar de onde se fala e em que contexto esse novo existe. Mais de mil anos depois de ser introduzida na Grécia, as novas tecnologias da escrita foram estudadas exaustivamente. Nesse caso, o termo novo é apropriado, dentro de alguns critérios sobre periodização que pretendemos discutir, ou seja, a análise da continuidade dentro da descontinuidade, prevalecendo a distinção *"entre o 'presente' de uma época, de um acontecimento, de uma instituição do passado e seu próprio passado e futuro"*, e onde o que se 'corta' é sempre o 'presente do passado' (Heller, 1982:133). Voltando ao caso brasileiro, devemos acrescentar que parte dos estudos atuais provem de um enfoque centrado nas novas tecnologias. Muito do que se produz hoje, sobre televisão brasileira, traz embutida precisamente a perspectiva desse algo novo: nova tecnologia, novo telespectador, nova televisão. E no termo novo, mais uma vez a estratégia do recorte e da periodização.

Dentro desta estratégia de aprisionar seu objeto de estudo, o estudioso pode utilizar diversas lentes. No nosso caso - a periodização nos estudos de televisão - a história desse meio parece *"uma corrente ininterrupta de acontecimentos"*, desde seu início nos anos 50. No entanto, como propõe Heller, faz-se necessário "organizar esse material histórico, ou seja, "cortar" determinados elos dessa corrente para alargá-los. Os elos não aumentados são o antes e o depois desse objeto recortado: *O que chamo "corte", que é, em outras palavras, compreender a descontinuidade na continuidade, é o princípio organizativo de toda obra historiográfica e, portanto, uma idéia universalmente constitutiva da historiografia"* (Heller, p. 133).

Agnes Heller reforça o que dito acima ao explicar que *"as concepções do mundo diferente correspondem também periodizações históricas diferentes: o próprio corte já é uma expressão disso"* (Heller, p. 133). Nesse idéia, a autora põe em guarda o estudioso, dizendo que essa periodização, baseada numa visão de mundo, só tem sentido quando significa uma ruptura epistemológica em relação ao senso comum: quanto mais heterogênea for uma série de valores, menos o historiador pode confiar nas periodizações compartilhadas pela coletividade (Heller, 1982: 133).

Voltemos, por enquanto, às lentes de aumento quando Braudel alerta para a necessidade de uma distinção, em seus escritos sobre a História:

"Todo trabalho histórico decompõe o tempo decorrido, escolhe entre suas realidades cronológicas, segundo preferências e opções

exclusivas mais ou menos conscientes. A história tradicional, atenta ao tempo breve, ao indivíduo, ao evento, habituou-nos há muito tempo à sua narrativa precipitada, dramática, de fôlego curto" (Braudel, 1969:44) "

A fazer essa crítica, ele constata que, ao lado desse relato de fôlego curto, existe o que ele chama recitativo de conjuntura, que trabalha com porções maiores, de dez, vinte ou cinquenta anos. Finalmente, ao lado desse segundo recitativo ele fala da história de "respiração mais contida" ainda, abrange porções seculares. Nesse caso, trata-se da história de longa e mesmo de longuíssima duração.

2 EXERCÍCIOS DE PERIODIZAÇÃO

Reproduziremos, a seguir, algumas periodizações porpostas por autores brasileiros e estrangeiros sobre o desenvolvimento da televisão. A maior parte delas refere-se à televisão brasileira. Essas periodizações discutem a televisão ora como tecnologia, ora como programas ou linguagens, ora lugar de reprodução do capital. Os exemplos escolhidos não têm a intenção de ser um exaustivo levantamento das tentativas desse tipo de organização historiográfica nas análises da televisão.

2.1 As três revoluções da televisão (Eli Noan)

Noan considera que durante muito tempo os sistemas de televisão ao redor do globo eram estáveis, lucrativos e previsíveis - um punhado de canais, ora passando do estado para a iniciativa privada, ora da iniciativa privada para o Estado, ou passando pelo neoliberalismo. No seu recorte, ele considera a televisão privilegiada, a televisão fragmentada, e a cibertelevisão.

TV Privilegiada - Nesse primeiro período, a televisão consiste num pequeno de canais, operando de forma oligopolística. Um punhado de canais é desejável, necessário e com capacidade de subsistência. Redes e canais, privados ou públicos, procuram proteger suas licenças, cultivando uma política de boa vontade, engajando-se na comunidade, evitando controvérsias na programação. Procura atingir a todo mundo. TVs comerciais dividem a maioria da audiência. Os gostos das minorias são deixados de lado. Nesse estágio, a televisão tende a proteger a cultura nacional. Todo mundo partilha da mesma tevê limitada.

Televisão fragmentada - A televisão fragmentada começa agora, especialmente com a possibilidade de operação de uns 500 canais, com a digitalização das transmissões.. Caracteriza-se pelo grande comercialismo, maior diversidade, maior especialização. A produção de programas tende a crescer muito, a fim de atender a

esses canais. A televisão fragmentada consiste no que se chama televisão por assinatura, ou seja, da televisão a cabo à televisão via satélite. Hollywood, dentro dessa periodização, dominar a cultura nacional. E a exigência de pagamento para se ter acesso aos canais cria uma classe dos pobres em informação, baseada na receita.

Cibertelevisão - Eli Noan propõe-se até mesmo a levar sua periodização até o futuro. No caso, a televisão do futuro. Ele pergunta-se até que ponto essa etapa de multicanais, descrita em termos de oligopólios, não chegará a um megacanal. Mas reconhece que o contrário pode acontecer pois, segundo ele, vamos para uma cibertelevisão mais distribuída e mais descentralizada. Até o momento em que se chega ao mundo de um canal, o canal personalizado, o canal "eu". mais barato, a partir de sua economia de escala. Os pobres em informação serão, neste caso, aqueles analfabetos funcionais. Não saberão como navegar, como achar e como processar a informação disponível.

2.2 Depois da Televisão (Piscitelli)

Paleo-televisão - É aquela que estamos acostumados a ver, a chamada televisão massiva, com projetos de educação cultural e popular e um modo peculiar de estruturar o fluxo das emissões, interpelados por gêneros e públicos definidos.

Neo-televisão - Segundo ele, é a fase que estamos vivendo, a partir da televisão por assinatura, da MTV, da CNN. O telespectador tem as primeiras experiências com a interatividade, rompe-se o contrato pedagógico, nada se torna fixo no fluxo de imagens:

"A emissão tipo da neo-televisão é a emissão omnibus, informações, entretenimento, espetáculo, publicidade, tudo de uma vez só. Enquanto isso, cada emissão omnibus está formada, por sua vez, com um conjunto de micro-segmentos (...) A televisão se converte em um Boulevard de clips com uma redução da duração dos planos, assujeitamento à lei de variações de intensidade. Na neo-televisão, tudo passa cada vez mais rápido" (Piscitelli, 1995:23).

Pós-televisão - Ainda está por chegar mas já se anuncia nas telas do monitor. Não o monitor de televisão porque *"o sistema que suplantará a televisão será a telecomputação: computadores pessoais adaptados para o processamento de vídeo e conectados através de fibra óticas a todos os outros computadores do mundo"* (Piscitelli, 1995:23).

A diferença entre Piscitelli e Gilder - este último ex-conselheiro de George Busch nos projetos da auto-estrada da informação - é que o argentino não fica apenas

nas mudanças tecnológicas e aproveita para uma análise da cultura da paleo-televisão em choque com a cultura da neo- televisão.

2.3 As Gerações do Audiovisual (Jean-Michel Salaun)

No terceiro exemplo de periodização, Salaun diz que na história da televisão, os textos que lhe são consagrados, tanto os que dizem respeito à história passada como à história futura, põem acento primeiramente na performance técnica (Salaun, 1989:13). Ele opõe-se a essa visão, dizendo que desconsiderar que a técnica seja um produto da história é cair no determinismo (Salaun, 1989:14).

A periodização de Salaun, de certa forma inspirada em estudos de Patrice Flichy, é mais ampla do que as anteriores pois nesse caso a televisão seria apenas uma etapa do desenvolvimento do audiovisual, que se dividiria em cinema, televisão massiva, televisão fragmentada e interativa. Em vez de períodos do audiovisual ele prefere o termo gerações do audiovisual

Cinema - O cinema constitui a primeira geração do audiovisual, combinando sistema de circulação de cópias em filme, salas de cinema propriamente dita e uma prática de saídas culturais ou recreativas. Considera que o cinema já teve seu momento de glória

Televisão massiva - A televisão massiva combina um espectro hertziano, com uma receita indireta - geralmente publicidade e um grande número de televisores nos domicílios e uma prática de audiência cotidiana.

Televisão fragmentada - Combina uma rede de grande capacidade ou multiforme (cabo, satélite), um financiamento múltiplo (assinaturas, venda direta, publicidade local, pay-tv) e uma prática de audiência segundo um menu. Ainda não chegou ao seu verdadeiro equilíbrio.

Televisão interativa - Combina rede de banda larga, com receita conforme tempo de utilização e intervenção do usuário.

2.4 As Fases da Telenovela Brasileira (Michèle e Armand Mattelart)

Os Mattelart interrogam-se sobre a história da instituição dos gêneros, essas formas ideológicas e estéticas que cristalizaram o imaginário coletivo, onde memória popular e memória nacional encontram-se sempre sob tensão. No caso, eles se detêm no gênero telenovela, mais precisamente telenovela brasileira na Rede Globo.

Em suas próprias palavras, pretendem *"abordar a historicidade de um gênero popular limitando-se a estabelecer conexões com os produtos que os precederam"*. Buscam os momentos de ruptura. Outras lógicas estéticas e sociais, outras estratégias

industriais. Os autores traçam um quadro que vem do rádio, unindo, de um lado, a influência argentina, mexicana e principalmente cubana com a vinda de Glória Magadan para o Brasil e, do outro, um abasileiramento da telenovela.

Telenovela Internacional - A Excelsior lança ao ar **25499 ocupado**, adaptação de um roteiro argentino. A seguir, **A moça que veio de longe**, adaptado também de um roteiro argentino e, em 1965, **O direito de nascer**. Os Mattelart dizem que todos os canais produziam novelas dentro de um estilo grandioso (Mattelart, 1987:29). A Globo continua com produções dirigidas pela cubana Gloria Magadan até 1969, dando preferência às novelas que se passam em lugares marcados pelo exotismo.

Abrasileiramento - A segunda fase ocorre a partir de 1973. Com a novela Beto Rockfeller, os canais de televisão que ainda importavam roteiros argentinos, mexicanos ou cubanos, descobrem uma maneira própria de fazer telenovela, deixando de lado as lacrimajantes produções latinas para reconstituir o gênero com uma perspectiva e técnicas próprias. As falas tornam-se coloquiais; os diálogos, soltos; desaparece o maniqueísmo; surge o herói sem qualidades, sujeito a erro e a acertos. Há, agora, certa margem de improvisação, mais gravações externas, aumento do número de tomadas de cenas e das sequências, narração mais rápida (Mattelart, 1987: 31).

2.5 Televisão, fordismo, pós-fordismo

Garnham considera que a televisão constituiu um ponto chave da acumulação capitalista porque ajudou a criar um mercado para os televisores, que foi um dos principais motores do crescimento fordista e porque proporcionou uma ferramenta chave do marketing para os bens de consumo de massas - fundamentalmente produtos alimentícios e produtos duráveis, sobre os quais se baseava em boa medida o boom fordista (Garnham, 1991: 68). Mas, reconhece ele, foi uma poderosa ferramenta a mobilização política e a formação da opinião pública, ajudando a solucionar esse problema e a manter um consenso político e social sobre o que se baseava a regulação fordista (Garnham, 1991:68).

Televisão Fordista - O estado garante a existência de infra-estrutura para a radiodifusão através da planificação de um desenvolvimento tecnológicos paulatino e a longo prazo (transição para cores, por exemplo) assegurando um mercado estável e um desenvolvimento para a indústria eletrônica de consumo. A venda de aparelhos de televisão é o principal motor do crescimento fordista. Nos Estados Unidos e na Europa, a ruptura deste sistema aparece associado à maior crise da indústria eletrônica de consumo e, também, às dificuldades de introdução da televisão de alta definição (HDTV), como saída para a crise. Equipamentos de vídeo seguem sendo essenciais para

a saúde da indústria. O Estado, nesse caso, garante um financiamento seguro a longo prazo para a produção de programas. Com três consequências: a) assegura a demanda de aparelhos de televisão b) ajuda a criar audiências massivas essenciais para o marketing fordista c) proporciona um meio para a mobilização política das massas e para a formação da opinião pública.

Transição - Esse sistema de televisão fordista entrou em nossos dias num período de reestruturação - desregulação. Os objetivos e consequências gerais (por ex. televisão via satélite) estão claros, apesar de que a estrutura de um sistema político econômica da comunicação audiovisual, novo e estável, não estão claros. Há, em primeiro lugar, fissuras entre a produção de programas e o hardware. 1. Apareceram novos atores em radiodifusão nos países mais desenvolvidos, por razões de política industrial; 2. Esses empresários foram obrigados a potencializar o desenvolvimento e o estabelecimento de novos sistemas de emissão audiovisual, com ambiciosos projetos de financiamento estatal para cabo de banda larga e satélite de difusão direta.

Televisão pós-fordista - Como a televisão ainda está numa fase de transição, a estrutura da radiodifusão e da recepção é instável. A HDTV (Home Television Direct Home) está começando mas existem problemas: os radiodifusores terrestres tem audiências e experiência em fazer programas mas não têm e não podem enfrentar as grandes investimentos necessários à programação em HDTV. O novo sistema de distribuição cabo e satélite possui banda larga e incentivos para a HDTV mas não tem audiência e nem uma série de programas atrativos que possam ser oferecidos aos fabricantes de aparelhos de televisão.

2.6 A Indústria da Telenovela na América Latina (Nora Mazziotti)

No início de seu estudo sobre a indústria da telenovela na América Latina, Nora Mazziotti reconhece a existência de características específicas nesse gênero em cada país e relaciona essas diferenças com estágios desiguais de desenvolvimento. No entanto, ela diz que historicamente podem ser assinaladas quatro etapas na produção latino- americana de telenovelas.

Inicial - Abarca toda a década de 50 até o início dos anos 60, quando aparece o videoteipe. Essa fase é de difícil reconstituição pois os programas eram ao vivo.

Artesanal - A etapa artesanal, que chega até os anos 70, é caracterizada por uma produção que combina rasgos artesanais ou próprios de outros suportes, com experimentações e tenteios. Os títulos são feitos com orçamento pequeno e se destinam principalmente ao mercado local e eventualmente continental.

Industrial - Em alguns países afirmam-se os traços que a definem como o principal gênero exportável no continente e a produção se organiza e se estandardiza, abarca as décadas de 70 e 80. Nessa fase constitui-se um "star system", com uma sinergia desses atores com outras atividades das indústrias culturais, como a indústria fonográfica ou cinematográfica.

Transnacional - É a fase atual. A telenovela é exportada para outros países. Para que isso seja possível, os traços mais específicos, locais, são neutralizados. Deve atender, igualmente, certas exigências dos consumidores internacionais, como a extensão, qualidade de imagens e que a temática possa ser absorvida internacionalmente. Ao mesmo tempo, o mercado televisivo internacional sofreu modificações, com o desenvolvimento de algumas indústrias culturais nacionais e regionais, que se consolidam no mercado internacional.

2.7 Do Elitismo ao Populismo, do Desenvolvimento à Transição (Sérgio Mattos)

Elitista (1950 a 1964) - Essa fase da televisão brasileira é caracterizada pela improvisação dos primeiros programas, a veiculação da primeira telenovela e pelo telejornalismo do Repórter Esso. Abrange os primeiros quatorze anos da televisão no país. No fim desse período, o país conta com 10 emissoras de televisão, tem o Código de Comunicações, de 1962, e os programas são levados a todo o país através do videoteipe.

Populista (1964 a 1975) - Essa fase está inserida em um modelo socioeconômico de desenvolvimento nacional, num conjunto de empresas estatais, empresas nacionais e multinacionais. Caracteriza-se também pelos militares no poder e pelas mudanças sofridas pelo Código Brasileiro de Telecomunicações quanto às normas para outorga de canais, através do decreto-lei 236, de 28.2.1967 e modificações na Lei 4.117/62. O canal de televisão Globo começa suas transmissões. Nessa segunda fase é também criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações;

Desenvolvimento Tecnológico (1975 a 1985) - A terceira fase, caracterizada pelo desenvolvimento tecnológico, vai de 1975 a 1985. Depois de consolidar-se no mercado interno, a Globo intensifica a expansão Internacional. A Rede Tupi desintegra-se. O mercado divide-se entre quatro redes comerciais (Bandeirantes, Globo, Manchete e SBT) e duas regionais, Record, de São Paulo, e RBS, no sul do país, além da TV Educativa. A partir de 1982 o país assiste ao boom do videocassete doméstico e acaba a censura prévia;

Transição (1985 a 1990) - Esse período é marcado pela transição e pela expansão internacional. O país tem uma nova constituição e percebe-se uma maior maturidade técnica e empresarial.

3 DIACRONIA E SINCRONIAS DO MODELO

As periodizações aqui descritas não são nem poderiam ser exaustivas. Seria temerário analisá-las fora do contexto em que foram utilizadas. No caso do presente estudo, esse trabalho ainda é mais complexo porque algumas das periodizações integravam estudos mais amplos, justificando melhor a temporalização das linhas de demarcação e a interpretação das conjunturas, como é o caso do estudo de Nora Mazziotti. Outras parecem mais sínteses de estudos concluídos, o que não permite ao autor um alongamento de suas justificativas para que se possa ter claro em que teoria sua periodização se assenta. Um terceiro tipo de periodização encontra-se ainda em estado bruto, sem uma ruptura do senso comum. Apesar de se organizar segundo certos princípios, trata-se de um recitativo factual, sem nenhum princípio explicativo e, conseqüentemente, carece de um pano de fundo teórico.

Não vamos nos restringir apenas às periodizações descritas na secção anterior. Optamos por compará-las segundo dois pontos de vista. O primeiro deles diz respeito à temporalização da linha de demarcação entre várias épocas e o segundo trata da interpretação das conjunturas nelas propostas.

3.1 Temporalização das linhas de demarcação

Nora Mazziotti abre quatro etapas em sua periodização da indústria da telenovela na América Latina: inicial, artesanal, industrial, transnacional. Suas fases são bem marcadas temporalmente, a primeira abrangendo os primeiros 10 anos da televisão - praticamente até o surgimento do videoteipe -, a segunda é a fase artesanal, que vai de 1960 a 1970, a terceira é a fase industrial, nas décadas de 70 e de 80, sendo a quarta fase a atual, nos anos 90.

Essa periodização é mais complexa porque não lida apenas com a telenovela brasileira ou argentina mas as indústrias de telenovelas dos maiores produtores do continente. E se ela mesma diz que *"existem características específicas do gênero em diferentes países, desenvolvimentos industriais e modalidades de produção e de circulação diversas"* ", como criar quatro gavetas, cada uma de dez anos de duração, exceto a terceira, e dentro delas colocar a produção de diversos países? Acreditamos que em relação a essa demarcação - e, em geral, a todas as outras - que se trata

apenas de indicativo em termos didáticos para facilitar uma visualização da temporalidade, e não deve ser levada em conta em termos de um calendário preciso.

Sobressai ainda, nessa periodização, uma coerência interna, com as linhas de demarcação a separar a primeira etapa da segunda e da segunda da terceira - e assim por diante - traçadas da mesma maneira e com os mesmos princípios explicativos.

Em seus estudos sobre a telenovela brasileira, Renato Ortiz não pretende escrever a história da televisão mas ela tem uma grande importância em sua obra. Num dos capítulos trata do contexto da sociedade de consumo onde a televisão atua. Assim, nos anos 40 e 50, existe ainda uma incipiente sociedade de consumo, com uma produção restrita, atingindo um pequeno número de pessoas e nos anos 60 e 70, a consolidação de um mercado de bens culturais (Ortiz, 1988 :128). Nessa periodização, a lente de aumento de que fala Heller enfoca um espaço maior, onde não existe apenas a televisão. Daí a prudência do autor em não periodizar realidades tão díspares (indústria fonográfica, televisão, rádio, livros etc.), preferindo uma temporalidade mais aberta, não centrada em um meio de comunicação ou num produto mas na constituição de um mercado de consumo, indiretamente enfocando o receptor e o contexto de suas mudanças.

Se existe uma periodização informal nessa obra de Ortiz, o mesmo não acontece em outra, que escreveu em parceria com Sílvia Borelli e José Mário Ortiz. Os autores não fazem nenhuma demarcação temporal, mesmo que essas mudanças estejam implícitas, por exemplo, na passagem da produção de ficção televisiva nos anos 50 para essa mesma ficção nos anos 60 (Ortiz, Borelli e Ramos, 1989). Se o texto não se organiza formalmente em periodizações como as descritas, isso se deve mais ao estilo do autor, com sua agilidade em esmiuçar categorias culturais, com saltos temporais e espaciais. No caso da telenovela, esses autores, à imagem de Nora Mazziotti, vão construir a história do gênero a partir de outros suportes, sempre tendo um fio condutor o telespectador coletivo e sua evolução dentro do mercado de bens culturais.

Às vezes, as periodizações são bem demarcadas mas inexistente uma coerência interna entre os períodos demarcados. Nesse caso, alho pode ser coerente com bugalho mas não com bananas ou azeitonas. Em outras palavras, as categorias devem ser o máximo precisas e coerentes, formando um todo. A periodização de Nora Mazziotti segue uma mesma linha, cada demarcação avançando numa direção, com etapas contidas dentro de uma mesma matriz. Essa matriz pode ser indústria cultural, telenovela enquanto indústria cultural, como fica claro no desenvolvimento dessas etapas.

O mesmo não se pode dizer, por exemplo, na periodização de Sérgio Mattos. O que mais surpreende nessa periodização é a falta de critérios claros para as demarcações temporais. Heller lembra que recortar e aumentar um acontecimento ou um período como decisivo significa que na vida de uma sociedade há momentos críticos." (Heller, 1982:136). Essa afirmação encontra ecos na imagem do navio, de Braudel, quando diz que os modelos podem ser comparados a navios: *"Depois de construído, o meu interesse é pô-lo na água, ver se flutua, depois fazê-lo subir ou descer, à minha vontade, as águas do tempo. O naufrágio é sempre o momento mais significativo"* (Braudel, 1969:68). "

O que se depreende, examinando a periodização proposta por Mattos, é que esses momentos críticos não existem. Não que eles não sejam determinantes, alguns deles o são. Acontece que são eles demarcados conforme critérios diferentes, como história de Borges sobre o sábio chinês que iniciou a classificação dos animais do país entre tigres, ursos, ursos que gostam de andar de pé, tigres com a pata machucada por tiro de caçador, ursos mansos que tomam banho num lago de águas verdes etc. Na verdade, o exemplo de Borges é um pouco diferente mas subsiste no exemplo fornecido essa classificação - no nosso caso, periodização - a partir de critérios explicativos diferentes: elitista, populista, desenvolvimento tecnológico, transição. Em outras palavras, as demarcações entre os períodos são interpretadas de maneiras diferentes e os cortes - com exceção do primeiro para o segundo - acontecem também a partir de princípios diferentes. Boa parte do que foi dito a respeito dos recortes de Mattos aplicam-se aos recortes propostos por Maria Elvira Federico, em outro estudo (Federico, 1982).

Outros pontos importantes a serem tratados dizem respeito aos ajustamentos de foco. Eles tanto procuram englobar uma superfície grande da realidade como um ponto localizado e, neste último caso, até mesmo um aspecto particular. Michele e Armand Mattelart, por exemplo, propõem uma análise da telenovela mas os recortes utilizados simples divididos entre uma fase mais artesanal de roteiros importados a uma fase mais profissional com um abraqueiramento da produção. Comparada com o recorte de Mazziotti, as diferenças são visíveis, em termos do maior detalhamento executado pela pesquisadora argentina. Eles podem ser ainda mais localizados, como o recorte proposto por Gaetan Tremblay e Michel Saint-Laurent, sobre o audiovisual no Canadá, a partir de 1958, abordando apenas as medidas legislativas específicas adotadas por aquele país para desenvolver uma indústria audiovisual própria, diante da influência crescente dos Estados Unidos. Os dois autores repassam a legislação e os governos,

refletindo sobre avanços e recuos na criação de uma indústria do audio visual autenticamente nacional.

3.2 Os Pontos de vista explicativos

A periodização de Mattos, já comentados com base em pontos de vista explicativos, abre caminho para o que Heller chama de modelos sincrônicos, para diferenciá-los dos modelos diacrônicos, objeto de nossa maior preocupação até o momento. De forma indireta, esses modelos sincrônicos vêm sendo aplicados nos exames das periodizações da televisão. Heller assim explica os modelos sincrônicos, em justaposição aos modelos diacrônicos:

"Ainda que esses últimos (modelos diacrônicos) nunca desempenhem o papel de periodização, sem eles não podem existir os modelos diacrônicos, porque os critérios dos princípios da periodização não são outra coisa que conteúdos variáveis dos fenômenos sociais entendidos e compreendidos precisamente mediante o uso dos modelos sincrônicos. Eles são adequados se aplicados aos "modelos sincrônicos". Os modelos sincrônicos organizam o material histórico no ponto de vista estrutural, funcional ou desde ambos. São categorias da teoria e, portanto, variam de acordo com esta. Ainda que algumas delas estejam firmemente assentadas nos modelos cognitivos do cotidiano, devem definir-se e redefinir-se pelas diferentes teorias" (Heller, 1982:137). "

Alguns princípios explicativos sobressaem dos modelos sincrônicos propostos implicitamente nas periodizações. Os recortes temporais de Garnham, por exemplo, são claramente identificáveis dentro da economia-política crítica da televisão. A televisão enquanto ponto chave da acumulação capitalista, suas mudanças a partir da crise do capitalismo a partir dos anos 70 ou os conceitos de monopólios e oligopólios, tudo isso aponta para certos princípios explicativos. Em um trabalho não detalhado aqui, sobre o modelo da televisão brasileira, Capparelli também trabalha dentro dos princípios explicativos da economia política crítica. Apesar da coerência interna, por trabalhar com os mesmos princípios explicativos, existe uma falta de consistência no último recorte: estudos posteriores mostraram que, no caso brasileiro, a internacionalização do mercado não aumentou os índices de dependência em relação aos países centrais mas, ao contrário, criou uma interdependência (Straubhaar, 1991) ou a criação de focos dominantes regionais em termos de indústrias culturais, como é o caso da Globo, do Brasil, e Televisa, do México (Sinclair, 1995). Em outras palavras, uma boa organização do modelo não significa acertos nas interpretações de conjuntura.

As periodizações de Jean-Michel Salaun e de Eli Noan procuram explicitamente afastar-se da matriz do determinismo tecnológico. Salaun tem um foco mais amplo - no

audiovisual, aí compreendido o cinema. Daí passa para a televisão massiva, para a televisão fragmentada e para a televisão interativa. Eli Noan joga seu foco sobre a televisão propriamente dita, falando sobre a televisão privilegiada, a televisão fragmentada e a cibertelevisão, que ele diz ser uma televisão diferente, fruto de uma convergência de técnicas do computador à televisão, passando pelas telecomunicações.

À primeira vista, os dois estão centrados na televisão enquanto performance tecnológica. Isso não é o que acontece, porém. A periodização de Eli Noan parte de uma discussão maior do que sejam as tecnologias dentro da sociedade, sua organização e dependência de arranjos econômicos e políticos, enquanto a periodização de Jean-Michel Salaün começa por denunciar esse determinismo tecnológico. É interessante observar que, tomada isoladamente, sua periodização toma a televisão enquanto performance tecnológica. Um exame dos outros capítulos obriga o leitor a uma mudança da perspectiva.

4 CONCLUSÃO

Os estudos de comunicação vem assumindo um perfil cada vez mais interdisciplinar e procuram outras disciplinas para dar conta da complexidade de seu objeto de estudo. Uma dessas disciplinas mais solicitadas é a história. Os estudos sobre a televisão desde seu surgimento também não prescindem essa disciplina, com seus princípios organizativos ou explicativos.

Um dos princípios organizativos mais importantes é a periodização, cujos recortes dependem sempre de uma determinada visão de mundo do pesquisador. Em outras palavras, os recortes propostos pelo pesquisador dependem dos objetivos da pesquisa e só têm consistência, em termos acadêmicos, dentro de um contexto de determinados princípios explicativos. Só esses princípios, em ruptura com o senso comum, são capazes de fazer com que a periodização tenha uma validade acadêmica e não seja apenas uma periodização própria do jornalismo ou da crônica histórica.

Um dos problemas mais importantes enfrentados pelo pesquisador em seus estudos sobre televisão é como periodizar algo que é o presente recente, o próprio presente ou o futuro. Quando pretendem periodizar o presente, muitos estudos sobre a televisão naufragam, por não conseguirem um distanciamento crítico ou uma visão de conjunto. Retomados depois de alguns anos, essas análises de conjunturas, com suas periodizações, soam incongruentes porque feitas no calor da hora. Outro problema encontrado em muitas periodizações é a falta de um fio explicativo que percorra e costure as diversas fases propostas pelo pesquisador. Daí a necessidade de um rigor na

escolha de períodos e de um rigor na escolha do fio teórico que vai alinhar, chulear e costurar e compor essa roupa com que se vestem os projetos que chegam ao fim.

Outro ponto a se destacar nas periodizações é a sua ausência em boa parte de estudos relativos à análise do discurso televisivo ou nos estudos de audiência, sejam eles de linhagem quantitativa ou qualitativa. Desses últimos, tanto as análises de audiência como as análises etnográfica prescindem ou julgam prescindir da história. Antes que alguém diga que se tratam de exercícios a-históricos, tanto os historiadores como antropólogos, sociólogos ou políticos falam na diferença do tempo na História e nas Ciências Sociais. Essa polêmica tem fôlego longo e, de certa forma, entra nos estudos de televisão pelo viés de outros campos do conhecimento, principalmente da Antropologia. Enquanto os historiadores se preocupam com os ciclos de longa duração, essa ciência nos fala de uma realidade mais próxima, mais acelerada, em que ela, a história, está sempre em nossos calcanhares (Augé, 1994:30).

Voltemos, finalmente aos princípios explicativos e à necessidade de uma teoria e a periodização proposta por Piscitelli, quando ele coloca em guarda o leitor: *"Diante da tecnologia, temos necessidade de nos pormos em um lugar diferente daquele que consiste na mera contemplação fascinada ou aterrorizada. Para isso é preciso se desfazer das teias de aranha epistemológicas e começar a voar."*

Mesmo que ele fale na necessidade de voar - e todos nós reconhecemos a necessidade de voar - a periodização de Piscitelli está muito bem alicerçada dentro de uma teoria. Poderíamos nos questionar se a teoria que impulsiona o seu vôo é boa ou não tão boa mas não era esse o objetivo de nosso trabalho.

BIBLIOGRAFIA

BOLAÑO, Cesar **Mercado Brasileiro de Televisão**. Aracaju, Universidade Federal do Sergipe, 1988.

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. São Paulo, Perspectiva, 1969.

CAPPARELLI, Sérgio. **Televisão e Capitalismo no Brasil**. Porto Alegre, L&PM, 1982.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. **História da Comunicação. Rádio e TV no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1982.

GARNHAM, Nichola. **A Economia Política da Comunicação**. O caso da televisão. Telos, Fundesco, Madri, (dezembro, fevereiro 1991)68: 84.

GILDER, George. **A Vida Após a Televisão**. Tudo sobre os últimos progressos em torno da televisão interativa. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.

HELLER, Agnes. **Teoria de la Historia**. Barcelona, Fontamara, 1982.

INNIS, Harold. **The Bias of Communication**. Toronto, University of Toronto Press, 1984.

MATTELART, Michèle e Armand. **O Carnaval das Imagens**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

MATTOS, Sergio . **Um Perfil da TV Brasileira** (40 anos de história: 1950-1990). Salvador, A Tarde, 1990.

MAZZIOTTI, Nora. **La Industria de la Telenovela**. La Producción de Ficción en América Latina. Buenos Aires, Paidós, 1996.

NOAM, Eli M. . Towards the Third Revolution of Television. Apresentado no **Symposium on Productive Regulation in the Tv Market**. Bertemann Foundation, Gutersloh, Alemanha, Dezembro, 1, 1995.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo, Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia e Ramos, José Mário Ortiz. **Telenovela. História e Produção**. São Paulo, Brasiliense, 1989.

PEREIRA, Carlos Alberto e MIRANDA, Ricardo. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Televisão**. São Paulo, Brasiliense, 1983.

PISCITELLI, Alejandro. Paleo-, Neo- y Post-televisión. Del contrato Pedagógico a la Interactividad Generalizada. In Gomez Mont, Carmen (coord). **La Metamorfosis de la TV**. Mexico, Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales da Universidad Iberoamericana, 1995.

RIBEIRO, José Hamilton. Chegou a TV do Futuro. In **Revista Imprensa**, ano XI, n. 102 (Março 1996) 74:76.

SALAUN, Jean-Michel . **A qui appartient la télévision?** Aubier, Paris, 1989.

SODRÉ, Muniz . **O Monopólio da Fala**. Função e Linguagem da Televisão no Brasil. Petrópolis, Vozes, 1989.

TREMBLAY, Gaetan e Saint-Laurent, Michel. As Indústrias Audiovisuais no Canada. In **Comunicação & Sociedade**, São Paulo, Instituto Metodista do Ensino Superior (IMS), ano XIII, nº22 (Dezembro 1994) 32:47.

ZALLO, Ramón. **Economía de la Comunicación y la Cultura**. Madri, Akal, 1988.

Copyright (c) 1997 Autor(es) / Copyright (c) 1997 The author(s)
The copyright of works published in this journal belong to the authors, and the right of first publication is conceded to the journal.
Due to the journal being of open access, the articles are of free use in research, educational and non-commercial activities.

