



Programas de Variedades na TV e Entretenimento: Investigando o Rastro dessas Relações¹

Variety of Programs on TV and Entertainment: Investigating the Trail of these Relations

Variedad de Programas en la Televisión y el Entretenimiento: Investigan el Rastro de estas Relaciones

Jussara Peixoto 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 cultural. Com base na 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, o artigo observa a constituição do entretenimento como categoria televisiva. 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.

Abstract

This paper examines the relationship between television variety programs and entertainment category, considering the history of Brazilian television a track capable of illuminating cultural analysis. From the identification of links between television production in the initial phase of deployment of Brazilian television, and practices of other cultural spheres, such as the theater and the circus, the article notes the constitution of entertainment like television category. The analysis here is affiliated to cultural studies, in their British and Latin strands, using the map of mediations, Jesús Martín-Barbero, and the notions of residual, dominant and emergent elements of Raymond Williams.

Keywords: Programs varieties; Entertainment; Television.

Resumen

En este trabajo se analiza la relación entre los programas de variedades de televisión y categoría de entretenimiento, teniendo en cuenta la historia de la televisión brasileña una pista capaz de

1 Artigo apresentado à oitava edição da Revista Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura, publicação ligada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Paraná.

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



iluminar el análisis cultural. A partir de la identificación de los vínculos entre la producción de televisión en la fase inicial de despliegue de la televisión brasileña, y las prácticas de otros ámbitos culturales, como el teatro y el circo, el artículo señala la constitución de entretenimiento como la categoría de televisión. El análisis que aquí está afiliado a los estudios culturales, en sus hebras británicos y latinos, utilizando el mapa de mediaciones, Jesús Martín-Barbero, y las nociones de elementos residuales, dominantes y emergentes de Raymond Williams.

Palabras clave: Programas variedades; Entretenimiento; Televisión.

Análise cultural

Seguindo o olhar de Martín-Barbero (2008) sobre a mestiçagem como uma trama de múltiplas temporalidades, etnias e experiências sociais da América Latina que se materializam em produções culturais, a televisão é observada neste artigo como expressão de embates que atravessam o espaço social. O percurso histórico para a configuração do gênero programas de variedades³ que identifica, hoje, as produções matinais das emissoras de sinal aberto *Mais Você* (Rede Globo), *Hoje em Dia* (Rede Record) e *Manhã Maior* (RedeTV) ilumina a compreensão das questões implicadas no entrelaçamento entre televisão e sociedade, no Brasil. Por meio de uma análise cultural, busca-se evidenciar de que modo o reconhecimento de tais produções como pertencentes ao entretenimento, enquanto prática cultural e estratégia da indústria televisiva, traduz um complexo processo de disputas históricas que são, ao mesmo tempo, materiais e simbólicas. 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 que estão no centro do mapa das mediações proposto por Martín-Barbero, em 1998. O autor propôs um diagrama para observação dos sentidos produzidos socialmente, como mediações, que atuam no eixo horizontal com aspectos diacrônicos da relação entre Matrizes Culturais e Formatos Industriais, enquanto o eixo vertical examina processos sincrônicos, entre Lógicas de Produção e Competências de Recepção (Figura 1).

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.



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

A noção de mestiçagem enfatiza exatamente o processo complexo que vai além das questões raciais, avançando na compreensão da mistura entre sentidos de modernidade e trajetórias culturais, a partir da teoria cultural de Raymond Williams (1979) que identificou a ocorrência na vida social de valores e significados oriundos de temporalidades diversas, simultaneamente. Deste modo, Martín-Barbero (2008) reconhece na constituição da comunicação de massa memórias e imaginários do indígena, impregnados de experiências do rural, do urbano e do folclore, sintetizados na noção de popular, que opera como substrato do massivo.

Foco dos interesses e das pesquisas dos estudos culturais, a cultura popular é percebida como 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 de 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 até tornar-se massivo. O autor destaca a relação histórica que marca a passagem da dimensão das matrizes culturais aos formatos industriais. Mas, como expressão dos processos sociais, os produtos culturais deixam ver como as matrizes culturais são referência para a geração de formatos, uma vez que permitem, também, mapear os termos por meio dos quais as formas da televisão expressam um embate. Os formatos traduzem o que foi possível na expressão simbólica, com a prevalência das formas industriais que passam a ser um “padrão” do pensamento hegemônico, como parte de disputas também materiais.



As produções recorrem a saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas que estão presentes em formatos consolidados como expressão de raízes culturais. Há uma relação de matrizes culturais com lógicas de produção e com competências de recepção ou consumo, mediadas por institucionalidade e socialidade, respectivamente. A socialidade envolve as trocas sociais, baseadas nas trocas comunicativas básicas, em que a situação comunicativa interpela atores sociais, o que dá origem à produção de sentido, hegemônico ou contra-hegemônico. Assim, o mapa expressa a influência das matrizes culturais na configuração das predisposições de comportamentos e valores, enquanto socialidades que orientam a formação de competências de recepção. Como envolvem conversas, leituras, ouvir, ver, no dia a dia, essas trocas integram o processo que atualiza a sociedade como organismo social vivo, construindo e desconstruindo sentidos na sociedade, em um processo de transformação contínua.

A institucionalidade convoca o olhar do analista para as tensões entre os discursos de instituições, com o objetivo de definir o que vai predominar 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, claro, 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 diagrama, as lógicas de produção se relacionam com os formatos industriais por meio de tecnicidades que configuram a percepção. O modo de percepção é examinado como expressão de um conjunto de aspectos, articulando as estruturas empresariais – com suas condições materiais e simbólicas, capacidade de investimento e ideologias profissionais – à competência comunicativa, voltada para construir e interpelar públicos, e à competitividade tecnológica. Neste cenário, os chamados *operadores perceptivos* traduzem o uso estratégico da composição estética para convocar determinado tipo de percepção, de materialização de formatos, expressando a capacidade discursiva de organizações midiáticas na atualização dos gêneros. Esse processo é potencializado com a globalização devido ao rápido acesso a avanços tecnológicos mundiais, o que acelera a apropriação de discursos públicos em produções televisivas. Tais operações, materiais e simbólicas, conferem aos aparatos apelo social, redimensionam o território da política, da cultura e transformam os referenciais da estética.

Integrando a relação entre os formatos industriais e as competências configuradas na recepção, as ritualidades convocam o analista a examinar de que modo são percebidas a cotidianidade familiar e a temporalidade social, relacionando noções de espaço e tempo do cotidiano com o espaço e tempo dos meios. As ritualidades instigam a observação dos usos sociais, do modo de recepção e envolvem, também, perceber caminhos de leituras, hábitos de



ver ou ler que são específicos de uma memória étnica, de classe ou de gênero.

O sentido de movimento histórico da análise cultural, nos termos propostos por Martín-Barbero (2008), está relacionado à teoria cultural de Williams (1979) que reconhece no caráter processual da cultura a dimensão de movimento e transformação. O autor identificou temporalidades diversas e simultâneas, que se expressam na materialidade social, por meio do que chamou de elementos dominantes, residuais e emergentes, como aspectos dinâmicos, que atuam no sistema cultural, com características dominantes. Por meio 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 conferir novos sentidos a significados formados antes, de maneira a assegurar o controle sobre o que vai prevalecer de modo hegemônico. “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 às 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 às 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) suscita a questão da sua identificação, uma vez 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 nexo 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, vice-líder em audiência, apesar de mais restrita, a lista não é menos contraditória ao abrigar, ao lado do *Hoje em Dia*, produções como *50 por 1*, que é um programa sobre destinos turísticos, *E aí, Doutor?*, identificado como um programa sobre saúde, e *Record Filmes*⁵, que reúne filmes. A RedeTV! é a única emissora que ainda expressa, diretamente, o vínculo com o entretenimento como elemento de conexão entre produções distintas e anuncia, sob a retranca entretenimento, ao lado do *Manhã Maior*, programas 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*, produtos televisivos muito diferentes nas suas estratégias de comunicabilidade⁶.

Longe de serem despropositados, o aparente desencaixe e os deslocamentos de sentidos provocados pela denominação variedades para programas tão diferentes têm uma historicidade que oferece pistas de uma genealogia capaz de reunir programas tão distintos.

A definição no dicionário reconhece que os diversos partilham uma instância comum, o que torna possível 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, 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, desta vez pela literatura, pelo jornalismo e pelo teatro: “Miscelânea de assuntos vários em literatura ou jornalismo, e de exibições em teatros e cabarés”⁸.

A observação panorâmica das marcas textuais e discursivas de programas citados revela que o elemento de união mais evidente é o entretenimento, categoria a qual se vinculam, com formas e conteúdos diversos. A história da produção televisiva nacional indica que esta não é uma questão atual e a diversidade de programas de variedades data dos primórdios da televisão brasileira. *O céu é o limite* era um programa de perguntas e respostas, exibido às segundas-feiras, no horário nobre, na TV Tupi, dos anos 50 aos primeiros anos da década de 60; *Noite de Gala*

4 Informações disponíveis em: <<http://redegloboglobo.com>>. Acesso em: 30 out. 2011. Em 7 de março 2012, 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 estava ausente da lista.

5 Informações disponíveis em: <<http://rederecord.r7.com>>. Acesso em: 30 out 2011.

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.

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.



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 o *Cassino do Chacrinha*, para citar alguns⁹ (ESQUENAZI, 1993, p. 43). A estes se somam programas de variedades voltados para o público feminino, 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, a 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 radioteatro, 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. Mas, ao migrarem para a programação do rádio, o teatro e o cinema mantiveram uma posição diferenciada em relação aos *shows* de

9 A lista inclui, ainda, os seguintes programas: *Almoço com as estrelas*, exibido aos sábados, das 12h30 às 16 horas, na TV Tupi, liderado por Aerton Perlingeiro, em São Paulo, com uma versão carioca que começou apresentada por J. Silvestre, 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 *Câmera Um*, *Espectáculo Tonelux*, *Tele Rio*, *Show 713* e *Noites cariocas* (ESQUENAZI, 1993, p. 43).

10 O diretor Nilton Travesso afirma em 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 do próprio teatro” (SILVA JÚNIOR, 2001, p. 270).



auditório e programas humorísticos, colocados em segundo plano. A acusação de elitista, feita à televisão em seu momento inicial, teve por base essa bipartição que manifestou os diferentes níveis de legitimidade cultural constituídos na sociedade, como parte de um processo mais amplo de disputa entre as formas de expressão da 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 (BARBOSA LIMA, 1985) no seu lançamento, a televisão brasileira tornou-se, como o cinema, o teatro e o rádio, arena da oposição elitista-popular e do debate sobre critérios de qualidade (cf. SILVA JÚNIOR, 2001; REZENDE, 2000; BARBOSA LIMA, 1985; FREIRE FILHO, 2009). Mas em meio a acusações de elitista ou popular, como expressão de questões históricas, políticas, ideológicas, econômicas, estéticas 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 por uma elite e shows de auditório, humorísticos, música popular e telenovela, como as produções mais populares. Tamanha polarização traduzia na cultura as diferenças econômicas, evidenciando a 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).

Apesar da exibição de 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 EUA) e os *shows* de auditório” (REZENDE, 2000, p. 109). Em parte desse processo cultural, que vincula a televisão ao rádio, ao cinema, ao teatro e ao circo¹¹, a

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 ao 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)



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, por meio 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 e que misturavam acrobacia, música, pantomima e palhaços. É derivado 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).

Na Idade Média, as formas teatrais se concentraram em 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, estabelecendo formas de controle. Em 1680, determinou a exclusividade da *Comédie Française* para peças teatrais, em Paris; em 1697, expulsou artistas italianos da *commedia dell'arte* que, antes de partir, deixaram aprendizes de formas teatrais que agradavam ou chocavam com o escatológico, mas sempre seduziam o público para que pagasse pelas apresentações. Por fim, em 1710, as falas nos espetáculos das feiras foram proibidas, isso durou até 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).

A exploração acentuada da gestualidade, os figurinos coloridos e chamativos, a dança, e os efeitos sonoros foram técnicas artísticas inovadoras para driblar o silêncio imposto e encenar o teatro de rua, dando origem ao melodrama. “A forma-teatro, mais que com uma tradição estritamente teatral, tem a ver com as formas e os 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).

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).



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 a cultura da elite e a popular, de modo fortemente polarizado, naquele período. Os espetáculos são considerados por críticos culturais como formas de apropriação da cultura erudita por manifestações populares do entretenimento que, no teatro americano, por exemplo, alteraram textos de Shakespeare, utilizando resumos, suprimiram 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 expressões culturais apropriadas pela mídia, no processo de constituição da comunicação massiva, relacionadas às 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. A estrutura híbrida e de multilinguagens das apresentações de rua permanece na indústria cultural contemporânea em uma ampla diversidade de produções da televisão, cuja vocação central é o entretenimento, que, de modo antecipado, tende a ser depreciado e desqualificado, desconsiderando os embates simbólicos que têm lugar nas produções culturais. Sob esta abordagem, a televisão e o entretenimento são percebidos como parte da estratégia para alienar ou desviar o telespectador de assuntos e questões sérias da sociedade ocidental e capitalista. Assim, apenas acontecimentos das esferas da economia e da política, presentes em telejornais, por exemplo, são observados como importantes, despolitizando, esvaziando de sentido e ocultando as disputas que têm lugar nas produções do entretenimento. Nesta pesquisa a televisão foi analisada como forma cultural¹⁴, constituída

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

14 Na identificação e formulação do conceito que identifica a televisão como uma forma cultural, Raymond Williams (1990) propõe observar a televisão como uma “tecnologia cultural particular”: “a transformação decisiva e anterior à produção



na teia histórica, imbricada às transformações das sociedades ocidentais, e o entretenimento foi reconhecido como categoria de produção televisiva que expressa sentidos em disputa na materialidade social, sem estabelecer, antecipadamente, valor superior à racionalidade e inferior à emoção, ao prazer, à diversão e ao lazer.

Referências

ARONCHI, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

BORELLI, S. H. S. & PRIOLLI, G. (Coord.). **A deusa ferida: porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência**. São Paulo: Summus, 2000.

CAMARGO, Robson Côrrea de. **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. v. 3, Ano III, n. 4, 2006.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004. 280p.

ESQUENAZI, Rose. **No túnel do tempo: uma memória afetiva da televisão brasileira**. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed, 1993.

FREIRE FILHO, João. *Renovações da filantropia televisiva: do assistencialismo populista à terapia do estilo*. In: FREIRE FILHO, João (Org.). **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

GABLER, Neal. **Vida, o filme**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMES, Itania. *Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero*. **Revista Famecos**, v. 18, n. 1, Porto Alegre, p. 111-130, jan./abr. 2011.

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, as traduções são de minha autoria. Aqui, o original é "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).



GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massa**. São Paulo: Paulus, 2004.

HALL, Stuart. *Estudos culturais e seu legado teórico*. In: SOVIK, Liv (Org.) **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 199-218.

_____. *Estudos culturais: dois paradigmas*. In: SOVIK, Liv (Org.) **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 131-159.

_____. *Notas sobre a desconstrução do “popular”*. In: SOVIK, Liv (Org.) **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 247-264.

LIMA, Fernando Barbosa. *Nossas câmeras são os seus olhos*. In: LIMA, Fernando Barbosa, PRIOLLI, Gabriel & MACHADO, Arlindo. **Televisão e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo – travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. Trad. Fidelina Gonzáles. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. **Dos meios às mediações - comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MITTELL, Jason. *A Cultural Approach to Television Genre Theory*. In: EDGERTON, Gary R. & ROSE, Brian (Eds.). **Thinking outside the box: a contemporary television genre reader**. 4. ed. Kentucky: University Press of Kentucky, 2008, p. 37-64.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil**. Um perfil editorial. São Paulo: Summus Editorial, 2000.

SILVA, Ermínia. **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, 2003.

SILVA JÚNIOR, Gonçalo. **País da TV: a história da televisão brasileira**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.



SANTOS, Elaine & SANTOS, Pedro Brum. *Entre a tradição erudita e a cultura popular: 50 anos do teatro de Iona Serelepe (1962-2012)*. **Revista Alere**, n. 04, Unemat, 2011.

VARIEDADES (verbetes). **Michaelis** - Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues> 315 &palavra=variedade>. Acesso em: 20 dez. 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: 1780-1950. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

WILLIAMS, Raymond. *The technology and the society*. In: **Television**. Technology and cultural form, 2a, London: Routledge, 1997.