

A PRODUÇÃO COTIDIANA DE UM PROGRAMA DE TV

NETTO, Maria Jacintha Vargas - UERJ CAPES

GT: Educação e Comunicação / n. 16

Agência Financiadora: Capes

Quem faz a televisão que assistimos? Os donos das TVs? Os patrocinadores? O IBOPE?

Partindo da idéia de que as decisões draconianas dos donos das TVs, a pressão de patrocinadores ou ainda a luta pela audiência não são suficientes para explicar aquilo que é veiculado na “telinha”, este trabalho discute a idéia de que a constituição do produto televisivo se dá em determinados cotidianos nos quais os produtores desta mídia tomam decisões que, também, vão constituir aquilo que iremos assistir.

Somando-se a isso o fato de que aprendemos na articulação de tudo aquilo com que entramos em contato e a que atribuímos significado na “rede de subjetividade que cada um de nós é” (OLIVEIRA 2001, p. 38), o cotidiano de produção de um programa de TV, produz também pedagogias, sejam elas conscientes ou não, explícitas ou não. O que este artigo investiga, então, é exatamente esse espaço cotidiano de produção pedagógica que é a televisão.

As equipes de TV são constituídas por profissionais diversos organizados em *níveis hierárquicos* bastante definidos. A direção da TV, com o apoio de alguns patrocinadores, determina que consultores irão supervisionar as produções que serão executadas por roteiristas e diretores. Esta forma de estruturar as equipes, evidentemente, não é rígida, vai variar conforme o tipo de produção, o canal emissor e as tradições e práticas. De qualquer modo, todos estes profissionais fazem parte do intenso jogo de negociações que dará origem aos programas. Algumas *regras* estão definidas *a priori* e, no entanto, poderão ser subvertidas no decorrer do cotidiano destas produções, num processo chamado por Certeau (2002, p.40.) de *metamorfose da lei*. Os programas são elaborados na tensão constante entre *regras* e *usos*. *Regras (estratégias¹)* estabelecidas para aquele meio, algumas vezes pelas instâncias de comando, outras pela urgência das produções e outras, como veremos no desenvolvimento deste trabalho, pelas concepções de educação *marcadas* nos *praticantes²* daquele cotidiano. *Usos*

1 Certeau denomina de *estratégias* as ações e cálculos que têm um *próprio* _ um *lugar* do qual governam. Dirá “a nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico” (CERTEAU, 2002, p. 46)

2 CERTEAU (2002) entende que todos os sujeitos que vivem um determinado contexto cotidiano são

(*táticas*³) criados cotidianamente nas redes de subjetividades presentes. Todos os aspectos dos programas são definidos por estas negociações, sejam seus aspectos pedagógicos e de conteúdo, sejam aqueles relativos à linguagem ou à forma, reconhecendo, é claro, que estas categorias não podem ser pensadas isoladamente.

Este artigo pretende refletir sobre como é produzido esse *dispositivo pedagógico* (FISCHER, 2001, p. 7) que é a televisão. Entretanto, quando o campo de reflexão é o do cotidiano, não é possível utilizar-se de categorias ou análises fixas e rígidas. Ainda que se refira às pesquisas com a escola, esse território complexo que é o cotidiano é assim problematizado por Ferrazo:

de modo mais amplo, e aí se coloca uma outra questão de fundo para nós, *cada vez tem sido mais difícil, nas redes cotidianas tecidas pelos sujeitos das escolas, identificar com nomes, (tais como, currículo, planejamento, avaliação, ensino, aprendizagem...), o que acontece nas escolas*. Se nos cursos de formação essas palavras implicam em teorias, em autores que escrevem e publicam livros sobre esses temas, nas redes cotidianas essas palavras perdem seu poder de objetividade para identificar esta ou aquela situação. Ou seja, quando pensamos com o cotidiano das escolas encontramos dificuldades em responder quando é que acontece, por exemplo, o planejamento, a avaliação, a aprendizagem, o ensino, entre outras tantas questões. De fato, se nos situamos em meio às redes cotidianas das escolas, e com os sujeitos, a resposta para essas questões é uma só: *acontece tudo ao mesmo tempo e com todos!* (2004, p.04)

Este processo no qual “acontece tudo ao mesmo tempo e com todos”, também será característico dos cotidianos de produção de um programa de televisão e deverá ser levado em conta, sempre problematizando as possíveis conclusões. Isto significa dizer que os processos cotidianos não se dão de forma linear, mas, sobretudo que a reflexão sobre eles não poderá “forçar” esta linearidade que a própria idéia de análise sugere. Tais processos são melhor compreendidos através da metáfora das redes que permanentemente *tecem* fazeres, saberes, poderes, valores, pedagogias etc. No entanto, como aprendemos com o autor citado essas redes não podem ser pensadas como “estando” no cotidiano pois,

praticantes.

3 Certau denomina, por outro lado, de *táticas* os cálculos que só têm por lugar o do outro, que não capitalizam seus ganhos. Jogam com as oportunidades, tirando partido de forças que não governam. São relativos ao *tempo* e não ao *lugar*. O autor, assim descreve as *táticas*: “a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ocasião” e continua “muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições etc.) são do tipo *tática*”. (CERTEAU, 2002, p.47)

outro aspecto a ser destacado tem por objetivo descaracterizar a idéia de redes de *fazeressaberes* como algo que acontece no cotidiano, como uma dada característica ou propriedade do cotidiano. *Consideramos como sendo cotidiano o próprio movimento de tessitura e partilha dessas redes. As redes não estão no cotidiano. Elas são o cotidiano!* (id. *ibid.*, p.8).

Partindo das premissas enunciadas, será tratado neste texto o cotidiano de produção de uma série de programas *Globo Ciência*, produzida em 1999, pela Fundação Roberto Marinho e pelo Futura e veiculada por esse canal e pela Globo. Naquele ano, foi contratada a produtora TV Zero para que *reformatasse* (como se diz) o programa. Este ganhou a forma de uma ficção com personagens trabalhando em uma redação e pesquisando para produzir artigos científicos. Quando surge alguma questão de difícil solução, os personagens da redação recorrem à Internet para se comunicar com Galileu, cientista que sabe de todos os temas e que se esconde num laboratório sombrio e desordenado que ninguém sabe onde fica. O programa conta ainda com a participação de Marcelo Glaiser, um cientista *de verdade* que comenta o tema do episódio.

Foram realizadas *conversas*⁴, motivadas por imagens impressas extraídas dos programas, com produtores envolvidos na elaboração dos programas estudados: Eduardo Vaisman (Diretor), Maurício Lissovski (redator chefe) e Luis Alberto Oliveira (consultor científico).

Essas conversas foram tomadas como *narrativas*. A negociação entre diversas formas de narrar constituiu o campo no qual foi investigado o cotidiano da produção deste programa educativo, no período mencionado.

Reconhecendo que a produção acadêmica na área da educação que procura refletir sobre o fenômeno da televisão tem se concentrado em dois pólos: aquele que analisa os produtos televisivos (programas, faixas, comerciais, etc) e aquele outro que se preocupa com as práticas da recepção, é necessário ressaltar que o objeto desta reflexão não se situa em nenhum destes pólos. Não serão investigados produtos prontos ou práticas de espectadores. Seu objeto é o *cotidiano* de produção de um programa de televisão.

4 O termo *conversas* foi eleito pois em situações de entrevista o que ocorre é uma troca de idéias. Segundo Certeau (2002, p. 50) “as retóricas da conversa ordinária são práticas transformadoras ‘de situações de palavra’, de produções verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais”.

Este texto busca, então, refletir sobre/com esse espaço cotidiano de produção pedagógica praticado na televisão. Em outras palavras: como é que o roteirista, o diretor e o consultor científico do Globo Ciência, naquele período, atuaram/pensaram⁵ no cotidiano interferindo diretamente na constituição do produto, tendo o objetivo de compreender como a dimensão do cotidiano esteve determinando a produção de sentidos e pedagogias na experiência vivida.

Ainda na *Introdução Geral* da obra *A Invenção do Cotidiano 1. Artes de Fazer*, Michel de Certeau empresta da lingüística a identificação de algumas características dos atos cotidianos e especialmente do ato de falar:

Este opera no campo de um sistema lingüístico; coloca em jogo uma apropriação, ou reapropriação, da língua por locutores; instaura um presente relativo a um momento ou a um lugar; e estabelece um contato com o outro (o interlocutor) numa rede de lugares e de relações. Estas quatro características do ato enunciativo poderão encontrar-se em muitas outras práticas (caminhar, cozinhar etc.). (2202, p. 40)

Essas quatro características mencionadas pelo autor podem, também, ser identificadas na prática de fazer televisão, como veremos a partir dos trechos de conversas trazidos. A primeira delas, que indica que o ato de falar *opera em um sistema lingüístico*, poderia ser traduzida, no contexto da produção televisiva, como a demanda inicial do programa. Qual foi a *encomenda* feita aos *praticantes* daquela produção? Já a segunda característica indica uma *apropriação*, ou seja, como estes *praticantes* procuraram tornar essa proposta inicial *própria* a eles, trazendo-a para a suas redes de significados. Em seguida, a terceira que é uma dimensão especialmente eloqüente nas práticas cotidianas, e que aparece bastante no decorrer das conversas desenvolvidas, *instaura um presente relativo a um momento ou a um lugar*, mostrando como as *táticas de praticantes* irão jogar com os dados flutuantes de espaço e tempo. Como veremos, as circunstâncias e urgências conjunturais serão as “ondas surfadas” pelos *praticantes* na experiência vivida. E finalmente, a quarta dimensão aquela que *estabelece um contato com o outro numa rede de lugares e de relações* fica especialmente evidente nas conversas desenvolvidas sobre o cotidiano estudado que reuniu pessoas de diversas áreas e que pressupunha um público. Mas sobretudo, que pretendia formar ou informar (como preferem estes *praticantes*) esse público.

Entretanto, quando o campo de reflexão é o do cotidiano, não é possível elaborar

⁵ Estes termos estão escritos juntos pois ao enredar-se nas teias cotidianas é necessário rejeitar a lógica moderna que antagoniza pensamento e ação, teoria e prática.

categorias ou análises fixas e rígidas, como visto anteriormente. Afinal, como determinar exatamente o porquê de uma solução estética ter sido adotada, por exemplo. Terá sido por influência da orientação da direção da Tv? Ou terá sido determinada por crenças pessoais do diretor do programa? A opção terá sido tomada por pressão dos prazos? Esta suposta solução estética representa uma solução pedagógica? De que forma?

Inicialmente, a partir de trechos das conversas desenvolvidas, faz-se necessário reconstruir a proposta central dos programas, ou seja, perceber em que campo instituído estavam atuando os *praticantes* daquele cotidiano:

Luis Alberto - E a demanda, então, seria de uma redação que teria uns certos personagens definidos, a chefe, os estagiários, o artista gráfico, e um cientista virtual. Teria, também, as entrevistas com o Glaiser⁶, uma exigência da Fundação. (...)

E a proposta foi, então, a de tentar, de fato, seguir o modelo da elaboração de um artigo. Surge um tema. Esse tema é pesquisado. Então, a idéia seria fazer pesquisas e haveria um compartilhamento de conhecimento. Um ensinando pro outro, mostrando pro outro, relatando pro outro o que aprendeu da sua atividade de pesquisa. (...)

De qualquer maneira, a idéia foi tomar certos conceitos e esses conceitos serem apresentados como se fosse de fato uma redação de um artigo. Essa concepção genérica eu acredito que permaneceu mais ou menos constante nas diferentes versões.

Mauricio – O que acontecia era o seguinte: a gente acabou, se não me engano, para essa primeira série definindo que os temas eram as mais importantes invenções do milênio com base em uma pesquisa feita mundialmente por cientistas e que apareceu na internet na época. O Luis [o consultor científico] achou isso muito interessante. Todo mundo achou legal. E a gente selecionou daquelas que seriam as maiores invenções do milênio.

Isso te dava a oportunidade de falar de ciência muito básica na pauta do Globo Ciência. Então, eles eram jovens [os personagens do programa] trabalhando em artigos sobre as principais invenções.

A memória não é a mesma para todos, mas vai permitindo aproximações que formam sentido quando “tecidas” juntas _ como no “pachwork” ou na colcha de retalho.

A proposta inicial do programa foi compreendida como um processo no qual os personagens faziam um percurso parecido com o do espectador do programa. Iniciavam o episódio, supostamente, sem nada saber sobre um determinado tema. A investigação empreendida pelos personagens com o objetivo de escrever um artigo científico era

⁶ Marcelo Glaiser é físico e escritor. Durante toda a série aqui estudada, ele manteve um quadro não ficcional no programa no qual comentava o tema que estava sendo tratado.

dividida com o espectador, permitindo que esse fosse constituindo sua *teia* de informações sobre o tema tratado.

Como terá se organizado o trabalho de desenvolver os roteiros que já em sua proposta inicial precisavam conciliar conteúdos científicos (referentes ao tema tratado) e dramaturgia (a investigação ficcional empreendida pelos personagens)? Os trechos citados, a seguir, auxiliam a compreender como era a dinâmica do trabalho realizado.

Maurício - O Luis [o consultor científico] preparava um conteúdo científico com base em algumas regras. Era, em primeiro lugar, a ciência por traz daquela invenção. Segundo: a história daquela invenção e seus mais importantes desenvolvimentos, desde que foi inventada. Terceiro: experiências que pudessem ser realizadas pelos membros da redação.

Pesquisador – Para ter coisas feitas....

Maurício – Para ter coisas que acontecessem ali. Exatamente! E cientistas ou lugares que pudessem ser visitados para matérias externas.

Isso, geralmente, dava origem a um documento de umas doze páginas em letrinha bem pequena. Esse conteúdo ia para o roteirista. Algumas vezes eu discutia com o Luis [o consultor científico] antes o enfoque que a gente podia dar para cada conteúdo.

O primeiro trabalho que o roteirista tinha e que discutia comigo, era: “Bom, o que a gente vai falar no programa dessa coisa toda?”. A pesquisa do consultor científico era muito mais ampla do que cabia no programa. Mas pra gente era melhor que ela viesse assim e que a gente tivesse flexibilidade de escolher como fazer. “Bom, pega isso, isso e isso...”

O resultado disso é que o primeiro passo do roteiro era uma espécie de “escaleta de conceito”⁷. Não uma escaleta dramática como se costuma fazer em novela. Era tipo assim: “ah! Primeiro eu vou falar de lente, depois eu vou falar do Galileu. Depois, vamos voltar e falar do telescópio Hubble. Depois vou falar de não sei o que... Depois vamos não sei aonde...”.

Então tinha uma certa escaleta lógica. Ou às vezes era mais conceitual.

Escaleta, termo mencionado por Maurício, é uma técnica usada na elaboração de roteiros de ficção. No início do desenvolvimento de um roteiro, é redigida uma lista do que vai acontecer em cada cena, com uma linguagem muito sucinta. Como o exemplo a seguir: cena 1 – Personagem A conhece personagem B. Cena 2 – Personagens A e B se apaixonam. Cena 3 – Personagens A e B decidem partir em uma viagem romântica. E assim por diante. No exemplo dado pelo Maurício, a escaleta não era redigida em função da ação dramática e sim a partir dos conceitos científicos que precisavam ser tratados no programa, como ele mesmo exemplifica: “ah! Primeiro eu vou falar de lente, depois eu vou falar do Galileu. Depois, vamos voltar e falar do telescópio Hubble”.

7 O significado desta expressão é desenvolvido no decorrer deste capítulo.

A descrição do trabalho desenvolvido, feita pelo coordenador dos roteiristas, mostra a primazia que foi concedida aos conteúdos científicos em detrimento do desenvolvimento dramático dos programas. O ponto de partida eram os conceitos que se pretendia tratar, como pode ser confirmado no depoimento a seguir:

Eduardo - O tema aprovado, o consultor de conteúdo, passava o conteúdo que deveria ser feito no programa.

Pesquisador - Então na verdade começava no conteúdo.

Eduardo - Viagem espacial! O consultor indicava temas, indicava o conteúdo que devia ser abordado, era uma coisa muito detalhada. Eu nem sei se o conteúdo ia para o canal [Futura] ou não. Eu acho que ia e era um conteúdo bastante extenso.

A proposta inicial feita aos *praticantes* daquele cotidiano era, então, a de tratar de temas científicos na Tv sob a forma de ficção. Foi necessário, para que o trabalho pudesse ser desenvolvido, que se colocasse em diálogo os conteúdos científicos e as formulações narrativas, ficcionais. Ainda tecendo uma analogia com a citação de Certeau, anteriormente feita, este era *o sistema lingüístico* no qual deveriam atuar.

É interessante perceber, como os roteiristas fizeram para *se apropriar* desta proposta original: criaram a prática de uma *escaleta de conceito*. Ou seja, assimilaram uma técnica de desenvolvimento do roteiro de ficção, associando a ela os conceitos científicos que deveriam ser tratados no programa. E para além disto: a técnica de criação de uma *escaleta* que deveria ajudar a construir o desenvolvimento dramático do programa, passou a ser usada para organizar uma certa hierarquia de conceitos científicos, o que deveria vir antes para que se pudesse compreender o conceito seguinte, prática bastante comum nas propostas hegemônicas de ensino, constituindo uma pedagogia que não seria dificilmente aceita pela direção da TV. Fica, aqui, evidente, uma engenhosa *tática de praticante* (CERTEAU, 2002, p. 100). Parafraseando o autor citado, os roteiristas, experientes em ficção, *assimilaram* a proposta do programa tornando-a *semelhante* a eles próprios.

Esta atenção especial concedida aos temas científicos continuará presente no desenvolvimento do processo de produção:

Luis Alberto - E aí então, eu acompanhava o trabalho dos roteirista, com supervisão do Mauricio [coordenador do roteiros], e fazia o papel, depois no final, de dar uma supervisão de conteúdo dos roteiros. Então, era na verdade um esforço grande.

Se tornou muito comum trabalhar o final de semana inteiro. Não era incomum, pelo andamento da coisa quando eu tinha tempo de ver, o Maurício tinha tempo de ver, então as coisas ficavam meio assim. A qualquer momento, a qualquer hora podia ser a hora de você fazer.

O trecho final do depoimento de Luis Alberto nos aponta um aspecto que foi sempre muito citado durante as conversas: a *dimensão temporal* como aspecto que pressionou os *praticantes* daquele cotidiano. Assim, segundo a concepção desenvolvida por Michel de Certeau, são *estratégias* as ações e pressões do tempo, na produção de TV. Pouco tempo para produzir, prazo inexorável para que os programas sejam veiculados, faixa de tempo restrita na grade de exibição são alguns dos aspectos citados nos trechos a seguir:

Eduardo - O programa foi aprovado, entrou na grade, toda semana tem que ir um ao ar, não repete. Então, pra não repetir, tinha um cronograma de traz pra frente. Pra editar precisa de quatro dias, precisa de dois dias pra aprovar, dois dias pra finalizar, dois dias pra filmar, então nessa data o roteiro tem que estar aprovado. Independente se ele estava bom ou não.

Maurício - O programa é feito sobre uma pressão temporal muito grande. Inadequada, na verdade, para um programa científico.

Ele não podia ter esse ritmo de produção. Ele tinha que ter um ritmo de produção em que você tinha todos os roteiros escritos antes e discutidos. Só depois você começa a produzir...

Eduardo - Então cada um começa a olhar só para o seu. Eu começava a olhar como é que ia resolver aquilo em dois dias. O roteirista olhava como é que ele ia botar tudo, ele já tinha a fórmula: uma externa, cinco cenas no cenário da redação, duas no do Galileu.

E assim se resolvia: “Ah! O conteúdo não ficou direito? Vamos colocar um gráfico, colocar uma computação e resolver a história.”. Então, eu acho que vai segmentando porque é mais fácil pra todo mundo.

(...) Aí entrava em produção, e editava. Mas era isso, não tinha tempo, chegava uma hora que dizia tem que aprovar. Não podia deixar a equipe toda parada, era isso, vira uma engrenagem igual à padaria.

Chega uma hora que é muito de piloto automático, né? Já vai meio em série, mas eu acho que isso é normal.

Eu lembro que tinha roteiros que todo mundo sabia que eram ruins. Eu não lembro qual. Mas tinha vezes que acontecia isso. O canal achava o roteiro ruim, o roteirista achava o roteiro ruim, nós achávamos o roteiro ruim, mas tinha que gravar porque o programa tinha prazo e tinha que continuar indo ao ar. Mas eu acho que isso faz um pouco parte da dinâmica da televisão. Não tem muito jeito.

Pesquisador – E aí com essa pressão de tempo o que é que “dança” no

programa? A ação? O conteúdo científico?

Maurício – O que eu acho que mais “dança” é a capacidade de comunicar conteúdos complexos. Porque os roteiristas que existem no mercado, por melhores que sejam, não estão habituados a fazer isso. Eles não são capazes. Eles nunca tiveram diante do problema de dizer: “Bom, como é que eu explico a teoria da relatividade? Como é que eu lido com o conteúdo?”

Mais uma vez, os trechos de conversa anteriores revelaram a imensa pressão exercida pelas circunstâncias e urgências conjunturais sobre os *praticantes* daquele cotidiano. Mas apontam também para uma série de *táticas* desenvolvidas pelos *praticantes* como, por exemplo, o fato de “cada um olhar só para o seu” mencionado pelo diretor, ou ainda de recorrer a soluções no último estágio da edição do programa (como a inclusão de recursos gráficos mencionada) para tentar minimizar problemas estruturais de roteiros feitos às pressas, ou ainda a opção por conteúdos simples pela impossibilidade de “comunicar conteúdos complexos” em prazos tão exíguos.

Estes trechos de conversas acima revelam, mais uma vez, como o produto televisivo e suas implicações estéticas, culturais e pedagógicas, são, também, intensamente influenciados pelas redes cotidianas que *instauram um presente relativo a um momento e um lugar*, terceira característica das práticas cotidianas mencionadas por Certeau e citadas no início deste texto. Em outras palavras: para além das propostas pedagógicas da direção de uma televisão, por exemplo, o que irá finalmente “ao ar” serão as propostas pedagógicas possíveis que terão emergido das condições objetivas de produção oferecidas e recriadas pelos produtores/*praticantes*.

A primeira vista, então, as conversas parecem indicar que as *estratégias* (CERTEAU, 2002, p. 46) são muito fortes, quase irresistíveis em uma produção deste tipo:

Eduardo - Eu acho que a gente tentou fazer uma coisa que parecesse mais real. A gente queria: “ah! Vamos fazer diferente”. Não fazer uma decupagem⁸ tradicional, eu acho que a gente até queria se aproximar de uma linguagem mais moderna. Os cortes não serem tão comportados, a câmara não ser tão comportada.

E aí, a gente, no primeiro programa, até fez algumas coisas assim. Eu acho que acharam a coisa um pouquinho moderna demais. Incomodou aquilo. Aí então, pra não criar problema, eu acho que a gente desistiu da história.

Luis Alberto - Acho que o esforço do Mauricio [redator chefe] e dos

⁸ No contexto, decupagem significa a transposição do texto escrito do roteiro em planos ou tomadas. Decupar é imaginar, para posterior gravação, como as idéias do roteiro podem ser “traduzidas” em imagens. Nessa etapa da produção, são definidos os enquadramentos, as posições e movimentos de câmara, lentes e outros recursos de linguagem videográfica.

roteiristas era sobreviver. Conseguir realizar minimamente o que fosse. Então, a questão para eles era essencialmente como plasmar o conteúdo numa forma expositiva.

Pra mim, o meu entendimento sobre o que é a prática científica é diferente como “praticante”, é diferente de um “transmissor”, de um pedagogo, um teórico de educação, eu tenho clara noção disso.

Os pontos de vistas que eu trago, que eu aportei para o Globo Ciência são muito mais de um “praticante” de pesquisa do que de alguém preocupado com a formação pedagógica da criança na escola pública do interior do Brasil.

A minha preocupação primordial é quê idéias, como apresentar essas idéias, que idéias apresentar de modo a motivar, a interessar as pessoas pela atividade da ciência. A atividade da ciência primordial é a atividade de pesquisa, a atividade de você produzir a ciência.

A maior parte das vezes eu perdi e algumas vezes eu consegui botar uma “pitadinha” ou outra de pimenta aqui ou ali.

O trecho anterior da conversa com o Luis Alberto, sugere uma série de possibilidades de reflexão sobre o cotidiano vivido. Na primeira parte, ele menciona que “o esforço do Mauricio [redator chefe] e dos roteiristas era sobreviver”. Essa afirmação parece indicar que as *estratégias* exercidas sob a forma do exíguo tempo de produção, da complexidade de plasmar um discurso multidisciplinar, da submissão à própria lógica das disciplinas, da relação vertical com um “cliente” (a Fundação Roberto Marinho/Canal Futura) não parecem deixar muito espaço de criação para aqueles *praticantes*. Afinal, “sobreviver” significa ter seu roteiro aprovado no tempo previsto.

Na parte seguinte de seu depoimento, Luis Alberto cria a oposição entre a perspectiva que tentou imprimir aos programas (a do “*praticante* da ciência”) e a da “formação pedagógica”. Mas qual terá sido exatamente essa perspectiva pedagógica que marcou aquele cotidiano? Não parece estranho que ela se oponha à prática da ciência? E, sobretudo, que estratégias criaram tal dualismo? Eduardo tenta refletir sobre estas perguntas, no seguinte trecho de seu depoimento:

Pesquisador - Foi o canal que passou essa mensagem “onde tem conteúdo não brinca”? E como é que fez isso? E como é que você ficou sabendo disso?

Eduardo - Era assim. Quando a gente apresentou o primeiro programa: “Ah! Isso não porque aqui é um momento assim, assado...”

Eu acho que em produção audiovisual, quando não é sua própria produção tem uma coisa sempre que é uma disputa de poder. Ele precisa ser exercitado. Quem manda em quem ali naquela produção?

Pesquisador - Como é que você, na tua prática, lida com isso?

Eduardo - Eu sempre tento fazer a pessoa entender que eu estou fazendo o filme que eu acho que vai ser o melhor filme para aquela pessoa. Na verdade

assim, o Globo Ciência não é o meu filme pessoal, minha história pessoal. Então, eu acho que isso é o primeiro passo.

No trecho acima, Eduardo deixa que se perceba de que forma, em um território marcado por jogos de poder, os *praticantes* vão procurando modos de afirmar suas próprias concepções de mundo fazendo-as dialogar com tantas outras. Assim como a quarta característica relatada por Certeau para as práticas cotidianas, a de que estas *estabelecem um contrato com o outro numa rede de lugares e de relações*, os praticantes deste cotidiano vivido procuraram, apesar de tantas *estratégias* (CERTEAU, 2002, p.97) pré-concebidas, colocar em diálogo as concepções e pedagogias nas quais acreditavam. No desenvolvimento do trabalho foi preciso que se estabelecesse uma prática de *negociação de desejos* (Coutinho In FILÉ, 2000, p. 80) para que a produção pudesse avançar. Como fica explícito no novo diálogo que se estabelece entre os trechos seguintes:

Pesquisador – Na verdade, então, tinha um “briefing”⁹, uma demanda da fundação [Roberto Marinho] que acabou levando para um certo tipo de conteúdo que é esse da ciência básica.

Maurício – Eu acho que essa decisão de que este formato conduzia a esse tipo de conteúdo a fundação [Roberto Marinho] não fez. Isso fomos nós que fizemos, eu e o Luis. O que a gente viu é tipo assim: “o que é que essas pessoas podem dizer? O que esses personagens podem veicular?”

Eu não sei nem se é uma coisa tipo: a gente fez uma reunião e disse: “Bom, vamos falar de ciência básica..”. Ou se foi uma coisa que na medida que ele ia produzindo os conteúdos e a gente ia discutindo, a gente ia cada vez mais entendendo que isso funcionava.

Luis Alberto - Não tinha jeito. Os roteiristas sofriam muito, porque eu de um lado, certamente carregava na manutenção da seqüência conceitual que eu achava que era correta, interessante, e de outro lado essa demanda de simplificar, de tornar cotidiano, de tornar demonstrável. Então, dois objetivos muitas vezes contraditórios.

Pesquisador - Tinha alguma forma que você inventou para lidar com isso?

Luis Alberto – Nesse período, eu considerava que o “brilho” dos temas, o interesse dos temas falaria por si só. E que então, muitas vezes, a questão seria menos a noção, propriamente dita, do que a forma de embalá-la, de apresentá-la.

Eduardo - Eu lembro que a coisa de conteúdo a gente cansava de brigar. Então eu desisti. Eu lembro que eu falava: “o conteúdo eu não vou brigar”.

⁹ No contexto, “briefing” poderia ser traduzido por instrução. O “briefing” é a “encomenda” do cliente, as instruções preliminares sobre o que ele deseja que seja produzido.

Mas será que há só esse movimento da desistência? Para conviver com as *estratégias* que marcam o cotidiano de produção de um programa de TV, os *praticantes* vão, segundo Certeau desenvolvendo *táticas* que aproveitam as circunstâncias e relações de força estabelecidas em cada instante do trabalho. O mesmo diretor nos indica isto:

Eduardo - Eu acho que é tudo por acaso também. Depende muito. Têm coisas que, se uma pessoa não está numa reunião, tudo pode ganhar um rumo totalmente diferente.

Às vezes tem isso: às vezes uma pessoa não está na reunião aquele dia, ele foi embora, por exemplo. A gente conseguiu aprovar a Sabrina [atriz negra do elenco] porque um “cara” não estava na reunião. Entendeu? Que era um cara mais careta e tal.

Pesquisador - Então você vai jogando com as circunstâncias de cada momento.

Eduardo - Eu acho que você vai o tempo todo fazendo isso. Você vai vendo onde você pode pisar quem são seus aliados, quem não são. (...) Tem coisas muito importantes que acabam acontecendo assim, eu acho, dependendo de quem está ali naquele momento. Ou, às vezes, como uma coisa foi dita.

Desta feita, o trecho citado, transpõe em acontecimentos narrados a própria metáfora do equilibrista na corda bamba descrita por Certeau. Os *praticantes* daquele cotidiano vão, assim como o equilibrista, jogando com todas as variáveis que um momento preciso impõe. É, nesse território sempre movediço que adquirem a vantagem da agilidade. Deste modo, as *táticas de praticantes* tem um *gingado*, uma determinada agilidade que supera a fixidez das estratégias dominantes. Como as conversas desenvolvidas parecem sugerir, apenas a primeira vista, restaria aos praticantes *assimilar* as condições de produção e, sobretudo, as concepções de ciência e educação previamente estabelecidas. No entanto, estes mesmos trechos de conversas nos ensinam que:

supõe-se que ‘assimilar’ significa necessariamente ‘tornar-se semelhante’ àquilo que se absorve, e não ‘torná-lo semelhante’ ao que se é, fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele (CERTEAU, 2002, p.261).

Neste espaço pedagógico de criação de significados que é um programa de TV, os *praticantes* irão *tornar semelhantes* às suas próprias concepções de mundo, todo o material com o qual tiverem contato. Irão estabelecer as suas marcas na teia do cotidiano, negociando sempre o próximo passo que os manterá na corda bamba. Como

parece indicar a eloqüente narrativa de Eduardo:

Eduardo - Tinha uma questão: eu tinha bastante ligação com o grupo Nós do Morro e a gente queria muito uma atriz, não do grupo exatamente, mas seria legal que fosse do grupo e surgiu uma atriz negra, do grupo, jovem, que era uma atriz legal.

La ter uma dificuldade pra gente porque ela não falava o português corretamente e num canal educativo só se admite quem fale o português perfeito. E o canal ficou com o pé atrás. (...)

Pesquisador - Como é que é essa história? Me conta. A gente pode contar junto se você quiser.

Eduardo - Eu acho que era isso: era uma atriz que a gente gostava, ela era negra, tinha cara de povo, era bonita e não falava o português corretamente e tinha esse ‘background’; era uma atriz que estava vindo do Vidigal.

O grupo do Vidigal que na época não tinha esse “glamour” que tem hoje. Eu acho que depois do “Cidade de Deus”¹⁰ mudou muito essa história, até ganhou peso. Vão buscar pessoas lá por causa da história do “Cidade de Deus” e mesmo no [canal] Futura eu vejo fazer isso. Virou um charme ter alguém do Vidigal.

E a gente apresentou o teste de elenco e eles preferiram alguém que eu nem lembro porque era mais o estereótipo de menininha. (...)

Para esse papel tinha a Sabrina e uma outra menina. E para o papel da chefe, tinha a Paloma [atriz candidata ao papel] e a Guta [atriz candidata ao papel].

A Guta era mais palhaça, a Paloma era mais careta, a gente preferia a Guta e a Sabrina, aí eu acho que a gente abriu mão a Guta pra ter a Sabrina.

(...) A gente disse pro canal: “Então, vocês decidem a chefe e a gente abre mão de uma personagem mais engraçada, mais irreverente, mas a gente quer ficar com a Sabrina [a jovem atriz negra do Vidigal].” Então, foi uma coisa que a gente “bancou”. No início, o canal tinha muito isso: “Ah! Mas vocês garantem que ela vai fazer?”. Um “baboseiras” assim.

E a gente garantiu. Dava mais trabalho pra gente, mas foi uma boa conquista, foi muito legal.

As práticas cotidianas da produção de um programa de TV, são descritas de forma contundente nessa narrativa de Eduardo. Nela, desponta a forma pela qual o diretor do programa luta para *torná-lo semelhante* a si mesmo: “Tinha uma questão, eu tinha bastante ligação com o grupo ‘Nós do Morro’ e a gente queria muito uma atriz, não do grupo exatamente, mas seria legal que fosse do grupo e surgiu uma atriz negra, do grupo”.

O trecho também evoca como foi literalmente negociada essa *assimilação*: “Então, vocês decidem a professora e a gente abre mão de uma personagem mais

¹⁰ O filme “Cidade de Deus” dirigido por Fernando Meireles, sucesso incontestável no Brasil e no exterior, contou com vários atores egressos do grupo teatral “Nós do Morro”, coordenado por Guti Fraga, que mantém suas atividades na comunidade do Vidigal, no Rio de Janeiro.

engraçada, mais irreverente, mas a gente quer ficar com a Sabrina [a jovem atriz negra do Vidigal]”.

Através desta narrativa surge mais uma pista de como se constitui o “dispositivo pedagógico da mídia” (FISCHER, 2001, p. 7). O diretor se bateu pela convicção que tinha de que um programa sobre ciência deveria contar com uma atriz negra e egressa das classes populares quando isso, ainda, “não tinha peso”, como ele mesmo lembra. Já que, hoje, tanto pelo sucesso do filme citado, como pela pressão dos movimentos e a difícil situação social no Rio de Janeiro essas coisas parecem sofrer uma mudança. Ter a presença de uma negra, no programa, que tratou de temas científicos era, para ele, uma opção estética e televisiva, além de ser também uma decisão pedagógica.

Por fim, a experiência vivida parece indicar que, para além das propostas pedagógicas de um canal educativo, o que foi finalmente veiculado na série de programas “Globo Ciência” foram as teias de significados *trançadas* entre as pedagogias *possíveis* na urgência conjuntural em que foram produzidos os programas e as pedagogias *recriadas, tornada semelhantes* aos produtores/*praticantes*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, N. **Os romances das aulas. Movimento - Revista da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense**, Rio de Janeiro/Niterói: DP&A/UFF, n.2, p. 7-32, set. 2000.

CERTEAU, M. **A invenção do Cotidiano – as artes de fazer**. 7. ed. Petrópolis, RJ:Vozes, 2002.

FILÉ, V. **Os dois lados da câmera; entrevista com o documentarista Eduardo Coutinho** In: FILÉ, V. (Org.). **Batuques, fragmentações e fluxos: zapendo pela linguagem audiovisual escolar**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. p. 69-82

FISCHER, R. M. B. **Televisão & Educação: fruir e pensar a TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FERRAÇO, C.E. **Pesquisa com o cotidiano**. Comunicação encomendada proferida por ocasião da 26ª Reunião da Anped. Caxambu, 2004.

MACHADO, A. **A Arte do Vídeo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

_____. **Novos regimes de visualidades e descentramentos culturais**. In: FILÉ, V. (org). **Batuques, fragmentações e fluxos: zapendo pela linguagem audiovisual escolar..** Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 83-112.

OLIVEIRA, I. B. **Espaços educativos cotidianos em imagens**. In: OLIVEIRA, I. B.; SGARBI, P. (Orgs.). **Fora da escola também se aprende**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 33-50.