



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

ÍTALO CERQUEIRA DE SOUZA

**FLUXO EM RAYMOND WILLIAMS: APROPRIAÇÕES,
CONTRADIÇÕES E DESDOBRAMENTOS**

Salvador
2018

ÍTALO CERQUEIRA DE SOUZA

**FLUXO EM RAYMOND WILLIAMS: APROPRIAÇÕES,
CONTRADIÇÕES E DESDOBRAMENTOS**

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação – Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação com habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Itania Maria Mota Gomes

Salvador
2018

CERQUEIRA, Ítalo. Fluxo em Raymond Williams: Apropriações, Contradições e Desdobramentos. 77 f. il. 2018. Monografia – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Esse trabalho monográfico tem como objetivo realizar uma discussão teórica sobre o conceito de Fluxo Televisivo por Raymond Williams, a fim de trabalhar e analisar suas potencialidades e limites. O conceito aparece como central em sua obra “Televisão: tecnologia e forma cultural”, cujo título faz referência à discussão engendrada por Williams e é resgatada nesse trabalho a fim de compreender a proposição de articulação entre tecnologia e sociedade. Essas são as bases para localizar Fluxo em um sentido mais amplo, um esforço necessário para rastrear e interpretar as diversas apropriações do conceito na literatura acadêmica internacional. Analisamos ainda de que forma o conceito é articulado através de novos cenários televisivos que estão se desenhando.

Palavras-chave: televisão; fluxo; radiodifusão; streaming; estudos culturais; Raymond Williams

AGRADECIMENTOS

Carrego comigo a certeza que cada trabalho finalizado não é fruto apenas do esforço individual, ele é um entrelaçamento de vivências, partilhas e afetos. Encerrar esse ciclo ao que me propus encarar não foi fácil, o sentimento de desistência por vezes esteve pulsante em grande parte do percurso, o meu físico e mental chegaram a um limite do qual jamais pensei encarar. Eu costumo repetir sempre de que eu tenho sorte de encontrar em minha vida pessoas tão boas e que me dão força de vontade de seguir tentando e insistindo.

Agradeço a Caio por seu amor e dedicação. Incontáveis foram as vezes que você me ofereceu suporte e acolhida de forma generosa.

Agradeço à Itania Gomes pela paciência durante todo o trajeto e principalmente pelo exercício de orientação do qual sou bastante grato. Acredito que todo processo sempre é válido desde que a gente saia dele diferente do que a gente entrou e posso afirmar que aprendi muito com esse trabalho;

Agradeço à Juliana Gutmann por aceitar continuar nessa interlocução, é importante contar com sua leitura dedicada e cuidadosa. Agradeço a Nuno Manna pelo convite aceito, tenho a certeza que o trabalho ganhará ainda mais com suas contribuições. Muito obrigado aos dois por abrir essa possibilidade de compartilhamentos;

Agradeço a todo o TRACC pelo espírito de coletividade, é essa força que nos impulsiona a avançar cada vez mais. Em especial, gostaria de agradecer à Tess, Paula, Val, Manuca, Fernanda, Elisa, Sara, Ed, Matheus, Aline e Carol, todo o trabalho que aqui está presente contém marcas de nossas discussões, leituras, colaborações e trabalhos;

Agradeço aos meus familiares. Meus pais pelo apoio incondicional e pela compreensão incalculável, vocês são a força que me impulsiona. A minha irmã Graziela, pela preocupação, afetuosidade e disponibilidade desprendida;

Agradeço aos meus amigos de toda uma vida: Milena, Elba, Jana, Lorena, Mariana, Léo, Jordana, Manu, Thaíse, José, Carla, Nathalia, Cléo, Íris, Aline e Paulo. São vocês que tornam a vida mais leve através do carinho e fraternidade de sempre.

A todos, meu muito obrigado.

“Sim, acho que meu trabalho é importante (mesmo que não tenha certeza de que alguém o leia). No entanto, acho que é importante. E se você me perguntar o porquê: eu não sei como.

Eu não tenho nenhuma evidência. Talvez o modelo seja o cara preso em uma ilha que continua jogando mil garrafas lá fora (sim, estou ecoando a polícia). Cada um deles importa?

Sim, porque apenas uma daquelas garrafas precisa ser recolhida”.

Lawrence Grossberg

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	07
2.	TELEVISÃO ENQUANTO TECNOLOGIA E FORMA CULTURAL.....	13
	PARA ALÉM DE UM DETERMINISMO TECNOLÓGICO E DE UMA	
2.1.	TECNOLOGIA SINTOMÁTICA.....	13
2.2.	DOS EFEITOS AOS USOS DA COMUNICAÇÃO.....	22
3.	FLUXO.....	28
	DE UMA SÉRIE DE UNIDADES SEPARADAS A UM FLUXO	
3.1.	PLANEJADO.....	28
3.2.	FLUXO E SEGMENTAÇÃO.....	36
3.3.	FLUXO E SOM.....	43
3.4.	FLUXO E O FÓRUM CULTURAL DA TELEVISÃO.....	47
3.5.	DO ZAPPING AO SUPER-FLUXO.....	50
4.	FLUXO EM TRANSFORMAÇÃO.....	58
4.1.	A CONCORRÊNCIA TELEVISIVA E A MUDANÇA DE FLUXO.....	58
4.2.	NOVAS TECNOLOGIAS PROVOCAM MUDANÇAS SOCIAIS?	62
5.	CONSIDERAÇÕES.....	69
	REFERÊNCIAS.....	75

1. INTRODUÇÃO

Lembro de quando criança, uma das minhas grandes vontades era, ao chegar da escola, passar a tarde inteira assistindo à televisão. Esse modo abstrato de se referir a uma forma de consumo não significava que eu não tivesse decisões evidentes do que eu queria assistir, lógico que eu tinha e sabia exatamente o que buscava. Dentre os meus rituais, estava sintonizar o meu canal favorito, momentos antes dos desenhos animados começarem. O relógio precisava exatamente o horário de início e término, mas era a ordem do meu dia que indicava o momento exato de ir para o sofá. A experiência de assistir à televisão estava justamente em não me importar quantas horas eu iria gastar em frente àquela tela. Fosse programação inédita e reprises, qualquer coisa seria motivo para continuar sintonizado.

Como na televisão sempre tinha algo para assistir, o horário de aula nos impossibilitava de acompanhar o que estava rolando na programação. O único gostinho da experiência matutina televisual acontecia apenas nas férias, feriados ou recessos, era um hábito que se marcava esporadicamente, muitas vezes em momentos em que se celebrava datas em particular. Com meus amigos, entre conversas e devaneios infantis, a vontade de ter acesso a episódios exclusivos de nossas animações a qualquer momento pelo clique do controle remoto, parecia produto de imaginações férteis e um tanto desocupadas. Mas, sabe qual é o risco de se jogar palavras para o universo, não é? Sim, justamente! É que ele escute... e parece que ele escutou. Os anos se passaram, não sei bem quantos – peço desculpas por minhas imprecisões cronológicas no momento, mas a memória já não me permite esse alcance – e o que residia no imaginário de crianças de um passado quase esquecido se tornou realidade.

O que parecia ser uma grande novidade, algo que pudesse satisfazer os desejos mais pueris e ao mesmo tempo organizar a vida de alguém que não consegue manter nada em ordem, não pareceu tão novo assim. Talvez o acúmulo de expectativa tenha sido um pouco demais, ou simplesmente sejam saudades dos tempos em que minha única preocupação era assistir aos meus desenhos animados.

Cresci e tive acesso majoritariamente a uma televisão aberta e privada, financiada por um modelo publicitário e com programações bem generalistas. Na cidade em que vivi grande parte de minha vida, o sinal não chegava através de ondas terrestres, por isso a maioria das casas possuíam um equipamento de antena parabólica. O sinal da Globo, SBT, Record, Bandeirantes e a antiga rede Manchete que era distribuído para nós, era o mesmo que ia para as casas

paulistanas ou cariocas. Isso era curioso, porque a programação regional voltada para a Bahia era praticamente desconhecida por nós. Em termos de TV pública, minha grande referência foi a TV Cultura, uma emissora pertencente ao Governo do Estado de São Paulo, com a qual partilho memórias afetivas de longa data. A TV por assinatura surge para mim momentos depois, aproximadamente no início dos anos 2000. Lembro bem do encantamento de uma criança de 11 anos com a possibilidade de ter incontáveis canais, que transmitiam 24 horas de programação dedicada.

A televisão se inscreveu em minha vida de diversas formas. Durante muito tempo, pude vivenciar também muitos de seus marcos: a passagem do sistema analógico para o digital, a popularização e a mais recente crise da TV por assinatura, a substituição do modelo VHS para o DVD e o não tão bem acolhido *Blu-ray*, o estouro da pirataria em mídias físicas e pela internet. Programas como “Cavaleiros do Zodíaco” na Manchete até as novelas da Rede Globo como “Celebridade” e “Avenida Brasil” conseguiram partilhar sentido com seus públicos e se tornaram fenômenos de audiência. Agora, mais recentemente, a televisão passa a investir em plataformas sob demanda, cuja forma de consumo difere em partes de como entendemos a televisão em nossa relação histórica.

Entretanto, foi no consumo de conteúdo pirata na internet que percebi como esse movimento que emergia primeiramente dos fãs de seriados estadunidenses, começou a incomodar a indústria. A ruptura com o sistema de produção convencional era evidente e mexia principalmente com as lógicas de distribuição em todo o mundo. Antes, uma série que levava cerca de três meses para estrear no Brasil em comparação com a data de estreia nos Estados Unidos, passou a ser disponibilizado por aqui legendado, em uma diferença menor que 24 horas. Sem ter a possibilidade de monetizar em cima desse sistema, a indústria se armou de toda possibilidade jurídica disponível e diversos sites de compartilhamento foram fechados, o mais emblemático foi o do Megaupload, um dos maiores. Apesar de todos os ataques, a reposta da pirataria foi a resistência, em manter o sistema operando mesmo com as baixas sofridas.

Foi a partir desse cenário que decidi fazer em minha monografia “A TV se conecta: uma análise do consumo em rede da série *The Walking Dead* através do Mapa das Mediações” para o curso de Produção em Comunicação e Cultura uma análise sobre a relação diacrônica entre os novos formatos e as matrizes culturais televisivas, cuja ênfase foi dada aos processos comunicacionais processados pela TV de grade e o compartilhamento de vídeos na internet, sem perder de vistas que ambos coexistem dentro do contexto televisivo. Naquele momento, era importante observar

como a grade de programação era tensionada pela pirataria, como ela se diluiu enquanto dispositivo institucional de organização da programação, mas ao mesmo tempo representa ainda uma marca em nossas matrizes culturais, através da prática de programar para consumir televisão.

Foi durante a pesquisa que o conceito de Fluxo do teórico, crítico e novelista Raymond Williams se apresentou para mim pela primeira vez. Apesar de não ter sido apropriado de forma central naquele trabalho, seus pressupostos já demonstravam o potencial analítico ao compreender que a articulação entre produção e recepção fosse um lugar de disputas, em que as transformações e continuidades na televisão não são meras determinações da indústria. São construções teóricas importantes que nos permitem enxergar as complexidades convocadas por essas articulações.

Já essa monografia acontece quatro anos depois, muito da necessidade de compreender o conceito em toda a sua abrangência e discutir as principais apropriações realizadas por pensadores de diversas vertentes da comunicação. Ela é resultado também de todas as discussões, partilhas e preocupações suscitadas no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC), vinculado à Faculdade de Comunicação (FACOM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Todos nossos temas e pesquisas tinham como lugar de partida olhar para os fenômenos culturais e comunicacionais em sua forma mais complexa, contextualizada, cuja compreensão de suas transformações passam a partir de questões teórico-metodológicas e empíricas ligadas aos estudos culturais. Esse não é um trabalho de aspecto individual, pois suas linhas são resultado de inúmeras construções coletivas que as antecedem.

O pensamento de Raymond Williams é um dos mais discutidos e apropriados nas produções acadêmicas do TRACC. Seu conceito teórico-metodológico de Estrutura de Sentimento já se demonstrou bastante produtivo para a análise de diversos fenômenos e objetos culturais e comunicacionais. Aqui, além de considerarmos o pensamento que perpassa toda sua bibliografia, vamos discutir e dar ênfase a sua construção de Fluxo na radiodifusão. Mas antes de avançarmos, precisamos compreender as motivações que deram base para a produção do conceito.

De origem galesa, Williams cresceu em um contexto que tem relação forte com a maior emissora de televisão pública do mundo, a BBC, onde ele trabalhou nos boletins mensais e

participou de programas de debate cultural na emissora. Além disso, teve o prazer de ver uma peça sua montada especialmente para a televisão. Aprendeu a apreciar os documentários televisionados sem interrupções ou intervalos comerciais. Porém em sua viagem à Miami nos Estados Unidos, surpreendeu-se com a miscelânea que era a TV daquele país, com filmes entrecortados por publicidades de diversas ordens.

O choque pode ser explicado pelas diferenças contextuais entre esses dois países. Os Estados Unidos possuem um sistema televisivo que se desenvolveu majoritariamente através de um modelo de financiamento publicitário, ou seja, todos os recursos que mantêm as emissoras de TV operando são provenientes do mercado publicitário, que alugam espaços em determinados horários de sua grade de programação para divulgar seus produtos. Na Grã-Bretanha, a relação se construiu de forma diferente, através de financiamento público. Então, a BBC é mantida pela cobrança do imposto domiciliar sobre a televisão, como também da Royal Charter (carta oficial da monarquia que impõe as diretrizes de funcionamento da emissora¹). Por conta disso, a BBC não rentabiliza os intervalos em sua programação para se manter em operação.

Foi a partir dessa experiência, que Williams lançou em 1974, a obra “Televisão: tecnologia e forma cultural”, considerada um clássico dos estudos televisivos em todo o mundo. Sua importância, apesar de suscitar bastante controvérsia, consolida-se por sua proposta de entender a TV não apenas enquanto aparato tecnológico, como também forma cultural. Isso significa que através dela é possível observar articulações entre tecnologia, sociedade e formas culturais, cujas relações são permeadas por interesses políticos e econômicos, além de apropriações e resistências no que se refere aos seus usos (SERELLE, 2016).

Apesar de receber críticas sobre a anacronia do conceito de Fluxo, Ederyn Williams, filho do autor, no prefácio à segunda edição que foi lançada em 1989, um ano após o falecimento de seu pai, compreende as mudanças que o mundo passou desde a primeira edição do livro, mas reafirma sua importância: “Muita coisa mudou desde que o escreveu em 1973, embora, na releitura do texto, eu tenha achado incrível ver o quanto do atual ambiente midiático meu pai antecipou com precisão” (WILLIAMS, 2016, p. 19).

É apostando na capacidade de atualidade do conceito, que esse trabalho monográfico se propõe a realizar uma discussão teórica sobre o conceito de fluxo televisivo, que aparece central na

¹ Ver mais em: <https://diplomatie.org.br/o-futuro-da-bbc/>

obra de Williams, a fim de trabalhar e observar suas potencialidades e limites. Não é nosso propósito esgotar todas as possibilidades de discussão sobre Fluxo, mas queremos abranger debates em diversos tempos e perspectivas.

Se apenas nos detivermos à descrição do conceito por si só, é possível que possamos nos apropriar dele através de um lugar comum, de sua descrição formal. Em “Televisão Enquanto Tecnologia e Forma Cultural”, retomamos a discussão que nomeia o capítulo para entendermos o lugar de mirada de Williams sobre sua proposição de Fluxo. Buscar entender a televisão enquanto tecnologia e forma cultural não é apenas uma discussão que se restringe a proposição de um terceiro entendimento sobre a articulação entre tecnologia e sociedade. Toda a produção teórica ali desenhada tem o propósito de criar as bases para compreendermos Fluxo em seu sentido mais amplo. A discussão segue através de críticas de seus leitores da época, que refutavam e/ou concordavam com as visões propostas pelo autor e nos dão um pequeno retrato de como a obra foi recebida pela comunidade científica.

No capítulo “Fluxo”, apresentamos não só o conceito como fora concebido por Williams, como também retomamos as críticas que lhes foram direcionadas. Ao rastreamos as primeiras apropriações de seu conceito, observamos que o campo científico não recebera suas formulações de maneira pacificada. É possível observar que os desdobramentos encaminhados ao conceito possuem marcas das tradições teóricas a qual cada autor se vincula, entretanto, é necessário não perder de vista toda a construção teórica que constitui o conceito de Fluxo. É importante destacar ainda que essa revisão nos traz a perspectiva de como foi constituída a popularidade em torno do conceito a partir de uma visão hegemônica em torno da televisão, uma proposição contrária à de Williams, que se preocupava com os lugares de disputas, ao invés das determinações.

A radiodifusão é o lugar em que o conceito se desenvolve, mas nos últimos anos o sistema tem sofrido diversas disputas, sejam através de mudanças em suas próprias lógicas ou até mesmo pela concorrência de novos atores que surgem no cenário televisivo. No capítulo “Fluxo em Transformação” buscamos direcionar a discussão através dos movimentos de deslocamentos e continuidades, tendo como principal premissa analisar de que forma o conceito de Fluxo é apropriado e pensado através de novos cenários televisivos que vão se desenhando.

O propósito dessa monografia não é esgotar a discussão sobre o conceito de Fluxo, mas sim criar condições de debate e exercício teórico que possam contribuir em nossa análise sobre os

caminhos que o conceito tomou em suas diversas leituras. Os autores aqui convocados são apenas alguns que articularam Fluxo em suas respectivas obras. Adotamos como principal critério de seleção aqueles autores que tinham enquanto objetivo desdobrar a discussão do conceito em outras frentes, seja se aproximando ou se distanciando daquilo que Williams defendeu.

Não poderia finalizar essa introdução sem antes dizer que a consolidação de nossas discussões aqui se encontra numa condição de um devir, pois tudo o que foi construído aponta para análises e discussões mais amplas. Compreender como o conceito de Fluxo se articula em um cenário de transformações televisivas, onde sistemas de radiodifusão e sob demanda coexistem, é o desafio que se abre para pesquisas futuras. Essa monografia marca apenas o começo de uma nova trajetória.

2. TELEVISÃO ENQUANTO TECNOLOGIA E FORMA CULTURAL

2.1. PARA ALÉM DE UM DETERMINISMO TECNOLÓGICO E DE UMA TECNOLOGIA SINTOMÁTICA

“Costuma-se dizer que a televisão alterou nosso mundo” (WILLIAMS, 2014, p. 23). Essa frase é a premissa que Williams adotou para desenvolver seus pensamentos sobre esse meio de comunicação, em um movimento amplo que abrange não só a tecnologia em si, mas percebe sua relação com sociedade e formas culturais. Para tanto, seus primeiros argumentos refutam ideias contemporâneas que ressaltam ou o determinismo tecnológico, ou a tecnologia sintomática no que compete as mudanças observadas em nossas vidas. Para analisar as transformações do mundo contemporâneo seria necessário levar em causa o agenciamento humano, pois o desenvolvimento de técnicas corresponde a intenções sociais que estão apoiadas em condições econômicas e materiais de um determinado lugar e tempo.

Apesar de já se ter passado quase quatro décadas desde a publicação da primeira edição de “Televisão: Tecnologia e Forma Cultural”, não é difícil perceber a hegemonia do pensamento tecnológico-determinista permeando os discursos políticos, sociais e midiáticos. Em exemplo atualizado, a revista brasileira *Cosmopolitan*, da Editora Abril, publicou uma reportagem em setembro de 2017 cujo título destacou “Como o iPhone mudou o mundo nos últimos 10 anos”². O argumento se centra na completa mudança que a sociedade passou em termos de comportamento e consumo a partir da invenção dos *smartphones*.

Williams destaca que a fragilidade desse pensamento é considerar a tecnologia como uma instância isolada, que se desenvolve de forma praticamente autômato e, a partir disso, cria novas sociedades: “o determinismo tecnológico considera que a pesquisa e o desenvolvimento geram a si mesmos. As novas tecnologias são inventadas, por assim dizer, numa esfera independente e, em seguida, criam novas sociedades ou novas condições humanas” (WILLIAMS, 2016, p. 27). Nos movimentos da cultura contemporânea, reforçado no exemplo citado acima, esse discurso passa a ganhar relevância a partir do surgimento de novas tecnologias que conseguem atingir um alto nível de popularidade, cuja valoração se dá mais ao artefato tecnológico e menos às necessidades sociais e pesquisas científicas que viabilizaram seu surgimento.

² Disponível em: <https://cosmopolitan.abril.com.br/estilo-de-vida/como-o-iphone-mudou-o-mundo-nos-ultimos-10-anos/>

A outra visão rechaçada pelo autor, a da tecnologia sintomática, também aponta para o isolamento da tecnologia, porém a partir de um outro ponto. Apesar de ter um caráter menos determinista, aqui “qualquer tecnologia específica é, portanto, subproduto de um processo social determinado por outras circunstâncias. Uma tecnologia só adquire status efetivo quando é utilizada para fins já contidos nesse processo social conhecido” (WILLIAMS, 2016, p. 27). Ou seja, retomando o caso do iPhone, se ele não existisse, outro produto equivalente teria o mesmo ou similar valor e seríamos igual ou similarmente dependentes de suas funções. Aqui, Williams trata sobre a televisão. Ao pressupor sua inexistência, para ele, estaríamos na mesma condição de manipulados e negligentemente entretidos.

A própria palavra sintomática nos remete a algo da ordem do que se revela e é justamente nessa direção que Williams constrói o sentido para essa visão. Dentro dos processos sociais, é atribuído à tecnologia determinados usos e efeitos provenientes dela, ou seja, por ser apenas um subproduto de processos sociais mais complexos, a posição ocupada por determinado artefato tecnológico não atribui a si uma característica intrínseca de essencial importância, pois qualquer outra invenção tecnológica estaria ali fazendo seu papel. Portanto, “a visão da tecnologia sintomática [...] pressupõe que a pesquisa e o desenvolvimento são autogerados, mas de maneira mais periférica. O que é descoberto à margem é, então, apropriado e utilizado” (WILLIAMS, 2016, p. 27).

Essas duas visões dividem o debate sobre tecnologia e sociedade, mas convergem no entendimento de que ambas as instâncias são apartadas, apesar de possuírem processos determinantes de influência uma sobre a outra. Ao reivindicar uma nova proposição para essa relação, a análise de Williams recebe de Lawrence Grossberg (1977) a qualificação de “revolucionária” ao propor uma terceira via para essa discussão. A adjetivação se justifica pelo fato de que essas visões estão tão arraigadas no pensamento contemporâneo, que dificilmente se vislumbraria algo diferente do que tem sido dito, e quando tratamos do que se considera comunicação de massa é sobre a tecnologia que recai as principais críticas.

Williams desmistifica essa reificação da tecnologia em duas etapas. Primeiro, ele argumenta contra a visão da tecnologia como uma descoberta acidental isolada da totalidade das práticas sociais, da ‘formação social existente’. O desenvolvimento da tecnologia da televisão foi guiado por interesses implícitos, buscando resolver necessidades particulares enquanto elas existiam dentro da cultura dominante. Havia uma noção do que o resultado deveria e iria ser, e muitas das descobertas tecnológicas foram feitas na tentativa de resolver os impedimentos conhecidos de tal tecnologia. As decisões foram tomadas e guiadas por uma consciência de um processo geral de transformação social definido por uma série complexa de relações entre as formas de

comunicação dentro da esfera produtiva ou econômica e as formas sociais de comunicação. (GROSSBERG, 1977, p. 349, tradução nossa)³

O ponto de argumentação de Grossberg apresenta as primeiras intenções de Williams ao pensar uma visão alternativa àquelas que se configuraram enquanto hegemônicas na contemporaneidade. Por esse caminho, deve-se considerar a tecnologia não mais como uma instância isolada de contextos sociais mais amplos, mas sim parte de um processo das transformações sociais, cujo desenvolvimento foi buscado por determinados interesses como forma de superar limitações de tecnologias já existentes. Entretanto, Williams considera que alterar essa visão é um trabalho que exige grande esforço intelectual que deve ser despendido ao longo de anos e realizado de forma cooperativa e, por isso, ele se voltará apenas à televisão, como forma de apresentar outra interpretação de sua história e de seus usos da forma mais radical.

Com a intenção de contar uma outra história da televisão, Williams vai se deter justamente em duas questões que para ele serão centrais para ir de encontro às visões hegemônicas em torno da tecnologia e que também perpassam a trajetória televisiva: primeira, uma tecnologia é desenvolvida a partir de intenções pré-estabelecidas e, segunda, os propósitos que sustentam seu desenvolvimento estão pautados em interesses sociais.

Tal interpretação seria diferente do determinismo tecnológico, pois recuperaria a intenção para o processo de pesquisa e desenvolvimento. A tecnologia seria considerada algo perseguido e desenvolvido com certos propósitos e práticas já em mente. Ao mesmo tempo, a interpretação diferiria da tecnologia sistemática, pois esses propósitos e práticas seriam vistos como diretos: como necessidades sociais conhecidas, propósitos e práticas para os quais a tecnologia não é periférica, mas central. (WILLIAMS, 2016, p. 27-28)

Ao nos convocar a observar a televisão, o autor reafirma o que já vem defendendo: a invenção televisiva não é fruto de um evento isolado, nem mesmo o desdobrar de uma série de eventos. Essa nota é importante porque ela desloca nosso olhar para perceber que sua invenção só acontece por conta de outras invenções e pesquisas em outras áreas da atuação humana, como na eletricidade, telegrafia, fotografia, cinema e rádio (WILLIAMS, 2016). Para observamos

³ Do original: “Williams debunks this reification of technology in two steps. First, he argues against seeing technology as an accidental discovery isolated from the totality of social practices, from the ‘existing social formation’. The development of the technology of television was guided by implicit interests, seeking to solve particular needs as they existed within the dominant culture. There was a sense of what the outcome should and would be, and many of the technological discoveries were made in the attempt to solve the known impediments to such a technology. Decisions were made and guided by an awareness of a general process of social transformation defined by a complex series of relationships between forms of communication within the productive or economic sphere and social forms of communication”.

como é importante essa diferenciação, atentamo-nos a uma passagem publicada na Revista Mundo Estranho sobre a invenção da televisão:

Ela não teve um único pai, muito pelo contrário: foi desenvolvida simultaneamente por diversos inventores. Os primeiros passos foram dados no final do século XIX, quando se descobriu que a capacidade de conduzir energia elétrica de um elemento químico, o selênio, variava de acordo com a quantidade de luz que ele recebia. Em teoria, isso tornava possível transmitir, por correntes de eletricidade, imagens compostas de pontos de diferentes graus de luminosidade. A partir daí, um jovem estudante de engenharia, o alemão Gottlieb Nipkow, concebeu, ainda em 1884, o primeiro sistema de televisão. Segundo ele, uma espécie de câmera conteria um disco cheio de furos que giraria rapidamente. [...] Um dos primeiros a demonstrar um aparelho de TV para a comunidade científica foi o engenheiro escocês John Baird, em 1926. Paralelamente a Baird, porém, outras máquinas foram desenvolvidas na década de 20, por nomes como os dos engenheiros Vladimir Zworykin (russo), Philo Farnsworth (americano) e Ernst Alexanderson (sueco). Somadas todas essas contribuições vindas de diferentes países, formou-se a televisão moderna, que, surpreendentemente, demorou a conquistar o público: dez anos após a demonstração de Baird, não havia mais do que 2 mil televisores no mundo. (GODINHO, 2011)

Nesta passagem temos a materialização dos discursos que Williams pretende superar. É simples observar aqui que a televisão sucedeu a descoberta da condução elétrica através do selênio, um elemento químico, cujo desenvolvimento e pesquisa aparentemente não apresentam intenções e não estão correlacionados com nenhum outro desenvolvimento tecnológico anterior. Apesar de apontar pesquisas desenvolvidas em paralelo em outras regiões do planeta, esse dado nos faz interpretar que a televisão estava sendo gestada independentemente de contextos sociais, políticos e econômicos, ou seja, seria a nova e inevitável tecnologia da humanidade.

Ao fazer uma reivindicação contra tudo isso, há em sua proposta uma forma de indicar que a televisão foi criada com determinados propósitos, pois no momento de sua invenção havia um esforço constante para implementação de um sistema de televisão, mas só isso não foi o suficiente para sua efetivação concreta. “Os novos sistemas de produção e de comunicação comercial ou de transporte já estavam organizados no nível econômico, os novos sistemas de comunicação social não” (WILLIAMS, 2016, p. 30-31), o que indica que não havia um modelo comercial para a TV, muito menos usos sociais para ela, ao nos atermos aqui em nosso objeto de discussão empírica. É indicação do próprio autor que as imagens em movimento tiveram seus primeiros registros em feiras, onde se sente a vida ordinária em seus processos mais cotidianos, é só partir de então com seus usos consolidados que o cinema é capitalizado e aparece em sua forma comercial.

O que é chamado em causa é a necessidade de olharmos os processos em suas formas mais complexas. A televisão foi concebida com intenções evidentes de diversas ordens, sejam elas militares, comerciais e administrativas que estavam operando de forma mais forte ou mais fraca em diversos momentos desde sua concepção até a sua forma tecnológica concreta. Então, negar que a invenção de determinada tecnologia é responsável por inaugurar novas sociedades ou que elas são produtos de instâncias isoladas e exteriores, é não reconhecer todos os desdobramentos e intercruzamentos de interesses, intenções e usos. Para se chegar à televisão, não bastava apenas ter a ideia, o contexto técnico deveria ser capaz de suprir tais anseios, portanto, a sua formatação enquanto artefato acontece a partir da produção de conhecimento e trabalho que a antecede, mas, mesmo com evidentes indicações de uso e o fomento por novas necessidades, é preciso olhar para as apropriações e as alternativas que surgem no âmbito do social, da vida cotidiana:

A transformação decisiva e anterior de produção industrial e suas novas formas sociais, que tinham crescido a partir de uma longa história de acumulação de capital e de trabalho de melhorias tecnológicas, criaram novas necessidades, mas também novas possibilidades, e os sistemas de comunicação, incluindo a televisão, foram seu resultado intrínseco (WILLIAMS, 2016, p. 32).

Em nossos processos cotidianos, há dois pontos que não necessariamente convergem e se suprem, pois muitas vezes eles se encontram em extremos diferentes, operando em temporalidades distintas. Quando uma necessidade é desvelada, não necessariamente e não automaticamente surgirá uma tecnologia que possa preenchê-la, pois muitas vezes não há ainda conhecimentos e estudos suficientes e capazes de desenvolver especificamente esse artefato tecnológico. Williams afirma que para grande parte do desenvolvimento industrial e da tecnologia militar, a resposta tecnológica irá atender aos interesses e prioridades de determinados grupos sociais e é isso que determinará a velocidade e os recursos envolvidos para seu desenvolvimento e pesquisa. Entretanto, nessa história na comunicação, a qual ele chama de história social das tecnologias, o percurso tomado foi diferente:

Os principais incentivos para a primeira fase de melhorias na tecnologia de comunicação surgiram de problemas de comunicação e controle em operações militares e comerciais expandidas. [...] Mas havia outras relações sociais e políticas e outras necessidades emergentes a partir desse conjunto de mudanças (WILLIAMS, 2016, p. 32-33).

Para ele, sistemas de comunicação como o rádio, não foram desenvolvidos de forma prioritária, eles surgiram a partir de um sistema militar e comercial que ou já estava consolidado, ou já estava em desenvolvimento, seja a partir da tecnologia elétrica moderna cujos usos orientados

foram de pessoa para a pessoa (que depois veio a ser chamada de radiodifusão), como também a tecnologia de mensagens específicas para pessoas específicas (a qual, mais tarde, também passou a transmitir mensagens variadas para um público em geral). Contudo, para entender a história do sistema de comunicação, é necessário partir para uma visão mais ampla dos processos, em seu princípio é preciso identificar na vida comum de grupos sociais a prática do boca a boca, entender como instituições consolidadas, como a Igreja e Escolas, exerciam formas de comunicação em família.

Ao se dedicar a responder quais foram as necessidades envolvidas para se criar uma tecnologia de comunicação social, o autor chama nossa atenção para o desenvolvimento da imprensa como exemplo:

Ele foi ao mesmo tempo uma resposta para o desenvolvimento de um sistema social, econômico e político expandido e uma resposta à crise dentro desse sistema. A centralização do poder político levou a uma necessidade de transmissão de mensagem a partir desse centro por meio de vias não restritas às oficiais. [...] À medida que a luta por participação na decisão e no controle se acirrou, em campanhas para o voto e depois na competição para a eleição, a imprensa tornou-se não só um novo sistema de comunicação, mas, centralmente, uma nova instituição social. (WILLIAMS, 2016, p. 33-34).

A necessidade de se acionar distintas trajetórias de uma narrativa, seja a visão hegemônica estruturada, como também a história das resistências, da apropriação na vida cotidiana, percebendo e observando o intercruzamento de temporalidades distintas é o que Williams reivindica aqui para entender a história social dos usos da tecnologia. Grossberg enfatiza a importância da proposta de Williams ao contemplar que seria contado hoje se tivéssemos outras narrativas possíveis.

Seria uma tarefa interessante ver quantas de nossas ‘histórias’ da mídia de massa não entendem essa relação entre necessidades e interesses sociais e a invenção da tecnologia, e, em vez disso, tratam o desenvolvimento tecnológico como um mero processo de acidente ou de criação científica.⁴ (Grossberg, 1977, p. 349, tradução nossa)

Em nossa perspectiva histórica, há uma tendência em atribuir sempre um ponto de partida. A invenção da imprensa é um grande exemplo disso, pois o inventor Gutenberg sempre é lembrado pelo feito de criar uma máquina que permitiu a impressão em massa de livros, a partir de então nós passamos a nos comunicar de um modo diferente. Porém, até chegar à imprensa de

⁴ Do original: “It would be an interesting task to see just how many of our ‘histories’ of the mass media fail to understand this relationship between social needs and interests and the invention of technology, and instead treat the technological development as a mere process of accident or of scientific creation”.

Gutenberg processos históricos de apropriações e reapropriações socioculturais foram fundamentais para seus desdobramentos e aperfeiçoamentos. No livro “Uma História Social da Mídia” de Asa Briggs e Peter Burke nos chama a atenção de que há fenômenos da mídia que são mais antigos do que aparentam ser e, por isso, é sempre necessário investigar a história para entender se eles fazem sentido em dias atuais. Como exemplo, eles nos trazem que as séries televisivas possuem o mesmo modelo de novelas radiofônicas, já os balões com falas das histórias em quadrinhos são encontrados também em publicações do século XVIII.

Na trajetória da comunicação, há uma ênfase valorativa em torno da escrita em detrimento da tradição oral. Os autores ressaltam também nosso ponto sobre tecnologia e sociedade serem reiteradamente interpretadas enquanto esferas apartadas, em que o letramento é considerado uma tecnologia responsável por determinar um grande marco nas sociedades antigas, com atributos de autonomia e neutralidade frente aos contextos sociais. Esse rompimento entre o falado e o escrito, muitas vezes desconsidera, que os sermões em Igrejas já foram considerados como um importante meio para transmitir informações e está nas matrizes culturais da literatura medieval.

Quando uma nova mídia surge, os discursos em torno de seu futuro ou são os mais catastróficos possíveis ou os mais progressistas. Briggs e Burke (2006) falam que as opiniões em torno da televisão ou da internet se assemelham às previsões sobre efeitos ruins que os romances provocaram no público ao suscitar paixões por volta do século XVI. Essas percepções tiram as historicidades dos fenômenos da comunicação e ignoram que as mudanças no contexto midiático são carregadas de interpretações acerca de consequências culturais e sociais.

Os problemas levantados por esse tipo de abordagem exigem algum debate [...], assim como as declarações de que a Internet e seu potencial representam uma agência de ‘democratização’. Não é possível nessa altura de sua história concluir que, pela facilidade de acesso e pela transformação ‘a partir de baixo’, ela desempenhará um papel renovador a longo prazo. Alguns críticos até temem que a Internet mine todas as formas de ‘autoridade’, afete negativamente o comportamento e ameace a segurança individual e coletiva. Alguns especialistas em estudos de mídia, por conseguinte, têm posto em evidência de modo correto o que chamam de ‘debates da mídia’. Eles englobam temas específicos e processos a longo prazo (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 14).

Essas interpretações são comuns e tendem a atribuir usos estritamente previstos das novas tecnologias. Acontece que os usos sociais a partir de apropriações e reapropriações não são possíveis de prever, já que eles dependem de contexto econômico, político, social e cultural. Tomando em causa o exemplo da internet, aqui no Brasil, desde 2014, está em vigor o Marco

Civil da Internet, uma lei considerada moderna que regula o uso do meio no país. Dentre as suas determinações, encontra-se o princípio da Neutralidade de Rede, em que todos pacotes de dados em tráfego devem ser tratados da mesma forma, na velocidade contratada, ou seja, a possibilidade de acesso ao YouTube deve ser a mesma para a Netflix, isso garante aos cidadãos que o acesso a qualquer informação seja feito de forma livre e equânime. Em um caminho contrário ao do Brasil, em 2018, os Estados Unidos derrubaram suas regras que garantiam a neutralidade de rede no país⁵. Apesar de ser uma situação que parte do institucional, esse exemplo demonstra como o contexto é importante para entender esses usos, o princípio ao qual o Brasil partiu na época para estabelecer seus parâmetros em torno da internet passa pelo entendimento que o meio deve ser um local democrático, enquanto que nos Estados Unidos pesa o aspecto econômico, cujo mercado deve ser de livre concorrência e autorregular-se sob esse aspecto.

Quando há a configuração e consolidação de um meio, dentre as perspectivas catastróficas, encontram-se aquelas referentes aos novos meios que irão acabar com os meios antigos, por assim dizer. Isso aconteceu em vários momentos na história, mas mais recentemente podemos destacar os casos com a televisão e o rádio, como também a televisão e a internet. Neste último, quando os usuários passaram a utilizar a internet como meio de compartilhamento de conteúdos televisuais, criou-se uma disputa concorrencial entre os dois meios, cujas análises garantiam que a internet minaria a audiência televisiva e a partir daí diversas foram as sentenças dadas à televisão (CERQUEIRA, 2014). Entretanto, como Briggs e Burke bem destacam, os meios coexistem e interagem entre si, desta forma, não se trata de mera concorrência, mas ressignificações que passam por aspectos de mudanças e continuidades entre eles.

A obra [o livro referência em questão] também deve se concentrar na mudança, em lugar da continuidade, embora se lembre aos leitores de quando em quando que, ao se introduzirem novas mídias, as mais antigas não são abandonadas, mas ambas coexistem e interagem. Com o surgimento das publicações, os manuscritos continuaram sendo importantes, como aconteceu com os livros e o rádio na idade da televisão. A mídia precisa ser vista como um sistema, um sistema em contínua mudança, no qual elementos diversos desempenham papéis de maior ou menor destaque (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 15, grifo nosso).

Por outro lado, há também a visão que enfatiza os efeitos provenientes dos novos meios. É válido ressaltar que a questão não é perceber que ali há efeitos dos meios de comunicação, mas sim, isolar os meios de comunicação em uma esfera particular e entender que esses efeitos não estão atravessados por uma série de questões que envolve um contexto histórico, cultural e

⁵ Ver mais em: <https://tecnoblog.net/231587/governo-contra-fim-neutralidade-rede-brasil/>.

social. No momento em que se entende que um novo meio existe, a tendência é vincular novos efeitos a processos sociais, sem o exercício de articular com as matrizes e os elementos ligados as diversas temporalidades que atravessam aquele “meio novidade”.

De um lado, alguns reivindicam que não há consequências do uso do computador em si, pelo menos não mais do que há com o letramento (incluindo o visual e o computacional). Somente há consequências para indivíduos que usam essas ferramentas. De outro lado, outros sugerem que o uso de um novo meio de comunicação inevitavelmente muda a longo prazo, se não antes, a visão das pessoas sobre o mundo. Uma corrente acusa a outra de tratar pessoas comuns como passivas, objetos do impacto do letramento ou da computação. A acusação inversa é tratar a mídia, inclusive a imprensa, como passiva, espelho da cultura e da sociedade, e não como agência de comunicação transformando tanto uma quanto outra (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 23).

Outro ponto ao qual Williams recorre é entender como a vida privada se articula com o desenvolvimento geral da radiodifusão. Os avanços sociais com melhores condições de trabalho, com sua melhor organização de tempo, prevendo folgas e aumento salariais, melhoraram a vida familiar. Essas condições aumentaram a eficiência do lar, mas ao mesmo tempo para que suas dinâmicas seguissem o seu curso, foi necessário recorrer ao que era produzido externamente a ela:

Os novos lares podiam parecer privados e “autossuficientes”, mas a manutenção deles dependia do financiamento regular e do abastecimento por fontes externas, e estas, desde o emprego e os preços às depressões e às guerras, tiveram uma influência decisiva e muitas vezes devastadora no que, ainda assim, era visto como a forma de um novo tipo de “comunicação”: notícias vindas “de fora”, de fontes até então inacessíveis (WILLIAMS, 2014, p. 39).

Tanto o rádio como a televisão surgem como um subsídio social, cujos serviços poderiam levar as notícias do mundo e o entretenimento diretamente para o lar. Ele destaca que há uma ênfase em se referir a esses aparelhos enquanto aparatos, mas eles “foram a tecnologia aplicada de um conjunto de ênfases e respostas, dentro dos limites determinantes e das pressões da sociedade capitalista industrial” (WILLIAMS, 2014, p. 39). Ao investir no barateamento dessas tecnologias, aquelas pessoas com menos condições financeiras podem ter acesso a esses meios e a radiodifusão pode se servir, ou pelo menos é o que aparenta ser, de um “consumo social unificado, em níveis mais gerais” (Idem, p. 40). Nessa passagem, Williams destaca justamente os processos de intenções tanto do lar que consome, quanto da indústria que produz, exercendo tensões um sobre o outro e que provocam a configuração do sistema de radiodifusão.

Por outro lado, entender as tecnologias, principalmente a televisão, desenvolvidas a partir de processos complexos dentro da sociedade, não é a única questão para Williams. Os estudos em

comunicação que tendem a rejeitar contextos e colocam ênfase nos meios de comunicação enquanto produtores de efeitos diversos na sociedade também são discutidos e tensionados. Portanto, o autor não quer apenas problematizar a visão da constituição da tecnologia, mas também dos estudos de seus processos em uma relação social.

2.2. DOS EFEITOS AOS USOS DA COMUNICAÇÃO

Enfrentar a hegemonia desses dois pensamentos sobre a tecnologia é o primeiro passo tomado por Williams para pensar a TV por outra perspectiva, para que pudesse acionar outros contextos possíveis. Como desafio dessa monografia, acreditamos ser essencial enfrentar também os estudos científicos dominantes na área da comunicação sobre os efeitos da mídia.

Dez anos antes da publicação de “Televisão: Tecnologia e Forma cultural”, em 1964, a área da comunicação percebia uma divisão entre aqueles que apoiavam ou não a obra do professor Marshall McLuhan, denominada “Os Meios de Comunicação como extensões do homem”. Muitos acreditam que ele é um vanguardista por perceber as nuances de dois grandes momentos da tecnologia: a Primeira e a Segunda Revolução Industrial. Ou seja, ele defende que a tecnologia é extensão do corpo e da inteligência humana, por isso, passamos de um mundo linear, aristotélico, tipográfico, mecânico para um mundo audiotáctil, tribalizado, cósmico (MCLUHAN, 2005).

Em seu célebre texto “O Meio é a Mensagem”, McLuhan propõe para o campo de pesquisas de efeito da mídia perceber que muito mais que apenas um canal de transmissão da mensagem, o meio é a própria mensagem. Desta forma, mais importante que identificar o conteúdo da mensagem, seria identificar de qual meio é aquela mensagem, “pois a ‘mensagem’ de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas, humanas” (MCLUHAN, 2005, p. 15). O conteúdo, portanto, torna-se irrelevante quando se analisa as associações humanas sem considerar os meios enquanto a própria mensagem, pois é pela interação com os meios que as sociedades são conformadas.

Ao propor investigar os marcos da cultura de cada um, quando ainda não havia influências de determinados meios, McLuhan solicita um exercício de análise para olhar outra cultura que ainda não sofreu das pressões provocadas por determinada “forma técnica de expressão humana” ou para um período histórico de quando ela ainda não existiu. Em seu pensamento, há a defesa de que os processos humanos deixam de ser sequenciais para se tornarem simultâneos,

o que introduz a todos em um mundo da estrutura e da configuração. Um dos exemplos dados sobre esse ponto de vista está relacionado ao cinema, cuja aceleração mecânica atribui a ele, enquanto meio, uma mensagem que desvela as características desse mundo. Ou seja, um meio está sempre remetendo a outro meio, dentro de um processo que toma a todos de forma anestesiada, já que ninguém foi preparado para lidar com ele.

O ‘conteúdo’ de um meio é como a ‘bola’ de carne que o assaltante leva consigo para distrair o cão de guarda da mente. O efeito de um meio se torna mais forte e intenso justamente porque o seu ‘conteúdo’ é um outro meio. O conteúdo de um filme é um romance, uma peça de teatro ou uma ópera. O efeito da forma fílmica não está relacionado ao conteúdo de seu programa. O ‘conteúdo’ da escrita ou da imprensa é a fala, mas o leitor permanece quase que inteiramente inconsciente, seja em relação à palavra impressa, seja em relação à palavra falada (MCLUHAN, 2005, p. 24).

Apesar de apresentar forte rejeição à tradição de pesquisa em comunicação estadunidense que analisa os processos comunicativos sempre a partir de seus usos e efeitos e é bastante referenciada não só no mundo acadêmico, como também fora dele, Williams também já desenvolveu estudos a partir dessa perspectiva.

Primeiro, quando discute a televisão tanto como tecnologia quanto como forma cultural, Williams rejeita amplamente os relatos dos efeitos sociais da tecnologia que ficaram identificados com alguns aspectos principais da pesquisa norte-americana sobre comunicação de massa – pesquisa que, na verdade, o havia influenciado fortemente na obra anterior *Communications*. (TURNER, 2016, p. 7-8)

Em “Televisão”, percebe-se uma mudança de perspectiva de sua parte e, então, Williams faz duras críticas às proposições de McLuhan principalmente ao fato de tratar a tecnologia enquanto causa de determinado efeito social, cujo princípio está pautado no isolamento dos meios de comunicação. Seu ponto de partida é o de considerar a sofisticação do determinismo tecnológico, que justifica nossa sociedade e cultura da forma que elas são agora. Assim, tratar os meios de comunicação, à princípio, como causa seria reduzir todas as outras causas históricas aos seus efeitos. Ele ressalta que em outras pesquisas, o efeito passa pelas dimensões do social, cultural, psicológico e moral, mas esses sentidos são esvaziados quando se considera apenas o efeito psíquico (WILLIAMS, 2016).

A reivindicação de Williams é legítima. “Se o efeito do meio é sempre o mesmo, não importando quem o controle ou use, nem o conteúdo que se tente inserir, então podemos esquecer todo o debate político e cultural e deixar a tecnologia operar por si mesma” (WILLIAMS, 2016, p. 137).

É válido destacar que essas críticas não se restringem apenas à McLuhan, mas também não são gerais. O autor reconhece a importância de diversos estudos sociológicos e psicológicos desenvolvidos sobre os efeitos da televisão, mas antes da virada da década de 60, quando todo esse acúmulo foi deslocado para dar lugar a uma ideia de tecnologia determinante. Exemplo disso é a proposta formulada pelo teórico Harold Lasswell, que se aproxima bastante do esquema matemático da comunicação⁶, cuja proposta descrevia o processo comunicativo a partir das repostas às perguntas: “Quem? Diz o quê? Em que canal? Para quem? Com que efeito?”. Essa ideia fragmentária da comunicação foi bastante apropriada pelos estudos acadêmicos da comunicação e ainda ressoa em análises contemporâneas diversas.

É muito comum vermos estudos que pretendem medir os efeitos da televisão sobre questões gerais como a violência, sexo e eleições, porém a grande questão que se impõe a essa prática investigativa não é a sustentabilidade da identificação desses fenômenos, mas como a comunicação é operada de forma isolada de processos socioculturais mais complexos. No nosso pensamento hegemônico, a violência deve ser combatida e escamoteada, mas ignoramos o fato de que a violência por muitas vezes é valorizada e alçada à condição de solucionadora de graves problemas sociais (GROSSBERG, 1977). Desta forma, atribuir à televisão o papel de que ela produz efeitos violentos em crianças, por exemplo, sem considerar todas as formas como a violência opera em nossa sociedade é a grande fragilidade desses estudos. A pesquisadora Itania Gomes em seu livro “Efeito e Recepção” reconhece avanços em complexificar tais proposições, mas ressalta que ainda há em suas bases preocupações que remetem às propostas de Lasswell:

Com o avançar das pesquisas empíricas e a complexificação das abordagens sociológicas, o modelo se enriquece, acrescentam-se outras variáveis e assume a importância de situar emissores e receptores em contextos sociais, culturais, ideológicos. Entretanto, é surpreendente, ainda hoje, a dificuldade de se abandonar o modelo informacional, o paradigma de Lasswell e a visão fracionária do processo comunicativo que lhe é inerente – e isso, mesmo em abordagens que pretendem realizar essa empreitada (GOMES, 2004, p 38).

O professor de Tecnologia de Mídia da Universidade de Michigan (EUA) W. Russel Neuman reconhece a centralidade dessas preocupações na obra de Williams e concorda em certa medida sobre as fragilidades dessa tradição constituída da coleta de dados e teste de ideias nos estudos de comunicação, mas ao mesmo tempo acredita que a obra de Williams ainda está incompleta e não abarca todas as problemáticas institucionais e tecnológicas que circundam a televisão.

⁶ No esquema matemático, a comunicação é entendida a partir de dois polos opostos, cuja transmissão acontece de forma linear, partindo do emissor para o receptor (GOMES, 2004).

Ele observa corretamente que as inferências de estudos de efeitos de comunicação de curto prazo são problemáticas. Mas sua crítica carece da sofisticação e do foco necessário para ter uma influência construtiva no desenho e na execução da pesquisa na televisão (NEUMAN, 1977, p. 502, tradução nossa⁷).

Curioso que o próprio McLuhan responde à crítica recebida, ao sustentar que Williams se encontra em uma situação de ironia ao atestar que a natureza do meio televisivo também apresenta uma mensagem própria, ele afirma: “O que é ‘irônico’ sobre isso é que Williams obviamente se vê confrontando o fato de que a natureza do meio de TV apresenta um tipo de mensagem bastante singular” (MCLUHAN, 1977, p. 261, tradução nossa⁸). A referência é uma passagem do livro em que Williams afirma que a televisão é ela própria uma de suas formas inovadoras:

É irônico ter de dizer, finalmente, que uma das formas da televisão é a própria televisão. O meio tem sido tão usado para transmissão e a elaboração de formas herdadas e dominado por pressões do conteúdo evidente que muitas vezes é difícil responder a algumas das experiências visuais intrínsecas para as quais ainda não há convenções nem modos de descrição disponíveis (WILLIAMS, 2016, p. 86).

Quando McLuhan defende que a mensagem de um meio é outro meio, aparenta que Williams concorda com sua visão. Entretanto, McLuhan defende que essa mensagem é intrínseca, própria de determinado meio. Williams opera em outra perspectiva, a de que a forma dos meios são construções histórico-culturais e por isso há uma partilha dessas formas entre eles. Ao afirmar que a forma da televisão é a própria televisão, ele reconhece que essas formas possuem matrizes na própria televisão.

Na contramão dessas críticas, Grossberg concorda com Williams por acreditar que essas pesquisas assumem sim o determinismo tecnológico, cujos efeitos são medidos através de uma comunicação isolada de processos sociais mais amplos.

Tais abordagens, que essencialmente aceitam o determinismo tecnológico (sejam elas na forma da retórica profética de McLuhan, ou o modelo de efeitos causais), negam a radical necessidade de reflexão e ação social que desempenha um papel tão importante no trabalho de Williams. Por outro lado, aquelas posições que vêem a tecnologia como um efeito (isto é, tecnologia sintomática como posições funcionalistas) ou ignoram os processos históricos de determinação, ou deixam de ver que a determinação nunca é

⁷ Do original: “He notes quite correctly that inferences from short-term communication-effect studies are problematic. But his critique lacks the sophistication and focus necessary to have a constructive influence on the design and execution of research on television”.

⁸ Do original: “What is ‘ironic’ about this is that Williams obviously finds himself confronting the fact that the nature of the TV medium presents a quite unique kind of message”.

total, novamente ignorando os processos históricos reais pelos quais as intenções e mudança de determinação (GROSSBERG, 1977, p. 357, tradução nossa⁹).

Importante alerta levantado por Williams é o de evitar o movimento de rejeitar o determinismo tecnológico e suplantá-lo por uma tecnologia determinada. Como é muito caro em sua visão considerar sempre os processos sociais complexos, aqui ele põe ênfase nas distribuições de poder, a herança social e física, as relações de escala e de tamanho de grupo como fatores reais que exercem pressão para conformar determinações, mas não quer dizer que eles possuam a capacidade de prever os limites de uso (WILLIAMS, 2016). E a indicação de que determinada tecnologia é desenvolvida a partir de interesses e usos já previstos que são regulados socialmente, isso não quer dizer que não surja a partir dessa relação apropriações não previstas, que ressignifiquem o seu papel dentro dos complexos sociais.

O caso da televisão é um exemplo excelente [...] Nesse estágio de transição de uma invenção para uma tecnologia, o processo de desenvolvimento chegou a ser dominado por intenções comerciais, embora ainda com alguns interesses políticos e militares efetivos. Então, essa primeira intenção comercial adquiriu intenções sociais e políticas gerais, em noções de treinamento e controle sociais que em parte se harmonizaram, em parte, entraram em conflito com as intenções comerciais dirigentes (com estas últimas ganhando ascendência, mas depois perdendo, ascendência na Grã-Bretanha, embora a perda não tenha sido total). No entanto, à medida que as intenções se tornaram efeitos, outra dimensão se abriu (WILLIAMS, 2016, p. 139-140).

Esse olhar para as determinações que reconhece também o lugar de resistência da criatividade se torna salutar por nos fazer inferir sobre a importância de se pensar que há de existir forças que exercem pressões às hegemonias em todos os níveis das complexas relações sociais. O desafio dado ao pesquisador em comunicação a partir de então é não apenas isolar os processos comunicativos para medir seus efeitos, nem mesmo entender a tecnologia como uma forma localizada nas pontas do binômio determinada-determinante, mas sim exercitar seu olhar para identificar como a tecnologia está imbricada e atravessada por diversos interesses, poderes, usos e apropriações. A tecnologia, e chamaremos mais especificamente a televisão, é entendida como uma forma cultural, uma demarcação importante para perceber que seu desenvolvimento tem vinculação com matrizes históricas e usos, ou seja, a televisão enquanto meio não é a mesma para todas as culturas, nem para todos os tempos históricos.

⁹ Do original: “Such approaches, which essentially accept technological determinism (be they in the form of McLuhan’s prophetic rhetoric, or the causal effects model), deny the radical need for reflection and social action which plays such a major role in Williams’ work. On the other hand, those positions which see technology as an effect (i.e., symptomatic technology such as functionalist positions) either ignore the historical processes of determination, or fail to see that determination is never total, again ignoring the real historical processes through which intentions and determination change”.

Toda a discussão aqui engendrada é importante para avançarmos no conceito de Fluxo Televisivo, questão central a essa monografia. Como Williams nunca esclareceu a quais ideias e pensamentos que o conceito se vincula, trazemos toda sua articulação da ideia de desenvolvimento tecnológico como parte da sociedade, além de seu esforço em levar ao limite os estudos a nós contemporâneos sobre os usos e efeitos da comunicação, para lançar as bases que sustentam sua visão em torno do Fluxo. Para o autor, este é um fenômeno definidor da radiodifusão enquanto tecnologia e forma cultural.

É importante a ênfase dada a um fenômeno articulado nesta chave tecnologia e forma cultural, pois Williams explicita a necessidade em revogar qualquer ideia de que o Fluxo seja inerente ou natural ao meio e reforça que a percepção de sua existência está atravessada por construções políticas, sociais, econômicas e culturais, logo a experiência suscitada pelo Fluxo é contextual e histórica. Para pensá-lo importa considerar o desenvolvimento de técnicas e intenções sociais que tornaram a televisão e o rádio possíveis, importa entender as condições materiais e econômicas que tornam esses meios negócios de uma indústria, importa observar como sua experiência perpassa e se deixa perpassar pelas dinâmicas do doméstico e da vida comum e importa também afastar qualquer perspectiva que tenda ao seu isolamento das complexidades da sociedade.

Ao longo desse capítulo, vimos que é tradição dentro dos estudos em comunicação atribuir maior importância aos efeitos que vem da mídia. Ao propor Fluxo, Williams realça o papel da recepção e, ao invés dos efeitos, ele se preocupa com a experiência, cuja carga semântica já propõe a fluidez das formas rígidas da categorização e a transversalidade das formas unitárias. A partir dessas formulações, no próximo capítulo analisaremos o que conforma, seus desdobramentos, críticas e conceitos alternativos.

3. FLUXO

3.1. DE UMA SÉRIE DE UNIDADES SEPARADAS A UM FLUXO PLANEJADO

Antes de avançarmos no desenvolvimento do conceito de Fluxo dos meios de radiodifusão por Williams, é válido demarcar que seu conceito não se limita à grade de programação, mas entende que ambos funcionam em articulação. Esse adendo é necessário, porque pelo pensamento hegemônico em que a ênfase está na produção, é fácil fazer uma vinculação direta entre a ideia de Fluxo e grade de programação, sendo que o autor pretendia ir além da categorização horária daquilo que é transmitido pela televisão e pelo rádio.

A formulação inicial do conceito é a de que Fluxo é uma experiência e um fenômeno que acontece a partir de nossa relação com os meios do sistema de radiodifusão. Isso quer dizer que os meios de comunicação que o precederam não ofereciam a mesma experiência em Fluxo, pois seus elementos constitutivos tendiam a se apresentar de forma separada, como é possível observar em peças de teatro, livros e concertos, cujo consumo era realizado de forma individualizada e específica, como um espetáculo de dança que acontece sempre em um determinado lugar e horário, cuja experiência se inicia no começo da apresentação e se encerra em seu final.

A defesa de Williams é a de que experienciar essas formas de atenção específicas, isoladas e temporárias já se tornou um hábito entre nós, o que dificulta perceber que existem diferenças entre o que já está consolidado e as mudanças promovidas em nossa relação com a radiodifusão. Não devemos perder de vista, que ele pensa sobre o Fluxo em um momento de popularização e amadurecimento da televisão aberta, isso significa que outros segmentos televisivos, como a TV a cabo e seus multicanais, ainda não tinham despontado, por isso não estavam abrangidos em suas preocupações, nem percepções.

É necessário considerarmos também a discussão construída ao longo dessa monografia: a televisão é uma tecnologia e uma forma cultural, não obstante, o Fluxo possui características dessa articulação. Isso implica pensar que o Fluxo só é percebido justamente nessa relação que temos com os artefatos tecnológicos da radiodifusão, que surge dentro do intercruzamento de interesses políticos, culturais e sociais. Sua diferenciação, em relação aos outros sistemas de comunicação, está para além do poder do controle remoto em disponibilizar a navegação por diversos eventos dentro de sua própria casa, “[...] o programa de fato oferecido é uma sequência

ou um conjunto de sequência alternativas desses ou de outros eventos similares, que assim ficam disponíveis numa única dimensão e numa única operação” (WILLIAMS, 2016, p. 97). Observa-se que a compreensão da experiência de Fluxo passa pelas expressões “programa” e “sequência alternativa” não para reforçar a ideia de uma programação linear pura e simplesmente, mas como ponto comum de problematização.

Para entendermos a atenção voltada para essas duas expressões, temos que antes conhecer as matrizes da produção da radiodifusão. Tanto a TV quanto o rádio – em seus primeiros momentos – valeram-se muito da transmissão de eventos sociais já reconhecidos para compor suas programações. Obviamente, não era todo e qualquer tipo de evento que ia para o ar, a escolha considerava a pertinência, o interesse do público e a capacidade de adaptação em suas respectivas linguagens, por exemplo, “o concerto de música podia ser transmitido ou planejado para transmissão” (WILLIAMS, 2016, p. 98). A partir dessa relação, é que a palavra programa surge para a radiodifusão, pois um programa sociocultural como uma peça de teatro também era um programa de sua grade. De acordo com o autor, essa noção foi se modificando ao longo da popularização da radiodifusão, e programa passou a significar uma “série de unidades de tempo definido”, sendo que a lógica de trabalho direcionava a pensar cada unidade de forma separada, para posteriormente transmiti-las em sequência, formando a programação. Porém, a reivindicação de Williams é a de que houve uma mudança de foco entre a noção da sequência como programação para uma noção de sequência enquanto Fluxo.

Esse é justamente o ponto de problematização. Quando encaramos a sequência enquanto a justaposição de unidades separadas, temos a grade de programação comumente conhecida, dividida a partir de horários com critérios e estratégias bem desenhados. Entretanto, a nossa relação com a televisão ou o rádio não está dada nesses termos, pois ela está atravessada por todos os processos constitutivos que nos faz compreender esses dois meios enquanto tecnologia e forma cultural. O Fluxo então é historicidade, é processo, ele surge a partir de apropriações e usos daquilo que é determinado (aqui, no sentido do que é proveniente da hegemonia), não tem como compreendê-lo se não pelo âmbito da cultura. Essa transformação de uma sequência de programação em uma sequência em Fluxo é um olhar para a experiência do telespectador, em que a imersão nessa programação não é balizada por unidades de tempo, mas segue indefinidamente, um programa seguido de outro, um comercial seguido de outros comerciais, um jeito partilhado de assistir à TV ou ouvir o rádio.

A defesa de Williams passa a ter uma melhor materialização quando percebemos a interrupção na transmissão televisual. Hoje, esse ato de interromper para literalmente suspender a programação parece um elemento com força residual em nossa experiência televisiva, como destaca o autor. Para que possamos exemplificar sua formulação de uma forma mais próxima a nossa realidade, utilizaremos alguns exemplos brasileiros. Sabemos que toda sua construção teórica está baseada nos contextos britânicos e estadunidenses, mas por termos um modelo televisivo muito próximo ao adotado pelos Estados Unidos que possui forte relação com os mecanismos de financiamento publicitário, acreditamos que não há perdas na dimensão de sentido, pelo contrário, atestaremos como essas formulações são possíveis para nós.

Para quem foi telespectador televisivo até um pouco mais da metade da década de 90, sabe que aqui no Brasil as redes de televisão não transmitiam suas respectivas programações 24 horas por dia, a madrugada por muito tempo não possuía programação. Outro exemplo acontecia na transmissão da TV Globo nas antenas parabólicas neste mesmo período. Por ser um sinal da central carioca, em todos os horários destinados à publicidade de suas afiliadas locais a programação era interrompida por uma tela preta durante 15, 30, 60 segundos ou mais. Não ter nada a ser transmitido na televisão parece nos remeter a esse tempo, que hoje nos causa um estranhamento ou uma inadequação em nossa relação com a programação televisiva.

Para o caso da programação da madrugada, a solução já nos é conhecida, que foi pensar uma determinada programação para o público do horário ou alugar toda a faixa para terceiros. No caso da TV Globo, hoje, a solução para essas interrupções é a mesma utilizada outrora por diversas emissoras de televisão mundo afora, as *promos* institucionais, que tem como função dialogar com o telespectador a fim de apresentar as próximas atrações e despertar sua atenção para ficar ao máximo sintonizado em sua programação. A experiência da programação televisiva não é uma grande sequência de unidades com determinadas inserções, já que se assim fosse, as interrupções fariam sentido em nossa experiência de espectador.

O que está sendo exibido não é, nos antigos termos, uma programação de unidades separadas com inserções específicas, mas um Fluxo planejado, em que a verdadeira série não é a sequência transformada pela inclusão de outro tipo de sequência, de modo que essas sequências juntas compõem o Fluxo real, a real 'radiodifusão' (WILLIAMS, 2016, p. 100).

Em meados da década de 70, inspirada no modelo televisivo estadunidense, a TV Globo promoveu uma reestruturação em sua lógica de produção, programação e organização

empresarial, que ficou conhecida como “padrão Globo de qualidade”. No âmbito da programação, o objetivo era não só promover estratégias comerciais mais eficazes, como também conquistar e fidelizar melhor a audiência. O horário nobre, portanto, recebeu atenção especial, com a intercalação entre teledramaturgia e telejornais. Assim, a partir das 18h, foi pensada uma programação que pudesse dialogar com as expectativas de um público abrangente e que ele permanecesse sintonizado até o final da noite. A estratégia que diferenciava a TV Globo de suas concorrentes apostava também em uma forte aproximação com os hábitos e o cotidiano do telespectador, com o intuito de oferecer uma experiência em Fluxo, em que uma atração se conecta com outra. Entre os blocos, além das publicidades comerciais, chamadas institucionais garantiam maior fidelidade do telespectador para o que ainda estava por vir (MOTTER; MUNGIOLI, 2004). Quando divulgada, a programação apresenta o início e término de cada atração, mas ao ser experienciada os balizadores horários são secundários, porque o telespectador entra em um Fluxo, podendo transitar em várias sequências alternativas.

Mas pode ser ainda mais importante ver o processo real como um Fluxo: a substituição de uma série de programas em sequência e com tempo delimitado por um Fluxo de uma série de unidades relacionadas de diversas maneiras, em que a marcação do tempo, ainda que real, não é declarada, e em que a real organização interna é diferente da organização divulgada (WILLIAMS, 2016, p. 102).

Para o autor, a dificuldade em entender o Fluxo para além dessa perspectiva unitária tradicional se deve ao fato de que a televisão unificou unidades variadas em uma mesma operação, desta forma o ato de assistir TV seria o equivalente a descrever que lemos diversos livros e jornais, assistimos a diversas peças de teatros, acompanhamos um jogo de futebol ou fomos a um concerto de música.

Não é somente porque muitas unidades particulares – dada a nossa organização comum de resposta, memória e persistência de atitude de humor – são afetadas por aquelas que as precedem ou as seguem, a não ser que sejamos espectadores num modo de tempo definido artificialmente, o que parece bem raro (embora exista em condições especiais de assistir à televisão adotadas por críticos regulares) (WILLIAMS, 2016, p. 105).

Ao vislumbrar o cenário de consolidação da radiodifusão, no qual o sistema ganhava a centralidade de importância entre os meios de comunicação, o conceito de Fluxo abre caminhos para pensarmos uma diferente relação com a TV e o rádio. Articular o fenômeno a partir da perspectiva da experiência traz fluidez aos processos categóricos e formais de unidades de tempo, cuja racionalização não dá conta de entender os papéis da recepção e da produção de maneira borrada e sobreposta. Ao convocar as outras formas de comunicação – estas sim, mas não só – determinadas por unidades mais evidentes de tempo, o autor não quer apenas ter um

contraponto de ruptura, ele chama em causa a sua importância dentro da radiodifusão, na qual essas práticas de produção e consumo ainda operam só que de outra forma, mais intensificada e dentro de sequências ininterruptas.

Em seu exercício de análise, Williams classifica em três os tipos de fluxos televisivos: a programação ou grade, o qual ele denomina enquanto convencional; o fluxo mais evidente de verdadeira sucessão de elementos dentro e entre a sequência publicada de unidades; o fluxo realmente detalhado nesse movimento geral, o qual ele o relaciona enquanto a real sucessão de palavras e imagens. É válido destacar que essa classificação é feita apenas para seus estudos analíticos, tentando identificar quais são os possíveis entendimentos de fluxos que poderiam existir.

O conceito de Fluxo causou um grande impacto nos estudos de televisão. Primeiramente, pela originalidade e reivindicação de um novo lugar para se pensar a articulação entre tecnologia e cultura, segundo por ter causado reação contrárias ao que ele estava pensando. Turner consegue uma mensuração melhor do que estamos abordando:

O impacto dessas abordagens no campo foi profundo. A celebrada descrição que Williams fez do 'Fluxo' televisivo – relato do primeiro encontro dele com a TV norte-americana em um hotel em Miami – é uma das passagens mais citadas na literatura internacional sobre televisão. A partir dessa experiência ele deduziu que a televisão não era estruturada por unidades separadas, nem divididas entre programas e anúncios publicitários (TURNER, 2016, p. 8).

Ao fazer a análise do conceito de Fluxo em Williams, Grossberg reconhece a dificuldade de interpretá-lo e seus limites de aplicabilidade, mas ao mesmo tempo reconhece sua importância para compreender essa experiência como um todo, seja do lado da recepção, seja do lado da produção. Na nossa relação com a televisão e com o rádio, há aspectos que são concernentes à tecnologia, porém não só isso, há uma dimensão do social que opera e que muitas vezes é apagada do discurso hegemônico. E é na compreensão global de todo esse processo que o conceito de Fluxo se torna importante.

Ou seja, a experiência de ver televisão não compreende três séries discretas de programas-mensagens, publicidades e chamadas, mas envolve um entrelaçamento complexo e interação entre essas três sequências. Embora a análise seja frequentemente difícil de seguir e pouco convincente, Williams está claramente tentando desenvolver um método de interpretação que possa permanecer simultaneamente fiel à experiência do espectador e revelar as escolhas que foram feitas nos detalhes da programação. Essas escolhas não são ditadas pela natureza da

tecnologia, nem pela natureza do material que é objeto da programação (GROSSBERG, 1977, p. 353, tradução nossa¹⁰).

Outro aspecto do argumento de Williams se refere à definição de escolhas. Nesse ponto, nos usos, apropriações e determinações o ato de escolher está sendo realizado o tempo inteiro. Aparece quando ele vai defender um novo olhar para a tecnologia e, evidentemente, aparece ao se falar sobre Fluxo, pois ele é uma experiência resultante do entendimento que a televisão é tanto uma tecnologia, quanto uma forma cultural. Portanto, há escolhas pelo lado da recepção que determinam qual e quando o Fluxo deve ser acessado e pelo lado da produção que irá determinar o que deve estar inserido no Fluxo e quando e de que forma ele deve ser transmitido. É fácil perceber aqui o imbricamento de escolhas mediado pelos aspectos culturais e tecnológicos.

[...] ele incorpora um uso particular do meio. Williams retorna constantemente à observação de que escolhas estão sendo feitas, estruturas e práticas estabelecidas e propriedades do meio selecionado. Mesmo no nível de mínimos detalhes, podemos, portanto, descobrir um processo ativo de escolha, incorporando práticas de comunicação, expressivas de interesses particulares, a saber, os da hegemonia ou 'cultura dominadora' (GROSSBERG, 1977, p.353, tradução nossa¹¹).

Apesar de ser uma ideia original, todo o conceito elaborado em torno do Fluxo da radiodifusão por vezes foi mal interpretado por seus críticos. Dentre essas interpretações, um tipo aborda o reducionismo que revela o Fluxo como uma mera conexão entre os conteúdos publicitários e os de informação. Neuman, por exemplo, reconhece a importância de se considerar o caráter tecnológico da televisão ao abordar sua programação, já que a tecnologia apresenta em si as limitações de uso. Entretanto ele desconsidera a importância do social e credita a Williams uma fala no âmbito do determinante em relação à televisão:

Williams é simpático à ideia de que a programação da televisão é em parte 'determinada' pelo caráter tecnológico do meio. Ele discute em vários pontos as implicações do fato de que a visualização ocorre em ambientes predominantemente privados e observa que uma imagem televisionada é, em muitos aspectos, uma experiência visual única. Mas ele argumenta que enfatizar a tecnologia tem importantes implicações ideológicas. Isso implica que o padrão comercial atual é

¹⁰ Do original: "That is, the experience of viewing television does not comprise three' discrete series of messages programs, advertising, and previews-but rather involves a complex interweaving and interaction among these three sequences. While the analysis is often difficult to follow and unconvincing, Williams is clearly attempting to develop a method of interpretation which can simultaneously remain faithful to the experience of the viewer and reveal the choices which have been made in the details of the programming. These choices are not dictated by the nature of the technology, nor by the nature of the material which is the subject of the Programming".

¹¹ Do original: "Rather, it embodies a particular use of the medium. Williams constantly returns to the observation that choices are being made, structures and practices established, and properties of the medium selected. Even at the level of minute detail, we can therefore discover an active process of choice, embodying practices of communication, expressive of particular interests, namely those of the hegemony or 'dominative culture'".

intrínseco ao meio e leva a uma aceitação acrítica do status *quo* e à falta de vontade de experimentar (NEUMAN, 1977, p.502, tradução nossa¹²).

Por se tratar de um pesquisador que se filia ao *Media Effects* (Efeitos da Mídia), com suas preocupações voltadas para os efeitos dos meios, é possível perceber como Neuman interpela os estudos de Williams a partir de sua empiria e de suas questões de pesquisa. Sua ênfase à programação “determinada” pelo meio nem sequer é o ponto de concordância entre os dois. Ao revelar que Williams é simpático a essa condição, Neuman rompe com toda a sua construção teórica, pois essa formulação entende que a programação é da forma como a conhecemos por conta da natureza do meio. A determinação compreendida por Williams advém da hegemonia, cujo ato de determinar é entendido enquanto fixação de limites e imposição de pressões à realização social e individual (GOMES; JANOTTI, 2011), ou seja, nossa programação televisiva é determinada hegemonicamente, a qual ao mesmo tempo que precisa se adaptar as possibilidades tecnológicas apresentadas pelo meio, é também construída a partir de sua relação com quem produz e com quem consome.

Ao considerar a determinação nos termos de Neuman, voltamos ao ponto da tecnologia determinante, que molda formas e hábitos, então, a questão não é enfatizar a tecnologia, mas ao colocar ênfase exclusivamente nela observar-se-ia fortes implicações ideológicas. Além disso, a interpretação de Neuman sobre Fluxo é frágil, pois ela apenas considera o aspecto da sequência, que é substituída pelo termo conexão.

Um elemento central na análise de Williams é a distinção frequentemente notada entre a comunicação impressa que existe no espaço e a transmissão que existe no tempo. Ele desenvolve o conceito de ‘Fluxo de programação’, que enfatiza a conexão de elementos comerciais e informacionais. (NEUMAN, 1977, p. 502, tradução nossa¹³).

Considerar o Fluxo enquanto programação é uma interpretação equivocada e comum no meio acadêmico. A ideia de programação por si só não dá conta da movimentação conceitual que Williams promove para descrever a experiência de um Fluxo planejado de sequências que se sucedem. Isso não quer dizer que ele não está considerando a programação, muito pelo contrário a programação é parte importante para que o Fluxo se realize, mas reduzi-lo a isso é considerar

¹² Do original: “Williams is sympathetic to the idea that television programming is in part “determined” by the technological character of the medium. He discusses at several points the implications of the fact that viewing takes place in predominantly private settings, and notes that a televised image is in many ways a unique visual experience. But he argues that overemphasizing technology has important ideological implications. It implies that the current commercial pattern is intrinsic to the medium and leads to an uncritical acceptance of the status quo and unwillingness to experiment”.

¹³ Do original: “A central element in Williams’s analysis is the often-noted distinction between print communication which exists in space and broadcasting which exists in time. He develops the concept of ‘programming flow,’ which emphasizes the connectedness of commercial and informational elements”.

mais uma vez a ideia de série de programas em blocos unitários, ou seja, tudo aquilo que Williams pretende superar. Além disso, a ideia de conexão reitera apenas a ideia de pontos que se vinculam, e não abarca uma noção de movimento fluído que a ideia de Fluxo convoca.

McLuhan, que foi tão criticado por Williams, evita entrar no mérito do que o conceito de Fluxo implica. Ele adentra em um caminho pouco usual, em que ele associa a ideia de Fluxo aos efeitos provocados pela televisão em nosso corpo. Não são efeitos cognitivos única e exclusivamente como normalmente é apresentado na comunicação, mas efeitos físicos que implicam em efeitos secundários na cognição. Ademais, ele faz uma distinção de gênero, em que mede diferentes efeitos entre meninos e meninas.

Pode-se desenvolver a observação de Schwartz apontando como o Fluxo instantâneo de imagens de TV tende a imobilizar os músculos motores dos olhos, criando sonolência e também impedindo os movimentos oculares necessários para a leitura da impressão, no que diz respeito aos jovens. Isso leva ao mistério das dificuldades de aprendizagem que ocorrem principalmente (90%) entre os meninos. Isso, por sua vez, aponta para o fato de que o treinamento da sensibilidade muscular entre as meninas parece favorecer a coordenação muscular mais delicada, consistente com a leitura da palavra impressa. Os efeitos muito antivisuais da TV são o cerne da alfabetização. Filmes não inibiram as respostas motoras dos músculos oculares (MCLUHAN, 1978, p. 261, tradução nossa¹⁴).

Apesar de parecer um pouco descolada da proposta de Fluxo centralmente discutida por nós, a estratégia de McLuhan foi desenhada exatamente para usar o conceito contra o próprio Williams, sem se desvincular de sua tradição de estudos sobre os efeitos da mídia. Seus argumentos insinuam primeiro que não é nenhuma novidade essa ideia de Fluxo, já que existem autores preocupados justamente com seus efeitos. Segundo, suas formulações estão aquém das discussões engendradas na Academia, pois envolve não só questões comportamentais, como também de saúde. Ou seja, em nível de mensuração, os efeitos da mídia são mais importantes do que o caminho traçado por Williams, que tenta através da retórica desconstruir algo que já é percebido na vivência real. Essa elucubração fica mais evidente quando ele conclui: “o efeito direto da TV ou, na verdade, qualquer outro meio sobre a resposta sensorial humana, e

¹⁴ Do original: “One might develop the Schwartz observation by pointing out how the instant flow of TV imagery tends to immobilize the motor muscles of the eyes, creating sleepiness and also impeding the eye movements necessary for reading print, where the young are concerned. This leads to the mystery of learning disabilities which occur mainly (90 percent) among boys. This, in turn, points to the fact that the training of muscular sensibility among girls seems to favor the more delicate muscular coordination consistent with reading the printed word. The very antivisual effects of TV are the crux where literacy is concerned. Movies did not inhibit the motor responses of eye muscles. The direct effect of TV or, for that matter, any other medium on the human sensory response, and alterations in the bias of the entire sensory system, is not a matter that interests Williams or very many other students of the media”.

alterações no viés de todo o sistema sensorial, não é uma questão que interessa a Williams ou a muitos outros estudantes da mídia” (MCLUHAN, 1978, p. 261).

3.2 FLUXO E SEGMENTAÇÃO

Diante das críticas que Williams recebeu é possível vislumbrar que o conceito de Fluxo na radiodifusão não encontrou um ambiente pacificado. Desde que fora lançado, ele foi revisitado por diversos autores, que propunham novos caminhos ou releituras. John Ellis (1992), em sua obra “*Visible Fictions: Cinema, Television e Video*” foi um dos autores que reconhecidamente mais criticaram o conceito de Williams.

Ao tentar estabelecer as diferenças formais entre cinema e televisão, Ellis indica que a TV é um meio de comunicação doméstico, pois a sua dinâmica se confunde com a vida do lar, com a vida em família. A sua localização privilegiada no centro da sala de estar, divide espaço com fotos de entes queridos e amigos e é interpelada por uma dinâmica muito própria do ambiente doméstico. Não é de se estranhar que o fazer televisivo leva em causa o lar e a família como termos centrais. Seus programas são direcionados para audiências gerais, portanto as nuances de uma mulher que trabalha fora, as famílias de pais separados ou até mesmo casais que não possuíam filhos não eram tratados como padrão. É válido ressaltar aqui, da mesma forma que destacamos ao explicar o contexto histórico em que Williams pensou Fluxo, que Ellis escreveu originalmente esse livro em 1982, ou seja, nessa época ainda não havia a profusão de canais de televisão e plataformas televisivas que possuímos atualmente, desta forma, nosso olhar deve considerar a falta desses elementos de análise.

Toda essa interface deu à televisão as bases de construção de sua linguagem. Para se comunicar com esse núcleo doméstico dinâmico, a TV deveria se diferenciar do cinema, já que o nível de atenção desprendido para o consumo televisivo seria bastante diferente. Para isso, desenvolveram-se formas específicas de narração e de produção de seus materiais. O segmento é indicado por Ellis como a organização básica do material televisivo, que possui curta duração e deve vir acompanhado por outros segmentos. Por conseguinte, ele considerará a forma serial e a série como uma dupla que garante não só a repetição como também a novidade dentro da linguagem televisiva, as quais vão implicar na programação, que por sua vez dialogará com os eventos particulares da vida familiar e oferecerá uma regularidade, semanal, da repetição de formatos de séries particulares.

Esse é seu argumento principal. Diferentemente de Williams, Ellis vai defender que a unidade básica da produção televisiva é o segmento, com movimentos em que um segmento segue o outro sem necessariamente haver uma ligação entre eles. Ao reconhecer que muito dessa noção se vale do que foi pensado por Williams, ele afirma também que o uso do conceito de Fluxo foi muito mal aplicado e muito se deve de como a formulação foi construída.

Ao argumentar contra duas suposições (que os programas são interrompidos; que a TV é uma série de itens de programas coerentes separados), Williams descreve o Fluxo como um processo líquido e até mesmo confuso pelo qual a TV aberta tende a calcular a média das várias formas de programa que suas organizações formais de produção reivindicam manter separado. De acordo com o modelo de Fluxo de Williams, então, tudo se transforma em textos únicos coerentes, como os filmes de cinema, mas formam uma espécie de montagem sem significado geral (ELLIS, 1992, p. 117, tradução nossa¹⁵).

Ellis acredita que o contraponto fundamental entre as duas propostas se dá na relação homogeneizadora que ele atribui ao conceito de Fluxo. Desta forma, ele reivindica que essa planificação de um Fluxo único deixa de considerar as nuances perceptíveis da produção televisiva. A experiência de Fluxo, não extrai um sentido coerente, nem mesmo unificador de textos televisivos tão diferentes entre si. É importante aqui destacar o peso que Ellis dá ao processo de significação a partir do texto, pois através disso que acontece a busca pelo tensioamento ao que fora produzido em relação ao conceito de Fluxo. Há de se considerar aqui que Williams não se preocupa em lançar um olhar apenas para as organizações formais do texto, para ele é importante entender como se dá suas formações em uma perspectiva histórico-cultural, como elas dialogam com o hegemônico e como elas fazem sentido para a vida cotidiana. Por isso, sua ênfase está na experiência a partir da forma que compõe o Fluxo, que foge a questão sobre as meras diferenças entre um conteúdo e outro.

O Fluxo reúne itens diferentes, colocando-os dentro da mesma experiência, mas não os organiza para produzir um significado geral. Esta é uma visão valiosa; no entanto, o problema está na definição de ‘itens’ de Williams. ‘Itens’ ainda são textos separados, trabalhos independentes como um filme de cinema. Finalmente, para Williams, o Fluxo é uma característica da TV que compromete severamente e altera os textos separados que a TV fabricou. Seu modelo é de textos em estilo de cinema que aparecem em um contexto que reduz a separação entre eles. Ao fazê-lo, ele subestima a complexidade da forma de mercadoria específica da TV aberta, que tem pouco a ver com o texto único (ELLIS, 1992, p. 117, tradução nossa¹⁶).

¹⁵ Do original: “In arguing against two assumptions (that programmes are interrupted; that TV is a series of separate coherent programme items), Williams describes flow as liquid and even confusing process by which broadcast TV tends to average out the various programme forms that its formal organisations of production claim to keep separate. According to Williams’s model of flow, then, everything becomes into coherent single texts like cinema films, but form a kind of montage whithout overall meaning”.

¹⁶ Do original: Flow assembles disparate items, placing them within the same experience, but does not organize them to produce an overall meaning. This is a valuable insight; however, the problem lies in William’s definition

Ao entender que a ideia de Fluxo é a unificação de todo o conteúdo televisivo, Ellis vai desenvolver sua ideia de segmentação, uma característica que ele atribui como muito própria da linguagem televisiva e que não é perceptível apenas na conformação gerada entre os intervalos comerciais. Os segmentos são observáveis em todos os produtos televisivos, desde os noticiários até os seriados. A reiteração é um dos seus principais aspectos, que “toma a forma de uma rápida alternância entre cenas e um retorno frequente a locais e situações habituais, em vez de qualquer progressão sustentada através da lógica sequencial de eventos” (ELLIS, 1992, p. 120, tradução nossa¹⁷). Apesar de Ellis chamar a atenção para a forma como a dinâmica do doméstico se articula com o segmento televisivo, seu ponto de mirada está voltado muito mais para o hegemônico, do que para as formas de resistência. Ao elaborar o conceito de Fluxo, Williams estabelece como lugar de entrada a recepção para entender todas essas relações processuais, a qual experiencia na forma de Fluxo todas as unidades isoladas e separadas determinadas pelas formas hegemônicas da televisão.

Ao contrário de Williams, Ellis vai pensar a segmentação em articulação com a série e em articulação com a programação. Por ser tão popularizada em todo o mundo, a série atribui organização e coerência aos segmentos a partir de padrões por eles gerados e seus elementos repetitivos. Enquanto que a programação opera em um nível de suprasegmentação da transmissão televisiva, no sentido de agendar e organizar tudo que será levado ao ar a partir de um ponto de balanceamento a fim de que a classe de determinado segmento não seja maioria em transmissão. Por exemplo, no horário nobre, é necessário que haja novelas, telejornais e filmes, para que toda essa faixa de horário não seja apenas marcada por um desses segmentos. Portanto, ele conclui:

A característica experiência televisiva de transmissão é o consumo doméstico de uma sucessão de segmentos organizados de acordo com a lógica da série. A experiência característica do cinema de entretenimento é pública e coletiva, uma experiência de um único texto que realiza e completa a imagem narrativa que circula por ele. A radiodifusão não desenvolveu a instituição da imagem narrativa; em vez disso, a série fornece a expectativa e a antecipação necessárias, distintas daquelas do cinema. O processo de segmentação de TV de seu Fluxo se contrasta novamente com a ênfase do cinema no filme unitário único. Isso também tem efeitos que significam que, em sua área comum de ficção narrativa, o cinema e a TV tendem a desenvolver diferentes formas e abordagens. Também tem efeitos em que cada meio tende a se concentrar

of 'items'. 'Items' are still separate texts, independent works like a cinema film. Finally, for Williams, flow is a feature of TV that severely compromises and alters the separate texts that TV has manufactured. His model is of cinema-style texts which appear in a context that reduces their separation one from another. In doing so, he underestimates the complexity of broadcast TV's particular commodity form, which has very little to do with the single text.

¹⁷ Do original: “This segmentalisation takes the form of a rapid alternation between scenes and a frequent return to habitual locations and situations rather than any sustained progression through sequential logic of events”.

em diferentes procedimentos de significação de eventos (ELLIS, 1992, p. 127, tradução nossa¹⁸).

Ellis é considerado um dos principais críticos ao conceito de Fluxo por Williams, destacado por Turner. “Através dos anos, essa análise tem sido contestada e revisada de muitas formas, entre as quais a mais efetiva foi, talvez, a proposta de John Ellis de que a televisão opera por segmentos, não por programas” (TURNER, p. 8, 2016). Discordamos da visão elogiosa de Turner à Ellis, pois sua apropriação de Fluxo o aproxima conceitualmente ao que se entende por grade de programação. Ellis não desenvolve a noção de forma cultural que é tão cara à Williams, desta forma, suas propostas de segmentação enquanto padrão da linguagem televisiva, não levam em consideração intencionalidades, institucionalidades e todos os desdobramentos históricos e sociais que tornaram a segmentação possível e importante para a televisão.

Ellis elabora algo sobre sociabilidade, que tenta entender que a programação televisiva é formada a partir de um diálogo com o cotidiano das famílias, além de ser importante para se perceber como a televisão se articula com o doméstico. Como bem lembra Martín-Barbero (2006), o tempo do seriado é o tempo do capital, aquele tempo que transcorre e é medido, típico do sistema produtivo. Já o doméstico não representa apenas a reprodução da força de trabalho, há nele iniciativa e liberdade. Ellis ao recorrer à segmentação, à serialização, está recorrendo ao capital e não compreende como a vida comum pode ter suas próprias dinâmicas. Williams ao dizer que o Fluxo é uma série de unidades relacionadas de diversas maneiras, é reafirmar que existe no doméstico a resistência à lógica cronométrica do capital e ali o consumo televisivo opera por outra ordem, a de um Fluxo que se inicia e termina, para que em outro dia, em outros horários possa recomeçar novamente.

A perspectiva de segmentação por Ellis rendeu frutos. Em seu artigo “*The Concept of Live Television: Ontology as Ideology*”, Jane Feuer faz uma brincadeira no título com a palavra “live” em inglês, que quer dizer “ao vivo” ou “viva” para justamente debater o que seria a entidade televisiva, se seria uma coisa em si mesma ou apenas um mero meio de transmissão

¹⁸ Do original: “The characteristic broadcast TV experience is a domestic consumption of a succession of segments organized according to the logic of the series. The characteristic entertainment cinema experience is public and collective, an experience of a single text which performs and completes narrative image circulated for it. Broadcasting has not developed the institution of the narrative image; instead the series provides the necessary expectancy and anticipation, which is distinct from that of the cinema. TV’s process of segmentalisation of its flow contrasts again with cinema’s emphasis on the single unitary film. This also has effects which mean that in their common area of narrative fiction, cinema and TV tend to develop different forms and approaches. It also has effects in that each medium tends to concentrate on different procedures of signification of events”.

para outros processos de significação. Em outras palavras, ela quer compreender de que forma a ontologia do meio televisivo é apropriada de forma ideológica.

Ao abordar o conceito de Fluxo, ela retoma a construção de Ellis em torno da televisão enquanto um elemento doméstico e familiar, em que o Fluxo pode ser interceptado a qualquer momento e em qualquer ponto, já que a televisão teve sua projeção pensada para ser assistida sem concentração, de forma causal e intermitente:

A televisão, então, por causa da propriedade do Fluxo, parece ‘real’ em outro sentido; diferente do cinema, é uma experiência inteiramente comum, e isso faz com que pareça natural, de certa forma ir ao cinema não mais o faz (FEUER, 1983, p. 15, tradução nossa¹⁹).

A sua busca por uma concepção sobre televisão viva faz ela se apropriar do conceito de Fluxo como emulador do real e que atribui à televisão uma característica naturalizadora se comparada ao cinema. O comum que ela adjetiva de Fluxo faz referência aos hábitos diários, o sentido aqui construído esvazia todas as preocupações contextuais e nivela a experiência como se fosse algo da vida cotidiana de qualquer lugar. Portanto, para ela, o Fluxo que experimentamos aqui é o mesmo que o público nos Estados Unidos também experimenta. Outro fato que merece ser destacado é televisão ser portadora da propriedade do Fluxo. Construído dessa forma, mais uma vez, o Fluxo como inerente ao meio é uma concepção já rejeitada por Williams, que defende um entendimento mais complexo dos processos histórico-culturais.

Ainda ‘Fluxo’ como Williams descreve é pura ilusão. Seria mais correto dizer que a televisão é constituída por uma dialética de segmentação e Fluxo. A televisão é baseada em segmentos de programas, segmentos de publicidade, segmentos de trailers, etc. Williams diz que a propriedade do Fluxo torna impossível ‘segmentar’ o Fluxo de televisão para análise. No entanto, ele poderia facilmente dizer que, na televisão, a segmentação não é um processo de um analista que isola fragmentos do Fluxo. Pois, ao contrário do cinema narrativo, a segmentação já é uma propriedade do texto. Williams deveria dizer com mais precisão que a televisão possui segmentação sem fechamento, pois é isso que ele realmente quer dizer com ‘Fluxo’ (FEUER, 1983, p. 15-16, tradução nossa²⁰).

Definitivamente Fluxo não é segmentação sem fechamento. Ao fazer a leitura de Ellis e tentar construir um ponto de vinculação entre os dois conceitos, Feuer cai nessa armadilha comum

¹⁹ Do original: “Television, then, because of the property of flow, seems “real” in another sense; unlike cinema, it is an entirely ordinary experience, and this makes it seem natural in a way going to the movies no longer does”.

²⁰ Do original: “Yet “flow” as Williams describes it is pure illusion. It would be more accurate to say that television is constituted by a dialectic of segmentation and flow. Television is based is based upon program segments, advertising segments, trailer segments, etc. Williams says the property of flow makes it impossible to “segment” the flux of television for analysis. Yet he could just as easily have said that in television, segmentation is not a process of an analyst isolating fragments from the flow. For, unlike narrative cinema, segmentation is already a property of the text. Williams should more accurately say that television possesses segmentation without closure, for this is what he really means by “flow””.

que é de entender a televisão apenas e somente a partir do hegemônico. Uma segmentação sem fechamento deixa de ser segmentação, mas não necessariamente se transforma em Fluxo. Williams não afirma que não existe a segmentação na televisão, pelo contrário, é de sua compreensão que ela existe, entende que a televisão se organiza a partir dessa lógica e é de sua articulação com o telespectador que a experiência de Fluxo se realiza e esses segmentos dão lugar a várias sequências alternativas. Então Fluxo é uma construção histórica, social e cultural, perpassada por interesses econômicos e políticos. Apesar disso, Feuer articulará o conceito de Fluxo com o de TV viva.

O Fluxo, como tal, não é natural nem tecnologicamente determinado. É um resultado historicamente específico da prática de rede: 'Fluxogramas' são construídos pelos executivos da rede antes de serem reconstituídos pelos estruturalistas. O Fluxo, como uma varredura contínua do mundo, é valorizado à custa de uma fragmentação igualmente grande. A televisão explora sua suposta ontologia 'viva' como ideologia. No conceito de televisão ao vivo, o Fluxo e a unidade são enfatizados, dando uma sensação de imediatismo e integridade, mesmo que a prática de rede desmente tal unidade, mesmo na cobertura especialmente 'viva' de eventos como os Jogos Olímpicos (FEUER, 1983, p. 16, tradução nossa²¹).

Não entender o Fluxo enquanto natural ou tecnologicamente determinado parece ser nosso único ponto de concordância. Mas aparenta que Fluxo para ela é uma construção meramente técnica, em que a televisão ao vivo intercepta a cotidianidade através de uma emulação da imediatez e da transmissão íntegra e simultânea. O "Ao Vivo" pode fazer parte do Fluxo, mas não é nesses termos que ele se articula a cotidianidade.

Apesar de não citar Ellis enquanto referência para seu artigo "Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão", Arlinho Machado e Marta Vélez (2007) tem uma perspectiva muito próxima à dele ao que se refere ao Fluxo televisivo. Com o objetivo de discutir a abordagem macroscópica da televisão enquanto uma estrutura abstrata em pesquisas acadêmicas, os pesquisadores apresentam propostas de analisar a produção televisiva, principalmente os programas televisivos.

No artigo, em contraposição às obras cinematográficas que possuem unidades relativamente discretas, com singularidades estáveis, os programas televisivos são apresentados como mais difíceis de caracterizar. "Podemos definir o programa de televisão como qualquer série

²¹ Do original: "Flow as such is neither natural nor technologically determined. It is an historically specific result of network practice: "flow charts" are constructed by network executives prior to being reconstituted by structuralists. Flow, as a seamless scanning of the world, is valorized at the expense of an equally great fragmentation. Television exploits its assumed "live" ontology as ideology. In the concept of live television, flow and unity are emphasized, giving a sense of immediacy and wholeness, even though network practice belies such unity, even in-especially in "live" coverage of events such as the Olympics".

sintagmática (seqüência de imagens e sons eletrônicos) que possa ser tomada como uma singularidade distintiva em relação às outras séries sintagmáticas da televisão” (MACHADO; VÉLEZ, 2007, p. 5). O conceito de Williams então é apropriado como forma de indicar um pensamento que constrapunha a ideia de programa televisivo, ao introduzir o de Fluxo televisivo, que se propunha a pensar a transmissão televisiva de forma mais dinâmica, cujos limites entre segmentos não eram percebidos.

Entretanto, o conceito de Williams é rechaçado. Os pesquisadores reiteram que a produção e a recepção televisiva se baseiam no que eles denominam como núcleos de significação coerentes, ou seja, os formatos, os gêneros e os programas. Essa afirmação corrobora com a noção de que a televisão é formada por uma série de programas em seqüência e com o tempo delimitado, justamente o contraponto à ideia de Fluxo.

Em outras palavras, formatos, gêneros e programas continuam sendo os modos mais estáveis de referência à televisão como fato cultural. A bem dizer a verdade, também no jornal existe uma justaposição sequencial de matérias heterogêneas e também na literatura é possível encontrar leitores que leem vários romances simultaneamente, mas em nenhum desses casos se perde a noção de obra ou de matéria jornalística nos seus sentidos singulares, onde se pode inclusive destacar alguns talentos individuais (MACHADO; VÉLEZ, 2007, p. 05).

O conceito de Fluxo também não faz com que a referência à obra individual seja perdida, mas ao mesmo tempo não é sobre a obra única e exclusiva que se trata aqui. Referências a formatos, gêneros e programas são importantes até porque são a partir deles que o Fluxo pode se iniciar e/ou terminar, entretanto não são eles de forma isolada que contribuirão para o entendimento da televisão como forma cultural. A leitura dessas unidades a partir de uma vinculação com um todo não é uma mera reivindicação de lançar um novo olhar para o conteúdo televisivo, mas sim entender que essa unidade faz parte de uma seqüência de outras unidades, que estão assim configuradas por uma articulação entre as dinâmicas da vida cotidiana e os interesses do mercado, que tem o Fluxo como experiência resultante. Por sua vez, o Fluxo desta forma acontece por desdobramentos tecnológicos, políticos, sociais, econômicos e culturais. Entretanto, a interpretação sobre Fluxo por parte dos pesquisadores segue um caminho adverso a de Williams:

Se o Fluxo televisivo é o resultado da afirmação de alguma essência ‘natural’ da televisão ou tão somente de uma contingência histórica particular. É preciso considerar finalmente – e esse nos parece o ponto mais importante – que a ideia de *programa* leva ainda, sobre a ideia de *Fluxo*, a vantagem de permitir uma abordagem seletiva e qualitativa. O conceito de Fluxo empastela toda a produção televisiva num caldo homogêneo e amorfo, enquanto o de programa permite nitidamente distinguir

diferenças ou perceber qualidades que despontam sobre o fundo da mesmice (MACHADO; VÉLEZ, 2007, p. 05).

Entender que o Fluxo é algo natural, inerente à televisão ou que ele seja um constructo ocasional da história significa que a leitura sobre o conceito não foi bem apurada, porque é sobre tudo isso que Williams rejeita em suas primeiras páginas do livro “Televisão” e que já fora por nós destacado. Ele nos convoca a olhar para as complexidades dos processos socioculturais, entender que o desenvolvimento de tecnologias está atravessado por interesses e necessidades, como também olhar os processos de forma historicizada, e como tudo isso é importante para interpretação dos fenômenos culturais e comunicacionais. Outra questão como ele bem afirma é que as unidades particulares operam evidentemente no Fluxo já que é assim que organizamos nossas respostas, memórias, persistência de atitude e humor. Por outro lado, por exemplo, críticos conseguem fazer esse consumo completamente isolado, ao que ele chama de um “espectador num modo de tempo definido artificialmente”. Então, podemos eleger um ou outro programa sim, mas quando estamos sentados para assistir à televisão não usamos cronômetros precisos que nos indicam o início ou o fim de algum programa, deixamo-nos levar pelo Fluxo.

3.3. FLUXO E SOM

Desde muito tempo, em pesquisas e formulações do campo do audiovisual e do cinema há uma ênfase nas investigações concernentes à vinculação entre a imagem e o som. Para ilustrar essa tradição, tomaremos como exemplo o manifesto assinado por Serguei Eisenstein, Vsevolod Illarionovich Pudovkin e Grigori Aleksandrov. Nele, os três autores apontam a forma de como o cinema sonoro tiraria o *status* de arte do cinema como um todo, pois o uso do som destruiria a cultura da montagem de um filme (Eisenstein, 2002). Publicada originalmente em 1925, a declaração “Sobre o Cinema do Futuro Sonoro” evidencia como surge a necessidade de destacar o papel da imagem sobre o som ou do som sobre a imagem.

Rick Altman (1986) segue por essa perspectiva. Ao se apropriar do conceito de Fluxo, o pesquisador não quer desconstruir o pensamento elaborado por Williams, mas ele pretende chamar em causa a compreensão de que o Fluxo é construído a partir da cultura na qual o meio está inserido. Seu ponto central de argumentação se dá justamente nessa relação entre o áudio e o vídeo. Exemplo disso é a forte presença da trilha sonora na televisão estadunidense, que opera junto ao público com marcações de eventos que estejam em transmissão e auxilia na continuidade da programação, a fim de manter a atenção do telespectador.

A questão de Altman resvala no mesmo ponto que Ellis. Apesar da trilha sonora funcionar enquanto mecanismo de continuidade para a programação junto ao público, o olhar mais uma vez é a partir da hegemonia. Se fossemos reler sua perspectiva para aproximá-la a de Williams, indicariamos primeiramente que o entendimento de Fluxo não é a partir da cultura em que o meio está inserido, mas é sobre o modo como partilhamos televisão e a experiência televisiva. Segundo, o olhar sobre o sonoro poderia tentar compreender como os usos e apropriações desses mecanismos por parte da recepção potencializaria a experiência em Fluxo.

Quando Williams se detém ao exercício comparativo entre a televisão britânica e a estadunidense, ele buscava ali o Fluxo enquanto uma experiência comum em ambos os contextos e que indicasse para uma característica geral da nossa relação com a televisão. Altman refuta essa formulação por acreditar que a noção de Fluxo só pode ser efetivamente entendida quando for considerada tanto a prática cultural específica da televisão, quanto à noção de Fluxo no doméstico, em que a trilha sonora seria responsável por fazer a mediação entre ambas.

O próprio Williams estabelece as bases para essa análise quando reconhece diferenças significativas entre as práticas britânicas e americanas, bem como entre sistemas comerciais e públicos. Em todos os pontos, no entanto, ele se contenta em interpretar essas diferenças em termos do grau de atualização da verdadeira natureza do meio. Os britânicos estão ‘atrás’ dos americanos, a televisão pública fica atrás do setor comercial, mas todos estão indo na mesma direção, porque todos eles compartilham da mesma essência tecnologicamente determinada (ALTMAN, 1986, p. 40, tradução nossa²²).

Esse olhar desenvolvimentista lançado entre estadunidenses e britânicos é uma alegoria elaborada por Altman para desenvolver seu argumento sobre a percepção do Fluxo na televisão enquanto prática cultural. Todavia, é estranha essa contextualização, porque atribui ao sistema público de televisão um lugar anterior ao sistema de financiamento publicitário e ela se torna mais estranha ainda quando atribuída a Williams, pois as diferenças por ele percebidas não são parâmetros de posicionamento classificatório. Além disso, apenas reiterando o que já foi amplamente defendido nessa monografia, Williams definitivamente não propõe um grau de atualização da verdadeira natureza dos meios.

Altman defende ainda que não existe experiência única relacionada à essência da televisão, pois ela está relacionada sobre a maneira pela qual a televisão enquanto corporação mercantiliza seu

²² Do original: “Williams himself lays the groundwork for this analysis when he recognizes significant differences between British and American practices, as well as between commercial and public systems. At every point, however, he is content to interpret those differences in terms of the degree of actualization of the medium’s true nature. The British are “behind” the Americans, public television lags behind the commercial sector, but all are going in the same direction, because they all partake of the same technologically determined essence”.

consumidor. Contextos diferentes, formas de mercantilização diferentes. Williams também não defende uma experiência única, mas para ele é pelo consumo que ela se revela e, justamente por considerar esse âmbito que a experiência é dinâmica, plural e diferenciada.

Tendo isso em vista, ele propõe dois caminhos investigativos em relação ao Fluxo. O primeiro vinculado a uma perspectiva através do desenvolvimento de um determinado sistema televisivo, o qual ele atribui a Williams, e um segundo em que a diferença do Fluxo pode ser explicada através de como determinada cultura define de formas diferentes a função da televisão (para nós essa perspectiva está mais próxima de Williams do que a primeira). Ele então aposta em duas hipóteses, em que: “o Fluxo substitui a programação discreta na medida em que 1) a competição por espectadores é permitida para governar a situação de radiodifusão, e 2) as receitas de televisão aumentam com o aumento da visualização” (ALTMAN, 1986, p. 40, tradução nossa²³).

Essas duas hipóteses estão muito mais relacionadas à forma como a televisão vende a sua audiência e muito menos a uma experiência televisiva. Esse movimento de se diferenciar da perspectiva de Williams se dá justamente por Altman reiterar a não existência de uma experiência televisiva única. Ao fazer essa creditação, ele articula a noção de um Fluxo mais intenso com os sistemas mais desenvolvidos de aferição de audiência, como a Nielsen Media Research nos Estados Unidos e o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) aqui no Brasil. Como esses sistemas possuem em suas lógicas operativas a classificação de canais e programas mais assistidos, isso provocaria as emissoras a encontrar formas cada vez mais sofisticadas de captura da atenção da audiência e quanto maior for sua audiência mais verba publicitária elas seriam capazes de atrair. Ou seja, o quão mais preciso e qualificado for o trabalho desses sistemas, maior seria o nível do Fluxo percebido em determinada cultura.

Como forma de disputar essa audiência, as emissoras se utilizam da trilha sonora não apenas para que o telespectador se mantenha atento, mas que ele simplesmente não desligue a televisão. Portanto, ao se distanciar do aparelho televisivo, mesmo que o telespectador não tenha mais acesso às transmissões de imagem, é o áudio que irá acompanhá-lo para que sua interação com o conteúdo televisivo não seja interrompido, nem que o Fluxo seja quebrado. Altman chega a reforçar seu argumento através de algumas pesquisas científicas que comprovam que a atenção

²³ Do original: “flow replaces discrete programming to the extent that 1) competition for spectators is allowed to govern the broadcasting situation, and 2) television revenues increase with increased viewing”.

do público com a televisão não passa apenas pela visualidade, mas também e principalmente pela audioalidade.

O Sistema da Nielsen – assim como vários estudos atuais sobre a estética da televisão – supõe que a visão ativa é o modelo exclusivo de atenção espectral da audiência é, de fato, o modo dominante de assistir televisão. Esta prática de espectadores intermitentes influencia as decisões de programação e a construção da trilha sonora. Como o estrategista de rede não tem como objetivo aumentar a audiência, mas aumentar as classificações, e como esses ratings contam aparelhos de televisão em vez de telespectadores, o setor tem interesse em manter os sets mesmo quando não há espectadores sentados à sua frente. A trilha sonora, assim, começa a assumir um papel ativo. Para manter esses conjuntos operando enquanto todos os espectadores estão fora da sala ou prestando pouca atenção (ALTMAN, 1986, p. 42, tradução nossa²⁴).

Portanto, ao articular essa perspectiva com suas hipóteses, Altman acredita que o aumento da intensidade do Fluxo televisivo tem estreita relação com a maior efetividade do papel da trilha sonora. Contudo, a forma descrita por Altman de como o sonoro se articula com o Fluxo remete a uma matriz bastante ativa de nosso consumo que é justamente o rádio. Como Williams está pensando a experiência de Fluxo do sistema de radiodifusão que compreende não só a televisão, como também o rádio, é válido ressaltar que o sonoro é tão importante para o autor, quanto o imagético.

3.4. FLUXO E O FÓRUM CULTURAL DA TELEVISÃO

A perspectiva de que o significado do texto televisivo é construído pelo telespectador surge em outro momento em articulação com o conceito de Fluxo televisivo. Horace Newcomb e Paul Hirsch escreveram um artigo nomeado “Television as a cultural forum: Implications for research” (1983), cujo título é uma clara referência à obra de Raymond Williams. A sua discussão não pretende oferecer a característica de fórum enquanto uma terceira adjetivação da televisão para além da tecnologia e da forma cultural. O caminho traçado pelos autores é de promover um tipo de discussão que possa pensar um modelo de análise televisiva, atribuindo a televisão enquanto um fórum cultural. Desta forma, eles investigam os modos como a televisão não só contribui para as mudanças de pontos de vistas na sociedade, como também ela é capaz de manter aqueles que são dominantes. A articulação feita com Fluxo é bastante fugaz, mas

²⁴ Do original: “The Nielsen Rating System – as well as several current studies on television aesthetics – assumes that active viewing is the exclusive model of spectatorship attention is in fact the dominant mode of television viewing. This practice of intermittent spectatorship influences programming decisions and the construction of the sound track. Since network strategists aim not at increasing viewership but at increasing ratings, and since those ratings count operating television sets rather than viewers, the industry has a vested interest in keeping sets on even when no viewers are seated in front of them. The sound track thus begins to take on an active role. In order to keep those sets operating while all viewers are either out of the room or paying little attention”.

primeiramente precisamos compreender suas formulações para localizar de que forma o conceito de Fluxo é operado.

A ideia de televisão construída pelos autores está muito delimitada à televisão estadunidense, a qual eles atribuem um reconhecimento por parte da crítica e dos estudos de televisão como um “reino liminar”, que arquiteta seus pontos de vistas pelos conflitos sociais existentes na sociedade, porém seus “interesses, enredos e tipos de personagens que não são de todos familiares em nossa experiência vivida” (NEWCOMB; HIRSCH, p. 48, 1983, tradução nossa²⁵). Apesar de apresentar situações que dissoam em certa medida da vida ordinária, o texto televisivo é naturalizante, ou seja, para cada personagem ou cada situação que se diferencie da realidade vivida pelo telespectador a televisão cria ambiências conformantes e coerentes na narrativa.

A introdução do conceito de fórum cultural está ligada à cultura popular, à televisão, em que o ato de fazer perguntas é tão importante quanto formular respostas. Essa passagem indica que o texto apresentado pelas produções televisivas é passível de questionamento por parte de seu público. Muitas vezes, ao levantar temas que possam ser encarados enquanto controversos pela sociedade, a televisão o encerra de forma conformadora, ou como diz os autores, de forma tradicional.

De fato, seria primordial pensar que os textos convencionais na sociedade de massa desafiarão abertamente as ideias dominantes. Mas isso dificilmente impede que as ideias de oposição apareçam – em outras palavras, nós achamos que a televisão não apresenta conclusões ideológicas – apesar de suas conclusões formais – tanto quanto comenta sobre problemas ideológicos (NEWCOMB; HIRSCH, p. 49, 1983, tradução nossa²⁶).

A retórica do drama americano é de discussão, todas as situações apresentadas na televisão estão articuladas com a experiência social e cultura americanas, desta forma sua construção é pensada para não oferecer ameaça, mas sim certa familiaridade ao telespectador. Por isso, é comum que nesse fórum se encontrem perspectivas que promovam o equilíbrio da discussão dentro das posições ideológicas.

Reconhecemos, é claro, que essa variedade funciona, em sua maior parte, dentro dos limites do capitalismo monopolista americano e no interior do pluralismo americano. É um foro pluralista efetivo apenas na medida em que o pluralismo político americano

²⁵ Do original: “Interest informs, plots, and character types that are not at all familiar in our lived experience”.

²⁶ Do original: “Indeed, it would be startling to think that mainstream texts in mass society would overtly challenge dominant ideas. But this hardly prevents the oppositional ideas from appearing - Put another way, we argue that television does not present firm ideological conclusions — despite its formal conclusions — so much as it comments on ideological problems”.

é ou pode ser. Também observamos, no entanto, que uma das funções primordiais do fórum da cultura popular, o fórum da televisão, é monitorar os limites e a eficácia desse pluralismo, talvez o único fórum ‘público’ em que essa função é desempenhada (NEWCOMB; HIRSCH, p. 49, 1983, tradução nossa²⁷).

Dado esse preâmbulo sobre a televisão enquanto fórum, os autores argumentam que esse modelo também é perceptível no âmbito do gênero televisivo, no sentido que há semelhanças discursivas entre um programa e outro que compartilham o mesmo gênero, nas formas inovadoras individuais. A mudança de conteúdo, entretanto, pode atrair novos públicos, que irão construir críticas e engendrar reformas.

Isso dificilmente diminui a força da variação genérica como outra versão das diferenças dentro do fórum. A retórica do padrão da novela é diferente daquela da comédia da situação e da do programa de detetives. Assim, quando tópicos semelhantes são tratados dentro de quadros genéricos diferentes, outro nível de ‘discussão’ está em ação (NEWCOMB; HIRSCH, p. 49, 1983, tradução nossa).

E é a partir do gênero televisivo que os autores fazem a articulação com o conceito de Fluxo em Williams. Dentre as perspectivas analisadas nesta monografia, essa é a que se revela mais frágil e mais distante daquilo que Williams formulou. Os autores afirmam que é através das faixas da programação televisiva, ou seja, o Fluxo, que ideias plurais e muitas vezes opostas se encontram e muitas vezes a mesma ideia pode ser abordada de maneira distinta. No cerne da questão, o que tem sido defendido é que o Fluxo é um agente potencializar da televisão enquanto fórum, pois, por agregar diversos gêneros em uma transmissão, ele é capaz de emular aquilo que é mais próximo da experiência real, da vida cotidiana. Situação que não acontece ao consumir o programa em sua forma individualizada.

O modelo do fórum, então, nos levou a uma nova exploração da definição do texto da televisão. Agora estamos examinando a ‘faixa de visualização’ como um texto em potencial e estamos descobrindo que, na gama de opções oferecidas pela televisão de uma determinada noite, o fórum é de fato um modelo mais preciso do que acontece na televisão do que qualquer outro que conhecemos (NEWCOMB; HIRSCH, p. 50, 1983, tradução nossa).

É inadequada a atribuição de Fluxo apenas enquanto faixas de programação televisiva, porque, construída desta forma, a sua ideia para os autores se aproxima muito do que é comumente chamado de faixa horária de programação, como o horário nobre ou a faixa matutina, por exemplo. Enquanto exercício analítico, Williams se deteve a analisar as faixas de horário, mas

²⁷ Do original: “We recognize, of course, that this variety works for the most part within the limits of American monopoly capitalism and within the range of American pluralism. It is an effective pluralistic forum only insofar as American political pluralism insofar can be. We also note, however, that one of the primary functions of the popular culture forum, the television forum, is to monitor the limits and the effectiveness of this pluralism, perhaps the only “public” forum in which this role is performed”.

como forma de entender como esse Fluxo acontecia. Assim, atribuir o seu sentido vinculado unicamente à faixa de programação é tirar do telespectador essa experiência que a ele é atribuída e deslocar para a produção. A ideia de faixa, então, nos coloca de volta à ideia de unidades separadas, mas de forma mais abrangente, pois ela passa a assumir diversos textos de diversos gêneros, só que com delimitações de horários e sem a fluidez que as sequências do Fluxo suscitam.

Por considerar as marcas culturais no texto televisivo e a capacidade de negociação do telespectador com o hegemônico nos termos de “Codificação/Decodificação”²⁸ de Stuart Hall, acreditamos que a articulação entre o conceito de televisão enquanto fórum cultural considera o Fluxo enquanto segmento de horário. Nesse sentido, nossa interpretação é de que o telespectador pode experimentar em Fluxo falas e posicionamentos consonantes e dissonantes ao seu, mas é na vida cotidiana, doméstica e comunitária, através dos processos de sociabilidade que ele irá dialogar com o discurso que lhe foi apresentado e negociar com as estruturas hegemônicas seu posicionamento frente a essa experiência. Entretanto, para que toda essa articulação seja possível, é necessário não se ater somente a um aspecto do Fluxo, mas a sua forma global. Atribuir ao Fluxo apenas seu caráter de faixa de programação, é operar no sentido de grade televisiva e suas lógicas de horários pré-determinados e isolados.

3.5. DO ZAPPING AO SUPER-FLUXO

A fim de relacionar o conceito de Fluxo em Williams com os desdobramentos apontados por Ellis e Altman, John Fiske (1999) defende que o Fluxo é descontínuo, interrompido e segmentado. A noção de descontinuidade está vinculada essencialmente ao que Williams propõe enquanto Fluxo planejado; interrompido, por sua vez, faz referência ao que Altman defendia das possibilidades de interrupção do Fluxo da imagem para um Fluxo através do som; por fim, segmentado é referência direta à segmentação por Ellis (LYUBASHENKO, 2014).

O ponto de argumentação de Fiske se inicia pela problematização do conceito de Fluxo em Williams. A experiência de assistir à televisão passa por uma sucessão de imagens que são pensadas de forma descontinuada, cujas imagens planejadas para serem exibidas na televisão não possuem critérios de causa e efeito. Para sustentar essa afirmação, as interrupções

²⁸ De acordo com Stuart Hall (1980), há três modos básicos de interpretação que se vincula com o posicionamento político daquele que vai interpretar a mensagem em dada estrutura social: a dominante está de acordo com o que prevalece da estrutura ideológica, a opositora rejeita aquilo que se vincula à estrutura e a negociável que possui uma síntese pessoal.

comerciais possuem as marcas mais visíveis desse processo, seja numa cena de novela que é interrompida por um comercial que nada se refere à cena que estava em exibição ou até mesmo uma chamada institucional que visa divulgar a programação que ainda está por vir. Ao citar uma pesquisa realizada por Budd, Craig e Steinman (1985 apud FISKE, 1999), em que eles analisam a exibição do programa *Fantasy Island*²⁹, Fiske aborda o achado de que há relação entre segmentos que aparentam ser desconexos no Fluxo televisivo. Os autores citados concluíram que “os comerciais respondem de maneira bastante direta aos problemas, desejos e fantasias articulados na narrativa do programa, prometendo gratificação por meio de produtos” (FISKE, 1999, p. 100, tradução nossa³⁰). Ou seja, as conclusões dessa pesquisa contradizem as percepções de Williams sobre a televisão estadunidense. Porém, Fiske reitera que mesmo essa tentativa de fechar o texto televisivo dentro de uma perspectiva de causa e efeito não se sustenta, já que a relação entre o programa televisivo (como série, novela, telejornal, dentre outros) e os intervalos comerciais é realizada a partir de associações. O autor defende que o Fluxo é formado por associações e não por critérios lógicos, portanto o sentido por ele gerado não está evidente no âmbito de sua textualidade, ele é formado no subconsciente do telespectador.

Como a sequência e o Fluxo são organizados de acordo com relações associativas em vez de lógicas, as conexões não são feitas explicitamente no texto, mas são devolvidas ao espectador onde a natureza associativa delas permitirá que elas sejam feitas subconscientemente. Essas conexões não funcionarão necessariamente para unificar os segmentos do texto (como Williams deseja), mas podem deixar as contradições entre segmentos ativos e não resolvidos. A unidade textual é um agente de fechamento ideológico, e resistir a essa unificação resiste a esse fechamento. (FISKE, 1999, p. 100, tradução nossa³¹)

Como já abordado nessa monografia, o sentido que a palavra conexão, por significar a ligação entre dois ou mais pontos, não abarca o sentido de sequência ou um conjunto de sequência alternativas defendida no conceito de Fluxo por Williams. Além disso, esse entendimento não condiz com uma unificação textual atribuída a ele na citação acima, pois o entendimento de que o Fluxo unifica unidades variadas não se dá no nível textual, mas sim no âmbito experiencial, em que uma mesma operação nos permite experimentar diversos textos da mesma forma.

²⁹ Série estadunidense exibida pela rede ABC de 1977 a 1984. A trama aborda a história de Mr. Roarke, uma pessoa misteriosa que realiza as fantasias de visitantes em uma ilha por um preço.

³⁰ Do original: “Commercials respond fairly directly to the problems, desires and fantasies articulated in the program’s narrative by promising gratification through products”.

³¹ Do original: “Because sequence and flow are organized according to associative rather than logical relations, the connections are not made explicitly in the text, but are devolved to the viewer where their associative nature will allow them to be made subconsciously. These connections will then not necessarily work to unify the segments of the text (as Williams wishes them to) but may leave the contradictions between segments active and unresolved. Textual unity is an agent of ideological closure, and resisting that unification resists that closure”.

Até determinado sentido, a relação estabelecida sobre o aspecto textual e do tempo é também considerada no pensamento de Fiske. A unidade textual é o que demarca a caracterização do programa televisivo, que é perpassado e conectado a outros produtos. Sob um segundo aspecto está a programação, cuja exibição 24 horas por dia tinha se tornado padrão na televisão dos Estados Unidos, desta forma, enquanto característica do Fluxo é ela que permite o *continuum* temporal. Neste sentido, sua primeira ênfase está no poder do telespectador, que se utiliza de uma programação disponível a qualquer hora do dia para determinar quando começar e parar de assistir à televisão.

A outra característica sugerida pela palavra ‘Fluxo’ é que a televisão deve ser contínua e não deve terminar. É comum nos EUA que a televisão seja transmitida vinte e quatro horas por dia, mas isso ainda é comparativamente incomum em outros lugares, onde muitas vezes há pressão do público (e das emissoras) para estender as horas de transmissão. Isso não significa necessariamente que as pessoas queiram assistir 24 horas por dia, mas sim que desejam decidir por si mesmas quando deixar de assistir, e não ter essa decisão tomada por eles por regulamentação governamental ou pelas preocupações econômicas das redes (FISKE, 1999, p. 100, tradução nossa³²).

A segunda ênfase está numa programação pensada estrategicamente para promover o Fluxo, como também a fidelidade do telespectador ao canal. Isso significa que é a partir dessas estratégias que operam a organização textual através do tempo que transcorre pela TV. Suas descrições apontam para o que Williams já pensava sobre as estratégias adotadas pelos canais televisivos a fim de manter o telespectador sintonizado em sua programação, evitando a fuga para a concorrência ou o desligamento do aparelho televisivo. Contudo, quando ele afirma que essas estratégias são pensadas a fim de promover o Fluxo é válido destacar que a experiência do Fluxo é do telespectador através de sua relação com a produção televisiva, isso implica dizer que a produção não é o lugar de entrada para compreender o Fluxo, porque o seu sentido acontece a partir do doméstico, da vida cotidiana. Ele, portanto, aponta três tipos de estratégias de programação comuns nos EUA.

A estratégia de agendamento projeta a sequência e a escolha de programas, na tentativa de criar e manter um grande público-alvo no horário nobre, cuja demografia é desejada pelos anunciantes. Normalmente, ele usa um programa de ‘entrada’ forte para iniciar o horário nobre e atrair o público que deve ser mantido. Em seguida, duas estratégias alternativas ou alternadas são usadas. O ‘Tent-poling’ consiste em colocar um programa forte e popular no auge do horário nobre e ‘pendurar’ os menos populares em ambos os lados dele. ‘Hammocking’ consiste em suspender um

³² Do original: “The other characteristic suggested by the word “flow” is that television should be continuous and should not end. It is commonplace in the USA for television to be broadcast twenty-four hours a day, but this is still comparatively unusual elsewhere, where there is often pressure from the public (and the broadcasters) to extend the hours of transmission. This does not necessarily mean that people want to watch twenty-four hours a day, but rather that they wish to decide for themselves when to stop watching, and not to have that decision made for them by government regulation or by the economic concerns of the networks”.

programa mais fraco ou mais recente entre dois fortes e bem estabelecidos. Ambas as estratégias, como sugerem seus nomes metafóricos, pretendem unir os programas em um Fluxo ininterrupto e produzir visualizações equivalentes e ininterruptas na audiência. Essa estratégia de agendamento é então suportada pelo promocional, no qual ‘promos’ para programas no final da tarde são inseridos no início do Fluxo, para que os programas posteriores sejam vinculados aos anteriores. (FISKE, 1999, p. 101, tradução nossa³³)

A proposta de Williams de Fluxo articula ao que ele chama de uma série de programas com tempo definido a um Fluxo de diversas unidades relacionadas, ou seja, ao pensar Fluxo é importante olhar para a relação entre o sintagma televisual (texto) com o tempo. Fiske segue essa direção, mas não avança ao não considerar que o aspecto temporal não reside apenas ao tempo transcorrido da televisão, mas as múltiplas temporalidades que atravessam a relação entre produção e recepção. Entender o Fluxo é observar de que forma essa relação foi construída econômica, social, cultural e politicamente. A forma como Fiske descreve essa relação com o Fluxo demonstra que essa experiência acontece numa forma imanente à televisão, sem considerar esses atravessamentos, sem considerar que as estratégias televisivas nos Estados Unidos dizem muito sobre a vinculação histórica que sua televisão estabeleceu com a publicidade, sua principal forma de financiamento.

Como o próprio Fiske aponta, Williams, por ser um literato, entendia o consumo de livro enquanto um texto específico, já a experiência televisiva acontece em uma textualidade generalizada, portanto o Fluxo de um livro é menos interrompido que o da televisão, neste mesmo sentido, o autor de uma obra literária tem mais domínio sobre sua obra, tornando-a mais unificada e coerente. Ao relatar sua noite em Miami diante da televisão, ele afirma que a experiência que ele teve foi a de um único Fluxo irresponsável de imagens e sentimentos.

O uso que Williams faz da palavra ‘irresponsável’ parece derivar de seu desejo literário de que um autor nomeado seja responsável por um texto e que essa responsabilidade seja exercida na produção de um texto coerente e unificado. É claro que nenhum indivíduo é responsável pelo Fluxo da televisão nesse sentido, mas isso não significa que o Fluxo seja aleatório ou não estruturado (FISKE, 1999, p. 99, tradução nossa³⁴).

³³ Do original: “Scheduling strategy designs the sequence and choice of programs in an attempt to build and hold a large prime-time audience whose demographics are desired by advertisers. It will typically use a strong “lead-in” program to begin prime time and attract the audience that must then be held. Then two alternative, or alternating, strategies are used. “Tent-poling” consists of placing a strong, popular program at the peak of prime time and “hanging” less popular ones on either side of it. “Hammocking” consists of suspending a weaker or newer program between two strong, well-established ones. Both strategies, as their metaphorical names suggest, aim to tie programs together into an unbroken flow and to produce equivalently unbroken viewing in the audience. This scheduling strategy is then supported by the promotional, in which “promos” for programs later in the evening are inserted early into the flow, so that later programs are tied in to earlier ones”.

³⁴ Do original: “Williams’s use of the word “irresponsible” seems to derive from his literary desire for a named author to be responsible for a text, and for this responsibility to be exercised in the production of a coherent, unified

Nessa passagem, Fiske revela detalhes do pensamento de Williams que até então não haviam sido trazidos em evidência. A sua tradição na literatura já é dada e ela aparece enquanto pistas ao longo de seu livro “Televisão”, entretanto ao colocá-la em evidência, Fiske põe em perspectiva o lugar de onde ele parte para pensar o Fluxo na radiodifusão, e mais particularmente na televisão. A diferença nas experiências que é tão sublinhada entre as obras com formas de atenção específicas, isoladas e temporárias para a radiodifusão está implicada também na experiência do autor, não apenas daqueles que o consome. Evidentemente que ao compor uma obra, o autor deve prever para qual suporte ela se destina e isso vai dizer bastante sobre a forma que ela deve ser pensada e, portanto, a diferença entre o livro e a telenovela para o trabalho de autoria está justamente no domínio de Fluxo de cada uma das obras. O controle do Fluxo do livro se inicia e se encerra nele mesmo, enquanto uma telenovela é perpassada e seguida por outras obras, o controle de autoria é diluído nesse Fluxo que transcorre. Williams, ao entrar em contato com o Fluxo da televisão estadunidense, viu seus papéis enquanto autor e consumidor ressignificados.

A relação entre o texto televisivo e o telespectador é central para Fiske, sua preocupação não se restringe à forma, mas também ao conteúdo. Publicidades que convidam o telespectador a completar a significação de sua mensagem chamam a atenção do autor por sua crescente presença no meio, cuja causa ele atribui ao crescimento da televisão na época e a sofisticação do público. “Nas técnicas e no estilo, há uma tendência para anúncios nos quais o espectador é solicitado a completar o círculo: a mensagem é implícita e não declarada, e cabe ao público dar o passo final na compreensão” (FISKE, 1999, p. 103, tradução nossa³⁵).

Ao que ele chama de espectador ativo é a chave de sua compreensão para um fenômeno que acontece a partir da relação entre o telespectador, a televisão e o controle remoto. O *zapping* – ou zapeada, em Português – é interpretada por Fiske enquanto uma forma de escrita permitida pela segmentação, já que durante o intervalo comercial o telespectador tende a mudar de canal para acompanhar outras programações. Ao perceber esse movimento, as redes de televisão abertas dos EUA passaram a combinar seus intervalos a fim de que seus anunciantes não

text. Of course, no individual is responsible for television’s flow in this sense, but that does not mean that the flow is random or unstructured”.

³⁵ Do original: “In techniques and style, there is a trend towards advertisements in which the viewer is asked to complete the circle: the message is implied rather than stated, and it is up to the public to take the final step in understanding”.

tivessem prejuízos, porém com a popularização da TV a cabo fez com que essa estratégia perdesse o sentido.

O *zapping* permite ao espectador construir uma experiência de visualização de fragmentos, uma colagem pós-moderna de imagens cujos prazeres residem em sua descontinuidade, suas justaposições e suas contradições. Isso é segmentação levada ao extremo de fragmentação e faz da televisão o texto mais aberto do produtor, pois evita todas as tentativas de fechamento. É uma forma de vídeo de rascunho que produz um texto de televisão individualizado a partir de seus trabalhos produzidos em massa (FISKE, 1999, p. 104, tradução nossa³⁶).

Apesar de Fiske estar preocupado com a forma e o conteúdo textual, em um caminho diferente do pensamento de Williams, há um modo potente de pensarmos a prática de zapear a partir da noção de Fluxo. Se tomarmos em causa que a zapeada é uma prática cultural constituída a partir da relação entre o desenvolvimento tecnológico e as marcas constitutivas de uma partilha do modo de consumir televisão, observaremos mudanças no modo de experienciar o Fluxo televisivo. Ao invés do intervalo comercial vir numa sequência de unidades diversas de programas de televisão, o telespectador reconstrói essa experiência a fim de eliminar os intervalos comerciais, cujo o Fluxo que daí surge são unidades de programas de televisão diferentes em canais distintos, de forma simultânea, sem a publicidade do anunciante.

Interessado em entender as mudanças na televisão dos países Nórdicos durante a década de 80, Jensen (1994) observou um crescimento em quantidade e abrangência de canais nessa região da Europa, a partir de então o grupo formulou uma das poucas pesquisas empíricas revisitando, relendo e aplicando o conceito de Fluxo televisivo de Williams para investigar como e por que os dinamarqueses assistem à televisão. Aqui, nós não entraremos no mérito dos achados dessa pesquisa, vamos nos centrar no conceito de Super-Fluxo que constitui uma de suas premissas investigativas.

O autor aponta que a televisão europeia sofreu profundas mudanças em suas lógicas de operação e transmissão, aproximando-se do que era reconhecido enquanto o sistema estadunidense de televisão. Esse ponto é importante por nos fazer perceber a distância temporal que separa a experiência de Williams no início da década de 70, para os anos 80. Assim como a Inglaterra, boa parte da Europa investia bastante no sistema público de televisão, que lhe atribuía

³⁶ Do original: “Zapping allows the viewer to construct a viewing experience of fragments, a postmodern collage of images whose pleasures lie in their discontinuity, their juxtapositions, and their contradictions. This is segmentation taken to the extreme of fragmentation and makes of television the most open producerly text for it evades all attempts at closure. It is a form of scratch video that produces an individualized television text out of its mass-produced works”.

características distintas de um sistema baseado na publicidade, o principal deles é a quantidade de intervalos comerciais, que no modelo público quase não existia. O surgimento de novos canais, a popularização da TV a cabo e o aumento da concorrência, construíram um novo cenário em que os canais públicos tiveram que se adequar também.

Ao reconhecer que o conceito de Fluxo entende como a televisão organiza sua programação e como seu público promove essa experiência, a pesquisa propõe a análise de três de seus aspectos:

Primeiro, um Fluxo de canal é a sequência de comerciais, segmentos de programa e promos que são oferecidos pelo canal individualmente. É, naturalmente, estruturado de modo a envolver o maior número possível de espectadores pelo maior tempo possível. O Fluxo do canal representa, assim, a perspectiva do remetente individual em um determinado universo ou mercado de TV (Jensen, 1994, p. 03, tradução nossa³⁷).

Como Fiske (1999) já demarcara, na organização de sua programação a fim de promover uma experiência em Fluxo, a televisão se utiliza de estratégias, como *Tent-poling* e *Hammocking*, a fim de manter a atenção do telespectador em sua programação corrente e despertar a curiosidade dele para a programação que ainda está por vir. Esse é um processo que surge da complexificação do sistema televisivo comercial em atender os interesses de seu público, as demandas de seus patrocinadores e vencer a disputa concorrencial entre seus pares. Por conta disso, discordamos quando os autores designam que essa estrutura surge de forma natural, pois, ao mesmo tempo em que depõe contra às formulações de Williams para importância de se perceber a televisão enquanto forma cultural, o discurso do que é natural designa que essa forma é inerente ao meio e não leva em conta todos os processos que estão ali operando.

Em segundo lugar, os espectadores criam seu Fluxo de visualizador personalizado a partir dos canais disponíveis. No decorrer da exibição de uma noite, é provável que o espectador combine conteúdos de vários canais diferentes. Pelo menos em princípio, qualquer espectador pode fazer qualquer (número de) mudanças de canal a qualquer momento (Jensen, 1994, p. 03, tradução nossa³⁸).

Apesar de ele não indicar a prática de zapear da forma conceitual que Fiske (1999) faz, é evidente que a combinação de vários canais diferentes na experiência de Fluxo se refere ao

³⁷ Do original: “First, a channel flow is the sequence of program segments commercials, and preannouncement that is offered by the individual station. It is, of course, structured so as to engage as many viewers as possible for as long as possible. The channel flow thus represents the individual sender’s perspective in a given TV universe or market”.

³⁸ Do original: “Second, viewers create their customizes viewer flow from the available channels. In the course of an evening’s viewing, a viewer is likely to combine contents from several different channels. At least in principle, any viewer can make any (number of) channel changes at any given point in time”.

zapping. É importante não perder de vista que apesar de haver a possibilidade de navegar através de diferentes programações, não é isso que irá significar o que são as diversas experiências de Fluxo numa mesma operação. A experiência é diferente entre um e outro telespectador quando o consideramos individualmente, já que vivências, culturas e possibilidades tecnológicas diferentes, possuem experiências de Fluxos também diferentes. O que acontece nesse caso é uma experiência atravessada por Fluxos organizados por canais diferentes.

O conceito de Super-Fluxo ganha forma na articulação desses dois aspectos, o Fluxo organizado pelas lógicas de produção televisivas, como também o Fluxo enquanto experiência do público:

Terceiro, talvez o aspecto mais interessante do modelo revisado de Fluxo seja a soma total de sequências possíveis a partir das quais os espectadores podem escolher – o que chamamos de Super-Fluxo. O Super-Fluxo tem assumido uma forma radicalmente nova na televisão nórdica e europeia no decorrer dos anos 80, afetando também a estrutura dos Fluxos de canais e, muito provavelmente, os Fluxos de audiência. Não menos importante, os canais nacionais mudaram sua estrutura geral de modo a criar seu perfil particular ou estilo de casa, que pode ser reconhecido e selecionado pelos telespectadores (Jensen, 1994, p. 3, tradução nossa³⁹).

O avanço que Jensen promove em relação à Fiske está em justamente fechar em torno de um conceito a articulação entre a organização da programação pelas emissoras de televisão de forma estratégica e as possibilidades variadas da experiência de consumo do telespectador em um cenário de multiplicidade de canais. Um fato que é bastante caro para o artigo é justamente observar as mudanças de hábitos de telespectadores que tinham em suas ritualidades marcas de uma relação com um sistema público de televisão, mas que passa a assumir novos comportamentos quando outras lógicas de produção passam a operar.

Situação semelhante de mudança é a que estamos vivendo atualmente. Nosso contexto televisivo atual possui um cenário em que o sistema de radiodifusão – a TV de grade de forma mais ampla – tem disputado e partilhado sentidos com o *streaming*. Ambos possuem tecnologias e lógicas de transmissões distintas, com isso, a postura e o relacionamento do telespectador com cada uma também são diferentes. Logicamente que não há uma ruptura

³⁹ Do original: “Third, perhaps the most interesting aspect of the revised model of flow is the sum total of possible sequences from which viewers may choose – what we refer to as the super-flow. The super-flow has taken on a radically new shape within Nordic and European television in the course of the 1980s, thus also affecting the structure of channel flows and, most likely, the audience flows. Not least the national channels have changed their overall structure so as to create their particular profile or house style, which may be recognized and selected by viewers”.

completa entre um sistema e outro, eles dialogam e se divergem em diversos aspectos. Entretanto, é vislumbrando a complexidade de nosso cenário, que precisamos pensar de que forma podemos nos habilitar para analisá-lo a partir do conceito de Fluxo e seus desdobramentos posteriores.

4. FLUXO EM TRANSFORMAÇÃO

Desde que Raymond Williams elaborou seu conceito sobre Fluxo, muitos processos configuradores da radiodifusão se alteraram e/ou ganharam novos elementos, ademais o sistema não é mais o único pelo qual a televisão e o rádio são transmitidos. A descrição de suas características técnicas corresponde à transmissão de ondas de radiofrequência através do espaço, que é por onde os sinais de som e imagem são transmitidos. Contudo, com a popularização de outros sistemas como o cabo e a internet, algumas questões nos põem em reflexão: considerando que o Fluxo surge da relação entre consumo e produção na televisão, sendo que ela é uma tecnologia e forma cultural, de que forma nos habilitamos para pensar o Fluxo em cenários distintos ao da radiodifusão?

Neste capítulo, apresentaremos e discutiremos alguns estudos que buscam entender o Fluxo nos processos de transformação, seja na transformação dentro do próprio sistema de radiodifusão, seja em outros sistemas de transmissão possíveis. Apesar de não conseguirmos circunscrever todos os trabalhos dentro de um contexto cultural específico, acreditamos que os achados apontam para situações comuns de televisões comerciais que se desenvolveram através de um modelo de financiamento publicitário.

4.1. A CONCORRÊNCIA TELEVISIVA E A MUDANÇA DE FLUXO

A MTV Brasil acabou em 2013 e aquela que é transmitida na TV fechada atualmente não se assemelha a primeira em diferentes aspectos. Produzido pelo Grupo Abril desde 1990, o canal era uma versão brasileira da matriz estadunidense que tinha como propósito transmitir uma programação voltada exclusivamente para a música. Por aqui, ele é considerado como o primeiro canal aberto segmentado, inclusive essa marca era bastante diferenciada das outras versões da MTV, pois todas eram até então canais fechados. Durante toda a sua história, a MTV Brasil passou por diversas transformações, investiu em diversos gêneros e formatos televisivos e a música deixou de ser sua principal marca institucional. As transformações na programação da MTV Brasil tentavam acompanhar as mudanças de cenário: novos canais musicais surgiram tanto na TV fechada, quanto na aberta e a internet despontava como um lugar potencial de reconfiguração da relação entre o público e a música, mais especificamente com o videoclipe, um dos principais ativos da MTV.

Foi observando esse trajeto da MTV Brasil que o pesquisador Felipe Muanis (2014) escreveu o artigo “MTV Brasil e o caso do Fluxo”, cuja defesa é a de que as lógicas de programação do canal é o que se aproximaria melhor do que seria o Fluxo televisivo. Sua entrada no conceito se dá através das formulações de Raymond Williams em que nossa experiência no consumo da televisão é uma sequência de programas, um Fluxo contínuo de imagens e sons. Para ele, os estudos de Williams apontam para uma televisão que estava nascendo e reconfigurando a relação entre espectralidade e o meio.

Em sua perspectiva, o conceito de Fluxo não seria capaz de explicar nossa experiência com canais de características generalistas. Para esse argumento, o pesquisador recorre à noção de segmentação de Ellis sob o argumento de que o Fluxo é formado por itens, ou seja, o Fluxo é marcado por momentos que provocam experiências distintas através de textos distintos. Desta forma, pelo fato da MTV ser um canal segmentado, cuja diferenciação textual é pequena, ele é capaz de provocar um Fluxo mais próximo daquele que Williams já previra.

Desse modo, por esses canais se apresentarem muitas vezes como uma enunciação reiterada em suas temáticas, narrativas, estéticas e imagens, estaríamos mais perto da proposta de fluxo em um canal segmentado que tematize, por exemplo, esportes, notícias, reality shows ou que contemple formatos de programas muito demarcados, do que nos canais abertos em que a programação, generalista, apresenta distinções maiores entre os programas e segmentos. É nessa discussão que se deve retornar à experiência da MTV (MUANIS, 2014, p. 64).

Essa proposta destoa completamente do Fluxo por Williams, principalmente que ele estava pensando um conceito atravessado por construções sociais, políticas, econômicas e culturais entre a produção, a recepção e os aparatos tecnológicos da radiodifusão, como já defendemos nessa monografia. Atribui-lo apenas a um segmento de canais é reduzir o conceito, que estava pensando em uma experiência mais global, para uma noção atribuída apenas ao texto televisual. Desta forma, compreende-se aqui que um texto mais uniforme é responsável por um Fluxo mais aprimorado e omite o papel da recepção na geração de sentido dentro dessa experiência. Apesar disso, o autor compreende que mesmo o canal sendo temático é observável as diferenças entre um programa e outro, entre um segmento e outro.

O estudo passa então a rastrear quais foram as mudanças no Fluxo da MTV Brasil que culminou em sua perda de importância junto a anunciantes e o público, como também na consequente desistência do Grupo Abril em investir na marca aqui no país. Dentre as razões expostas, encontram-se as mais proeminentes que são a perda de espaço dos videoclipes e vinhetas na programação do canal. A vinheta aqui ganha importância, porque era uma forte característica

da MTV – e de diversos canais fechados – investir em produção de conteúdo em seus intervalos, desta forma, os anúncios comerciais e as *promos* dividiam espaço com esses pequenos programas. Outro fator apontado pelo pesquisador foi o aumento de programas característicos de canais generalistas, como *reality shows*, humor, programas de auditório, etc.

O que aconteceu com a MTV norte-americana e a brasileira, de maneiras diferentes, foi que em ambas o videoclipe e as vinhetas perderam espaço para programas de gêneros distintos que demonstravam claramente o caminho para uma programação mais generalista e, conseqüentemente, mais diversificada. Sintomaticamente, as mesmas características que apontaram a MTV e especialmente a MTV Brasil como o canal que talvez melhor se aproximasse das proposições iniciais de Williams com relação ao fluxo televisivo serviram para evidenciar seu próprio fracasso (MUANIS, 2014, p. 64).

Apesar de Muanis estar abordando o tempo todo sobre Fluxo e de que forma suas mudanças contribuíram para o fim da MTV Brasil, o que realmente está é a noção de grade televisiva e de programação. Entender esses dois aspectos da televisão como partes do Fluxo não é um problema, mas quando eles se tornam sinônimos do que Fluxo significa em sua integralidade aparece uma questão interpretativa. Isso se torna evidente ao perceber a forma como o discurso hegemônico opera no âmbito televisivo, pois a importância dada à produção pela realização do Fluxo é evidente e por isso as operações por ela ocupadas parecem aproximar etimologicamente as palavras. Os sinônimos, contudo, não param por aqui, mais uma vez ele retoma o conceito de Fluxo enquanto próximo de canais segmentados e faz a seguinte atribuição: “E o posicionamento do canal em um espectro aberto, junto com outros canais não segmentados, possivelmente reforçou esse caminho da MTV Brasil, da *flow television* para a televisão generalista” (MUANIS, 2014, p. 65). A insatisfação por parte da crítica e dos telespectadores são apenas conseqüências de um “Fluxo” mal planejado.

Desse modo, pode-se dizer que a MTV Brasil teve um outro fim anterior àquele do ano de 2013 e ainda mais importante. Foi quando ela, ao agregar uma série de programas, aproximando-se de uma televisão generalista, deixou de ser uma *flow television* dentro do próprio *broadcast*. As sucessivas mudanças em busca do público migrante da MTV talvez tenham quebrado constantemente seus registros de enunciação, o que foi, aos poucos, eliminando o seu caráter mais contundente de *flow television* (MUANIS, 2014, p. 65).

Se pensarmos nos termos aqui propostos, para um canal de televisão abandonar o Fluxo, seria o mesmo que pensar que esse canal deixou de ser televisão. Fluxo não é um estado de ser de determinado canal, não é atribuído a um ou outro canal, ele é uma experiência configuradora dessa relação entre produção e recepção na radiodifusão. Para analisarmos de que forma o Fluxo pode ser pensando nos termos de Williams dentro da perspectiva da mudança, vamos nos voltar para o trabalho das pesquisadoras Simone Rocha e Vanessa Silva (2012), em que elas discutem

como e porque a Rede Globo de Televisão reorganizou o segmento de Fluxo de sua programação noturna.

Segundo as pesquisadoras, em 2010, a emissora tomou uma decisão institucional de reduzir para seis meses a transmissão das novelas da faixa das 18 horas, incluir sazonalmente na programação a produção de um novo formato televisivo, a macrossérie, além de alterar o horário de início e término da novela da faixa das 21 horas. Apesar da emissora ter justificado as alterações devido ao fim do horário de verão, as verdadeiras causas foram especuladas sobre:

a) Queda dos índices de audiência; b) A concorrência com outras mídias; c) O aumento do acesso à TV por assinatura, que acresce a escolha do telespectador; d) A popularização de seriados americanos e uma nascente ‘cultura de assistência às séries e seriados’; e) A concorrência com os outros canais da TV aberta, cujo aperfeiçoamento de sua programação nos últimos anos tem as tornado mais competitivas; f) Novas práticas culturais engendradas por novos hábitos cultivados por membros da audiência (ROCHA; SILVA, 2012, p. 197).

Todos os motivos apontados ou são concernentes à concorrência de diversas ordens, ou a mudanças nos hábitos dos telespectadores. Já por essa exposição é possível observar que a mudança na experiência de Fluxo não se dá de maneira unidirecional, muito pelo contrário, ela acontece em articulação. Como bem defende as pesquisadoras, a identificação da mudança passa pelas diferentes práticas culturais e discursivas por parte da esfera da produção, como também opiniões da crítica especializada e a audiência como um todo.

Um aspecto central apontado no artigo para entender o que acontece nas mudanças de Fluxo são as novas temporalidades no contexto televisivo brasileiro. A queda na audiência parece se vincular também com aspectos de ordem técnica e artística, como a falta de inovação em narrativas e problemas com anunciantes. Há também concorrências que não se referem a pares dentro da própria radiodifusão aberta, como a adesão crescente aos serviços de TV a cabo, consumo de outras mídias, como DVD e videogames e, principalmente, o aumento de horas dedicadas à internet. Ou seja, o cenário que a Globo encarava em 2010, não era mais aquele de anos atrás e para isso novas estratégias deveriam de fato ser tomadas e perceber essas novas temporalidades não é somente observar seus pares, mas todos os processos comunicacionais e práticas culturais.

Contudo, nem sempre essas práticas são feitas de modo evidente e imediato. Mudanças socioculturais não acontecem ‘da noite para o dia’. Novos hábitos surgem com novas gerações e desafiam as TVs a incorporá-los em suas produções. Ainda que

nem sempre prontamente, é certo que tais práticas estão no pano de fundo de todas as mudanças que as emissoras procuram empreender. (ROCHA; SILVA, 2012, p. 202)

Em consonância com essa passagem, as mudanças socioculturais acontecem em um largo período de tempo, sendo que muitas vezes a promessa que aponta para transformações futuras não se realiza e acaba na conformação. Dos argumentos apresentados, não concordamos em relação aos aspectos que as práticas culturais estão no pano de fundo das mudanças promovidas pelos canais de televisão, porque se assim for considerar, teremos que entender que essas práticas estão congeladas no tempo e que só se movem à medida que as emissoras vão empreendendo mudanças. Ambos os processos são interdependentes, as transformações de um afetam diretamente a dinâmica do outro e é partir disso que o Fluxo é reconfigurado e alterado. A conclusão das pesquisadoras segue essa direção:

Acreditamos que as mudanças sejam promovidas justamente em virtude da mútua afetação entre televisão e cultura. São as novas práticas culturais, os índices de audiência, dentre outros, que levam as redes de TV a experimentar novas possibilidades, posto que elas agem em consonância com as demandas socioculturais e econômicas dos contextos onde estão inseridas (ROCHA; SILVA, 2012, p. 203)

4.2. NOVAS TECNOLOGIAS PROVOCAM MUDANÇAS SOCIAIS?

Quando novos agentes, principalmente na internet, passaram a atuar com a transmissão de conteúdos audiovisuais, muito se especulou sobre o fim da televisão (CERQUEIRA, 2014). Boa parte dessas discussões tinha como base as mudanças culturais e sociais que essas novas tecnologias provocaram, como os novos hábitos de assistir à televisão quando, como e onde quiser, ou seja, o telespectador passaria a ter poder maior de decisão na programação. Esse é o caminho que se contrapõe a toda a construção que fizemos até aqui sobre tecnologia e formas culturais, pois é necessário olhar para essas transformações de forma historicizada, pois a tecnologia por si só não é capaz de mudar hábitos, costumes e relações sociais:

Conforme Williams nos ensinou, contudo, a invenção ou a aplicação de uma tecnologia nova não causa, por si mesma, mudança cultural ou social. O que está implícito em sua insistência de que devemos 'historicizar' é a necessidade de considerar o modo como a tecnologia será provavelmente articulada com grupos específicos de interesse e dentro de certa ordem social [...] Paradoxalmente, como grande parte do entusiasmo pelo mundo digital baseou-se naquele que foi considerado seu potencial para empoderar pessoas comuns, esse entusiasmo foi também fundamentado em pressupostos que, no fundo, são tecnologicamente deterministas (TURNER, 2016, p. 10).

Ao tomarmos a análise de Turner, seguimos com a discussão sobre como o Fluxo tem sido percebido em um cenário de transformações tecnológicas da própria televisão, já que a radiodifusão não mais é a única forma de transmissão dos conteúdos televisivos, como também

novas possibilidade de interação com esse conteúdo passa a se consolidar junto aos telespectadores.

No artigo “Television, Digitalisation and Flow: Questioning the Promises of Viewer Control”, a pesquisadora Hallvard Moe (2005) preocupa-se em rastrear as promessas engendradas pelo discurso hegemônico sobre o maior controle sobre o Fluxo que os telespectadores poderiam ter a cada nova tecnologia lançada durante a digitalização da televisão, desta forma, o que poderia ser apenas um discurso publicitário, desdobra-se também em notícias, documentos oficiais e produções acadêmicas.

O discurso na televisão digital, desde o seu surgimento nos anos 90, focou-se amplamente na liberdade e no controle do espectador: a nova tecnologia digital tornará os canais supérfluos, oferecerá conteúdo ilimitado sob demanda e proporcionará total interatividade. Todos estarão em total controle de seu próprio uso de televisão, livres da tirania das redes de televisão, seus horários e ofertas. Tais previsões dizem respeito tanto à forma organizacional quanto aos usos da televisão (MOE, 2005, p. 773, tradução nossa⁴⁰).

O trajeto da pesquisadora começa com o lançamento dos dispositivos de controle remoto por volta de 1920, quando um dos argumentos de venda focava justamente na possibilidade de o telespectador evitar os intervalos comerciais. Mais tarde, nos anos 80, os fabricantes de gravadores de vídeo cassete também prometiam gravar a programação para que a família pudesse assistir aos programas que apenas a interessava. A mesma perspectiva foi assumida com o lançamento dos gravadores digitais já no início dos anos 2000, o diferencial aqui era a possibilidade de pausar as programações ao vivo sempre que um inconveniente surgisse no ambiente doméstico, como o telefone e a campainha tocando. Por fim, com o vídeo sob demanda a indústria apresentou suas vantagens a partir da não necessidade de agendar a gravação de conteúdo, nem esperar a sua exibição, porque ele já está disponível para o consumo.

Dois temas são recorrentes nos argumentos das novas tecnologias: o telespectador possui maior controle do Fluxo televisivo, ou seja, é ele quem diz quando a sua experiência de Fluxo deve começar e terminar; o segundo argumento demonstra como as novas tecnologias são capazes de oferecer uma melhor experiência de Fluxo ao contornar os inconvenientes da dinâmica doméstica. Como afirma Turner, esses pressupostos emulam uma atribuição de poder a pessoas

⁴⁰ Do original: “The discourse on digital television has, since its advent in the 1990s, focused extensively on freedom and viewer control: new digital technology will render channels superfluous, offer unlimited content on-demand and provide full interactivity. Everyone will be in complete control of their own television use, freed from the tyranny of the television networks, their schedules and offers. Such predictions concern both the organisational form, and the uses, of television”.

comuns e dialogam com aquilo que para elas fazem sentido, perfazendo um discurso em que a tecnologia é determinista.

A noção de televisão digital e serviços relacionados como libertadora para os telespectadores deve ser vista com certa dose de ceticismo. Os espectadores não estão no controle. Embora o número de escolhas seja maior, as relações fundamentais de poder entre as emissoras e seus espectadores permanecem essencialmente as mesmas. Significativamente, ao retrabalhar e diferenciar o conceito original, a noção de Fluxo ainda é valiosa para uma compreensão do estado atual da televisão (MOE, 2005, p. 779, tradução nossa⁴¹).

Como já havíamos afirmado em outros momentos, o Fluxo acontece em correlação entre produção e recepção. Apesar do discurso hegemônico alegar que há maior liberdade por parte do telespectador em conduzir o Fluxo, essa é uma liberdade condicionada a fatores institucionais, econômicos, políticos e tecnológicos. Como afirma Moe, por exemplo, a oferta de conteúdo ao telespectador depende, sobretudo, das redes de televisão e distribuidores, que estão além da atuação direta dos telespectadores, o que não quer dizer que não aconteçam apropriações e movimentos socioculturais que tensionem as lógicas de produção.

O desenvolvimento de ferramentas e serviços destinados a aumentar o controle pessoal do Fluxo e o uso real deles existem dentro das estruturas relativamente estáveis da televisão aberta. Em vez de chamar o espectador de ‘livre’ e ‘responsável’, é útil levar em consideração como essas estruturas contribuíram para a formação de desenvolvimentos passados e continuarão a influenciar as possibilidades futuras (MOE, 2005, p. 779, tradução nossa⁴²).

O discurso hegemônico apaga marcas historicizadas desse processo e torna a ideia de novas tecnologias desconectadas de todas as construções e desdobramentos socioculturais para que qualquer lançamento mais recente aparente de fato ser novo, capaz de promover transformações jamais vistas anteriormente. A televisão e nossa relação com ela vem se modificando ao longo dos tempos, por conta disso nossa experiência de Fluxo também, mas isso não quer dizer que as plataformas sob demanda são tão diferentes do sistema de radiodifusão, até porque o contexto televisivo está atravessado por distintas temporalidades. De acordo com a pesquisadora, entre rupturas e continuidades, agora os recursos de recomendação de programação são baseados nas atividades individuais de cada telespectador, a busca ainda acontece por conteúdos

⁴¹ Do original: “The notion of digital television and related services as liberating for the viewers should be looked upon with a certain amount of scepticism. The viewers are not in control. While the number of choices is greater, the fundamental relations of power between broadcasters and their viewers essentially remain the same. Significantly, through reworking and differentiating the original concept, the notion of flow is still valuable to an understanding of the current state of television”.

⁴² Do original: “The development of tools and services designed to increase personal control of flow, and the actual use of them, exist inside the relatively stable structures of broadcasted television. Rather than calling the viewer ‘free’ and ‘in charge’, it is useful to take into consideration how these structures have contributed to the shaping of past developments, and will continue to influence future possibilities”.

desenvolvidos e organizados dentro da mesma estrutura da indústria televisiva, além disso, a relação com os canais de televisão permanece inalterada.

Argumentarei que a noção de Fluxo como uma questão de organização textual em nível macro, como uma característica da forma organizacional televisiva, ainda é valiosa para uma compreensão da interface do telespectador em mudança com o meio e, portanto, do estado atual da televisão. Importante, um uso continuado depende de uma noção mais diferenciada dos significados do conceito. Ao tentar identificar diferentes partes da noção de Fluxo, o conceito pode ser útil em um contexto considerando a televisão em uma perspectiva histórica mais longa. [...] O conceito pode agir como um meio para descrever os desenvolvimentos na forma organizacional da televisão e a relação entre emissor e espectador (MOE, 2005, p. 777, tradução nossa⁴³).

Acreditamos que o conceito de Fluxo deva ser articulado numa perspectiva também de longa duração, já que sua constituição se propõe compreender a tecnologia como resultado de um conjunto de invenções, desenvolvida a partir de intenções claras, por outro lado temos todo um processo de apropriações e ressignificações a partir dos usos sociais. Não seria possível dar conta de todos esses processos a partir de uma visão congelada na história. Como reafirmado por Moe, a relação entre televisão, experiência e seu público passa por transformações através de longos processos, que muitas vezes se revelam lentos. Ela ainda aponta que duas linhas de desenvolvimento estão se desdobrando dentro do contexto televisivo: há uma indústria emergente com novos serviços de filtragem, como a Netflix, Hulu e Amazon Prime Video; seguinte, os sistemas de televisão estarão cada vez mais associados à internet, como a Globo Play e HBO GO. É válido ressaltar que o artigo foi pensado em 2005 e ainda nenhuma dessas linhas ainda tinham se consolidado.

No artigo “Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do Fluxo”, os pesquisadores Cecília Lima, Diego Moreira e Janaína Calazans (2015) discutem se os programas que são produzidos e transmitidos em plataformas que não possuem grade de programação podem ser considerados produtos televisivos ou não. Um dado que abre a discussão nos chama a atenção de que só em 2013, em sua 65ª edição, o Emmy Awards indicou produções distribuídas exclusivamente para a internet. Esse dado é importante, porque é na principal premiação da televisão estadunidense que se institucionaliza e reconhece que a linguagem televisiva não é

⁴³ Do original: “I will argue that the notion of flow as a matter of macro-level textual organisation, as a characteristic of television’s organisational form, still is valuable for an understanding of the changing viewer interface with the medium, and thereby the current state of television. Importantly, a continued use depends on a more nuanced notion of the concept’s meanings. By attempting to identify different parts of the notion of flow, the concept can be useful in a context considering television in a longer historical perspective. [...] The concept can act as a means to outline developments in the organisational form of television and the relationship between sender and viewer”.

inerente ao suporte, então a Netflix que tinha acabado de investir em produção de séries, recebeu a indicação por “*House of Cards*”, “*Hemlock Grove*” e “*Arrested Development*”.

Ao citar o Fluxo na radiodifusão, os pesquisadores indicam que essa experiência passou a sofrer ameaças após a concorrência cada vez maior com novos dispositivos tecnológicos que possibilitam maior controle no consumo da televisão, como: DVD, videogames e computador. Essa seria uma situação em que estaria provocando uma ruptura no Fluxo como historicamente o conhecemos. Ora, se estamos pensando o Fluxo enquanto uma experiência que se inscreve e perpassa movimentos históricos, culturais e sociais, não seria estranha a compreensão de que novos artefatos tecnológicos pudessem comprometer suas formas? Admitir que isso estivesse acontecendo, estaríamos de fato atribuindo o Fluxo enquanto uma forma tecnologicamente inerente, e, nesse caso, apenas à radiodifusão. Entretanto, não é esse o caso. Como já é institucionalmente compreendido, vide nosso exemplo acima, a televisão não está vinculada a determinadas plataformas, mas são formas culturalmente reconhecidas e partilhadas, portanto o caminho não é compreender como tecnologias podem comprometer a experiência de Fluxo, mas como ela é tensionada e transformada a partir de como a recepção estabelece novas relações de consumo a partir de novos artefatos tecnológicos. Porém, a forma hegemônica de entender o Fluxo ainda está muito vinculada com grade televisiva, mesmo quando esta não se conforma institucionalmente nas plataformas digitais sob demanda, por exemplo.

Se de um lado já não podemos afirmar com precisão se a definição de televisão estaria essencialmente ancorada à ideia do Fluxo decorrente da sequência da grade de programação, de outro, parece seguro dizer que a televisão, no decorrer de sua história, gerou formas relativamente estáveis de linguagem e conteúdo, que são reconhecidas enquanto tais pela audiência independentemente do dispositivo de acesso (LIMA, MOREIRA, CALAZANS, 2015, p. 243).

Se o Fluxo for compreendido nos termos de sequência de programação, então definitivamente essa não é uma noção vinculada à definição de televisão. Porém, se compreendermos Fluxo enquanto uma experiência da recepção, podemos pensar que sua conceituação acompanha as transformações sofridas pela televisão ao longo do tempo.

Não se trata, portanto, de decretar o fim do *broadcasting* ou do Fluxo televisivo como um todo, mas de dar aos usuários a possibilidade de ter acesso aos conteúdos – enquanto unidades pontuais – que mais atendem aos seus interesses. Dessa forma, a indústria televisiva vive um momento de coexistência entre os regimes do *broadcast*, do *narrowcast* e da oferta de conteúdos sob demanda, que dão ao espectador o direito de assistir aos programas no momento em que lhe for mais conveniente, sem depender de uma grade de programação, por meio da internet (LIMA, MOREIRA, CALAZANS, 2015, p. 242).

Nesta passagem, aparece outra questão que merece ser pensada: ao poder selecionar o conteúdo que queremos assistir, assume-se a mesma condição de consumo dos tempos pré-rádiodifusão, de unidades separadas? Ao lançar o olhar com estes termos para entender o Fluxo neste cenário da televisão sob demanda, estaríamos apenas buscando compreender uma parte de todo um processo. A escolha de determinado programa acontece sim de forma unitária, mas se analisarmos bem, o consumo não. Ao tomarmos a Netflix, objeto de estudo do artigo em questão, é fácil perceber que a empresa tem como política disponibilizar todo os episódios da temporada da maioria das séries por ela distribuída no momento do lançamento:

A diferença é que, em vez de disponibilizar um episódio a cada semana, como nos canais televisivos ou mesmo nos canais de YouTube, a Netflix lança os episódios de suas produções originais de uma só vez, para que possam ser consumidos da maneira que o assinante preferir. Assim, o usuário pode assistir à temporada inteira em apenas um dia, se assim o quiser. [...] A entrega dos episódios é feita de modo similar à do DVD, rompendo com a noção tradicional de grade televisiva numa prática que permite que o espectador determine seu próprio Fluxo e ponto de acesso (LIMA, MOREIRA, CALAZANS, 2015, p. 250).

Se o consumo se inicia por unidades separadas, a experiência de consumo a partir desse ponto parece não seguir essa regra. O fato de disponibilizar todos os episódios de determinada temporada de uma só vez é uma estratégia que permitiu a consolidação de uma prática cultural conhecida como *binge-watching* (que em português chamamos de maratonar). Da mesma forma que o *zapear*, o maratonar surge dessa relação entre o consumo, a produção e as novas tecnologias, em que nele nossas experiências de consumo da rádiodifusão são rearticuladas, mas transforma da mesma forma uma sequência de programação em uma sequência em Fluxo. Como não há os constrangimentos cronológicos comuns à grade de programação, o tempo de cada episódio é que vai definir esses balizadores temporais, e a prática de maratonar é um indício de que o Fluxo está rearticulado com nossas novas práticas de consumo.

O dispositivo televisivo remete muitas vezes à noção de Fluxo, responsável por impor ao telespectador a sua programação imutável, ditando regras do que ver e da hora de ver. A Netflix surge como uma alternativa à regra aproveitando recorrências textuais que as emissoras de TV aberta e a cabo já haviam consolidado, de modo que sua programação original ainda não deixa de ser considerada como texto televisivo, embora, mais para frente, possa promover mudanças mais evidentes no texto do gênero da narrativa seriada televisiva (LIMA, MOREIRA, CALAZANS, 2015, p. 254).

O Fluxo não impõe nenhuma programação ao telespectador, ele é uma experiência que surge a partir da articulação entre recepção e produção, entre o telespectador e a programação organizada. Muito menos que isso seria pensar que a Netflix surge enquanto uma alternativa a essas condições, pelo contrário, a plataforma surge a partir de desdobramentos de processos e

interesses dentro do contexto televisivo. Entender uma tecnologia enquanto alternativa à outra, faz-nos supor que ela estaria consolidando tempos muito próprios, diferentes daqueles de outrora e não é essa a questão aqui posta. Pensar a Netflix só é possível, porque um dia pensamos e continuamos a pensar a televisão enquanto radiodifusão.

5. CONSIDERAÇÕES

O propósito dessa monografia é compreender quais são os limites e potencialidades do conceito de fluxo televisivo pensado por Raymond Williams em dois cenários distintos. Primeiramente, no cenário da radiodifusão, onde aconteceu grande parte das apropriações e reformulações do conceito pela própria comunidade científica. E segundo, em um cenário de transformações da própria televisão, em que radiodifusão e plataformas sob demanda coexistem e disputam sentido, cujo momento também apresenta uma literatura já consistente de análises empíricas que convocam o conceito de fluxo para analisar os diversos cenários televisivos.

A compreensão de fluxo não pode ser feita através da descrição do conceito em si. É necessário convocar toda a argumentação construída pelo autor sobre a televisão – como também sobre o rádio – enquanto tecnologia e forma cultural para termos a dimensão de tudo o que está sendo articulado. Williams propõe superarmos as visões determinista e sintomática, para entendermos a tecnologia como parte da sociedade. Desta forma, o surgimento de determinado artefato tecnológico se dá por intenções e necessidades claras de grupos sociais, como também da produção de conhecimento e trabalho produzidos anteriormente a ele. Essa desconstrução é importante, pois ela retira dos eventos históricos o protagonismo e a importância singular das tecnologias como agentes de transformação, para colocar importância nas transformações socioculturais, das quais as tecnologias fazem parte.

Quando Williams nos convoca a perceber que a televisão, enquanto tecnologia, está articulada à sociedade, ele lança luz para entendê-la também enquanto forma cultural. Sendo assim, a televisão está permeada por interesses políticos e econômicos, e seus usos são frutos de apropriações, reapropriações e resistências. Se a televisão é tecnologia e forma cultural, então, a experiência de fluxo televisivo surge desse intercruzamento.

Em sua descrição mais formal, Fluxo televisivo é entendido enquanto um fluxo planejado, em que as sequências seguidas por outras sequências formam o que Williams chama de fluxo real ou a verdadeira “radiodifusão”. Essa formulação, acrescida das análises e classificações dos três tipos de fluxos televisivos realizados pelo próprio Williams, foram as formulações que popularizaram o conceito, porém, muitas vezes, de maneira que só contemplava um de seus aspectos. Vale ressaltar que ao propor esses três tipos de Fluxos, não era a intenção do autor formular categorias para o conceito, pois ali era um exercício de análise a fim de compreender

como o Fluxo se realizava através da produção, ou seja, naquele momento ele executava o movimento inverso do qual ele já havia experienciado no hotel de Miami.

Em nosso capítulo 3 “Fluxo”, percebemos que grande parte das apropriações e releituras sobre o conceito considerava apenas o caráter da programação. Muitas explicações podem ser dadas para essa tendência, mas a que nos parece mais plausível indica que a leitura desses autores se atinha à formulação estrita de Fluxo, ao seu caráter descritivo, não convocando possíveis articulações com as construções realizadas sobre televisão enquanto tecnologia e forma cultural. Essa, portanto, seria uma leitura preferencial que se articulava com o pensamento hegemônico em torno da televisão, o qual contempla a produção em detrimento da recepção, que por sua vez, estaria exposta a todo e qualquer efeito produzido pelos meios de comunicação.

Toda a potência exploratória do conceito de Fluxo reside justamente nessa articulação entre tecnologia e forma cultural. Por esse caminho, podemos compreendê-lo enquanto uma experiência contextual e histórica, atravessada por construções de diversas ordens, sejam elas políticas, econômicas, sociais e culturais. Seu propósito é deslocar nosso olhar da produção e perceber como são realizados os processos de formação de sentido na recepção em articulação com a produção. Nesse movimento, podemos compreender o Fluxo enquanto um lugar de disputa, em que as determinações de uma produção seriada e conformada a partir de unidades discerníveis é atravessada por um movimento fluído, típico de uma experiência que emerge da vida cotidiana, e que tensiona as lógicas de produção do capital. Quando lemos o Fluxo a partir da visão hegemônica, estamos apagando todos esses tensionamentos e foi por essa perspectiva que o conceito foi tão debatido e equivocadamente tratado.

Notadamente, o conceito foi pensado a partir da radiodifusão. Esse é um assunto dado e destacado pelo próprio Williams. Na época de sua concepção, a televisão tinha um grau de complexidade outro: a TV a cabo e seus multicanais não eram tão popularizados, gravações de programas televisivos por *VHS* e *DVRs* ainda não eram realidades e as plataformas de TV sob demanda ainda nem sequer eram cogitadas. Então, não só novos elementos foram surgindo, mas nossa relação com a televisão também mudou. Diante dessas movimentações, cabe a nós pesquisadores analisarmos como as distintas temporalidades estão permeando essa relação.

Muito se decretou sobre o fim próximo da grade de programação, em um discurso que desvela que a radiodifusão não deve sobreviver às plataformas sob demanda, uma tendência que indica novos tempos a partir de novas tecnologias. Nesse trágico fim, o Fluxo por ter sido pensado e

articulado a partir da radiodifusão também sucumbiria. Entretanto, ao considerarmos que a televisão é tecnologia e forma cultural, devemos nos habilitar para análise de como o Fluxo enquanto uma experiência da recepção se articula nesses novos cenários.

Por nos possibilitar consumir conteúdos televisuais de forma unitária, fora de uma grade de programação, seria salutar compreendermos que voltaríamos a um consumo que fora percebido por Williams em um tempo antes da radiodifusão. Entretanto, ao validarmos esse argumento, estaríamos desprezando que o Fluxo acontece numa relação entre a experiência de consumo e a produção televisiva. Um novo cenário exige-nos analisar o Fluxo a partir dessas transformações, entretanto, não foi propósito dessa monografia engendrar uma análise com essas perspectivas, o que não nos impossibilita traçar caminhos que podem favorecer novas pesquisas.

Uma tentativa de articularmos o conceito de Fluxo a esses novos cenários, sem o necessário exercício crítico e análise conjuntural, seria apressada demais e conclusões que se aproximam de previsões sobre a anacronia do conceito por conta da inexistência da grade de programação se tornariam pacificadas. Antes de mais nada, é necessário compreender como a indústria televisiva é reorganizada e o capital consegue mover e transformar suas estruturas a partir de novas necessidades e intencionalidades.

A grade de programação é a estrutura organizadora da produção televisiva na radiodifusão, é através dela que a esfera produtiva consegue interpretar, dialogar e criar sentido junto à recepção. Entretanto, quando a pirataria de conteúdos televisivos ganha forma, popularidade e sistematização através da internet, percebe-se uma força emergente que tensiona a produção em todas as suas lógicas de funcionamento e rentabilidade monetária. O esquema que funciona em escala global disponibiliza episódios das produções televisivas na internet, com isso o público poderia acessar, baixar em qualquer hora do dia e assistir aos conteúdos em diversas telas, quando preferisse. O consumo desse material é uma reapropriação do modelo *Home Video* (Blu-Ray, DVD e VHS) da indústria, com as particularidades que a internet permite e sem um modelo de negócio que exigisse a cobrança pela disponibilização desse conteúdo (CERQUEIRA, 2014).

A resposta da indústria, além das represálias jurídicas, foi a apropriação dessas lógicas que surgiram fora de seus domínios. As plataformas sob demanda foram o sistema buscado pela indústria com a intenção de satisfazer as necessidades espectatoriais que emergiram da relação

entre recepção e a pirataria na internet. A estrutura pensada substitui a grade pelo catálogo de programação, ou seja, ao invés dos programas seguirem uma transmissão linear, cabe ao telespectador escolher o programa dentre as opções disponíveis. A frase “assista quando, onde e como quiser” parece permear de uma forma ou de outras os slogans das marcas que compõem o sistema sob demanda. No portal da Netflix, por exemplo, consta: “Sua próxima história, agora. Assista onde quiser. Cancele quando quiser”. Toda essa construção retórica, com destaques dados à liberdade de consumo do telespectador ao experimentar a plataforma, parece reforçar uma ruptura com a radiodifusão, cujos programas são transmitidos em horários pré-determinados e o telespectador preso às lógicas da grade de programação. Contudo, apesar da grade de programação se diluir enquanto um dispositivo institucional nas plataformas sob demanda, suas marcas ainda permanecem presentes. Todo início de mês, a Netflix lança um vídeo promocional em que apresenta suas novidades e disponibiliza quase que diariamente um conteúdo novo em seu catálogo. Ou seja, a grade de programação aparece como uma importante matriz em que a prática de programar ainda se faz presente.

O Fluxo, enquanto experiência articuladora das lógicas de produção e das formas de recepção, constitui-se como um lugar de disputa. O tempo corrido e contado são determinações do capital, que na radiodifusão é materializado justamente pela grade de programação, mas nossa experiência enquanto consumidores é constituída pelo tempo do cotidiano, que tensiona o tempo do capital para fluir através de uma experiência em fluxo. Sem a grade de programação em sua forma institucionalizada, cabe-nos enquanto pesquisadores rastrear como se constitui as determinações nas plataformas sob demanda e de que forma nossa experiência promove outros tensionamentos. Diante desse cenário, em um caminho mais curto, como já destacamos, poderíamos vislumbrar que sem grade de programação, logo as determinações não existiriam, já que temos a liberdade para assistir aos conteúdos quando, como e onde quisermos, portanto, o fluxo não existiria mais. Acontece que novas lógicas de produções pressupõem novas determinações, e com isso se faz necessário identificar como as novas e velhas disputas constituem a experiência em fluxo diante desse novo cenário televisivo.

São justamente essas questões que apontamos para pesquisas futuras, cujas hipóteses podem vislumbrar como as determinações operam também pelo tempo do capital e da organização da produção nas plataformas sob demanda, seja na data de validade da programação do catálogo, nas sugestões algorítmicas e até mesmo no tempo de transmissão de cada conteúdo. Por outro lado, o Fluxo pode ser vislumbrado não somente na plataforma em si, mas entre uma e outra,

entre o sistema de radiodifusão e o sistema sob demanda, entre redes sociais, enfim. Como as plataformas sob demanda estão se desenhando enquanto TVs conectadas que operam em nível Global, outro caminho que se abre é a articulação entre o Fluxo enquanto experiência e o Fluxo tempo-espacial de imagens e identidades.

Esse trabalho monográfico cumpre seu objetivo ao resgatar na literatura científica o conceito de Fluxo, desde sua concepção por Raymond Williams, passando pelas suas primeiras discussões, até nos trabalhos que pensam as transformações da televisão. O campo no qual o conceito é concebido não o adere de forma pacificada, pelo contrário, as diversas tradições científicas das quais seus leitores pertencem os atribuíram nuances, muitas vezes questionáveis por nós, que o fizeram reconhecido em grande parte do mundo.

Para nós o conceito não ganha importância por entender que a programação televisiva acontece em fluxo, como boa parte das leituras insistem em atribuir. Ele nos é importante por fazer esse exercício de deslocar o olhar das determinações para a vida cotidiana, por entender que a nossa experiência televisiva não se dá única e exclusivamente por efeitos diretos dos meios de comunicação. Entender o fluxo enquanto esse lugar de disputa, é reconhecer na recepção sua capacidade de resistência e tensionamento ao que é hegemonicamente constituído, como também é reconhecer que o Fluxo é atravessado por questões de ordem histórica, política, econômica, social e cultural.

A nossa leitura de Fluxo está permeada por toda a trajetória acadêmica construída pelo TRACC. Habilitar o nosso olhar para perceber que as preocupações de Raymond Williams não estão apenas voltadas para as formas produtivas é fruto de discussões e pesquisas que se seguiram durante anos sobre toda sua obra. O fluxo não está na ordem do que está dado, pois ele está no âmbito da historicidade, do processo, dos usos e das apropriações. Para o centro, essa pesquisa revisa e desenvolve um importante conceito para um dos seus autores mais caros e o localiza diante de um cenário de transformações, chamando atenção para suas potências e possíveis desdobramentos, ao entender que o conceito não está restrito ao sistema de radiodifusão, mas ele articula produção e recepção televisiva, onde seja possível acontecer. Então, esse estudo já é base para pesquisas futuras que estejam instigadas a investigar não só a experiência de fluxo em si, mas as transformações percebidas nos processos históricos e comunicacionais ao que tange a articulação e as disputas de sentido entre produção e recepção.

E é por essa inscrição que o trabalho também contribui para o campo da comunicação, principalmente para os estudos de televisão. O Fluxo é um dos conceitos mais reconhecidos no campo e ao propormos uma leitura que dialoga com toda a tradição constituída por Williams em sua obra, buscamos desestabilizar as tendências interpretativas que estavam se constituindo ao seu redor. Em nossa proposição de retirar o véu da anacronia que insiste em encobrir o conceito, encontra-se a razão de articular Fluxo para compreender as dinâmicas desse novo cenário televisivo que ainda está em processo de consolidação, por entender que o conceito não é uma peça do passado que nos auxiliaria a interpretar fenômenos de outrora, mas ele é atravessado por distintas temporalidades e acompanha os movimentos e transformações do contexto televisivo. É um caminho analítico que se propõe a não percorrer o trajeto hegemônico de grande parte dos estudos televisivos.

Esse é um trabalho de conclusão do curso de Jornalismo, uma monografia que se propôs a realizar um estudo teórico em torno do conceito de Fluxo Televisivo, articulando-o com suas bases teóricas e apontando aplicações empíricas ao longo de suas páginas. É um trabalho que parte dos Estudos Culturais a fim de disputar outras narrativas possíveis para o estudo sobre televisão.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, C. L.; GOUVEIA, D. M.; COSTA, J. C. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do Fluxo. **Matrizes**, v. 9, n. 2, p. 237-256, jul-dez, 2015.
- ALTMAN, R. Television/Sound. In MODLESKI, T. **Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass**, T. Bloomington: Indiana University Press, 1986, p.39-54.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CERQUEIRA, I. **A TV se conecta: uma análise do consumo em rede da série *The Walking Dead* através do mapa das mediações**. Monografia. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2014.
- ELLIS, J. **Visible Fictions: Cinema, Television, Video**. Londres: Routledge, 1992.
- FEUER, J. The Concept of Live Television: ontology as ideology. In: KAPLAN, A. E. (ed.). **Regarding Television: Critical Approaches**. University Publications of America, 1983.
- GODINHO, R. D.; Como foi inventada a televisão? **Revista Super Interessante**. 18 abr. 2011. Disponível em: < <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-foi-inventada-a-televisao/>> Acesso em: 10 de ago. 2018.
- GOMES, I. M. M. Efeito e Recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. In: GOMES, I. M. M. & SOUZA, M. C. J. (Orgs.). **Media & Cultura**, Salvador, PósCom, 2003, pg. 29-53
- GOMES, I. M. M. **Efeito e Recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.
- GOMES, I.M.M. ; JANOTTI, J. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.
- GROSSBERG, L. Cultural interpretation and mass communication. **Communication Research**, p. 339-360, jul. 1977.
- HALL, Stuart. “Codificação/Decodificação” [1973] in SOVIK, Liv (Org.) **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**, Belo Horizonte, Editora UFMG; Brasília, Representação da Unesco no Brasil, 2003, 387-404;
- HEATH, S.; SKIRROW, G. **Television: a world in action**. **Screen**, v. 18, n. 2, 1977.
- JENSEN, K. B. **Reception as flow: The ‘New television viewer’ revisited**. **Cultural Studies**, v. 8, n. 2, 293-305, 1994.
- LIMA, C.; MOREIRA, D.; CALAZANS, J. **Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo Matrizes**, vol. 9, núm. 2, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2015, p. 237 – 256.

LOBATO, R. Rethinking International TV Flows Research in the Age of Netflix. **Television and New Media**, p. 1-16, 2017.

LYUBASHENKO, A. **Historical changes in the concept of television flow**. Tese (Estudos de Teatro e Cinema) – Univerzita Palackého v Olomouci (Faculdade de Filosofia), Olomouc, 2014.

MACHADO, A.; VÉLEZ, M. L. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. **E-Compós**, 2007.

MARQUIONI, C. E. A TV digital interativa brasileira e o desenvolvimento do conceito de Fluxo re-planejado. **Ícone**, v.13, n.1, jul. 2011.

MARTÍN-BARBERO, J. Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MCLUHAN, M. Book Review. **Technology and Culture**, p. 259-261, 1977.

MOE, H. Television, Digitalisation and Flow: Questioning the Promises of Viewer Control. In: MASIP, P.; ROM, J. **Digital Utopia in the Media: From Discourses to Facts**. A Balance. Proceedings of the III International Conference on Communication and Reality. Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, Barcelona, pp. 773-784, 2005.

MOTTER, M. L.; MUNGIOLI, M. C. P. . **Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade**. Revista USP, v. n. 76, p. 157-166, 2008.

MUANIS, F. MTV Brasil e o caso do Fluxo. **Revista Novos Olhares**, v. 3, n.2, p. 59-69, 2014.

NEUMAN, W. R. *Television: Technology and Cultural Form*. Raymond Williams. **American Journal of Sociology**, v. 83, n. 2, p. 501-503, set. 1977.

NEWCOMB, H.; HIRSCH, P. M. Television as a Cultural Form. **Quarterly Review of Film and Video**, p. 561-573, jun. 1983.

PIEDRAS, E. R.; JACKS, N. A contribuição dos estudos culturais para a abordagem da publicidade: processos de comunicação persuasiva e as noções “articulação” e “Fluxo”. **Revista Compós**, p. 1-16, ago/2006.

ROCHA, S. M.; SILVA, V. R. L. Novas temporalidades no Fluxo televisivo: apontamentos sobre reconfigurações da experiência de assistir à televisão. **Revista Famecos**, v. 19, n. 1, p. 189-207, jan/abr 2012.

SCHIAVONI, J. E. Televisão: tecnologia e forma cultural – dos usos e efeitos planejados aos usos e efeitos imprevistos. **Significação**, v. 43, n. 46, p. 230-237, 2016.

SERELLE, M. A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams. **Significação**, v. 43, n. 45, p. 187-199, 2016.

SILVA, N. S.; MORIGI, V. J. Fluxo Transmidiático: entre as possibilidades de discutir a recepção no ambiente de mídias. **Rizoma**, v. 3, n. 1, p. 81-93, jul. 2015.

TURNER, G. Prefácio à Edição Brasileira. In: WILLIAMS, R. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

VERED, K. O. Televisual Aesthetics in Y2K From Windows on the World to a Windows Interface. **Convergence**, v. 8, n. 3, 2002.

WALLER, G. A. Flow, Genre, and the Television Text. **Journal of Popular Film and Television**, v. 16, n. 1, 1988.

WILLIAMS, R. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.