UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MARINA CAMINHA

RETRATO FALADO: Uma Fábula Cômica do Cotidiano

NITERÓI

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

MARINA CAMINHA

RETRATO FALADO: Uma Fábula Cômica do Cotidiano

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, com requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Linha de pesquisa: Comunicação e Mediação.

Orientadora: Profa Dra Marialva Barbosa

Niterói

2007

MARINA CAMINHA

RETRATO FALADO

Uma fábula cômica do cotidiano

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, com requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Linha de Pesquisa: Comunicação e Mediação.

Aprovada em, 29 de maio de 2007.

Prof^a Dr^a Marialva Barbosa – Orientadora Universidade Federal Fluminense Prof^a Dr^a Ana Paula Goulart Universidade Federal do Rio de Janeiro Prof^a Dr^a Sílvia Borelli Universidade de São Paulo Prof^a Dr^a Ana Lúcia Enne Universidade Federal Fluminense

Dedico este trabalho a minha irmã Luciana Caminha pelas suas diversas manias de explicação do mundo que me estimulam ao diferente e a meu pai João Bosco Ferreira Gomes, pela maneira como me incentivou diariamente nessa etapa da minha formação.

Agradecimentos

A Capes

À equipe de produção do *Retrato Falado*, sobretudo Denise Fraga, Roberto Torero, Ian Bennett e Walkíria Gois, pela gentileza de me atenderem em tudo que eu precisei.

A Marialva Barbosa que como orientadora foi uma espécie de mãe que soube entender o meu tempo de trabalho e, principalmente, à capacidade que ela teve de apostar nas minhas idéias com um carinho mais do que especial, nesse tempo do saber.

A Ana Enne pelas aulas, conversas e cuidado com essa canceriana, no tempo da insegurança. Aos professores do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF, pelo tempo das salas de aula.

A Mariana Baltar, pelo tempo da amizade, com os inúmeros chocolates comprados, ouvidos inchados e conversas necessárias que me fizeram amadurecer: grande amiga que me ensinou a transformar um prazer em objeto de trabalho.

A Ericson, meu primeiro amigo do mestrado, pelo tempo da intimidade.

Ao grupo de estudo composto por Danielle Brasiliense e Fernando Weller (além de mim e Ericson) pela capacidade de aprender sobre outros saberes da vida, restituindo ao processo o tempo do prazer.

A Letícia Cantarela pelo carinho e ensinamentos como pesquisadora e professora, pelo tempo do aprendizado.

A Maurício Bragança pelo tempo do choro, nas contribuições entre palavras e livros sobre a vida em forma de melodrama, nos nossos encontros sempre regados com muito café e risadas. Aos amigos que encontrei no Rio de Janeiro como Pedro, Fainha e família, Ceci, Geisa, Taís, Raquel, Ícaro, Lia, Felipe, André e Aurélio, sobretudo pelo tempo do ouvir.

Aos meus queridos pernambucanos como Amílcar, Carol Ferreira, Carol Vergolino, Palula, Nauca, Rebeca, Guinho, Bruna, Josias, Clarice e Renatinha pelo tempo das astúcias.

E, principalmente, a minha família, em especial meus pais João Bosco, Socorro e Zézé. Aos meus irmãos: Beto, Bosquinho, Brites e Luca; cunhadas; meus sobrinhos: Natália, Hugo, Lara, Gil, Júlia e Artur. Aos meus tios e tias, aos meus primos, principalmente Marina Alves, Janaina Caminha e Renata Gomes e àqueles que são apenas memórias na minha gaveta coração, pelo tempo do amor, em tudo que eles representam na minha vida e no carinho compartilhado em todos os momentos desse trabalho.

Sumário

RESUMO	
ABSTRACT	09
Introdução	10
1- E FOI ASSIM QUE TUDO COMEÇOU	21
1.1. <i>Retrato Falado</i> como narrativa seriada	
1.3. A televisão brasileira e o humor	34
2 - RESPEITÁVEL PÚBLICO: EM CENA O HUMOR!	53
2.1. O contexto da praça pública: o riso e a paródia	67
2.3. As táticas do riso em <i>Retrato Falado</i>	
3.1. O mundo cotidiano	
3.2. O mundo cotidiano das telenovelas3.3. O mundo de <i>Retrato Falado</i> pelo testemunho de Terezinha	91
4- QUEM CONTA UM CONTA AUMENTA UM PONTO: EIS A NARRATIVA!	113
 4.1. Os jogos com o tempo	122 132 142
CONCLUSÃO: UMA CARTA A DENISE FRAGA	170
BIBLIOGRAFIA E FONTES	177
ANEXOS	184

8

Resumo

Esta dissertação analisa o diálogo entre as marcas do melodrama, do documentário e do

grotesco na configuração narrativa de um programa televisivo de humor, com a intenção de

abordar as implicações desse diálogo na representação de um cotidiano brasileiro, por meio

do qual a televisão se localiza. Nossa perspectiva de análise partiu da própria grade de

programação televisual, tendo em vista que esta divide os programas entre os domínios do

entretenimento e da informação que refletem, no público, duas expectativas diferentes

(ficcionalidade e de realidade) na assimilação desses produtos. É por meio desse

embaralhamento entre essas expectativas que problematizamos a relação entre mundo

midiático e mundo cotidiano, esboçando o processo narrativo do quadro Retrato Falado,

objeto dessa pesquisa.

Palavras-chave: Televisão, Humor, narrativa.

Abstract

This thesis analyses the connections established by the dialogue between traces of melodrama,

documentary and grotesque at a comic television show (Retrato Falado, exhibit by TV

Globo, on Sundays). The goal is to consider the implications of such dialogue in representing

Brazilian everyday life. The television shows are typically organized according to two

different domains - entertainment and information - which is in itself a reflection of the

expectations of the audience regarding the fictional and the real. The overlapping of those

expectations takes place at the reconfiguration of what we call the "media world" and the

"everyday world", designing the narrative structure of the TV Show Retrato Falado.

Keywords: Television, Humor, Narrative.

Introdução: um tapete de entrada

"Chegou onde hoje habito.
A casa que hoje sou.
Passa, se eu me medito;
Se desperto, passou".

Fernando Pessoa

Essa introdução, metaforicamente, deve ser entendida como uma espécie de sala de estar: é o primeiro lugar aonde se chega. Na sua ambientação, a disposição dos móveis, os acessórios de parede, os enfeites de mesa, o lugar do telefone e, principalmente, a posição em que se encontra o aparelho de televisão, dando a ver pegadas por meio das quais fabricamos uma interpretação para o "resto" da casa, sempre mobiliada por um sujeito histórico.

Esse lugar configurado e interpretado produz uma fabulação de mundo, através da qual também construímos o *Retrato Falado*, objeto de nossa reflexão empírica. Mas o olhar que lançamos ao quadro, inserido no *Fantástico*, programa da **Rede Globo de Televisão**, que está no ar – com um breve período de interrupção – desde 2000, indica o pressuposto de um permanente espaço configurado e, portanto, passível de múltiplas interpretações.

Dessa forma, fomos construindo nossas pegadas. A introdução só foi concluída quando o resto da casa estava erguido, isto é, quando a interpretação em torno de *Retrato Falado* tinha terminado. Por esta razão neste início está subtendida a noção de totalidade, por meio da qual esse primeiro ponto de encontro transforma-se em ponto de chegada.

Portanto, propositadamente, esta introdução confunde-se com uma possível conclusão. Isso porque resolvemos desvelar uma forma comum de contar nas dissertações: a construção da introdução não como porta de entrada, mas como porta de saída do texto, já que

habitualmente ela é escrita após o término do trabalho. Não escondemos isso e, revelando a forma como construímos esse texto, transformamos também essa introdução numa quase conclusão.

Esse momento refigura, ainda, um tempo de contar em que rememoramos as nossas próprias pegadas no processo de fabulação teórica. A televisão, enquanto lugar de pesquisa, é compreendida primeiro como um recinto capaz de produzir o simples prazer de sentar no sofá e assisti-la, ou seja, habitá-la.

Pela possibilidade, enfim, de parar o tempo, adentrando em outros tempos, e se deixar fazer parte de um mundo contado, como uma espécie de viajante que, sem sair do lugar, é capaz de se deparar com inúmeras falas. Entre suas intrigas a televisão, a cada programa, nos deixa vestígios de um modo de dar corpo as suas histórias. E foi, portanto, pela curiosidade de adentrar nesses formatos narrativos, criada a partir desse fascínio, que a questão se fez.

Ao percebermos que, em um dado momento os programas considerados de entretenimento passaram a incluir o testemunho em suas narrativas, uma pergunta inicial possibilitou a transformação desse prazer em lugar de trabalho: por que os programas televisivos considerados ficcionais estão utilizando as marcas do documentário para legitimar uma expectativa de realidade na audiência, se de fato essas marcas são próprias de um outro lugar que não o entretenimento, mas a informação?

Essa questão, como cerne de todo o encadeamento teórico do trabalho, refletiu-se nos modos de contar, e, dessa maneira, olhamos mais de perto para o problema da narrativa, no entendimento de que todo e qualquer texto televisivo é sempre um lugar de fabulação. É a partir dessa premissa que o nosso objeto é caracterizado como uma fábula. Assim, unimos a esse pressuposto a nossa pergunta e chegamos ao ponto de partida que determinou a escolha de *Retrato Falado* como arcabouço possível para o desenvolvimento dessa análise.

Uma hipótese inicial, dessa maneira, indica a noção de conformação do fluxo televisivo em dois lugares habitados - o da informação e o do entretenimento - que se desdobra em modos de contar com pretensões diferentes. São essas que, ao nosso ver, refletem a intencionalidade do discurso, que se fabula pela escolha de gêneros narrativos diferentes para a formação de cada programa. Essa intencionalidade (aquilo que se quer contar) somada ao modo como será construído o discurso (os formatos) que chegam ao público consolidam a formação de expectativas, pressuposto para essa análise.

Assim, é pela descoberta do próprio objeto que a nossa hipótese inicial se complexifica. Percebemos que *Retrato Falado* se constitui, enquanto produto humorístico,

portanto localizado como entretenimento, pelas marcas do riso da praça pública, do melodrama e do documentário. Nesse sentido, chegamos a outras interrogações, todas em conseqüência da primeira: de que lugar interpretamos o conceito de gênero, como ingrediente importante na formação dessas expectativas? Qual é o papel de uma história contada que se faz pelo diálogo entre duas expectativas opostas, refigurando um outro entendimento para essa narrativa específica? Seria, portanto, uma proposta de diluição de fronteiras entre esses dois lugares segmentados pela televisão ou seria um indicativo de um processo muito mais complexo de compreensão do fluxo televisivo que não se explica apenas pela configuração desses dois lugares?

Acreditamos e é o que pretendemos mostrar nos capítulos que se seguem que há uma impossibilidade de apagar os lugares historicamente construídos pela televisão na conformação dos seus programas em categorias separadas, geradoras, portanto, de diferentes expectativas, as quais nomeamos de ficcionalidade e de realidade. Se essas expectativas são fabuladas pelo quadro é por que as formas de representação de mundo da televisão são segmentadas por esses dois lugares, confirmando a nossa hipótese inicial.

Há que ressaltar que essas expectativas foram prefiguradas por outros meios anteriores ao surgimento da televisão. São modalidades de representação conformadas a partir de uma idéia de ficcionalidade, vinculadas a certo tipo de texto que não possui pretensão à verdade, em contraposição a noção de discurso histórico.

Essa duas tipologias foram (e ainda são) elementos que organizaram a grade de programação televisiva, como o lugar de entretenimento e o lugar da informação, como espécies de vestígios de um tipo de agenciamento de mundo. Não é nossa intenção aprofundar essa discussão, tendo em vista que essa se desdobra em uma infinidade de teorias que nosso trabalho não seria capaz de abordar. Se a citamos é por que entendemos que as mediações da televisão, questão que nos interessa, não se constitui a partir de um lugar vazio, mas de uma permanente releitura de um mundo cultural preexistente, capaz de produzir novas significações.

Com isso, partimos do conceito de narrativa de Paul Ricoeur, em que o autor faz um alargamento da noção de intriga em Aristóteles, articulanda-o com a experiência do tempo humano em Santo Agostinho. Para Ricoeur, a narrativa é uma operação de significação do mundo, fazendo parte, portanto, de qualquer discurso humano.

Há, pois, um movimento circular ao conceber a questão temporal, já que para Ricoeur o tempo só pode ser entendido quando é materializado na ação narrativa, da mesma forma que

essa só se configura por que representa uma experiência temporal. Assim, o autor estabelece sua teoria, procurando entender como o sujeito histórico significa o mundo, através de uma imitação da ação, que põe em diálogo o jogo da tríplice mimese como tecer da intriga: um processo que se configura pela relação entre presente, a rememoração (passado encenado) e a espera (o leitor).

Dessa maneira, a tríplice mimese é uma operação da ação que se estabelece na relação entre um mundo prefigurado, anterior a obra (mimese I – lugar do mundo cultural), e um mundo refigurado (mimese III – a interlocução entre a obra e o leitor implicado) no ato de configuração, de produção da obra (mimese II). Aprofundaremos esses conceitos no quarto capítulo dessa dissertação. Por ora nossa intenção foi apontar o nosso lugar de fala, quando nessa introdução utilizamos (ou utilizarmos) as palavras refiguração, configuração ou prefiguração.

É preciso esclarecer também que o gênero, como instrumento narrativo que configura cada um desses lugares, não se constitui como classe fechada, mas inserido em um processo dialógico por meio do qual se reflete a historicidade e a materialidade da linguagem. Sendo, portanto, sempre um lugar de mediação. Nesse sentido, nos valemos do conceito de gênero de Mikhail Bakhtin.

Para o autor o gênero como "os tipos relativamente estáveis do discurso" são elementos da linguagem que só podem ser analisados se esta estiver compreendida como um ato de comunicação. Bakhtin propõe que a discussão sobre o conceito seja submetida a uma teia dialógica viva, na qual está em vigor os lugares culturais de onde esse discurso é proferido, na relação entre emissor e receptor (esse também entendido como produtor, por isso, nunca passível) (Bakhtin: 2003, 262).

Assim, o autor problematiza o "campo de utilização da língua" com o campo da "atividade humana" e interpreta o gênero como uma espécie de elemento estruturante do discurso. Pela sua relativa estabilidade indica uma eterna relação com um passado histórico, no mesmo momento em que reflete a sua capacidade de metamorfose já que "são inesgotáveis as possibilidades multiformes" da vida, apontando para a materialidade do processo (*idem*).

A sua análise desloca o conceito de gênero de uma visão de pureza, capaz de concebêlo como fechado em si mesmo, para um lugar em que o ato de significação reflete a "assimilação da palavra do outro", indicando o seu caráter dialógico. É esse deslocamento como elemento configurante que estabelece o discurso como arena de lutas. Diz o autor: "a diversidade desses gêneros é determinada pelo fato de que eles são diferentes em função da situação, da posição social e das relações pessoais de reciprocidade entre os participantes da comunicação" (*Idem*, 283-294).

Para nós, o conceito de gênero está subtendido nas teias dessa narrativa, razão pela qual não aprofundaremos sua discussão ao longo dessa dissertação. Preferimos, portanto, abordar essa questão através de marcas, utilizadas em *Retrato Falado*, com a intenção de relativizar essas expectativas, sugerindo que a televisão é sempre um agenciamento do mundo.

No entanto, acreditamos que não foi intenção da produção de *Retrato Falado* apagar a existência desses dois lugares por meio dos quais a televisão se significa. O quadro é sempre entendido pelo seu lugar de entretenimento. Sua narrativa deixa ver um alargamento da questão da ficcionalidade própria a qualquer produção discursiva, sugerindo que o ato comunicacional é um eterno lugar de mediação.

A própria concepção de verdade se constitui como artefato narrativo e indica que os lugares de significação dos programas de entretenimento são também lugares de informação (ordenação, aprendizado, explicação). É por esse caminho que a narrativa de *Retrato Falado* legitima a produção ficcionalizante do fluxo televisual.

Nos parágrafos anteriores indicamos a discussão que permeará todo o trabalho. Porém, esse caminho se desdobrou em outras inquietações, tendo em vista que cada um desses aprofundamentos reflexivos não significou respostas a nossa questão, mas apenas sua complexificação.

Retrato Falado é uma narrativa que encena episódios que aconteceram no mundo cotidiano e que chegam à produção do quadro por meio de cartas enviadas por telespectadores. Sua dramatização se constitui por duas temporalidades diferentes: o testemunho do sujeito comum, que aparece como narrador de suas histórias, e a da performance da atriz Denise Fraga, que ilustra essas falas.

Acreditamos que essas duas falas, uma como voz narradora e a outra como ilustração, desenham na narrativa o lugar o mundo cotidiano e do midiático. Portanto, o cotidiano interpretado como o lugar da expectativa de realidade terá importante função no interior da história, já que toda a narrativa se configura como representação desse mundo.

Dessa maneira, interpretaremos a utilização das marcas do melodrama, do grotesco e do documentário como chaves de fabulação desse mundo. Assim, o dar a ver do nosso objeto aumentou as inquietações, fazendo-nos estabelecer uma linha de permanência entre o

momento de consolidação da televisão no cotidiano brasileiro e as formas como esse foi representado por essas narrativas.

Esse caminho, por sua vez, foi traçado através da historicidade da telenovela: do momento em que ela passa a ser transmitida até o instante em que se consolida como gênero de grande audiência.

A transformação da telenovela brasileira através de uma proposta realista será interpretada, nesse trabalho, como o mundo prefigurado de *Retrato Falado*. Criamos, pois, uma teia narrativa no próprio fluxo televisual que nos permitiu um desdobramento da nossa questão inicial, transformando-a em duas perguntas conseqüentes, substituindo <u>o porquê</u> pelo <u>o quê</u> e <u>como</u> (os modos).

O *Retrato Falado* se constitui através do imbricamento entre as marcas do melodrama, do grotesco e do documentário (o modo) para fabular uma permanente reatualização do mundo cotidiano pelo mundo midiático (o quê), expondo as complexidades existentes nesse diálogo. É por esse caminho que essa narrativa deixa vestígios de um outro tipo de fabulação: o conceito de televisão.

Ao interpretá-lo, percebemos desdobramentos de uma teia narrativa que essa dissertação não pode explorar, abrindo brechas para uma próxima etapa. Esse emaranhado refere-se ao diálogo entre o lugar econômico de uma lógica organizadora das sociedades modernas (o consumo de massa) na formação da sociedade brasileira, o papel político da mídia nessa instância, a formação dos gêneros narrativos, o suporte tecnológico (a questão da imagem nesse contexto) e, por fim, a formação de um lugar cultural onde a televisão habita, ou seja, a sua relação com seu público.

Esse trabalho procurará mostrar que a inter-relação entre os gêneros narrativos, que parecem diluir a organização da grade de programação televisiva, faz parte de um ato comunicacional que põe em discussão o próprio lugar cultural habitado pelo meio. Acreditamos que o crescimento de narrativas, a partir da década de 1990, que se fabulam pelo ingresso do sujeito comum, é parte desse movimento, legitimando o mundo midiático pela sua entrada e saída no mundo cotidiano e vice-e-versa. Desenvolveremos essa perspectiva a partir da concepção de cotidiano de Michel De Certeau, como lugar de permanente invenção, através das maneiras de habitar do sujeito comum.

Assim, essa pesquisa privilegiará mais as permanências do que as rupturas, permitindo um diálogo possível entre essa etapa e a próxima. Trabalhar com uma linha de permanência faz parte também do modo como compreendemos o fluxo televisual. Não havia outra forma

de seguir as pegadas senão buscando na própria materialidade da televisão os caminhos para respondermos a nossa questão inicial.

Discorremos até agora sobre a nossa questão e a nossa hipótese, argumentamos sobre os seus desdobramentos como etapa de amadurecimento permitido pelo diálogo entre a sala de aula, as reuniões de orientação, as leituras, o tempo do ócio e o dar a ver do nosso objeto.

Nos parágrafos anteriores já apontamos rapidamente os conceitos com os quais trabalharemos e os autores que servirão de suporte para a análise. No que diz respeito aos autores utilizados privilegiaremos as análises de Mikhail Bakthin sobre o realismo grotesco e sua concepção de dialogismo; de Michel De Certeau, fundamental será o seu entendimento de cotidiano e de sujeito comum e, por fim, de Paul Ricoeur, a sua idéia de fabulação narrativa. Esses três autores dialogam entre si, pois cada um, em suas particularidades, busca uma análise teórica da prática, através do processo de interpretação de mundo pela linguagem.

Referem-se às ações dos sujeitos históricos que não são passivos diante da sua morada, mas agentes transformadores, por meio dos quais o "terreno" que agencia o mundo é sempre concebido como lugar de disputa, sendo, refigurado por múltiplas possibilidades significantes. Nesse sentido, esses teóricos estão preocupados com o ato de leitura que se formula pela relação entre o texto e o contexto.

No nosso entendimento, a relação entre a narrativa de *Retrato Falado* e a nossa questão só se formalizaria se o dito (o texto) fosse entendido como um mundo onde se configuram, através dos modos de contar, as experiências anteriores da televisão e a relação com o público, como partes constituintes do processo.

Foi por esse caminho que cada capítulo foi constituído como um olhar refigurante do dar a ver possibilitado pelo nosso próprio objeto. Assim, iniciaremos as nossas discussões definido o que significa *Retrato Falado*, a partir de sua contextualização em três situações: na sua relação com o programa em que ele estava (está) inserido, o *Fantástico*; no seu diálogo com o humor da emissora do qual ele fez (faz) parte, a **TV Globo**; e, por fim, no olhar da produção, através da entrevista concedida pela atriz Denise Fraga.

Essa contextualização possibilita conceber a narrativa de *Retrato Falado* como fábula cômica do cotidiano. Foi essa significação inicial que nos permitiu o desenvolvimento dos outros capítulos restantes. Assim, cada etapa do processo restante refere-se a um desses termos. Como cômica, entendemos o lugar do humor, aprofundado no capítulo dois. Como cotidiano, as expectativas de ficcionalidade e de realidade, no capítulo três. E, por último, a percepção de fábula como o lugar da narrativa, analisada no capítulo quatro. A conclusão, por

sua vez, abriu-nos a possibilidade de darmos o nosso próprio testemunho, nos moldes do quadro, sobre a experiência da construção dessa casa.

Gostaríamos de esclarecer como se deu a escolha dos episódios analisados. Nesse sentido, entendemos a impossibilidade de trabalhar com o quadro em sua totalidade, isto é de 2000¹ até 2005, recorte inicial que pensamos para a análise.

Optamos por escolher os episódios a partir da descrição sobre o próprio quadro operada tanto no livro de Denise Fraga (2005), quando no DVD lançado pela **TV Globo** em 2005. Portanto, a partir da escolha da própria produção do *Retrato*, que o resignificou elegendo os episódios que consideravam como os mais representativos da história do programa. Esses episódios foram por nós considerados como os mais importantes por simbolizarem o sucesso do quadro. A noção de importância refere-se, pois, ao lugar celebratório (como inesquecível) que ocupam.

Há que ressaltar, porém, que o episódio que conta a história de Maria Zeferina Baldaia, analisado no terceiro capítulo, foi uma exceção. Entretanto, ao nosso ver, também este tem cunho celebratório, pois foi selecionado pela produção do programa para encerrar a emissão de *Retrato Falado*, no início de 2003, quando o espaço do *Fantástico* passou a veicular *Dias de Glória*, que estreou em março do mesmo ano². Assim, ao longo dessa dissertação serão analisados quatro episódios de *Retrato Falado*.

Cabe-nos descrever um pouco mais os desdobramentos de cada capítulo encerrando assim, a nossa imaginária sala de estar.

O capítulo um contextualiza o fluxo televisual por meio do qual *Retrato Falado* se insere em uma teia narrativa, que se inicia pela sua presença no *Fantástico* e se desdobra nos humorísticos produzidos pela **TV Globo**. Assim, foi dividido em quatro partes: a primeira historiciza brevemente o quadro; a segunda o *Fantástico*, programa onde está inserido desde 2000; o humor na **TV Globo**; e, finalmente, a contextualização do objeto a partir do olhar da produção, privilegiando a fala da atriz Denise Fraga. A entrevista nos induziu a pensar num tipo de organização narrativa do quadro semelhante a da telenovela, posto que todas essas histórias são construídas sob a lógica de um final feliz.

O segundo capítulo se configura como desdobramento do primeiro, procurando discutir o sentido do riso no quadro, através dos seus elementos narrativos. Dessa maneira

¹ Faz-se necessário esclarecer que o quadro surgiu em 1999 como parte do programa *Zorra Total*. Se estamos aqui tomando como ponto de partida o ano de 2000 é por que este se refere a entrada do quadro no *Fantástico*, momento que nos interessou nessa análise.

² Essa interrupção, entretanto, foi temporária, como veremos no capítulo 1.

construímos uma linha de permanência entre o riso da praça pública, proferido por Bakhtin, e o humor de *Retrato Falado*.

Entendemos que foi através da lógica circense que esse tipo de riso chegou às emissoras televisivas, saindo da praça pública para ser configurado no espaço privado. Mas o significado da comicidade também se modifica, tendo em vista o mundo de *Retrato Falado* indica a formação de um outro lugar cultural de representação.

Só poderíamos perceber as relações entre o riso da praça publica e o riso do quadro através das marcas do grotesco, evidenciando o excesso como maneira cômica de narrar. É por esse caminho que o riso em *Retrato Falado* passou a ser entendido como lugar de inversão, ao contrário do lugar subversivo proposto por Bakhtin.

Entendemos que ele se formula por colocar em um mesmo plano narrativo duas expectativas diferentes e, ao mesmo tempo, construir uma "quebra das expectativas". Faz-se necessário ressaltar que esse riso, ao ser formulado dentro da lógica do privado, segmenta seu sentido através da própria relação entre o mundo midiático e o mundo cotidiano, como instâncias configurantes do mundo moderno.

É, dessa maneira, que a utilização dessas expectativas se complexifica, pondo em diálogo os modos organizacionais de um e do outro mundo, pois, afirmamos que essas histórias já são vistas como cômicas pela carta enviada, ou seja, o riso já está impresso no sujeito comum, como forma de interpretação de uma situação vivida. Assim, o conceito de humor proposto por Pirandello (1996) nos ajudou a configurar esse universo do *Retrato Falado*.

Para o autor, o humor se constitui através de um ato reflexivo que, pelo deslocamento narrativo, desfamiliariza algo que pode ser entendido como familiar. Embora, saibamos que a proposta do quadro é em tornar singular uma experiência da vida cotidiana, há um claro processo de construção de regimes de identificação, levando a visualizar essas experiências como próprias do cotidiano.

Portanto, foi necessário pensar o riso a partir da vida comum. A comicidade em *Retrato Falado* indica maneiras de habitar do sujeito ordinário, em uma arquitetura de compreensão do mundo cotidiano.

O riso em *Retrato Falado* é narrativizado pelos jogos de inversão entre expectativas que simbolizam a relação entre o mundo midiático e o mundo cotidiano. Para além, refere-se a modos de olhar (viver) as situações da vida diária, enfatizando a comicidade como lugar que explica e, dessa maneira, universalizando-a.

O terceiro capítulo tem como centro a questão de como o mundo cotidiano passa a exercer papel importante nos agenciamentos do quadro. As marcas narrativas encontradas são, pois, elementos que sintetizam um imaginário de cotidiano. As expectativas de ficcionalidade e de realidade refiguram uma reatualização desse pelo mundo midiático. Assim, o suporte teórico de Michel De Certeau (2002), serviu-nos como inspiração para definir o que estamos chamando mundo cotidiano e sujeito comum em *Retrato Falado*

O último capítulo procura interpretar os diálogos entre essas expectativas no quadro como elementos de uma experiência temporal mimética (imitação da ação). É por esse caminho que o tecer da intriga, como disposição dos fatos (*muthos*), indica que o ato narrativo constitui-se como operação que agencia as múltiplas temporalidades existentes, provocando uma ordenação da história que se faz entre o ponto de partida e o seu desenlace.

Exploramos essa concepção através dos elementos (os personagens, as peripécias, o suspense e o reconhecimento) que caracterizam o *muthos* trágico em Aristóteles, mas que foram refigurados por Ricoeur como instâncias encontradas em toda e qualquer narrativa. Foi por meio desse capítulo que a nossa narrativa adquiriu unidade de sentido. Como estratégia metodológica voltamos ao início da dissertação, analisando com mais profundidade os quatro episódios já referidos nos três capítulos anteriores e, assim, sintetizando o que estamos chamando de fábula cômica do cotidiano.

Deixamos como anexo uma carta enviada para a produção do programa (a história de Rosângela Lemos Araújo), um roteiro (Terezinha da Silva) e a nossa transcrição desse, como um indicativo do processo de pesquisa. E, dessa maneira, concluímos a visita a nossa sala de estar, como um espaço que permitirá a passagem para os outros cômodos da casa.

1 - E foi assim que tudo começou...

"Essa história é mais velha que a história Dos tempos de glória do velho barão. Quem não sabe de cor essa história Refresque a memória e me preste atenção. Não sou eu quem repete essa história É a história que adora uma repetição".

Chico Buarque

A história da zeladora Sara, em 25 de março de 1999, iniciou o quadro *Retrato Falado*, inserido no programa *Zorra Total*, que também foi transmitido pela primeira vez naquele dia, como parte da programação humorística da **TV Globo**.

Tudo começou a partir de um convite feito à Denise Fraga, pelo então diretor de núcleo Carlos Manga, para participar do novo programa. Segundo ela, a proposta incluía dar total liberdade aos atores para criarem seus próprios quadros e trabalharem com o tipo de humor que eles desejassem. A atriz, que morava em São Paulo, inicialmente colocou obstáculos para se deslocar para o Rio de Janeiro, uma vez que toda a produção se concentraria na sede da **TV Globo**³. Então, Carlos Manga propôs que Denise criasse o programa do jeito e com quem ela quisesse. E foi assim, a partir de uma conversa com diretor Luiz Villaça⁴, que a idéia tomou forma: representar histórias da vida real.

Na noite de estréia de *Zorra Total*, foi a apresentadora infantil Xuxa, vestida em traje de gala, que fez as honras da casa, apresentando o quadro. Montou-se um verdadeiro espetáculo, como uma espécie de celebração ao novo programa que estreava naquele dia.

A partir da idéia central, *Retrato Falado* incluiu um diferencial na sua narrativa: a presença daqueles que viveram a história e que reapareciam contando suas experiências para o público. Assim, ao mesmo tempo em que os depoentes narravam suas vidas, representavam-se as peripécias desses personagens reais de forma exagerada. O exagero, as marcas do riso popular, pinceladas por partículas de melodrama, davam o tom do programa.

Assim, esses testemunhos eram sempre intercalados com a simulação dos fatos contados nas cenas de Denise Fraga. Através da representação, a atriz assumia o papel de personagem central da trama, se transformando em protagonista da história. Para isso, a caracterização cênica e a performance⁵ eram fundamentais: desde o uso de trajes e perucas

Luiz vinaça e marido da atriz.

³ Na ocasião, Denise Fraga também estava grávida de quatro meses. Cf. DVD Fantástico 30 anos: humor. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

⁴ Luiz Villaça é marido da atriz.

⁵ O conceito de performance a partir de Paul Zumthor (1993) será desenvolvido no capítulo II.

com artifícios para a imitação, a repetição de trejeitos dos depoentes, até a reprodução do cenário onde ocorrera o fato, entre outros artifícios narrativos.

Tudo isso levava o público a separar os dois lugares: o lugar da história "real" e o lugar da encenação, que reproduzia, com a estética do exagero, aquilo que possivelmente teria se passado. Esses dois momentos dialogavam, "um dando a deixa ao outro" e, dessa forma, a narrativa de *Retrato Falado* era inventada.

O quadro permaneceu como parte do programa *Zorra Total* até o final de 1999 e, em maio do ano seguinte foi transferido para o *Fantástico*. O deslocamento decorreu pelo sucesso do quadro que continha (contém) uma estrutura narrativa próxima ao formato do programa, mas também fez parte de uma estratégia da emissora para garantir audiência do seu principal produto dominical. Com isso e desde então, Segundo Torero⁶, o momento em que o *Retrato* entra no ar, ou eleva a audiência, ou permanece no mesmo índice do quadro ou matéria transmitida anteriormente. Em novembro de 2000, a revista *Isto é* apontou a marca de 48 pontos no período de transmissão 48 pontos, segundo pesquisa do IBOPE (*Revista Isto é*: 29 de novembro de 2000).

Em maio do ano seguinte, o quadro estreou no *Fantástico* com o episódio *Maria ou os recordistas do amor*. A história de Maria retrata o encontro de duas pessoas que se casaram doze horas depois de se conhecerem. Moradores de Jurema, cidade do agreste pernambucano, Maria da Paz e Antônio Sobral se conheceram, no final de 1966, no baile de reveillon da cidade:

Quando eu entrei, por incrível que pareça, tanta moça tinha ali, só enxerguei ela. Só vi ela. Então eu me dirigi a ela...(Antônio Sobral).

A apresentação da história pelo personagem que a viveu inicia a trama com a reprodução dos diálogos da época, agora já na caracterização de Denise Fraga, representando Maria, e de um ator convidado, Chico Diaz, que encarna Antonio Sobral:

Chico Diaz/Antônio: A senhora gostaria de me acompanhar nesta contradança?

Denise/Maria: Eu não sou contra dança, não. Sou a favor.

Chico Diaz/Antônio: Aceita dançar comigo?

Denise/Maria: Aceito, sim.

O primeiro diálogo coloca em relevo o jogo de palavras (contradança e contra a dança, no sentido de ser contra o ato de dançar) uma das características do programa na produção do

_

⁶ Entrevista concedida à autora em 08, de novembro de 2006.

riso. São os atos de linguagem que instauram esta inversão e o riso, fazendo com que no *Retrato* ele seja sempre o riso da diferença⁷.

Antônio, que chegou com Laércio, combinou de ficar revezando a parceira com o amigo durante todo o baile. A trama se passa durante esse troca-troca de casais, até que chega o momento em que Antonio resolve pedi-la em namoro e minutos depois faz um convite inesperado:

Chico Diaz/Antônio: Quer fugir comigo?

Denise/Maria: Fugir?

Chico Diaz/Antônio: É, fugir.

Denise/Maria: Isso é coisa de doido. Chico Diaz/Antônio: É, acho que é.

Denise/Maria: Mas acho que eu to doida. Doida por você.

O casal, então, resolve fugir para a casa da tia da moça, Nair, em uma cidade perto de Jurema. No meio do caminho, fazem juras de amor e, no momento da passagem de ano, em meio aos fogos de artifício, simulam um casamento ao ar livre e têm sua primeira relação sexual. Numa cidade do interior e "naquele tempo", isso era motivo mais do que suficiente para obrigar ao casamento. Assim, quando a mãe da moça descobre o paradeiro da filha, horas depois, coage Antonio a casar imediatamente.

Desde a história de Maria até dezembro de 2005 foram exibidos 147 episódios e, durante esses seis anos, em cada história observa-se a estruturação da narrativa pelo entrelaçamento entre as marcas do documental e do ficcional criando uma espécie unidade de sentido. Essa unidade, no nosso entendimento, constitui-se pela oposição entre as expectativas de realidade e ficcionalidade que causam no público (FRAGA: 2005).

Observa-se, pois, em *Retrato Falado* características discursivas de gêneros que se pretendem opostos: um pautado pelo desejo de real (o documentário) e o outro pelo desejo de ficção (a dramatização). Esses dois momentos dialogam durante toda a emissão, expondo o lugar da diferença. E é esse lugar de disputa que provoca o riso.

Em entrevista incluída no DVD de lançamento de 30 anos do *Fantástico*, Luis Villaça acredita que essas estratégias de narração são próprias do jornalismo e, por isso, o quadro é "um casamento perfeito" com o *Fantástico*. Isso porque, segundo o diretor, há no programa essas duas tipologias narrativas. Algumas das estratégias utilizadas tanto podem ser

_

⁷ Sobre a questão do riso da diferença cf. capítulo II.

encontradas em matérias jornalísticas quanto em documentários, principalmente a sua marca mais forte, o depoimento⁸ (VILLAÇA. Depoimento: 2003).

1.1. Retrato Falado como narrativa seriada

Se utilizarmos a caracterização de Arlindo Machado podemos dizer que *Retrato Falado* se constitui como uma narrativa seriada.

Machado identifica três tipos mais comuns de narrativa seriada: a baseada em uma ou mais estórias que se desenvolvem linearmente ao longo de capítulos; a narrativa onde cada estória começa e termina em um mesmo episódio, sendo a presença de atores, o nome do programa e o tema a ligação entre um episódio e outro; e, por fim, um terceiro tipo encenado em um único programa, com atores, cenários e até diretores diferentes, sendo que a serialização estaria contida no espírito geral das estórias ou da temática (MACHADO, 2003).

Lorenzo Vilches compreende o conceito como uma série de encadeamentos "sintagmáticos" que se baseiam na "alternância desigual". Todo novo episódio reproduz uma cadeia de informações que são reconhecidas pelo publico, ainda que simultaneamente introduza "algumas variantes ou até mesmo elementos novos" (*Apud* MACHADO: 2003, 89).

Vilches afirma ainda que o espírito da televisão parece ser governado pela idéia de serialidade. "A história da televisão começa com a conjunção de momentos chaves para compreensão da sociedade moderna". Os fenômenos que teriam levado ao declínio das idéias românticas de autor e de obra única explicariam o seu domínio nos meios de comunicação. Historicizando o processo, Vilches destaca os telefilmes e as telenovelas como tipologias de programas que, na televisão, ratificam o predomínio da serialidade (VILCHES: 1996, 154-155).

Retrato Falado situa-se nas intersecções desses três tipos de narrativas seriadas. Ao mesmo tempo em que é tomado como programa único, a serialização estaria contida no espírito geral das estórias. O quadro mantém ainda a presença da atriz Denise Fraga no papel principal, o que não impede a participação de diferentes atores secundários em cada episódio. A narrativa vai sendo estruturada em função das estórias, utilizando características da ficção televisual e, principalmente, o testemunho.

_

⁸ É preciso levar em conta que a influência do documentário na ficção televisual não vai conferir um estatuto de realidade ao produto, mas legitimar um outro espaço de compreensão desse mundo histórico e social, mediado pelos meios de comunicação de massa. Em nenhum momento essa dissertação pretende trabalhar com a noção de que o documentário ou mesmo o discurso jornalístico legitima o real, mas sim destacar a idéia de depoimento enquanto uma tática de narração que provoca uma expectativa de realidade.

A principal estratégia de *Retrato Falado* encontra-se no diálogo entre convenções formais que estabelecem na narrativa um lugar de disputa entre dois tipos de discursos interpretados como opostos e que são constituintes do modelo de formação da grade de programação da **TV Globo**.

Por um lado, o quadro se apropria das marcas do melodrama e do grotesco, que se instauraram na emissora a partir da teledramaturgia e dos programas de humor, respectivamente, legitimando-se como lugar do entretenimento. E, por outro, evidencia as marcas do documentário que legitimaram a formação dos programas jornalísticos, autorizados como de informação⁹.

Para Borelli, umas das razões fundamentais para que a **TV Globo** se firmasse como a emissora de maior alcance no país foi a criação de um horário nobre, constituindo um padrão de programação que associava duas novelas (a das 19 e a das 21 horas), intercalado pelo jornalismo, com a emissão do *Jornal Nacional*, que ia ao ar em torno das 20 horas. Esse padrão contribuiu para a formação do hábito de ver televisão, porque garantiu a emissora ao longo da sua trajetória "uma história de fidelidade de público e aumento da audiência" (BORELLI: 2005, 188).

Para ela, a criação do horário nobre fez com que tanto a telenovela quanto o jornalismo se tornassem os programas mais lucrativos da televisão brasileira, constituindo (ao lado dos de variedades) os pilares que alimentam a maioria das programações nacionais.

Nesse sentido, o humor em *Retrato Falado* está atrelado a matrizes culturais que são a base de sustentação da emissora para montar a sua fábula do cotidiano. Ao mesmo tempo, é também pela encenação dessa que o espectador é presentificado. Ao enviar a sua carta, ele entra na tela com a função de narrar a sua própria experiência e criar uma outra história "contando algumas mentiras que parecem reais e outras verdades que parecem mentiras" (TORERO. Depoimento: 2005).

Falar, portanto, de *Retrato Falado* é se referir à linguagem televisiva em toda a sua complexidade. É também visualizar como este quadro, por meio da paródia, evoca os pilares centrais dessa linguagem, referida por Borelli. Criando um tipo de riso que ecoa traços da praça pública, no sentido de Bakthin e, ao mesmo tempo, os recontextualizam no domínio privado por meio das estratégias narrativas do melodrama. O quadro constrói seus sentidos

-

⁹ É necessário esclarecer que a narrativa jornalística não confere estatuto de real a nenhum programa. Antes de tudo ela é uma mediação, mas ao se apropriar das marcas do documentário, o jornalismo procura a expectativa de realidade, que governa os textos dependentes de uma convenção de veracidade.

nesse jogo intertextual. Esse é o contexto de *Retrato Falado*: a televisão e o seu desejo de real e de ficcional integrados em uma só narrativa.

A sua localização no *Fantástico* já informa de antemão sobre esse duplo lugar. Isso porque o *Fantástico* é um programa que mescla quadros que contém o grotesco, o melodrama e/ou o documentário como arquétipos, moldando as suas narrativas, ratificadas pela teledramaturgia e pelo jornalismo.

Cabe, portanto uma contextualização do *Fantástico*, onde se insere o quadro R*etrato Falado*, como uma espécie de teia narrativa do próprio programa de domingo da **TV Globo**.

1.2. É Fantástico! 10

Em 5 de agosto de 1973, em meio a um palco circense, bailarinos com fantasias de arlequins, ciganos, palhaços e colombinas chamavam o público para assistir a um mundo mágico: era o "Show da vida" que acabava de surgir na tela da TV¹¹. A música, em conjunto com os dançarinos, fazia o coro de apresentação: "Olhe bem preste atenção, nada na mão, nesta também. Nós temos mágicas para fazer, assim é a vida olhe pra ver..."¹².

E, assim, desde a década de 1970, o *Fantástico* tem ido ao ar todos os domingos ininterruptamente. Durante esses mais de trinta anos, tem como proposta fazer um mapeamento de fatos ocorridos na semana anterior. Diferentemente dos jornalísticos da **TV Globo**, ele é também constituído por quadros de humor, musicais, entres outros, influenciados pelas matrizes originadas na cultura popular que asseguram ao programa o seu lugar de

Ainda que se considere importante contextualizar brevemente o Fantástico, já que Retrato Falado é um dos quadros do programa, não nos aprofundaremos na sua caracterização por não ser o objeto desta dissertação. Assim, neste sub-item nos limitaremos a descrever, brevemente, a trajetória do programa, enfatizando os seus quadros humorísticos, que constroem uma linha de permanência, no nosso entendimento, com o Retrato Falado.

O Programa idealizado por José Bonifácio (Boni) de Oliveira Sobrinho (na época, diretor de operações da emissora) teve a finalidade de substituir o programa de auditório, apresentado por Raul Longras, *Só o amor constrói*. O formato do *Fantástico* foi o resultado de uma mobilização de vários profissionais com especialidades diferentes que se reuniram em torno de sua criação, como aponta João Lorêdo, em depoimento no DVD comemorativo dos trinta anos do programa. Além da presença de Boni e Mauro Borja Lopes (Borjalo), diretor da Central Globo de Produção, fizeram parte dessa reunião um núcleo ligado ao jornalismo, representado por Armando Nogueira, Alice-Maria (diretores da Central Globo de Jornalismo), Paulo Gil Soares (Reportagens Especiais) e José-Itamar de Freitas, Luiz Lobo e Luís Edgar de Andrade (jornalistas) e um núcleo ligado ao entretenimento, representado por Walter George Durst (autor de novela), Manoel Carlos (autor e diretor de novelas), pelos os diretores de TV, Augusto César Vanucci, João Lorêdo, Maurício Sherman e, por fim, pelos produtores musicais Luís Carlos Miéle e Ronaldo Boscôli. Cf. DVD *Fantástico 30 anos: domingos inesquecíveis*. Som Livre/Globo Vídeo, 2003; *Após sacudida, Fantástico celebra 30 anos*, in: www.comuniquese.com.br, dia 06 de maio de 2003.

Letra composta por Boni e musicada por Guto Graça Melo. Cf. DVD Fantástico 30 anos: domingos inesquecíveis. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

entretenimento. Intercalado pelos dois pólos, informação e show, o *Fantástico* é uma revista eletrônica feita para um público generalizado, isto é, a "família brasileira".

Nesse sentido, ao misturar informação com diversão, faz do cotidiano um acontecimento. Sua narrativa é organizada a partir de uma seqüência de quadros em que a imprevisibilidade, articulada ao inexplicável, é o elemento que gera um formato específico de tornar noticiáveis as questões do dia-a-dia. Para Maurício Sherman, "o conceito básico, claro, é unir show com informação" (SHERMAN. Depoimento: 2003).

A partir dessa estrutura, o programa reproduz a linguagem comum, como a dos espetáculos circenses. A informação é contaminada pela temática do ineditismo, em seus quadros jornalísticos, e o que se torna noticiável se caracteriza pelo incomum. Essa marca já estava presente no programa de estréia, quando a repórter Cidinha Campos, em Nova York, apresentou uma reportagem que mostrava a esperança de doentes em estágio terminal que aceitavam serem congelados até o momento em que se descobrisse a cura para as suas doenças.

"O menino que morava em uma bolha" (1976), "Um parto feito dentro d'água" (1981) e "O nascimento dos primeiros bebês de proveta" (1982) são, apenas, três exemplos de uma marca que perdura há mais de 30 anos. Muitas vezes o improvável e o ineditismo são evocados a partir do mote das transformações tecnológicas. Exemplo disso foram as matérias "O primeiro clipe colorido" (1974)¹³, "O primeiro programa transmitido em tempo real na Internet" (1998) e "A primeira transmissão digital" (1998).

Assim, é o elemento extraordinário¹⁴ que constrói a lógica narrativa do programa, contaminando a elaboração da notícia e fazendo com que os realizadores busquem sempre na idéia de show a sua principal referência como forma de assegurar a audiência.

José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), então superintendente da **TV Globo** e criador do *Fantástico*, possuía, na época, uma compreensão particular para a configuração do programa que levava em conta a nova tecnologia da TV: a cor.

¹³ O cantor Raul Seixas, com a música *Guita*, foi o escolhido para apresentar o primeiro videoclipe colorido. Por conta de problemas técnicos o videoclipe não ficou pronto, reservando esse papel de "primeiro" para a música *Bom Tempo* (Chico Buarque), na interpretação de Sônia Santos. Cf. DVD *Fantástico 30 anos: domingos inesquecíveis*. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

¹⁴ Essa concepção de ineditismo e extraordinário, que apontamos ser a sua lógica narrativa, está espraiada por todo o programa. A noção de show que contamina a notícia, mas também os quadros ligados ao entretenimento, já se anuncia na abertura. Aliás, essas aberturas ofereceram constantes inovações, fazendo da inclusão das tecnologias do vídeo a sua marca mais singular. As aberturas do *Fantástico* sugerem sempre a primazia da tecnologia para que se torne possível. Esse papel inovador deveu-se a presença do designer Hans Donner à frente dessas produções.

Idealizado no momento de transição para a TV em cores, o *Fantástico* era elaborado com quadros mistos, alguns em preto e branco e outros coloridos. Boni percebera que a utilização da cor causaria um impacto capaz de elevar a audiência. Para ele, os trechos coloridos deveriam ser caracterizados pelo excesso de cores mais vibrantes, como o amarelo, o vermelho e o verde (NASCIMENTO. Depoimento: 2003)¹⁵.

De 1973 a 1977, o *Fantástico* foi apresentado por Marília Pêra, Chico Anysio, Sandra Bréa, Cidinha Campos, Cid Moreira e Sérgio Chapelin. Embora mantivesse um responsável pelas matérias jornalísticas, José Armando Nogueira, tinha como diretores gerais quatro profissionais idealizadores de programas ligados ao entretenimento: João Loredo¹⁶, Augusto César Vannucci, Manoel Carlos¹⁷ e Maurício Sherman¹⁸.

Faz-se necessário apontar que o formato do *Fantástico* teve como uma de suas matrizes o programa de auditório *Teatro de Revista*, em que diversos números musicais eram intercalados por quadros humorísticos:

.

¹⁵ O surgimento da TV em cores fez parte do projeto de expansão e melhoramento da qualidade das transmissões televisivas implementado pelo Ministério da Comunicação e com papel estratégico para os governos militares (a transmissão em rede, a integração de todo território nacional pela televisão, ou seja, uma política de telecomunicações como mote para a segurança nacional). Nesse trabalho, não é nosso objetivo discutir questões relativas às políticas de comunicação Cf. DVD *Fantástico 30 anos: domingos inesquecíveis*. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

Faremos uma contextualização breve sobre alguns desses profissionais que fizeram parte da elaboração do Fantástico. Partimos do pressuposto de que esses nomes não são necessariamente conhecidos pelos nossos leitores. Nesse sentido, nosso propósito é apenas rememorar alguns dos seus trabalhos para que se possa seguir o fluxo da leitura com um pouco mais de discernimento sobre esses profissionais. Iniciaremos, desse modo, com João Lorêdo que nasceu no dia 04 de julho de 1930. Iniciou sua carreira como ator na Rádio Mayrink Veiga. Em 1945, foi contratado pela Rádio Nacional, ingressando posteriormente na Rádio Tupi. Chega à televisão pela TV Tupi dirigindo e produzindo um grupo de teatro amador. Trabalhou na TV Continental, TV Rio, TV Cultura de São Paulo e TV Paulista. Retorna a TV Tupi como diretor de teatro da emissora, momento em que recebe o convite de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) para trabalhar na Rede Globo, no programa Fantástico que estrearia em 1973. João Lorêdo participou de todas as reuniões iniciais do Fantástico e foi um dos seus primeiros diretores. Permaneceu na emissora durante dez anos, dirigindo atores como Costinha, Grande Otelo, Dercy Gonçalves e Chico Anysio. Chegou a dirigir, também, a primeira fase do Programa do Ratinho, na TV Record. Cf. www.museudatv.com.br/biografias.

¹⁷ Nasceu na cidade de São Paulo, em 1933. Iniciou a carreira, na década de 1950, como ator e diretor da **TV Tupi**. Na **TV Record** dirigiu o humorista *Família Trapo* e os programas de música *Essa Noite se Improvisa*, *O Fino da Bossa* e *Brasil 60*. Em 1973, ingressa na **TV Globo** como diretor do programa *Fantástico*. Sua primeira novela foi *Maria Maria*, em 1978, na mesma emissora. Consolidou-se como dramaturgo, em 1981, com a novela *Baila Comigo*. Em 1983, sai da emissora e passa trabalhar na **TV Manchete**. Nessa, escreve a série *Joana*, a minissérie *Viver a Vida* e a novela *Novo Amor*. Retorna a **TV Globo** em 1991, com a telenovela *Felicidade*. Cf. www.telehistoria.com.br e www.teledramaturgia.com.br.

¹⁸ Nasceu em Niterói, no dia 31 de março de 1931. Ingressou no rádio aos 16 anos como ator figurante na **Rádio Guanabara**. Por ser engraçado, começou a ser aproveitado nos programas de humor. Aos 17 anos, ingressou na **TV Tupi**, atuando nas peças infantis de Julio Gouveia e Tatiana Belinky. Em seguida foi para a **TV Paulista** onde conheceu Max Nunes e passou a dirigir. Seu primeiro programa de televisão foi o musical *My Fair Lady*, na **TV Excelsior**. Trabalhou na **TV Educativa**, **TV Bandeirantes** e na **TV Manchete** onde lançou as apresentadoras infantis Xuxa e Angélica. Na **TV Globo**, dirigiu, entre outros, *Cariocas e Paulistas*, *Faça humor*, *não faça guerra*, *Moacir Franco Show*, *Fantástico*, *Chico Anysio* e *Os Trapalhões*. Atualmente, é diretor de núcleo da emissora, onde dirige o humorístico *Zorra Total*, no ar desde 1999. Cf. www.museudatv.com.br/biografias

"Lembro apenas do desafio e do susto que provoquei, eu era mesmo um espanto, o show da vida! Informação e diversão. Escravo do carisma de apresentadores, animadores, campeões de audiência" ¹⁹.

José Itamar de Freitas, que foi diretor do programa de 1977 a 1991, relata a conversa entre Mauro Borja Lopes (Borjalo), na época diretor da Central Globo de Produção²⁰, e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), então superintendente da emissora e criador do *programa*, no momento de sua elaboração. Para ele, o *Fantástico* se resumia em traduzir para a tela "a vida em todas as suas dimensões". O seu lado trágico, representado pela miséria, situação política e mortes, viria atrelado a um viés menos sério, composto pelo humor, mágicas e espetáculos. Para os realizadores, tinha como finalidade mostrar na tela da TV, em formato cênico, a vida em movimento (FREITAS. Depoimento: 2003).

Essa estrutura foi, portanto, uma releitura dos programas de variedades, existentes anteriormente no rádio. Na TV, o formato uniu jornalismo e entretenimento, sendo claramente influenciado pelos espetáculos circenses. Sherman, ao falar do *Fantástico*, rememora esse processo a partir de *Noite de Gala* (**TV Rio**/1955), apresentado por Abraão Medina:

"Os programas eram programas variados que tinham uma entrevista, tinham um número musical, tinham informação. Esse formato foi solidificando-se. O ápice dele foi o programa de Abraão Medina, *Noite de Gala*. Ele tinha humor, tinha música, balé, novidades, personalidades que vinham de fora e que estavam visitando o país, pequenas reportagens e tinha numa grande reportagem no final que era o Flávio Cavalcanti que fazia" (SHERMAN. Depoimento: 2003).

Para Manoel Carlos, o entrelaçamento desses quadros remete aos textos clássicos (chega mesmo a mencionar as obras de Shakespeare), em que uma cena dramática era intercalada por uma mais leve, como momento de alívio. É no jogo do contrapeso que esses quadros se organizam no interior do programa. Diz ele:

"Bom, primeiro tem um musical de Chico Buarque, uma música assim romântica, um pouco lenta. Então, agora tem que entrar um contrapeso. Aqui (no Fantástico) isso era feito assim, como um mosaico em que você fosse

¹⁹ Narração em *off* de Cid Moreira (apresentador do programa) do DVD comemorativo dos trinta anos do programa.Cf. *Fantástico 30 anos: domingos inesquecíveis*. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

Mauro Borja Lopes (Borjalo) nasceu em 15 de novembro de 1925. Iniciou sua carreira como chargista no jornal *Folha de Minas*, sendo posteriormente contratado para o *Diário de Minas*. Trabalhou ainda como desenhista na *Revista Manchete*, em *O Cruzeiro* e em *A Cigarra*. Estreou na televisão como diretor de programas, na TV Itacolomy, passando pela *TV Rio*, *TV Excelsior* e por fim, entrou na TV Globo como uma espécie de assessor de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, tornando-se o diretor da Central Globo de Produção, entre 1966 a 1986. Foi o criador da vinheta "plim-plim" e também da zebrinha da loteria esportiva que aparecia no *Fantástico* (década 1980). Cf. www.museudatv.com.br/biografias

colocando as pedrinhas, e eu tenho a impressão que até hoje é abalizado por essa forma" (CARLOS. Depoimento; 2003)²¹.

É preciso considerar ainda a relação do programa com o contexto político do país. O *Fantástico* surgiu no momento em que o Brasil era governado pelo general Médici, período mais violento da história da ditadura militar. Sob as regras do AI-5, instaurado em 13 dezembro de 1968, a imprensa sofria forte perseguição da censura. Também no *Fantástico* havia a censura prévia, como relata José Itamar de Freitas:

"Desde que nasceu até 1982, o Fantástico, teve um casal de censores vendo às 18h da tarde, às 18h o casal de censores começava a ver o material, então às 19h30/19h45, eles estavam cortando. Por isso eu tinha uma gaveta cheia de bichinhos, de aventuras, de circo, de mágica para tapar os buracos, eles cortavam tudo" (FREITAS. Depoimento: 2003).

Naquele momento, tomar partido contra o regime militar exigia a elaboração de estratégias narrativas que driblassem a censura. "Dia da caça" é exemplo de um quadro do *Fantástico*, que surgiu com finalidade crítica. A essência temática resumia-se ao fato de um animal de pequeno porte, como o coelho, criar alternativas para conseguir dominar um animal maior e mais poderoso, como a onça.

Com oito episódios, o quadro terminava sempre com a vitória do mais fraco sobre o mais forte, incitando, de modo criativo, a idéia de que algum dia era possível chegar à abertura política. O texto final reafirmava a postura crítica: "E foi o dia em que o mais fraco venceu o mais forte. Esses dias sempre chegam" (*Idem*).

No início da década de 1980, estreava o quadro "Incrível, Fantástico, Extraordinário". O ator Mário Lago entrava no ar para encenar histórias enviadas pelos telespectadores. A temática era sempre o sobrenatural. Mesmo não sendo um programa de humor é possível estabelecer uma conexão entre o quadro de Mário Lago e o *Retrato Falado*, pois, em ambas as narrativas há a criação de um outro lugar de reconhecimento por parte do público.

Esse lugar é pautado pela expectativa de realidade que irá mover o ato de contar histórias. Inseridas numa narrativa não jornalística, essas imagens geram no espectador a

-

²¹ Essa estrutura a que se refere Manoel Carlos está vinculada às matrizes populares de composição narrativa. Porém, ao citar Shakespeare, cria para o programa um lugar de distinção que se legitima pela influência de um autor que não é considerado popular. Entendemos que essa citação teve como finalidade apontar a perspectiva de um formato narrativo anterior à existência da televisão, trançando, desse modo, uma linha de permanência entre o programa e o mundo literário. Assim, esse mundo também se configura por uma matriz que não será aprofundada, já que nossa questão visa apontar as marcas da cultura popular na fabulação do *Fantástico*.

perspectiva de decifrar o enredo a partir da lógica do verossímil, mas na intersecção entre o real e o ficcional.

Essa lógica, que aproxima o universo do verossímil da fantasia, gerada nas dramatizações, instaura um modelo de narrar que representa a vida moderna a partir do excesso sentimental. E é esse mesmo excesso que fornecerá uma espécie de matriz para a organização do cotidiano. *Fantástico* mais do que um programa informativo se constrói como uma narrativa que na sua linguagem inclui o circo, o teatro, o rádio e a televisão²².

É nesse sentido que o excesso aparece nessa narrativa para formular discursos que provocam no público sensações alternadas, variando do suspense à comicidade. É por esse motivo que o riso, para além dos seus quadros específicos, se situa como um agente conceitual do $Fantástico^{23}$.

Os quadros humorísticos do Fantástico

Três tipos de humor marcaram as duas primeiras décadas do programa: o dos intérpretes –humoristas, o humor da câmera indiscreta e, por fim, o teleteatro.

Chico Anysio, Jô Soares e Miéle, entre outros, diante das câmeras contavam piadas, sob a forma de monólogo, encarnando múltiplos personagens. Um exemplo desse tipo de humor foi o quadro *Azambuja* (1973/1975), em que Chico Anysio, através da voz e dos gestos, contava as aventuras cotidianas vividas pelo personagem Azambuja (tipificado pelo malandro carioca) e sua turma. Esse quadro, em agosto de 1975, torna-se um programa semanal da emissora.

Em 1965, a **TV Globo** estreou *Câmera Indiscreta*, inspirado no programa americano *Candid Câmera*. Nele, atores, filmados por câmeras escondidas, faziam brincadeiras com os

²² A estrutura narrativa que transformou o *Fantástico* num programa mais jornalístico foi criada, em 1993, quando o jornalista Luiz Nascimento assumiu a sua direção. Os jornalistas Celso Freitas, Fátima Bernardes e Sandra Annenberg passaram a dividir a apresentação (em 1988, ainda sob a direção de José Itamar de Freitas, Sérgio Chapelin, Valéria Monteiro e William Bonner iniciaram essa transição), sentados em dupla na bancada, com um formato narrativo que aproximava o programa da forma como o principal programa jornalístico da emissora, o *Jornal Nacional*, era encenado. No entanto, a postura dos apresentadores não foi dissociada das marcas ligadas à matriz popular: assumiram um tom mais coloquial, ao mesmo tempo em que incluíram o humor e os efeitos tecnológicos da computação gráfica. Do ponto de vista da informação, houve um crescimento da equipe jornalística, inclusive dos correspondentes internacionais. Cf. DVD *Fantástico 30 anos: domingos inesquecíveis*. Som Livre/Globo Vídeo, 2003 e www.globo.com/fantástico.

²³ Abordaremos a questão do riso circense de forma mais aprofundada no segundo capítulo. No entanto, queremos deixar claro que o riso, neste trabalho, será compreendido como forma de representação do mundo que tem no excesso a sua referência.

transeuntes. Quadros como "Sorria, você está no Fantástico" e "Quem é o artista" são descendentes desse tipo de humor.

No primeiro, sem a presença de atores, o público era pego de surpresa por algum elemento cênico – mala com cobra, por exemplo – e colocado em uma situação incomum, gerando a curiosidade do olhar. No segundo, artistas completamente disfarçados saíam às ruas para que o público (mas também o telespectador em casa) adivinhasse qual artista estava escondido por detrás daquela máscara.

Nesse tipo de humor, a câmera revela o inusitado, o que é fundamental para piada. Dessa forma, são os elementos técnicos do meio que geram a curiosidade do olhar, promovendo um primeiro tipo de humor próprio da televisão.

O teleteatro, um dos primeiros programas da televisão brasileira, inaugura o espaço da dramaturgia. Inicialmente tinha como proposta a encenação de peças teatrais, adotando posteriormente textos escritos especialmente para esses esquetes. "Vida de cão" é um exemplo dessa dramaturgia dentro do *Fantástico*²⁴.

Lima Duarte, protagonista, interpretava um cidadão de classe média que resolvia se transformar em cachorro quando alguma situação não dava certo. Sua frase final, olhando para a câmera e em posição de cachorro, finalizava a temática e criava o motivo da piada: "Se a vida estiver muito difícil, a rotina, os credores, faz como eu, vira cachorro, eu garanto".

É importante ressaltar a influência exercida pelos programas de auditórios originários do rádio nesses quadros humorísticos e a sua relação com o próprio humor produzido pela **TV Globo**²⁵.

Nas duas primeiras décadas do *Fantástico*, o humor era em grande parte realizado por artistas oriundos de outros veículos, principalmente o rádio. A elaboração dos quadros aproximava-se dos esquetes cômicos dos programas de auditório. As temáticas eram centradas em aspectos do cotidiano, nas questões urbanas e na política.

Na década de 1990, há uma renovação nesses quadros. Novos humoristas entram em cena. É o momento em que uma geração de profissionais nascidos com a televisão aparece no *Fantástico*. Dessa forma, o conhecimento dos códigos televisivos é amplamente explorado e é também a partir da metalinguagem da televisão que se recriam.

²⁴ Evidentemente, o humor não foi o único gênero a fazer parte da dramaturgia no programa. Esse espaço foi marcado por outros gêneros literários, entre eles, o humor, no caso de *Retrato Falado*. Para além, outros quadros como "A Vida Como Ela É", inspirado nos textos de Nelson Rodrigues, e "Incrível, Fantástico, Extraordinário", são exemplos de narrativas que não são consideradas de humor.

²⁵ Este aspecto será abordado com maior profundidade ainda no decorrer deste capítulo.

Como repórteres de um programa jornalístico em que seus personagens parodiavam os próprios jornalistas, *Casseta & Planeta Urgente* entrava no ar, lembrando o "Plantão do Jornal Nacional". Brincavam, assim, com o espectador a partir de um fato ocorrido na semana anterior e que tivera certa repercussão na mídia. Alguns alvos desses humoristas foram Galvão Bueno – com o personagem Gavião Bueno, locutor esportivo da casa e Glória Maria – Chicória Maria, jornalista do programa.

É importante considerar a relação que o humor estabelece nesse momento com a vida cotidiana, quando pessoas comuns apareceram na tela se tornando foco da notícia. Nesse sentido, Regina Casé criou a sua marca no *Fantástico*, fabricando um tipo de programa em que os episódios não tratavam das celebridades. A atriz, de forma irreverente, ressaltava certas peculiaridades do chamado "povo brasileiro", criando matérias jornalísticas em que os fatos eram encontrados nas ruas das grandes cidades ou do interior do país. São exemplos dessa tipologia narrativa "Brasil Legal" e "Cidadania".

Regina Casé, ao destacar a importância daqueles que nunca se viram na TV, produziu uma mudança na elaboração dos humorísticos, pois a temática do cotidiano passava a ser abordada exatamente por quem estava "fora" da programação televisiva, criando uma espécie de acontecimento da vida comum.

Nesse sentido, afirmamos que a narrativa de *Retrato Falado* faz parte de um fluxo televisual que incorporou marcas narrativas dos programas de auditório, da teledramaturgia e do jornalismo, refigurando-as para um contexto de produção televisiva em que o sujeito e a vida comum são os destaques.

O deslocamento de *Retrato Falado* para o *Fantástico*, dessa maneira, não se deu de forma aleatória. O quadro, ao se constituir narrativamente na intersecção entre o jornalismo e a ficção televisa, promove um tipo de expectativa de realidade que gera um olhar sobre o cotidiano pautado no excesso do sentimental. Nesse sentido, *Retrato Falado* estabelece uma espécie de elo com o programa onde está incluído, que também se fundamenta nesses mesmos moldes.

No próximo item passaremos a contextualizar o humor na televisão, principalmente na **TV Globo**, para situarmos o riso de *Retrato Falado* na composição desse gênero em relação a outros momentos da televisão brasileira.

1.3. A televisão brasileira e o humor

O objetivo deste item é contextualizar a televisão brasileira no que diz respeito aos seus programas humorísticos, já que *Retrato Falado* insere-se nesse universo discursivo. Faremos um pequeno histórico da trajetória deste tipo de programação, enfatizando os programas de maior audiência e procurando refletir sobre as mudanças nesse formato ao longo das últimas décadas.

É preciso considerar essa trajetória, para entender também que o *Retrato Falado* não apenas (<u>mas também</u>) produz rupturas nas estratégias narrativas, possuindo aspectos dos programas humorísticos que lhe precederam e, mais do que isso, incluindo na sua formatação matrizes ligadas à cultura popular, como o melodrama e o grotesco.

Entretanto, há que se considerar as mudanças no formato desses humorísticos (e de outros, evidentemente) em função da introdução de novas tecnologias no âmbito da produção televisiva, sobretudo a partir da década de 1980²⁶. Os anos 1980 serão marcados ainda pelo ingresso na grade de programação das principais emissoras – entre elas a **TV Globo** – das produções independentes.

Há que se considerar nesta contextualização o fato de mais de trinta anos após o surgimento da televisão já existir uma geração de profissionais formada pelo meio e familiarizada com as possibilidades da sua linguagem.

As décadas de 1980 e 1990, por fim, são marcadas pelo processo de abertura política, no bojo de uma série de transformações sociais que, evidentemente, vão interferir na forma como a televisão construirá sua relação com o público: os movimentos sociais de esquerda, com a eclosão da ação dos grupos comunitários; a formação de grupos hegemônicos no sentido de construção de ações políticas e econômicas voltadas para o neoliberalismo; a construção de um discurso que inseria a produção da América Latina na perspectiva de uma igualdade mundial, que só existia em tese e em discurso, entre outras contradições do período.

A televisão chega ao Brasil em 1950. A primeira emissora de televisão brasileira, **TV Tupi,** é inaugurada no dia 18 de setembro do mesmo ano. Sem recursos técnicos e pouquíssima mão-de-obra, os primeiros profissionais que atuaram no meio vieram do rádio e do teatro e do cinema. Foi através desse diálogo que se configurou um primeiro formato de

-

²⁶ A rigor, essas mudanças começam, na década anterior, com a entrada em cena do *videotape*, que faz com que os programas humorísticos – antes ao vivo e dependentes da improvisação – passem a ser produzidos e rearrumados em função da possibilidade de gravação prévia.

liguagem televisiva no Brasil, baseado no *Talking Head* do rádio e nas formas de representação oriundas de Hollywood²⁷.

Segundo Daniel Filho, a primeira preocupação dos produtores foi a de como preencher toda a grade de programação. Tinha-se um extenso déficit quanto à linguagem, não havia profissionais, estavam todos aprendendo no ato da gravação. Não havia *videotape* e toda a produção televisiva foi caracterizada pela idéia da gravação em tempo real. Da apreensão do ao vivo (FILHO: 2001).

Os primeiros gêneros da televisão brasileira foram os programas de atualidades, os de auditório e o teleteatro²⁸. Uma marca do humor encontrada nesses primeiros momentos caracteriza-se pela criação de esquetes cômicos, apresentados nos programas de auditório. Nesses, múltiplos personagens contavam piadas rápidas cuja temática criticava na maioria das vezes a situação política do país. Quadros como "Primo Rico e Primo Pobre", encenados por Paulo Gracindo e Brandão Filho, no qual o primo rico narrava ironicamente as dificuldades de ser rico, afirmando que a felicidade estava em viver na miséria, é exemplo desse tipo de esquete.

A tradição dessa modalidade de humor é do formato de programa de rádio, o chamado teatro de revista: modelo baseado nos espetáculos mambembes que viajavam toda a Europa, cujas matrizes originam-se de manifestações populares, nas quais esquetes cômicos são misturados a números musicais, apresentados por "por palhaços, cantores, malabaristas, sapateadores, que Portugal adotou e trouxe para cá no início do século XX". Daniel Filho relata que a combinação desses números cômicos com musicais vai ser utilizada pela primeira vez no rádio no programa *Adhemar Cazé*, em que cantores como Sílvio Caldas, Francisco Alves e Carmem Miranda se apresentavam. As músicas sempre eram entoadas em primeiro lugar pelos artistas cômicos, para depois serem interpretadas pelos cantores (*op.cit.*, 41).

Esses programas ultrapassaram a barreira do rádio e penetraram na televisão. São exemplos: *Vai na valsa*, *Aí vem dona Isaura*, *Rancho Alegre*, *Piadas do Manduca*, *Balança*,

²⁷ Para Machado, *Talking Head* (cabeça falante) é uma espécie de formato de programa televisivo originário dos programas de rádio e baseado no discurso oral em que a fala é a principal estratégia narrativa. Para o autor, vários formatos de programas televisivos são herdeiros dessa matriz, entre eles a entrevista, a mesa redonda e o debate. Cf. MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

²⁸ Os gêneros narrativos seriam molduras menores (*frames*) que se integram a cada discurso, como modalidades de sua manifestação. Adotando regras básicas que orientam o próprio processo de comunicação, as memórias, o romance, a lírica, entre outros, podem ser vistos como gêneros pertencentes a um mesmo corpus de texto, no caso o discurso literário. BARBOSA, Marialva. *Dando voz ao público: a questão do gênero nos estudos de recepção*. Texto apresentado no XXII Congresso da INTERCOM. Rio de Janeiro: 1999. No caso acima, utilizamos o conceito de gênero na acepção do senso comum.

mas não cai e *Cadeira de Engraxate*. Chico Anysio e Zé Trindade e autores como Antônio Maria e Max Nunes começaram suas carreiras nesses programas (*Idem*).

Abaixo, sintetizamos em um quadro o que estamos considerando os três principais formatos de humorísticos das três primeiras décadas da televisão. Nesse sentido, nomeamos <u>humor de bordão</u> os humorísticos cuja formatação é caracterizada pela junção de esquetes cômicos nos quais o riso se constitui pela piada de bordão. A segunda tipologia refere-se aos chamados <u>siticons</u> ou <u>comédias de situação</u>. Por último, classificamos como <u>paródia</u>, aqueles que se constituem por parodiar a mídia²⁹.

QUADRO I

O HUMOR DAS PRIMEIRAS TRANSMISSÕES TELEVISIVAS (1950-1970)

TIPOLOGIA	ANO/EMISSORA	PRINCIPAIS PROGRAMAS	PRINCIPAIS HUMORISTAS
Humor	1950 – TV Tupi	Rancho Alegre	Mazzaropi
	1959 – TV Rio	Piadas do Manduca	Renato Murce/ Lauro Borges
de bordão	1968 - TV Globo	Balança mais não cai	Paulo Gracindo/ Brandão Filho/ Lúcio Mauro/ Chico Anysio/ Agildo Ribeiro/ Jô Soares.
001000	1963 – TV Excelsior	Chico Anysio Show	Chico Anysio
Siticom	1953 – TV Tupi	Alô Doçura	Eva Wilma / John Herbert
	1957 – TV Rio	Ai vem dona Isaura	Haroldo Barbosa/ Ema D´Ávila
	1967 - TV Record	Família Trapo	Ronald Golias/ Ricardo Corte Real/ Jô Soares/ Otelo Zeloni
	1972- TV Globo	A Grande Família	Jorge Dória/ Eloísa Mafalda/ Osmar Prado/ Luiz Armando Queiroz/ Brandão Filho
Paródias	1967 – TV Globo	TV0 – Canal 0	Paulo Silvino
	1967 – TV Globo	TV1- Canal 1/2	Agildo Ribeiro
	1973 -TV Globo	Satiricom	Jô Soares/ Renato Corte Real, Miele/ Agildo Ribeiro
	1976 – TV Globo	Planeta dos Homens	Roberto Azevedo/ Stênio Garcia/ Clarice Piovesan

Fontes: FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001 e Projeto Memória das Organizações Globo (org). *Dicionário da TV Globo, vol. I – Dramaturgia e entretenimento*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Portanto, o humor se fixou na televisão brasileira através dos números que utilizavam personagens contando piadas rápidas e dos quadros curtos que criticavam a situação político-

-

²⁹ É preciso esclarecer que essas tipologias estão sendo utilizadas apenas como facilitação de análise a partir de uma tendência geral desses programas. Nesse sentido, esses podem apresentar características de mais de uma tipologia.

social do país. Eram, assim, humorísticos com alta dose de dramaturgia, em que artistas imprimiam voz e vestimenta a um personagem. O que os distinguiam eram os seus bordões característicos, falados todas as vezes que o quadro ia ao ar e através dos quais parodiavam políticos e artistas consagrados. O bordão faz parte do humor até hoje e pode ser entendido como uma fala invariável, que é sempre repetida pelo personagem, sintetizando ironicamente a história.

Chico Anysio ficou conhecido pela quantidade de personagens e bordões que criou, figurando até hoje na memória dos espectadores e influenciando uma série de novos humoristas que apareceram posteriormente. Entre seus personagens encontra-se Bento Carneiro - um vampiro brasileiro (década de 80), ironizando a situação política do país, que, tal como ele, cujos feitiços não logravam êxito, era marcada pelo fracasso dos planos econômicos. Era a época do Plano Cruzado (1985) e do Plano Bresser (1989). Marcas desse tipo de humor podem ser encontradas ainda hoje em *Zorra Total*.

Um outro tipo de humorístico consagrado na televisão brasileira são os *sitcoms*. Herdados da TV americana, o *sitcom* ou comédias de situação é uma narrativa seriada baseada em uma história com começo, meio e fim. A noção de serialidade é identificada pela presença dos mesmos personagens, a semelhança do formato e pela temática geral de todas as histórias, como já particularizamos (MACHADO: 2003).

Para Daniel Filho, a proliferação dessa tipologia de programa na TV brasileira é decorrente da redução de custos. "O sitcom tem uma produção bem mais barata que um seriado ou minissérie, pois trabalha com a mesma situação, o mesmo elenco e, em geral, o mesmo cenário" (FILHO: 2001, 44).

Segundo ele, o primeiro *sitcom* da **TV Globo** foi o infanto-juvenil *Shazan, Xerife & Cia* (1972-1974), criado pelo sucesso que a dupla interpretada por Paulo José e Flávio Migliaccio fizeram na novela *Primeiro Amor* (1972), de Walter Negrão. Inicialmente ia ao ar toda quinta-feira às 21h. Em 1973, tornou-se diário – de segunda a quinta às 18h. Programas como *A diarista* (no ar desde 2002) e *A Grande Família* (segunda versão, no ar desde 2001) são exemplos desse tipo de humor que ainda hoje existe na programação da **TV Globo** (Dicionário da TV Globo, vol 1: 2003).

Em 1967, dirigido por Augusto César Vannucci, estréia na Rede Globo, *TV0-TV1*, apresentado por Paulo Silvino e Agildo Ribeiro, que fazia paródias de outros programas da mesma emissora, desde seus humorísticos as suas novelas. Inspirou programas como

Satiricom (1973), TV Pirata (1988) e Casseta & Planeta (1992). TV0-TV1 parodiou entre muitos programas O Festival Internacional da Canção, (1968), Hebe Camargo Show e a novela Gata de Vison, do mesmo ano (Idem).

É na década de 70, com o surgimento do *videotape*, que esses quadros humorísticos vão inovar suas potencialidades a partir da montagem. Cada programa ganha inúmeros personagens realizados pelo mesmo ator e há uma velocidade maior proporcionada pelos cortes e fusões entre uma piada e outra, entre outras possibilidades técnicas. Paralelamente, observa-se a influência de realizadores independentes que penetram nas televisões e acabam por criar novos formatos a partir dessas matrizes humorísticas. Mas é também, nos fins dos anos 70 e início dos anos 80, que uma série de programas rompe com o modelo clássico televisivo em termos de linguagem (baseado no *talking head* e no melodrama herdado do cinema hollywodiano) e passa a utilizar as especificidades que o meio eletrônico permite. É nesse momento que surge o movimento do vídeo independente, cuja fórmula se baseava exatamente em desconstruir o padrão tradicional da televisão brasileira.

Arlindo Machado enumera as mudanças que possibilitam essa desconstrução desse padrão: ao contrário das imagens do momento anterior, que correspondiam sempre a uma inscrição no espaço e a uma ocupação de um quadro, a imagem eletrônica, para ele, possibilita uma síntese temporal de um conjunto de formas em permanente mutação (MACHADO: 2003, 22).

A televisão, mais do que meio, passa a ser vista como mediação. E, assim, fluxo "de corrente elétrica, ela se encontra permanentemente sob ameaça de pulverização e basta sempre muito pouco para que ela seja dissolvida, devolvida à sua condição fundante de linhas e pontos luminosos sobre a superfície da terra" (*Idem*).

Essa capacidade de metamorfose e esse desligamento do real, enquanto "ilusão fotográfica", que a imagem eletrônica oferece vão dar a tônica dos trabalhos da década de 70 produzidos pela primeira geração do vídeo independente. Para Machado, essa junção entre o movimento do vídeo independente e a televisão, no começo dos anos 80, está diretamente ligada a essa perspectiva de descontrução desse modelo anterior e tem sua primeira influência no programa *Abertura* (TV Tupi), realizado entre 1979 e 1980, e apresentado por Glauber Rocha.

Segundo Machado, a chegada do videocassete como uso doméstico, no Brasil, em 1982, aliado ao fato de estes realizadores estarem neste momento saindo das universidades, leva-os a se interessar pela idéia de construir dentro da televisão um espaço expressivo, que

avaliava criticamente o estatuto da imagem eletrônica e o seu papel como agente de mudanças socioculturais, ou seja, seu lugar de mediação. A imagem passa a ser "oferecida agora como um 'texto' a ser decifrado ou 'lido' pelo espectador e não mais apenas como uma paisagem a ser contemplada" (MACHADO: 2002, 244).

Esse discurso relativo ao meio como campo de linguagem já havia sido no cinema estabelecido pelos teóricos de montagem. O movimento do vídeo independente absorveu essa temática que considerava a imagem como campo de mediação e a adotou para o vídeo.

Machado classifica essa geração como a segunda geração do vídeo independente. Formada no início da década de 1980, tinha como diferencial voltar seu foco para o meio televisivo, buscando "explorar as possibilidades da televisão enquanto sistema expressivo", rompendo com o ambiente contemplado pela primeira geração que unia o vídeo às artes plásticas³⁰ (MACHADO: 2003, 89).

Dois grupos criados no início dos anos oitenta, a produtora TVDO (TV Tudo) e Olhar Eletrônico, se destacaram nesse processo. Ao buscarem espaço nas emissoras de televisão, levaram essas discussões para o próprio campo. A produtora TVDO (TV Tudo) era integrada por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes e Pedro Vieira. Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Marcelo Machado, José Roberto Salatini, Renato Barbieri e Marcelo Tas faziam parte da Olhar Eletrônico.

A chegada desses produtores independentes às emissoras vai dar início a uma nova concepção estética e formal da televisão, ao misturar os códigos dos programas com a linguagem do documentário, do videoclipe, do rádio, da propaganda, entre outros.

Em 1982, a equipe da Olhar Eletrônico ingressa na **TV Gazeta**, convidada por Goulart de Andrade, para ocupar um horário na emissora. O primeiro programa criado foi *Invente um*

³⁰ A primeira geração do vídeo independente surge em 1974, quando um grupo de artistas foi convidado para participar de uma mostra de videoarte na Filadélfia. Desse primeiro momento, Machado destaca a participação apenas de artistas cariocas, devido à disponibilidade do suporte técnico (Jom Tob Azulay, tinha acabado de trazer dos Estados Unidos um equipamento Portapack e colocou à disposição desses). Entre eles, o autor cita: Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Gêiser, Ivens Machado e Antonio Dias, somando-se posteriormente a esse grupo Paulo Herkenhoff, Letícia Parente e Miriam Danowski. Em São Paulo, o circuito da videoarte só vai aparecer em 1976, quando o mesmo tipo de equipamento foi adquirido pelo MAC-USP, através da intermediação do videoartista Walter Zanini. Essa geração é formada por artistas plásticos que, segundo o autor, estavam interessados em trabalhar com a relação imagem e novos suportes tecnológicos, sendo seu foco não a televisão; o ambiente em que esses trabalhos circulavam era o museu. Para ele, esse movimento surgiu quando, no final dos anos de 1960, alguns artistas romperam com "esquemas estáticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar forma às suas idéias plásticas". Como exemplo cita os trabalhos do artista plástico Hélio Oiticica (década 1970), com o seu projeto Quase-cinema cuja proposta era realizar uma série de "experiências dentro do universo das imagens e sons produzidos tecnicamente". Cf. MACHADO, Arlindo. As três gerações do Vídeo Brasileiro. In: Made in Brazil: Trintas anos do vídeo independente. Arlindo Machado (org.), São Paulo: Itaú Cultural, 2003, 89.

Nome para o Programa. Durou quatro meses, sendo transferido para o programa jornalístico 23º Hora, que foi ao ar entre 1982 e 1983. A função desse grupo era produzir material que intercalasse, com total autonomia, a reportagem feita pelo apresentador e diretor Goulart de Andrade (*Idem*).

Em um dos programas inseriram imagens de peixes que ficavam passeando pela tela, simulando um aquário. De dez em dez minutos, uma voz convidava o espectador a ligar para um número telefônico fictício, onde, em tese, se explicaria a imagem. O objetivo, em última instância, era questionar a pretensa passividade do telespectador diante da televisão, já que a repetição sistemática de uma mesma imagem poderia suscitar estranhamento no público (*Idem*).

Um dos personagens criado pela Olhar Eletrônico, que ficou conhecido e depois atuou em outros programas, foi o protótipo de repórter Ernesto Varela, que, fazendo uma paródia aos modelos tipificados do jornalismo televisivo, se apresentava de forma contrária àqueles que representavam os cânones do gênero. Varela apresentava-se sempre atuando nos grandes acontecimentos políticos do país, "suas reportagens enfocavam, numa perspectiva crítico-satírica, temas polêmicos da época". Ele chegou a perguntar a Paulo Maluf, em 1984, na época em que o político era candidato à presidência da República, se ele roubava: "É verdade, Sr. Maluf, que o senhor é um ladrão?" (FECHINE: 2003, 94).

É possível perceber a influência desses realizadores independentes na construção de um tipo de humor, baseado na paródia. O humor se apresenta como proposta de análise crítica, num jogo intertextual no qual melodrama, linguagem publicitária, jornalística, documentário, entre outras, constrói o riso. É na performance exagerada da imitação parodística que esse humor se faz presente. Porém, o que produz o diferencial é o fato de ser a linguagem televisiva o elemento parodiado³¹.

Esse produtores, segundo Marcelo Tas, eram estudantes que estavam finalizando seus cursos universitários, entre os quais "Arquitetura, Física e Filosofia da USP; Psicologia da PUC e até gente de Rádio e TV da FAAP". Com média de idade entre os 18 e os 25 anos, esses jovens nasceram sob o signo da televisão, familiarizados com os seus códigos. É esse lugar cultural que produz a nova interpretação da televisão que aparece claramente na produção desses agentes (TAS: 2003).

³¹ Parodiar a linguagem da televisão através de programas humorísticos é uma ação freqüente desde os primeiros programas do gênero no Brasil. O que estamos destacando como o elemento novo é o fato de esses programas privilegiarem na paródia a própria linguagem eletrônica. A televisão passa a ser, como diz Barbero, também para esses produtores, muito mais uma questão de mediações, do que de meio.

Alguns dos programas das décadas seguintes serão influenciados pela estética do videoclipe da geração de 80: *Netos do Amaral*, produzido pela **MTV**, em 1991, e que marca a volta do personagem Ernesto Varela parodiando o programa *Amaral Neto, o Repórter*, da década de 1970; *Retrospectiva do Ano*, veiculado pela **TV Manchete**, em 1988, e que parodiava os programas jornalísticos exibidos sempre nos finais de ano em cada emissora, entre outros. Nesse programa, Marcelo Tas, ao narrar os grandes fatos políticos do ano de 1989, se refere, utilizando imagens de arquivo da **TV Manchete**, aos fatos que aconteceram em 1958, mas que guardavam semelhanças com os do final da década de 1980 (MACHADO: 2003).

Na metade da década de oitenta, *Armação Ilimitada* (1985/1988) e *TV Pirata* (1988/1990), ambos dirigidos por Guel Arraes, penetraram na grade de programação da **TV Globo**, então a rede de maior audiência do país. São programas que, a partir da audiência expressiva, vão formar o chamado Núcleo Guel Arraes, reconhecido como o de maior irreverência no uso da linguagem paródica e da comicidade dentro da emissora. *Muvuca* (1998-2000), *Brasil Legal* (1994-1998), *Dóris para Maiores* (1991), *Brasil Especial* (1993) e *Retrato Falado* fazem parte do Núcleo de Guel Arraes (Dicionário da TV Globo, vol 1: 2003).

A seguir, mostraremos em um segundo quadro síntese os principais humorísticos da emissora. Esse quadro tem a finalidade de apontar as relações de permanências entre um programa e outro, mas também as rupturas, como veremos. É nesse sentido que apontaremos uma renovação na equipe de produção de humorísticos a partir de 1985, com o surgimento do programa *Armação Ilimitada*.

QUADRO II

O HUMOR E A TV GLOBO

Ano Estréia	Principais Programas	Caracterização
1966	TVO-TV1	Programa de paródias dos programas televisivos. Foi
		criado a partir da junção de dois programas anteriores:
		TV0 – Canal 0 e TV1 – Canal ½. Foi dirigido por
		Augusto César Vanucci.
1968	Balança Mais não Cai	Com quadros fixos, contava a história dos moradores de
		um mesmo edifício, de nome homônimo ao título do
		programa. Foi dirigido por Augusto César Vanucci e
		escrito por autores como Max Nunes e Haroldo Barbosa.
1970	Faça Humor não Faça a	Humor de bordão, apresentado por Jô Soares e Renato
	Guerra	Corte Real. Foi dirigido por Augusto César Vanucci.
1972	A Grande Família (1°	Com o texto de Oduvaldo Vianna Filho, o siticom
	versão)	satirizava a situação política nacional através dos seus
		personagens que tipificavam uma família de classe
		média brasileira. Foi dirigido por Paulo Afonso Grisolli.

1072	Chica Cit-	China City and your cideds impacing the many in 1
1973	Chico City	Chico City era uma cidade imaginária, por meio da qual os personagens interpretados por Chico Anysio parodiavam os acontecimentos mundiais, através dos seus personagens fixos e dos seus bordões. Foi dirigido por Mario Lúcio Vaz.
1976	Planeta dos Homens	Humorístico que parodiava a série americana Planeta dos Macacos. Através dos seus personagens principais, satirizava os próprios meios de comunicação. Com direção de Paulo Araújo, foi escrito por autores como Max Nunes, Haroldo Barbosa, Jô Soares, entre outros.
1977	Os Trapalhões	Programa que misturava um tipo de humor de esquetes com dramaturgia. Parodiava o mundo brasileiro, intercalando assuntos políticos com assuntos midiáticos. Estreou na televisão, em 1966, na TV Excelsior . Foi dirigido inicialmente por Augusto César Vanucci.
1981	Viva o Gordo	Programa de esquetes cômicos, com personagens fixos, vividos pelo ator Jô Soares. Foi escrito por Max Nunes, Afonso Brandão, Hilton Marques e José Mauro. Dirigido inicialmente por Cecil Thiré.
1982	Chico Anysio Show	O programa era uma espécie de releitura do Chico City, com a criação de novos personagens e atualização das temáticas. Diferentemente do primeiro, os quadros desse não eram interligados pelo imaginário de uma cidade. Foi dirigido por Eduardo Sidney e Zelito Viana.
1985	Armação Ilimitada	Dramaturgia destinada ao público jovem. Fazia uma paródia desse mundo através dos seriados televisivos, moda e música. Misturou dramaturgia, com programa radiofônico, humor e videoclipe. Direção: Guel Arraes, com texto de Antonio Calmon, Euclydes Marinho, Patrícia Travassos e Nelson Motta.
1988	TV Pirata	Programa de paródia da grade de programação televisiva, desde os comerciais, as novelas, jornais e programas infantis. A televisão era o ponto de partida para o humor. Dirigido por Guel Arraes, com texto de Mauro Rasi, Luis Fernando Veríssimo, Patrícia Travassos, Pedro Cardoso, Reinaldo Bussunda, Cláudio Paiva, Cláudio Manoel, Hélio de La Peña, Beto Silva e Marcelo Madureira.
1989	Escolinha do Professor Raimundo	Sob a direção de Cininha de Paula, Cassiano Filho e Paulo Ghelli, a escolinha era uma espécie de paródia a uma sala de aula onde seus alunos, por meio dos bordões, satirizavam os acontecimentos nacionais.
1991	Programa Legal	Apresentado por Regina Cazé e Luis Fernando Guimarães, o programa misturava jornalismo e humor. Cada episódio era baseado em uma temática diferente. Foi escrito por Hubert, Pedro Cardoso, André Waissaman e Marcelo Tas, com direção de Guel Arraes.
1992	Casseta e Planeta	Escrito pelo próprio grupo (Reinaldo Bussunda, Cláudio Paiva, Cláudio Manoel, Hélio de La Peña, Beto Silva e Marcelo Madureira), parodiava o formato jornalístico, fazendo piadas com as principais notícias da semana

		anterior. Foi dirigido por José Lavingne.
1995	Brasil Legal	Uma espécie de mistura entre documentário e humor, o programa apresentado por Regina Cazé, como celebração do ordinário, abordava lugares, assuntos ou pessoas comuns, tornando-os excepcionais. Foi dirigido inicialmente por Sandra Kogut.
1995	A Comédia da Vida Privada	Ficção seriada que fazia uma releitura dos contos de Luís Fernando Veríssimo. Fez parte do núcleo Guel Arraes de produção.
1996	Sai de Baixo	Siticom gravado com a presença da platéia. Foi escrito Por Miguel Falabella, Maria Carmem Barbosa, Noemi Marinho, Flavio de Souza e José Antonio de Souza. Dirigido por Daniel Filho.
1998	Muvuca	Com direção de Estevão Ciavatta, o programa reunia em uma casa no bairro carioca do Humaitá, personalidades e o sujeito comum em torno de uma mesma temática. O programa se dividia entre a casa e a rua onde Regina Cazé colhia depoimentos. Foi criado pelo núcleo Guel Arraes.
1999	Zorra Total	Dirigido por Maurício Sherman e texto de autores como Paulo Silvino e Cláudio T. Gonzaga. Programa de esquetes cômicos com quadros fixos. Foi criado por Carlos Manga.
1999	Retrato Falado	Criado inicialmente como um quadro para o Zorra Total. Em 2001 passou a fazer parte do Fantástico e em 2003 deixa de ser transmitido. A equipe de produção passa a criar o quadro Dias de Glória. No final de 2003, devido à quantidade de pedidos do público, Retrato Falado volta a ser produzido com uma média de 12 a 16 episódios ao ano; passou a dividir o seu espaço no programa com outras produções da mesma equipe, como Álbum de Família, Copas de Mel e Fazendo História.

Fontes: SOUTO MAIOR, Marcel. Almanaque TV Globo. São Paulo: Globo, 2006 e Projeto Memória das Organizações Globo (org). *Dicionário da TV Globo*, *vol. I – Dramaturgia e entretenimento*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Assim, a entrada de Guel Arraes³² na **TV Globo**, ao nosso ver, marcou o movimento de ruptura produzido pelas narrativas cômicas da emissora. O diretor, produtor e roteirista, que chegou à empresa como assistente de diretor de telenovelas, vinha de uma experiência com o cinema-verdade francês, em trabalhos realizados com os diretores Jean Luc Godard e Jean Rouch³³, esse realizador de documentários.

³² Guel Arraes surge nesse trabalho como símbolo desse contexto de novos humorísticos. Foi por meio dele que uma série de autores e atores do teatro e do jornalismo chegou à emissora. Basta conferir a mudança dos profissionais apontadas no quadro síntese.

profissionais apontadas no quadro síntese.

³³ Para o diretor, o encontro com Jean Rouch possibilitou o aprendizado da linguagem do documentário. Cf. JÚNIOR, Gonçalo. *O País da TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

Guel Arraes começou a trabalhar com o diretor Jorge Fernando na direção das telenovelas escritas por Silvio de Abreu, autor consagrado pela criação de novelas de humor. Essas duas experiências abriram caminho para a realização de seus programas, consolidando um tipo de narrativa de humor que mesclava as marcas do melodrama, do grotesco e do documentário – diálogos esses que, como veremos, também formalizam a narrativa de *Retrato Falado*³⁴.

Apontaremos a seguir três programas televisivos dirigidos por Guel Arraes que simbolizam a ruptura na formatação dos programas humorísticos da **TV Globo**. Acreditamos que esse processo formalizou um tipo de narrativa cômica, a partir da década de 90, que se legitimou pelo o diálogo entre a ficção e o documentário, com a presença do sujeito comum na "tela".

A primeira direção de Guel Arraes fora das telenovelas surgiu com a produção de *Armação Ilimitada*. A pedido de Daniel Filho, o diretor passou a fazer parte da equipe em que já atuavam Antonio Calmon, Nelson Mota, Euclides Marinho e Patrícia Travassos.

Armação Ilimitada contava as peripécias de um triângulo amoroso, não-problemático, vivido por dois surfistas, parceiros no trabalho e na vida. Juba (André de Biase), Lula (Kadu Moliterno), Zelda (Andréia Beltrão) e Bacana (Jonas Torres)³⁵ formavam o elenco principal. O programa buscou no contexto cultural da época, representado pelo *rock* nacional e pelo *surf*, mas também pelo mundo midiático³⁶, os elementos para construir uma imagem sobre o jovem, tendo em vista que era esse o seu público-alvo.

Armação Ilimitada foi concebido, não só do ponto de vista da sua temática, mas também no seu formato, como uma experiência que pudesse aproximar o mundo jovem do mundo televisivo. Nesse sentido, os textos adquiriram um tom coloquial, implementado pelo uso de gírias. A estrutura foi constituída com ritmo mais veloz, cheia de cortes, com paródias aos seriados americanos da época, em permanente diálogo também com a imagem publicitária, a história em quadrinhos, as locuções radiofônicas e o videoclipe.

³⁵ Bacana era o filho adotivo de Juba e Lula. Ele apareceu já no primeiro episódio quando o circo em que trabalhava foi vendido. Curiosamente, é pelo circo que esses personagens se unem introduzindo a esse humor a marca da cultura popular. Esses episódios foram reprisados no Canal **Multishow**, em virtude da comemoração de 40 anos da **Tv Globo**, em 2005.

-

³⁴ É preciso deixar claro que essa estrutura é parte de uma teia narrativa que inclui a teledramaturgia da **TV Globo**. Afirmamos que, e aprofundaremos essa questão no capítulo três, as modificações da teledramaturgia, a partir da década de 1970, nomeadas de proposta realista legitimou a presença de marcas da realidade com as quais o cotidiano brasileiro passou a ser representado.

³⁶ Os próprios seriados americanos que passavam na emissora serviram como enfoque dessa representação. Citamos como exemplos os episódios: "Dama de Couro" e "Meu amigo Mignum", ambos paródias das séries "dama de Ouro" e "Magnum".

Dessa forma, dois momentos se entrecruzavam na maneira de contar de *Armação Ilimitada*. O primeiro foi a inclusão de um narrador (Nara Gil), simulando um programa de rádio, em que o locutor conversava diretamente com o público. Para isso, Nara Gil, olhava para a câmera, como se assim pudesse estabelecer esse contato que, no rádio, era sugerido pela fala e pelo uso de expressões como "caro ouvinte"³⁷.

Esse tipo de marca indica a mudança, iniciada na década de 1970 com a geração do vídeo independente, de construir narrativas pensando na perspectiva do que a imagem, como um texto, poderia oferecer. Assim, aproximava o campo televisivo de estruturas já fundamentadas pelo cinema, mas reelaborando-as no ambiente da televisão³⁸.

O segundo momento pode ser caracterizado pela dramatização que também se formulava pelo diálogo entre vários gêneros, a partir da adoção e do deslocamento de múltiplos enquadramentos e formatos. Um exemplo do que estamos apontando situa-se na relação da jornalista Zelda com seu chefe (Francisco Milani). Ao pensar as matérias para o jornal, ambos se transformavam em personagens da própria história que ela precisava escrever. Também as impressões que um personagem tinha do outro no momento das reuniões de pauta eram marcadas visualmente. Por exemplo, a transformação de Francisco Milani em Adolf Hitler³⁹, no momento em que obrigou Zelda a escrever uma matéria que ela não estava interessava em fazer.

Há, portanto, nesses programas uma tendência narrativa que explora as capacidades técnicas oferecidas pela imagem televisiva. Ao se referir a *TV Pirata*, programa que discutiremos a seguir, Guel Arraes ainda que admita a existência de um domínio textual, revela a importância que o visual passa a ter: "havia muito texto, mas o visual ganhou uma importância relevante" (JÚNIOR: 2001, 182)

TV Pirata foi o primeiro programa idealizado por Guel Arraes em parceria com Jorge Fernando. Foi criado para substituir *Viva o Gordo* (1981-1987), que estava saindo da grade de programação em virtude da ida do ator Jô Soares para outra emissora (**SBT**). *TV Pirata* foi uma espécie de televisão dentro da televisão, a partir da paródia constante da grade de

³⁷ Nara Gil costumava a aparecer já no início de cada episódio e metaforicamente criava uma aproximação dos dois meios através de falas como "está no ar a sua rádio com imagem".

³⁸ Na verdade, o que estamos problematizando nesse parágrafo reflete a discussão anterior do capítulo, quando apontamos a chegada do movimento do vídeo independente à televisão: a noção de que, antes desse momento, o referencial televisivo era pautado pelas experiências radiofônicas em que a voz é o seu elemento principal. Nesse sentido, a imagem servia apenas como instrumento ilustrativo.

³⁹ Essa transformação aconteceu no episódio "Jambo", paródia do filme *Rambo*.

programação da emissora. Incluía, também, os espaços reservados ao faturamento das emissoras através dos comerciais e vinhetas de abertura.

Mais do que parodiar determinados produtos televisivos, *TV Pirata* se constituiu pela suposição de uma imaginária emissora pré-existente, tendo um grupo de pessoas "invadido" a empresa e passando a elaborar uma programação "pirata", premissa contada na abertura do programa⁴⁰.

Se, até aquele momento, o espaço do humor na televisão era reservado aos humoristas já consagrados no rádio e no teatro, como Chico Anysio e Jô Soares, o corte inserido por Guel Arraes e Jorge Fernando se constituiu justamente em um distanciamento dessa prática, ao buscar profissionais nascidos na era televisão:

Quando pequenos, eles não liam gibis ou ouviam rádio ou iam ao cinema. Eles viam TV, vibravam com as aventuras de Nacional Kid ou as trapalhadas de *Satiricom*. Isso deu margem para que fizéssemos uma televisão onde a imagem contaria muito. Uma espécie de cineminha do humor (*Idem*)⁴¹.

O tipo de humor oferecido pelo programa legitimou uma releitura do uso da paródia, nomeada por Guel Arraes de "paródia visual", tendo em vista que as marcas narrativas que produziam o riso na emissora (ou seja a paródia e o grotesco) passaram a ser também constituídas por um viés imagético. "Numa paródia de novela, por exemplo, o corrimão da escada era diferente do cinema, balançava e podia derrubar o galã e a mocinha" (*Idem*).

Foi em função desse interesse pela experimentação de linguagens que o diretor criou um modelo de programa humorístico a partir do entrelaçamento entre documentário e ficção. Guel Arraes relata que esse processo é o resultado de uma parceria com o cineasta Jorge Furtado⁴², iniciada em 1991, com a criação do *Programa Legal* (1991-1992) (JÚNIOR: 2001).

Idealizado por Regina Cazé e Hermano Viana, o *Programa Legal* era um programa jornalístico mesclado com ficção. Surgiu a partir do quadro "Na Geral", apresentado no *Fantástico*. Regina Cazé e Luis Fernando Guimarães eram como uma espécie de âncoras do

⁴⁰ Esse humorístico foi influenciado por programas já exibidos como *TV0-TV1* e *Satiricom*, já descritos neste capítulo.

⁴¹ Mauro Rasi, Luis Fernando Veríssimo, Vicente Pereira, Patrícia Travassos, Felipe Pinheiro, Pedro Cardoso, Hubert, Helio de La Peña, Beto Silva, Bussunda, Reinaldo, Cláudio e Marcelo Madureira, com supervisão de Cláudio Paiva, eram os roteiristas do programa. O elenco era formado pelos atores Diogo Vilela, Guilherme Karan, Marco Nanini, Luis Fernando Guimarães, Ney Latorraca, Débora Bloch, Cláudia Raia, Cristina Pereira, Regina Cazé e Louise Cardoso.

⁴² Diretor do curta-metragem *Ilha das Flores*, que, para Guel Arraes, tornou-se uma espécie de "protótipo máximo" dessa experiência de unir ficção e documentário em uma mesma narrativa. Cf. *Idem*, p. 168.

programa, em que cada episódio era pautado por uma temática diferente (Adolescente, Bahia, Programas de índio, entre outras). Para além, esses atores interrogavam o público, colocando-os em cena, ao mesmo tempo em que criavam pequenas dramatizações entre uma reportagem e outra.

No episódio sobre a Bahia, por exemplo, os atores tentaram reproduzir um imaginário sobre o "jeito baiano" de ser. Nesse sentido, conversaram com Caetano sobre o sotaque, fizeram reportagens sobre o movimento *gay*, com uma mãe de santo que vendia acarajé na praia e criaram esquetes cômicos (entre eles, um em que Regina Cazé personificava a empregada doméstica de João Gilberto, dando depoimentos sobre o cantor).

O episódio foi finalizado com uma paródia ao especial de final de ano da emissora, em 1989, em que o elenco se reuniu para gravar um jingle sobre o ano seguinte. Todas as pessoas que participaram do episódio foram reunidas e cantaram uma música que retomava a temática do programa: "para entender a Bahia, não precisa explicar, são dois passos para lá, dois passinhos para cá".

Programa Legal assim como Retrato Falado são, portanto, fluxos de uma narrativa ficcional que se legitima pela presença do sujeito comum na tela, como veremos ao longo dessa dissertação. Esse movimento, que se consolida na década de 1990, agenciou maneiras de contar, rompendo com uma tradição narrativa do humor televisivo, ao mesmo tempo em se constituiu, através de uma linha de permanência (em que esses programas são exemplos), através do uso da paródia e das marcas do grotesco, caracteríscas que apontaremos no segundo capítulo.

Fechando o capítulo apresentaremos o último contexto: o do próprio *Retrato Falado*, objeto desse estudo. O que nos interessou foi mapear o quadro a partir do olhar da produção. Nesse sentido, a entrevista que a atriz Denise Fraga nos concedeu, em abril de 2006 será a base empírica privilegiada para remontar o retrato do *Retrato Falado*⁴³.

1.3. O retrato do Retrato: uma conversa com Denise Fraga

Em 29 de fevereiro de 2004, a produção do quadro, como uma espécie de comemoração aos seus cinco anos de existência, criou uma história a partir de fragmentos de

⁴³ Além dessa entrevista com a atriz Denise Fraga, estivemos em São Paulo com a produção do programa em outra oportunidade, ocasião em que entrevistamos José Roberto Torero, roteirista do programa. Para referências completas ver Bibliografia e Fontes.

todos os episódios que foram contados pelo *Retrato*. "Todas" – título do episódio - foi ao ar com a seguinte apresentação: "Depois de cinco anos e 150 programas, uma novidade: uma história fictícia, contada a partir de trechos reais" ⁴⁴. Dessa forma, faziam um mapeamento sob a forma de retrospectiva das suas próprias histórias.

"Todas" narrava, a partir de uma colagem de episódios anteriores, o encontro de duas pessoas, desde o momento em que elas se descobriam apaixonadas até o desenlace final, cujo ponto culminante era o casamento.

Esse episódio mostra como a idéia de história de amor no quadro é vista nos mesmos moldes da telenovela brasileira. É a partir de uma lógica culturalmente construída em que o casamento se torna o ponto culminante para o "final feliz" em uma história de amor, que se constrói o enredo. Assim, é pela premissa do final feliz que as histórias de amor tecem as suas intrigas, desde a descoberta do sentimento, revelado no início da trama como um desejo a ser conquistado, passando pelos obstáculos a serem enfrentados - ratificados pela conquista - até o desenrolar da trama com o final feliz para o par romântico.

Nesse sentido, a temática do amor que gera essa história endossa a afinidade que o quadro tem com os dramas familiares. Ao longo desses seis anos, repete-se, como uma espécie de mote, o dia-a-dia de casais, sobre o qual *Retrato Falado* constrói o seu humor. Mais do que um simples ato de contar uma história, configura-se uma visão preponderante de felicidade e de construção da idéia de família, em que o encontro amoroso se transforma numa espécie de síntese.

É preciso esclarecer que nem todos os episódios trabalham com essa temática. Mas é a partir de uma teia pautada no relacionamento amoroso que a maioria das histórias, como na telenovela, revela as suas estratégias narrativas. O fato de o amor ser o tema escolhido para a criação de "Todas" induz à reflexão sobre o propósito de se escolher este tipo de argumento para a criação de uma história que possui o ideal de celebração.

Para a produção do programa seriam as histórias amorosas as determinantes das relações construídas em *Retrato Falado*? E qual a razão dessa preponderância temática? Entendemos que o modo de contar da telenovela, cuja temática dominante é a relação amorosa, permeia também o contexto do quadro. Traduz-se, assim, um caminho narrativo reconhecido pelo público, a partir de um esquema previamente traçado (nas telenovelas), no

⁴⁴ Chamada criada pelo *site* do *Fantástico* como uma espécie de sinopse da história. Cf. www.globo.com/fantastico

qual o excesso melodramático é um dos mecanismos pelos quais os laços afetivos das relações cotidianas são narrativizados.

Portanto, o final feliz no *Retrato* é mais do que uma simples temática: aparece como referência das marcas do melodrama existentes na narrativa, sob a influência dos modelos da telenovela brasileira⁴⁵. Abordaremos com maior profundidade essa questão no capítulo três. Por ora, a nossa intenção é contextualizar *Retrato Falado* no que diz respeito a sua organização narrativa.

Para além da sua relação com a telenovela, *Retrato Falado* desenvolve uma narrativa que também se estrutura pelas marcas do documentário. Essas se encontram, sobretudo, no testemunho de mulheres que encaminham suas histórias. Segundo Denise Fraga, a produção recebe uma média de 600 cartas por semana e é em função da expressiva quantidade de histórias enviadas que o quadro permanece no ar desde 1999.

Esse testemunho, segundo Denise Fraga, que imprime uma expectativa de realidade, se fez na parceria entre a atriz, o diretor Luis Villaça e o roteirista José Roberto Torero. Essa parceria começou no especial *E agora Lulu?*, exibido pelo **SBT**, em dezembro de 1996. Na época havia a expectativa deste se tornar um programa mensal já no ano seguinte.

E agora Lulu? era uma espécie de *sitcom* que enfocava o dia-a-dia de uma empresária, Lulu, interpretada por Denise Fraga. A comédia de costumes tinha como proposta abordar o humor pelo viés do cotidiano e, em 23 de dezembro de 1996, estréia na grade de programação do SBT, com o piloto "Eu Acredito em Duende... Vem Papai Noel", atingindo 11 pontos no Ibope (*Jornal do Brasil*: 24 de junho de 1997).

A história narrava o dia-a-dia de Lulu, dona de uma empresa, cuja função era resolver qualquer tipo de problema, e do seu marido Sidney Rosemberg Rodrigues (vivido pelo ator Cássio Scapin), jornalista de um pequeno jornal de bairro chamado A Trombeta (*Idem*).

Segundo a atriz, é desse encontro com o roteirista José Roberto Torero que surge a idéia de se trabalhar com as marcas do documentário na narrativa de *Retrato Falado*. Para ela, o roteirista "tem isso na vida como escritor", criando histórias que se organizam no limite entre o ficcional e o real, a partir da inserção da linguagem documentária. Citamos como

-

⁴⁵ Estamos entendendo o amor aqui como uma lógica narrativa inscrita na telenovela, como marca pautada por uma matriz melodramática. Não estamos descartando a idéia de a relação amorosa ser o tema de vários episódios de *Retrato Falado*, como "Todas" nos mostra, mas enfatizando a presença desse gênero na maneira de contar do quadro. Essa será apontada no capítulo três dessa dissertação.

exemplo o filme *Pequeno dicionário amoroso*⁴⁶, e o livro *O Chalaça*⁴⁷, ambos realizados pelo roteirista. Nesses trabalhos é possível perceber como o autor propõe um esmaecimento dessa fronteira real/ficcional, a partir da inserção da linguagem documental, como uma espécie de marca autoral.

Para a atriz, a forma como o cotidiano é tratado nos episódios, com "casa com janelas, rua, moto, supermercado, farmácia", faz com que as marcas do documentário apareçam na trama de forma suave. É como se a própria estrutura da dramaturgia estivesse montada por um viés jornalístico, que, para Denise, se fez desse encontro (FRAGA: Entrevista, 2006).

A lógica que rege a construção narrativa de *Retrato Falado*, portanto, está no entendimento da televisão como um meio e na capacidade de perceber a linguagem televisiva como uma mediação em que se configuram relações sociais através das quais imprimimos uma visão de mundo.

Nesse sentido, a atriz entende que é pela comicidade que esse efeito de distanciamento crítico se torna presente na trama. O humor, para ela, surge como consolidação de um produto que questiona a relação com o telespectador e o papel que a televisão exerce na sua vida cotidiana.

Por outro lado, esse humor, para a atriz, já está presente na carta que dará origem ao episódio. É como se a história contada se apropriasse da maneira como esse público feminino, participante de *Retrato Falado*, articula o seu dia-a-dia nas peripécias resultantes de um modo de enxergar a vida. A característica determinante na escolha das histórias pela produção é que sejam engraçadas. A idéia de riso, portanto, se forma no interior do quadro de maneira mais ampla. Esse riso é extraído da solução que as depoentes dão aos seus pequenos problemas cotidianos.

Um riso que se constrói pela capacidade inventiva com as quais essas mulheres imprimem seu ritmo de vida. "Eu acho que a graça tem que vir da situação, do que está acontecendo, daquilo ser engraçado". É por essa forma de enxergar o riso em *Retrato Falado*,

⁴⁶ Filme dirigido por Sandra Werneck e roteirizado por José Roberto Torero, e que cria uma história em que a relação amorosa se torna o foco central. Nesse sentido, o casal principal vivido por Andréia Beltrão e Daniel Dantas, tem suas vidas analisadas pelos comentários de amigos do casal que pensam as relações amorosas de forma científica. Eles tecem seus comentários que atravessam o desenrolar da história por meio do testemunho, como se a trama permitisse um outro momento. É esse tipo de jogo com a linguagem que nos permite afirmar que é característico do roteirista propor um diálogo intertextual em que os limites entre linguagem ficcional e documental são questionados.

⁴⁷ O livro conta a história do conselheiro de D. Pedro I, Francisco Gomes da Silva, parodiando a história do Brasil, através do recurso de misturar fatos tidos como verdadeiros com outros que são obras de imaginação do autor. Cf. TORERO, José Roberto. *O Chalaça: galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

que o quadro estimula, segundo ela, a relação de identificação com o espectador: "é tão suculento você mostrar como a vida já é um filme em si, como a vida já é uma coisa que grita. Eu acho que *Retrato Falado* ensina muito que ninguém é comum e que todo mundo tem uma história para contar" (FRAGA: Entrevista, 2006).

Contudo, Denise Fraga, não apaga a existência de uma performance. Para ela, esse riso só existe por que não é naturalizado, se fazendo no excesso: "ele é um programa cômico, um programa de humor, é mesmo uma caricatura". Nesse sentido, afirmamos que, embora o humor, em *Retrato Falado*, seja construído a partir de uma situação que se fez na "vida real", ele só existe no quadro por que ali há uma história que foi inventada nos moldes da ficção televisiva (*Idem*).

Portanto, é um humor que tem como base o exagero, impresso na caracterização dos personagens, dos cenários e da própria história. Localiza-se no ato de contar, quando faz uma releitura das linguagens da telenovela e do jornalismo, a partir de uma estética do grotesco ⁴⁸, apropriando-se de códigos já reconhecidos pelo público. Aparece quando a interpretação da atriz é posicionada dentro da trama em comparação ao testemunho, evocando a idéia de "arremedo" em relação à imagem do depoente. Ou, quando a história estabelece vínculos que opõem um discurso pautado por uma expectativa de realidade a outro pautado pela ficcionalidade.

Assim, a caracterização da atriz faz alusão à imagem do bufão, como uma espécie de palhaço, parodiando a figura da depoente. Tornando-se personagem central da história, a performance de Denise Fraga, sob o enfoque cômico, deixa de ser representação direta dessas mulheres que dão os seus testemunhos e passa a ser uma composição que busca nas estratégias do humor o modelo dessas mesmas mulheres.

Denise Fraga diz ser na figura do arlequim da *Commedia Dell'arte* que busca a inspiração para a criação das suas personagens. Para ela, o arlequim tem a função de desestabilizar um discurso previamente organizado. Ao explicitar essa não naturalização da cena, a personagem destaca traços da performance existente na narrativa.

A personagem só pode ser vista enquanto rascunho das mulheres que contam as suas histórias, e é a partir dessa percepção consciente do público que o riso se forma. Assim, o excesso é sempre arquitetado na intersecção entre o mínimo e o máximo do que deve ser mostrado, enfatizando-se as características que são exageradas na criação das personagens.

⁴⁸ O conceito de grotesco será enfocado no segundo capítulo, quando analisaremos o riso no *Retrato Falado*.

Porém, se nos primeiros episódios havia maior preocupação da atriz em tornar sua personagem a mais próxima possível da imagem das mulheres que dão o testemunho, ao longo desses seis anos a busca dessa semelhança deixou de ser o eixo principal de *Retrato Falado*. Para ela, essa caracterização deve servir aos propósitos da história contada. Portanto, é a partir de uma história que não é mais a real que a personagem se inventa, demarcando o lugar do riso no *Retrato Falado*. Ou seja, na construção de um outro mundo.

Esse capítulo tinha como finalidade situar o lugar de *Retrato Falado*. Esses contextos, aqui inseridos, indicam pistas do processo pelo qual o quadro se constitui narrativamente. Ao incluir marcas da telenovela e do jornalismo em sua narrativa, o quadro, a partir do gênero cômico, criou um modo de contar que conta a própria história da televisão brasileira. É um pouco desse movimento que veremos nos próximos capítulos.

2. Respeitável público: em cena o humor!

"A comédia que sempre surge da tentativa vã de uma representação cênica feita de improviso".

Pirandello

"Vai, vai, vai começar a brincadeira. Tem charanga tocando a noite inteira. Vem, vem, vem ver o circo de verdade. Tem, tem, tem, picadeiro e qualidade".

Miller

A história de Mariza da Silva⁴⁹, escolhida pela produção de *Retrato Falado* para comemorar os 25 anos do *Fantástico*, funciona ao mesmo tempo como introdução e fecho para este capítulo, porque no nosso entendimento esse episódio possui marcas narrativas que remetem à questão do riso e da paródia, nas articulações com a problemática do cotidiano.

Na época, a produção do programa pediu aos telespectadores que enviassem histórias sobre um "domingo inesquecível":

Testemunho: Essa história aconteceu há vinte anos atrás, no casamento da minha filha, eu fui ao cabeleireiro (entra a encenação e a voz em *off*) pra arrumar o cabelo, pra deixar ele pronto, né? Pro dia do casamento, só pra fazer o cabelo, a escova, só na hora, aí eu quis fazer mechas por que tava na época da moda das mechas...

Denise/Mariza: Eu queria uma coisa bem diferente, assim, uma coisa moderna, uma coisa...

Cabeleireira: Uma coisa mecha. Denise/Mariza: Como você sabe?

Cabeleireira: Por que estamos na época das mechas, todas que entram nesse

salão pedem a mesma coisa.

Denise/Mariza: Mas eu não quero ficar igual a todas no casamento da

minha filha, eu queria uma coisa, uma coisa uau!

Cabeleireira: Uau é comigo mesma. Você vai ficar um luxo.

⁴⁹ Essa história se passou entre os dias de 29 e 31 de agosto de 1982 e foi ao ar em 31 de agosto de 2003.

Depoimento Mauro Freire (cabeleireiro): As mechas elas existem desde os anos 60. Nos anos 80 foi o momento mais crítico das mechas, por que era colocado uma toca de borracha na cabeça e tirada com uma agulha de crochê, fora que doía muito, demais, a mulher não ficava com uma aparência super agradável.

Cabeleireira: E aí bem? Vamos ver como é que ficou?

Denise/Mariza: Uau (gritando). O que é isso?

Cabeleireira: Mechas triplas! Gostou? Denise/Mariza: Você ficou louca?

Mariza saiu do cabeleireiro desesperada, por que agora seu cabelo estava com três cores diferentes. Para resolver o problema, no dia seguinte, ela o pintou de uma só cor. Acontece, porém, que no domingo, dia do casamento, ela perde, escovando os dentes, o seu pivô, ficando com um problema ainda maior. Como ela irá ao casamento da filha sem o dente da frente?

Nesse capítulo, a questão do humor identificado ao uso da paródia, como estratégia narrativa que articula marcas de um riso que se forma a partir de elementos da praça pública, mas que se desenvolve no contexto do privado, é o foco central.

O riso em *Retrato Falado* se desenha a partir da diferença, pois tem como estratégia por em diálogo dois formatos narrativos que produzem sentidos contrários: as expectativas de real e de ficcional. É dessa maneira que o quadro problematiza as relações entre o mundo midiático e a vida diária, já que sua história é fabricada através de duas vozes principais materializando esses dois lugares na trama: a primeira, representada pela performance de Denise Fraga – lugar por excelência do mundo midiático. E a segunda, por sua vez, instaura um imaginário do cotidiano, ao explicitar a participação do sujeito comum pelo testemunho das mulheres que enviam suas histórias⁵⁰.

Afirmamos que o mundo midiático é corporificado na trama pela performance de Denise Fraga, na qual as marcas de um discurso pautado pelos excessos da praça pública é a principal característica. É através da paródia que a história de Mariza da Silva, por exemplo, passa a ser inventada pela voz da atriz.

Por outro lado, o mundo cotidiano é fabricado pela presença do testemunho, que se configura como formato narrativo oposto ao excesso, que caracteriza em *Retrato Falado* o mundo midiático. Essa fala, ao ser posicionada lado-a-lado com a dramatização, intensifica os

⁵⁰ A questão do mundo cotidiano e do mundo midiático vai ser aprofundada no próximo capítulo.

exageros da performance da atriz, ao mesmo tempo em que delega "tons de realidade" à história, produzindo o riso⁵¹.

Dessa forma, afirmamos que a estratégia narrativa do quadro se constitui pela interconexão entre as marcas do grotesco e do melodrama - ratificadas pela dramaturgia televisiva e pelos humorísticos, mas também pelo testemunho (como marca do documentário), encontradas no jornalismo -, para criar efeito de comicidade. Assim, quando o quadro faz uso dessas, apropria-se de formas cômicas da cultura popular, descritas por Bakhtin, produzindo uma espécie de alteração do lugar desses dois tipos de discursos encontrados na televisão.

Nesse capítulo apontaremos as marcas do grotesco em *Retrato Falado*, por meio da caracterização das cenas em que Denise Fraga aparece. Utilizaremos o conceito de paródia, desenvolvido por Bakhtin (1996), para identificar o riso do quadro, atentando para as permanências e as rupturas que o contexto cultural em que *Retrato Falado* foi produzido nos impõe.

Consideraremos o conceito de riso de maneira mais ampla. Afirmamos que o riso na concepção de Bakhtin indica vestígios de um tempo específico, a Idade Média, cujo sentido deverá ser ampliado para procedermos com a análise do nosso objeto de pesquisa.

É preciso ressaltar que, nesse trabalho, o riso, assim como em Bakhtin, se inscreve como categoria que nos indica modos de ser e fazer da cultura moderna. Portanto, é através do humor que *Retrato Falado* revela práticas do cotidiano capazes de produzir, no sentido do autor, uma ambivalência.

2.1. O contexto da praça pública: o riso e a paródia

A paródia, para Bakhtin, é oriunda da sátira menipéia e tem sua estrutura orgânica análoga ao que o autor chama de gêneros carnavalizados, ou seja, uma literatura que se constitui a partir da influência dos diversos modos do folclore carnavalesco (BAKHTIN: 2005,107).

Uma primeira manifestação desse tipo de literatura é o chamado campo sério-cômico, originado na Antiguidade, quando se convencionou dividir os gêneros literários em dois grupos distintos: os sérios - tragédia, a epopéia, a história e a retórica; e, os sério-cômicos - a sátira menipéia, as literaturas dos simpósios, os mimos de Sófron, entre outros. A diferença

⁵¹ É preciso deixar claro que essas duas falas são sempre estruturadas por convenções narrativas, portanto, arcabouços de um mundo midiático. Se as separamos nesse momento é por que cada uma delas refere-se a um tipo de expectativa como uma espécie de representação desses dois mundo no mundo de *Retrato Falado*. No entanto, essa relação se complexifica, como veremos o terceiro capítulo.

entre os dois se dá a partir da relação que o segundo grupo mantém com os gêneros da cultura popular carnavalesca, ativando-lhes peculiaridades e os colocando em uma nova relação com a realidade (BAKHTIN: 1996).

Segundo o autor, são três as peculiaridades dos gêneros carnavalizados. A primeira é o fato de ter o dia-a-dia como elemento privilegiado da narrativa, ou seja, transcorre no tempo atual, distanciada de uma épica mitológica. Assim, o objeto da representação não é dado pelo contato com o passado lendário, atuando numa zona qualificada por Bakhtin como "familiar". A segunda característica, conseqüente da primeira, diz respeito à constituição dos heróis: baseia-se na experiência e na fantasia, criando certa liberdade com relação à imagem da lenda. Para Bakhtin, é a primeira vez que o tratamento dado à imagem da lenda vai ter um caráter "cínico-desmascarador" (2005, 108).

Por fim, Bakhtin destacada a variedade de vozes e estilos existentes nos gêneros carnavalizados, responsáveis pela elaboração de uma "unidade estilística" diferente da utilizada nos chamados gêneros sérios. As textualidades da cultura carnavalesca fundem o belo com o grotesco, o sério com o cômico, intercalado gêneros no interior dos seus enunciados. O texto caracteriza-se pela fluidez das fronteiras entre os outros textos, gêneros, dialetos e estilos.(*Idem*)

A sátira foi um dos primeiros mensageiros da visão carnavalesca na literatura e permanece até a atualidade⁵². Entre as suas particularidades figuram o peso que o elemento cômico adquire em sua narrativa e a liberdade de criação que viola as marcas universalmente aceitas dos acontecimentos e comportamentos, pautadas pela indução à seriedade. A realidade da literatura satírica era composta a partir do elemento fantástico, como exercício de experimentação e busca da verdade.

A sátira incorporava uma variedade de gêneros, como as novelas, os simpósios, as cartas, entre outros, reforçando a idéia de uma multiplicidade de vozes no interior do discurso. Esse caráter "pluritonal" de que fala Bakhtin, característico do gênero, surge devido às transformações históricas. Segundo o autor, a sátira se formou em uma época de destronamento das normas estabelecidas na Antiguidade⁵³. A paródia é inerente à sátira menipéia porque estão reunidos em sua estrutura elementos da cultura popular carnavalesca.

-

⁵² A sátira a que Bakhtin se refere é a menipéia que surge no século II a.C., graças ao filósofo Menipo de Gádara que produziu a sua forma clássica. Cf. Bakhtin, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.

⁵³ Havia, segundo Bakhtin, um luta tensa entre as diversas escolas religiosas e filosóficas e de onde emergiam as "últimas visões de mundo", reforçando as discussões públicas sobre o assunto. É à época da preparação para a

Nesse sentido, a paródia é um discurso duplo em que o autor utiliza a palavra do outro para compor o seu próprio discurso, ocorrendo duas orientações plenas de significados voltadas para o mesmo objeto. Porém, a segunda voz instaura um discurso oposto à primeira, gerando um diálogo conflituoso dentro do enunciado. O discurso parodiado sofre modificação no seu acento, levando a uma espécie de negação da primeira réplica.

Segundo Bakhtin, essa acentuação diferente caracteriza-se pelo tom zombeteiro que aniquila a afirmação do primeiro enunciado e instaura a idéia de ambivalência no interior do discurso. São dois discursos de significação opostas que estabelecem uma espécie de duelo dentro de um mesmo enunciado. O texto se torna uma arena de lutas. É esse lugar de disputa que gera a lógica interna da paródia: a sua capacidade de conter ambivalência no interior do seu enunciado (BAKHTIN: 2005).

O tom zombeteiro que aparece no texto paródico é influenciado pelas marcas do carnaval, pois, para Bakhtin, o riso é central nas festas carnavalescas e é nesse ambiente que se processa.

Para Minois, o riso da Antiguidade era considerado divino relacionando-se diretamente aos deuses que o concebiam como lugar da liberdade soberana, sendo entendido como parte significante do mundo. Esse riso era tido como ferramenta de conhecimento, que coexistia com a seriedade, possibilitando o encontro com a verdade, sendo, dessa forma, positivo (MINOIS: 2003).

Na Idade Média o riso era caracterizado pelo seu aspecto extra-oficial, influenciado pela cultura carnavalesca. No momento em que o Cristianismo passa a ser visto, graças ao poder da igreja católica, como espaço oficial da verdade, o mundo da cultura popular torna-se local criador de uma nova relação do homem que vai se contrapor à seriedade defendida pela igreja em comunhão com o estado. Esse lugar é o espaço do riso formado nas praças públicas a partir das festas carnavalescas. Bakhtin vai dizer que o riso da Idade Média era positivo por que as festas propagavam a liberdade de todas as formas de expressão. Nesse mundo, o baixo se juntava ao culto, invertendo as regras pregadas pela ideologia oficial.

Era justamente a seriedade defendida pela igreja que criava a necessidade de se legitimar um outro espaço externo para cultivar o riso⁵⁴. Era no período dos rituais

afirmação do Cristianismo como nova religião universal. "Isto levou à destruição da totalidade épica e trágica do homem e do seu destino" (*Idem*, p. 119). É, portanto, nesse momento histórico que sátira menipéia é instaurada.

⁵⁴ Esses rituais eram validados nas chamadas festas carnavalescas, como a Festa dos Loucos, o Ano Novo, a Festa do Asno e o Riso Pascal.

carnavalescos que a cultura popular se misturava amplamente com a cultura oficial e acabava por relativizar uma concepção de mundo atrelada às regras oficiais existentes.

As festas carnavalescas eram inseparáveis do riso e nesses rituais se organizavam outros padrões de comportamentos influenciados pelos gestos e falas da cultura popular, gerados nas praças públicas. Esses novos padrões eliminavam a distância hierárquica entre as pessoas, criando um mundo paralelo e isento das regras e etiquetas vigentes. Por isso, esse ambiente abolia qualquer visão de um mundo imutável e fechado, criando formas de expressão ativas e dinâmicas e imprimindo uma concepção "carnavalesca do mundo" (BAKHTIN: 1996).

A praça pública para Zumthor era o lugar onde, em torno das cidades edificadas, o povo de maneira geral se agrupava. "Onde cada um se mostra e discursa, onde circulam as procissões e as paradas e se exibem os saltimbancos". Esse ambiente continha traços significativos de uma cultura oralizada em que, antes de se instituir a escrita como forma hegemônica de transmissão da informação, ressoava a significação da palavra no corpo, através da boca, mãos e gestos. Mais do que a própria palavra havia um corpo que falava, uma voz que se alojava no homem que através de suas máscaras representava o papel de comunicar (ZUMTHOR: 1993, 92).

O riso da praça pública, pautado pelas festas carnavalescas, estava ligado a uma outra "cosmovisão": era formado pelos traços de uma cultura de rua, cotidiana, onde havia o empréstimo do corpo para o uso da palavra. Era um riso ritualizado, expresso através do teatro humano. Trazia consigo caráter universal e libertador, pois subvertia uma concepção de mundo cristã que impunha sua ideologia através do medo. "Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo" (BAKHTIN: 1996, 78).

O realismo grotesco era o principio que regia esse tipo de riso. Bakhtin vai dizer que as imagens corporais expressavam a ligação com a terra, no sentido da procriação. Esse corpo era marcado pela idéia de rebaixamento. As figuras populares tinham como características o excesso, o renascimento e o crescimento, ilustravam os gestos cotidianos como defecar, comer, beber, assim como as partes do corpo exemplificadas pela boca, pelo falo, pelo nariz, pelo ventre de forma exacerbada. Essas imagens exteriorizavam a relação que o corpo popular possuía com os princípios vitais do homem no mundo. Por isso, para o autor, elas assumiam caráter universal: "A imagem grotesca do corpo, nitidamente fundamentada, reside igualmente na base do fundo humano dos gestos familiares e injuriosos" (*Idem*, 279).

Assim, a construção desse mundo paralelo, a partir do riso popular, tinha como estratégia a transferência desses rituais oficiais para o plano do baixo material corporal. A paródia surgia nesse mundo carnavalizado como lugar real da manifestação de um mundo "às avessas". O riso da praça pública tinha também como característica a paródia dos cultos e dos dogmas cristãos. Sob a forma teatral parodiavam-se os hinos, as orações, os salmos e as liturgias. "Certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia ao culto religioso" (*Idem*, 6).

Para Bella Josef a concepção de um mundo invertido em contraposição ao mundo oficial era o que instaurava sentido de ambivalência na paródia carnavalesca da Idade Média. Essa paródia criava um esmaecimento entre as fronteiras de uma arte sagrada e uma profana, rompendo com a pretensão da noção absoluta das normas oficiais. Assim, "a arte desloca-se de seu lugar privilegiado com relação ao outros discursos. O carnaval, pela sua natureza ritualística, é a apologia do movimento utilizando a paródia como momento de destronização" (JOSEF: 1980, 61).

O riso, dessa maneira, para Bakhtin tinha caráter libertador. As festas carnavalescas localizadas nas praças públicas indicam como através da cultura cômica popular, situada as margens de uma cultura séria, consolidaram-se modos de significar que, baseados na ambivalência, destronavam, por meio da paródia, a ideologia oficial pautada pela Igreja Católica. É a partir desse lugar de interpretação que o riso adquire caráter universal e sentido positivo.

Descrevemos nesse subtítulo a importância que a comicidade continha na consolidação de uma cultura popular medieval. Contextualizamos a praça pública como o lugar manifestação desse riso e, assim, determinamos o próprio sentido que o riso possuía. Cabe, portanto, apresentar o papel que exercia o bufão na criação desse riso medieval, para definirmos com maior clareza o que estaremos chamando riso da praça pública.

O bufão

Bremmer (2000) descreve como o bufão aparece no período clássico através do adulador (*Gelotopóio*). Estes seriam produtores de riso que para serem aceitos à mesa e participarem dos banquetes deveriam, por meio da piada, adular os donos da casa e seus respectivos convidados. Para isso, os bufões contavam piadas, rodopiavam pelo salão,

parodiavam os convidados até alcançarem seu propósito: a gargalhada. É dessa forma que, para o autor, surgem os primeiros profissionais do riso⁵⁵ (BREMMER: 2000).

Na Idade Média, o bufão era um dos símbolos da manifestação carnavalesca – a personagem que brinca. Segundo Bakhtin, esses bobos acompanhavam todos os atos de um ritual sério para depois parodiá-los nas festividades ligadas ao carnaval. Eles se autorizavam como personagens capazes de reverter à seriedade do mundo, a partir da degradação dos ritos oficiais.

O bufão era tido com um dos personagens cômicos da cultura popular. Assim como os "atletas, prestidigitadores, apresentadores de macacos e vendedores de panacéias universais", que se apresentavam nas feiras livres. Através das suas peripécias, como saltos, quedas e paródias, recriavam a idéia de uma circularidade, pois, destacavam uma "permutação permanente do alto e do baixo" em seus movimentos. (BAKHTIN: 1996, 309).

O princípio que regia esse personagem era o corpo grotesco que através da performance construía um ideal de representação. Performance é a teatralização da palavra pelo corpo, aparecendo no uso da voz que a interpreta, criando um gestual que faz dela o lugar da significação. Essa voz, segundo Zumthor, não atua só pela boca, mas através das mãos, gestos e ouvidos, diz ele: "quando a comunicação e a recepção coincidem no tempo, temos uma situação de performance". Para esse autor, a praça pública se oferecia como palco para esses intérpretes medievais (ZUMTHOR: 1993, 19).

Era a partir de uma imagem formada na inversão que o corpo grotesco atuava. Eram dúbios nas atitudes, ao mesmo tempo enganados, ao mesmo tempo enganadores, apontavam os defeitos, transformavam o lugar, viravam o "mundo de ponta cabeça", desorganizavam a ordem e, com isso, apagavam a existência do medo.

Um exemplo desse tipo de personagem é o rei momo que se consagrava como rei do carnaval. Normalmente eram figuras gordas e extravagantes que exageravam nos gestos, numa imitação grotesca dos reis da época. Esses rituais, ao mesmo tempo em que celebravam um altar para esses personagens, os destronavam criando uma idéia de morte e renovação. Portanto, é a ambivalência e a subversão como princípios que estruturam o riso e arquitetam uma outra concepção de mundo.

O bufão, segundo Minois (2003), é sempre aquele cuja função é transgredir uma regra, um tabu, uma moral, apresentando-se ao contrário do que é tido como norma de conduta:

⁵⁵ O autor faz uma referência à presença desses personagens nos simpósios gregos.

falam alto, suas roupas são espalhafatosas e brilhantes, ou seja, assumem uma máscara que o identifica como figura de oposição.

Os bufões, portanto, utilizavam o corpo na representação desse riso grotesco. Sua caracterização se formava a partir do excesso, demarcando o lugar de inversão de um mundo oficial que afirmava o sublime como norma de conduta. No entanto, essa concepção do corpo grotesco fazia parte da imagem habitual dos gestos da praça pública: "Vivia nas imagens da própria língua, nas formas do comércio verbal familiar; ela residia também na base de todas as formas de gesticulação que serve para injuriar, rebaixar, espicaçar" (BAKHTIN: 1996, 298).

Dentre as formas cômicas existentes na praça pública, o bufão atuava como agente conceitual do riso: era pelo corpo grotesco desses personagens que a cultura popular medieval imprimia uma outra visão de mundo, retratada nos ambientes festivos. A partir da lógica de destronamento, os bufões recriavam uma realidade marcada pelo rebaixamento do sublime. Suas atuações enfatizavam quedas, traseiros e o ato de parir. Resignificavam o baixo como lugar do renascimento e, portanto, da vida. "O sistema de movimentação desse corpo é orientado em função do alto e do baixo (vôos e quedas)" (*Idem*, 309).

Ao caracterizarmos o personagem do bufão, finalizamos a nossa percepção desse riso da praça pública. É um riso que se constitui por colocar, no mesmo plano, elementos contrários, enfatizamos um movimento circular que se exprime no salto e na queda. Entende o corpo como lugar da significação, pois os princípios naturais da vida são gerados a partir dele: a morte e o renascimento. E, acima de tudo, é positivo por que está a serviço de uma peculiaridade humana como forma de compreensão e invenção do mundo.

Cabe-nos, então, estabelecer a partir dessa contextualização o que permanece desse riso em *Retrato Falado*, analisando o que estamos denominando as marcas da praça pública na formação do seu humor. Ressaltaremos três particularidades: a paródia, a performance de Denise Fraga e a caracterização dos ambientes.

Há que se considerar que mesmo não sendo o riso de Bakhtin, *Retrato Falado* se constitui desses vestígios, como veremos, propondo ao seu riso um sentido que também se faz pela diferença, porém, sem ser subversivo.

Retrato Falado e a praça pública: a história de Zulmerina

Escolhemos a história de Zulmerina para identificar as marcas do grotesco em *Retrato Falado*. Tudo começa quando uma morena de cabelos crespos e compridos com sotaque do interior paulista, Zuca, decide cortar o cabelo e seu marido (vivido pelo ator Antônio Caloni) não permite. Para ele, "homem tem cabelo e curto e mulher tem cabelo comprido".

Nesse sentido, a moral que rege esse episódio se constrói sob uma ótica em que a feminilidade da esposa é posta em questão diante da decisão de ter ou não cabelo curto. O desejo sexual do marido por ela perpassa essa invenção cultural.

Completamente pintada, Denise Fraga entra em cena com uma peruca mais grossa do que a fibra do cabelo de Zuca, lembrando uma palha de aço, no meio do ombro, acentuando os "erres" do sotaque do interior paulista⁵⁶. Em meio a uma discussão entre Denise/Zuca e o marido sobre cabelo curto, o quadro apresenta para o telespectador o motivo que irá tecer a narrativa:

Denise/Zuca: Mas não deixa por que?

Marido: Por que mulher tem cabelo grande e homem tem cabelo curto, uai!

Denise/Zuca: Desde quando?

Marido: Desde que o mundo é mundo!

Denise/Zuca: Ah é?

Denise/Zuca olha para a câmera como se houvesse alguma coisa para o marido saber. Entra em seguida uma animação em formato de reportagem expondo como o tamanho dos cabelos femininos e masculinos mudaram ao longo dos tempos de acordo com os padrões estéticos de cada época:

O comprimento do cabelo do homem e da mulher já foi para cima e para baixo muitas vezes. No séc. XVII, era costume o homem usar o cabelo no meio das costas, já no séc. XX inspirada pelo corte a *la garçonne* a mulher passou a tesoura em suas longas madeixas, época em que também muitos roqueiros passaram a usar o cabelo no meio da cintura, hábito esse que não agradava as religiosas que sempre foram adeptas ao corte rentinho a cabeça, corte esse que parecia ser o sonho de nossa Zulmerina.

Essa animação é análoga a um tipo de brincadeira infantil (Trava-línguas) em que uma palavra vai puxando à outra. É a mesma estratégia narrativa utilizada por exemplo no documentário brasileiro *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado (cineasta e diretor de TV): feita em cima de colagens, sendo narradas por uma voz *over*, num tom explicativo que vai

⁵⁶ A cidade de Zulmerina é Vila Lurdes, localizada no interior paulista. A história de Zulmerina foi veiculada como episódio de *Retrato Falado* em 29 de setembro de 2002.

parodiando um modelo de documentário clássico⁵⁷. Em *Ilha das Flores*, esse tipo de discurso propõe uma crítica sobre esse modelo que se autoriza como científico e, por isso, verdadeiro.

Em *Retrato Falado* essa animação articula a mesma idéia, porém, a crítica se constrói diante da noção cultural do marido sobre sensualidade feminina, a partir do corte de cabelo. A narrativa do quadro se apropria de um discurso que, ao mesmo tempo em que valoriza o papel da reportagem como lugar da verdade, a destrona. Coloca em jogo, já no início de sua dramatização, o papel que o riso irá exercer dentro da trama. É possível perceber a tessitura dessa teia narrativa na fala subseqüente de Denise/Zuca que, em conjunto com o marido, está olhando para a câmera:

Viu só? Cabelo curto é uma coisa normal, deixa de ser jeca

Afirmamos que o riso em *Retrato Falado*, ao posicionar as marcas do melodrama, do riso da praça pública e do documentário em um mesmo plano, redimensiona, através do humor, os lugares de sentidos anteriormente propostos por esses dois tipos de expectativas. Esse descolamento é endossado pelo uso da paródia⁵⁸.

Assim, Denise Fraga se apresenta como uma produtora de risos que através de seu corpo exprime a imagem da depoente. Imitando os seus trejeitos, voz e atitudes a atriz cria um efeito de discurso duplo, baseado em um discurso anterior.

Essa imagem prévia se torna evidente quando a pessoa – dona da história – aparece na tela para dar o seu depoimento. A paródia é revelada no momento mesmo da dramatização, na hora em que Denise Fraga atua como o próprio depoente na simulação da época em que a história se passou. Assim, o riso se apresenta ao telespectador na figura caracterizada da atriz/personagem que, neste episódio, se materializa na peruca exagerada, <u>enfatizando no corpo a temática do seriado</u>.

A paródia é o elemento narrativo utilizado pelo quadro, mostrando o deslocamento do mundo cotidiano (simbolizado por um discurso que se caracteriza por uma expectativa de

⁵⁷ Bernadet vai chamar esse tipo de documentário de modelo sociológico, pois, "um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário *off*, servindo de imagens e ilustrações". Esse modelo segue a estrutura particular/geral: "é preciso que os casos particulares apresentados contenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles. Essa limpeza do real condicionada pela ciência permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saía de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência". Cf. BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 15.

⁵⁸ Não estamos partindo do pressuposto que esses gêneros televisivos são puros, apenas afirmamos a diferença de tratamento que foi dado por parte da televisão a cada um deles.

realidade) para o mundo midiático, caracterizado pelas fabulações e excessos que exprimem a ficcionalidade, isto é, o seu lado "mentiroso".

Entendemos que a utilização da paródia em *Retrato Falado* caracteriza a negação de uma "realidade", a partir da sua afirmação evocada no testemunho. Dessa maneira, produz um discurso duplo que nega, ao mesmo tempo em que afirma. É por esse processo que a comicidade se constitui: no choque entre duas afirmativas que perdem os seus sentidos iniciais (quando situadas lado-a-lado) para dar vazão a um outro.

Afirmamos que o testemunho legitima a performance de Denise Fraga na mesma proporção em que esta torna válida a presença de Zulmerina, como personagem que sai do mundo cotidiano para narrar a sua experiência no mundo midiático. É nesse sentido, que o riso de *Retrato Falado* é sempre de inversão.

A caracterização dos personagens e ambientes da encenação é montada para deixar claro que aquele momento é feito a partir de uma lente de aumento sobre o cotidiano. Assim, todos os acessórios em cena são maiores e grosseiros e são eles que imprimem o tom ridicularizador na encenação⁵⁹.

É, pois, a partir da paródia materializada na performance de Denise Fraga, que Denise/Zuca cria uma artimanha para que seu marido acabe por permitir que ela corte as suas madeixas: deixar de pentear os cabelos⁶⁰.

Após três semanas...

Denise/Zuca aparece na mesa almoçando com o marido e ostenta um cabelo bem maior, completamente despenteado, com partes grudadas, formando uma grande massa de palha de aço. Toda a caracterização da atriz nessa cena é em função de seu cabelo. Ela é montada para que o público perceba que aquele cabelo não passa de uma peruca: ele é excessivamente grande, excessivamente falso, excessivamente engraçado. Num tom jocoso, as falas desse momento do quadro se resumem ao cabelo de Denise/Zuca:

Denise/Zuca: Você não ta notando uma coisa assim diferente não?

Marido: Diferente? Mas diference como? Que coisa?

Denise/Zuca: Uma coisa assim, uma coisa horrível que ta em cima de mim

(apontando com os olhos para o cabelo).

⁵⁹ É preciso considerar que em *Retrato Falado* a ridicularização não tem o intuito de denegrir a imagem do depoente, pois parece haver uma espécie de contrato invisível entre quem envia a história e a produção do programa, já que o próprio espectador é quem manifesta o desejo de ver sua história ir ao ar, dando a idéia de uma transgressão autorizada.

⁶⁰ O marido de Zuca recebe um convite para trabalhar em uma roça distante da cidade onde eles terão pouco ou nenhum contato com os familiares e amigos.

Marido: No teto? Que é que tem de horrível no teto? Alguma aranha fez alguma teia de novo?

Denise/Zuca: Que teto o que homi, uma coisa ni mim! (apontando com as duas mãos para o cabelo)

Testemunho: Ele disfarçava, parece que ele falava, acho que ele pensava assim: ela quer que eu deixe, mas eu vou fingir que não to vendo.

Marido: Em você? Mas diferente como, uai?

Denise/Zuca: (apontando com o dedo para o cabelo) Assim, assim, maior.

Marido: Ocê engordou?

Denise/Zuca: (com raiva) Ce besta homi eu to falando de uma coisa que ta me tomando toda, ta me cobrindo toda.

Marido: O que? Coceira? Alguma muriçoca pegou você, foi isso?

Denise/Zuca: Geraldo você não me atente.

Marido: Pois então eu digo que não sei, é alguma coisa na sua cara?

Denise/Zuca: Só se for na sua seu cara de pau.

Marido: Cara de pau não. Cara de pau, não. Vai tomar banho, vai tomar banho.

Denise/Zuca: Pois eu vou mesmo, eu vou mesmo que pelo menos eu refresco as idéias!

Nesse exemplo é possível perceber como essa performance é sempre caracterizada a partir do excesso. Entendemos que o riso medieval era criado em meio a uma teatralização da palavra, através dos gestos e das vestimentas. Havia um lugar específico para o escoamento desse riso: esse lugar era o corpo grotesco.

Denise Fraga inspira-se na figura cômica do bufão, pois, ao construir uma personagem cuja intenção é a identificação direta com a real Zulmerina, a atriz inventa uma outra Zuca, por meio de uma caracterização que se apropria das marcas do corpo grotesco. É no uso de uma peruca excessivamente grande e nos gestos exacerbados da atriz que reconhecemos e, ao mesmo tempo, distanciamos uma personagem da outra.

Nesse sentido, é essa margem de distanciamento promovido pela performance de Denise Fraga que imprime uma expectativa de ficcionalidade ao quadro, possibilitando por meio do grotesco uma espécie de criação de uma outra Zuca.

A personagem da atriz, portanto, recupera a lógica da paródia ao propor um discurso duplo, quando ao mesmo tempo em que promove uma adesão à expectativa de realidade, causada pela presença do testemunho, a desmonta pelo surgimento de uma outra personagem carregada de um tom zombeteiro.

O riso em *Retrato Falado* se constitui a partir de um jogo dialógico que recoloca em cena estratégias narrativas da televisão, ao mesmo tempo em que as articula com uma história verídica. Essa história, situada no cotidiano, é vivida na televisão com os artifícios próprios do meio: no caso do humor, as marcas do grotesco e o uso da paródia.

O princípio do excesso está situado também na caracterização dos cenários em que essas histórias são contadas. A cozinha da casa de Zuca (local onde se passa o primeiro diálogo que descrevemos) destaca-se pela abundância de móveis. Todos os objetos do cenário são marcados pela presença de cores fortes e vivas. A toalha de mesa é estampada por frutas e legumes, como maçãs, cenouras e laranjas. As paredes são pintadas de um azul claro contrastando com o azul escuro que reveste a porta da casa. Os utensílios domésticos, como o relógio, pratos e copos (vermelhos), estão todos a vista do público, em estantes penduradas na parede. O bule de café e as cortinas são verdes.

Essa caracterização imprime aos cenários de *Retrato Falado* marcas de um riso ligado ao da praça pública. Mais do que reproduzir, esses ambientes recriam a sensação do espetáculo, da ficcionalidade, como um palco circense no qual o palhaço se apresenta para a platéia - que nesse caso é o espectador - ávida pela gargalhada.

Mostraremos essa diferença em mais uma seqüência da história de Zulmerina, na qual o diálogo entre a real Zulmerina, a personagem de Denise Fraga e o marido evidencia esse tipo de brincadeira:

Testemunho: Quando eu falava que ia cortar mesmo o meu cabelo e quando ele chegasse em casa eu já tava com o cabelo cortado, ele falava que ia raspar a minha cabeça.

Denise/Zuca: Pois rape, rape, rape mesmo, por que só assim eu me refresco um pouco.

Marido: Oi você dobre essa língua e pára de falar nisso, que só de pensar nisso dá vontade de arrancar os cabelos de raiva.

Denise/Zuca: pois arranque os meus, não os seus.

Testemunho: Mas não vai cortar mesmo e não tem balanga beiço. **Marido:** Mas não vai cortar mesmo e não tem balanga beiço.

Logo em seguida entra o depoimento da cantora Elba Ramalho:

Você tem cabelo à beça, sabe, você tem que gastar mais xampu, você perde mais tempo. O creme, o condicionador tem que ser ajustável ao seu tipo de cabelo. Cabelo crespo não é nada fácil.

Esse tipo de depoimento no interior da encenação expressa uma fala que se autoriza por que é reconhecida pelo público, pois, a cantora também possui cabelos crespos. Logo após a imagem contrastante de Elba Ramalho com os cabelos bem cuidados, há o depoimento de um cantor de *hip hop*, Nelson Triunfo, cujos cabelos são opostos aos da cantora: grandes e no estilo *black power*. Eis a fala:

No calor é o seguinte, ponho ele mais na toca ou prendo ele em bonés grandes, né? Por que no calor ele só esquenta na nuca, fora da nuca, você nem sente muito.

O contraste dessas duas imagens é gerativo de humor quando o cabelo do cantor, tanto pela aparência quanto pela fala, entra em comparação com o da cantora. Quando ele diz: "Bonés grandes, né?", ele reafirma uma situação de excesso de cabelo que a sua própria imagem já mostra, fazendo analogia com o cabelo de Denise/Zuca que está mais para o de *hip hop* do que para o de Elba Ramalho.

No final do episódio, o marido de Denise/Zuca sonha com um manto de cabelo engolindo a mulher e, quando acorda, acaba por permitir que ela corte suas madeixas. Ao chegar em casa de cabelos cortados:

Denise/Zuca: Geraldo?

Marido: Você cortou mesmo, não foi?

Denise/Zuca: Pois ói, (Apontando com o dedo) ói minhas ureia, ói minha nuca, oi meus ombro que eu nem lembrava mais que tinha.

Marido: Mas ce sabe que vendo essas tuas maravilhas tudo de fora ta me dando umas idéias aqui na minha cabeça Zuca.

Denise/Zuca: Que idéia? (Sobe a música Cabelo, entoada por Gal Costa e o marido cochicha no ouvido de Zuca, não se ouve a fala do marido, mas pela forma como ela responde conseguimos entender).

Denise/Zuca: Mas ó, (rindo meio que envergonhada), ó, pára com isso homi, (olha para a câmera e faz o sinal de "corta" com os dedos), pára, corta, corta aí que, homi nos estamos na televisão, essa idéia é cabeluda demais (Geraldo pega ela pelas pernas e coloca no ombro) não, não, peraí Geraldo, que é isso Geraldo, corta, corta.

Marido: Corta, corta.

Há que considerar que para além da diferença, como vimos nos diálogos descritos até agora, esse riso é marcado também por apresentar uma solução e, assim, elaboram um desenlace baseado no final feliz. Quando essas mulheres, interpretadas por Denise Fraga, descobrem, de forma criativa, uma maneira de resolverem seus problemas do cotidiano, elas criam artimanhas de convencimento que modificam as suas práticas no mundo.

Entendemos que o episódio problematiza as diferentes construções de realidade no tempo do mundo cotidiano, pois se, para nós, o cabelo não é mais sinônimo de distinção entre homens e mulheres, no mundo de Zulmerina ele continua sendo. Portanto, a criatividade da personagem que resolveu tomar partido da situação (o marido ter sido contratado para trabalhar em uma roça distante) é entendida como artimanha de convencimento, o que para o telespectador é o motivo que faz a história existir: situações incomuns na vida comum, criando um caráter de excepcionalidade para a vida cotidiana.

Diferentemente da Idade Média, em que o riso se produzia na praça pública, ele estabelece uma ligação com o seu tempo, com outras formas de comportamento que passaram a organizar o cotidiano contemporâneo. Essas formas são estruturadas a partir do privado. Assim, é essencial estabelecer uma aproximação entre este riso da praça pública e o riso circense, criado nesse novo contexto cultural.

2.3. Do público ao privado: o circo⁶¹

Após um longo processo que começou no final do século XVIII, o circo moderno surge, segundo Bolognesi, para atender a uma nova demanda cultural e como lugar importante na reorganização da cultura popular. "Adequou-se aos novos tempos, criando modelos novos de manifestação, comerciais por excelência" ⁶² (BOLOGNESI: 2003, 38).

O circo seria, então, uma forma de espetáculo popular, ambientada em um espaço circular coberto por uma lona, com arquibancadas em direção a um picadeiro. No palco, um mestre de cerimônias responsável pela apresentação das atrações. Cada atração projeta no público uma carga sentimental que varia do medo à comicidade. A característica é conter um grande número de atrações que se instaura na ordem das sensações. A comicidade seria, pois, um agente conceitual na formação do circo.

No entanto, embora o circo se fundamente como um dos espaços que promoveu uma readaptação da cultura popular em ambientes privados, como dissemos na nota 61, os sentidos dos primeiros circos não estavam vinculados a essa lógica. Eles foram criados em função de mudanças sociais, mas como espaço de distinção que unia os padrões estéticos da aristocracia aos desejos de uma burguesia que precisava se afirmar enquanto classe cultural.

⁶¹ O riso circense que esse trabalho pretende analisar, é o riso criado no século XVIII, com o surgimento do circo moderno, quando houve um deslocamento, devido às transformações culturais, das práticas espetaculares realizadas ao ar livre para o domínio do privado. Portanto, embora haja uma linha de permanência entre o circo greco-romano e o circo moderno, nesse capítulo estaremos tratando de um movimento de diversão desenvolvido em outro contexto social.

⁶² Para Bolognesi (*op. cit*), o circo moderno surgiu em 1782, quando o suboficial da cavalaria inglesa, Philip Astley, construiu um edifício permanente chamado anfiteatro Astley. Essa construção marcou o deslocamento de espetáculos realizados ao ar livre com cavalos, encontrados desde 1758, em Londres, para um recinto fechado, com a cobrança de ingressos. Nesse sentido, o séc. XVIII marcou uma alteração do processo econômico que elaborou formas de produção e consumo do riso. Com a revolução comercial, as principais cidades foram substituindo as oficinas artesanais por um modo de produção serializado, com fins de atender a uma quantidade maior de consumidores. Esse processo gerou o deslocamento das feiras livres, lugares tradicionais de comercialização e de exibição da cultura popular, para espaços privados. Essa nova organização fez parte de um quadro complexo que modificou as práticas "econômicas, políticas, demográficas e de hábitos", gerando conseqüentemente, uma transformação nas formas culturais de manifestação popular. Com o desaparecimento das feiras livres houve uma grande quantidade de "artistas ambulantes" que ficaram desempregados. Assim, o circo vem atender a essa nova demanda cultural, como lugar importante na reorganização da cultura popular.

Bolognesi acentua que, ao contrário das feiras livres, cuja principal característica era a mobilidade e a presença desse público popular, os primeiros espetáculos circenses edificaramse em torno das grandes cidades, destinados a essas duas classes.

Esses espetáculos eram caracterizados pelos exercícios de equitação como: "salto sobre outros cavalos", montaria em pé com um ou vários cavaleiros, "formando pirâmides ou colunas", gerando uma comoção na platéia diante do risco causado pelas estripulias (BOLOGNESI: 2003, 35).

Para Bolognesi, esses espetáculos se baseavam na relação entre a habilidade humana e o cavalo, símbolo da aristocracia, a qual a classe burguesa desejava atingir. Nesse sentido, foi através da reapropriação de um imaginário estético originado no mundo aristocrático que a burguesia concretizou o primeiro modelo de circo moderno. Diz ele: "as virtudes da velha cavalaria aristocrática, transformadas em ato espetaculoso, proporcionaram ao novo público burguês o apropriar-se do signo predileto de apreciação e aparência social" (BOLOGNESI: 2003, 34).

Essa aproximação com os modos de comportamento da aristocracia, segundo o autor, foi aguçada com o surgimento da Alta Escola, em 1830, onde eram elaborados movimentos de equitação que buscavam uma perfeita harmonia entre homens e cavalos, como se um fosse a extensão do outro, criando um padrão estético de beleza, baseado no "rigor e na elegância". Para o autor, a primeira criação desse padrão estético foi a adoção, por parte dos artistas, de trajes "suntuosos" que refletiam as "altas esferas sociais" (*Idem*).

O circo promoveu, portanto, uma união entre as duas classes, a burguesia, que se consolidava através dos símbolos aristocráticos, e a aristocracia, que, em decadência, viu nele a possibilidade de readaptação aos novos modelos de organização sem perder a sua posição social.

A presença das formas da cultura popular nos espetáculos circenses se deu através do encontro de Astley com Antonio Franconi, "primeiro grande empresário e diretor de circo". Foi ele, vindo de uma família de funâmbulos (acrobatas que se equilibram na corda bamba), o responsável pela consolidação do circo na Europa, criando minodramas e pantomimas eqüestres, além de incorporar ao espetáculo as "habilidades atlético-acrobáticas, o adestramento de pássaros e pombos, o equilíbrio sobre as cordas" (BOLOGNESI: 2003, 32-36).

Para Bolognesi a entrada de Franconi na arte circense se deu quando Astley, expandiu os domínios do seu anfiteatro à França e, em 1793, por conta da guerra entre os países vizinhos, teve que retornar a Inglaterra, emprestando ao primeiro o seu anfiteatro francês.

Franconi percebeu que os artistas populares poderiam constituir novos números, gerando um tipo de espetáculo que atingiria uma quantidade maior de público e criou oficialmente o primeiro estabelecimento moderno que passou a empregar o termo circo (*Olimpic Circus*) para esse tipo de apresentação (BOLOGNESI: 2003).

Foi, portanto, pelo gerenciamento de Franconi que o circo adquiriu as bases da sua formação que resistem até a atualidade. Ele estruturou o modo espetacular circense articulando a equitação de uma classe aristocrática com as formas de representação da cultura popular. Para Bolognesi, é a partir dessa configuração que o circo se consolidou no continente europeu⁶³.

Com a diversificação dos espetáculos, continua ele, àquela união original vieram se somar muitas outras, como a coreografia, o *music-hall*, a música propriamente dita e as diversas formas teatrais, "desde a pantomima e os roteiros readaptadores da *Commédia dell'arte*, até o melodrama, que no início se mostrou como hipodrama ou pantomima eqüestre" (*Idem*, 36–43).

Desse encontro, houve um movimento de releitura da arte eqüestre por parte dos saltimbancos, que "nada têm em comum com a origem aristocrática", resultando em modos de representação às avessas. Uma das características dessa releitura é a mobilidade circense que se forma em oposição ao "sedentarismo da nobreza" (*Idem*, 36).

Há que considerar também a variação de atrações existentes no circo, geradoras de uma mistura de gêneros, que vai contrariar uma estética cultivada pelas outras formas de espetáculos do século XVIII.

Naquele momento, as regras, oficialmente aceitas, ainda eram pautadas por uma orientação clássica de combinar tempo ficcional com tempo real e os gêneros eram organizados sob formas estanques. No entanto, o movimento romântico já impunha uma inversão dessas normas, promovendo uma liberdade de criação que fazia desaparecerem essas fronteiras.

⁶³ O contexto cultural da época também propiciou a junção entre a arte popular e o circo, pois, com o final da guerra, uma quantidade de cavalos perdeu o seu valor, gerando uma disponibilidade de animais que permitiu a "formação de trupes eqüestres errantes", Os cavalos, segundo Bolognesi, além de fazerem parte dos números serviam de locomoção para essas trupes errantes. Cf. BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 35.

O romantismo instaurava um ideal de nacionalismo que vislumbrava nas formas da cultura popular "as raízes da identidade de um povo e de uma nação". O circo é uma forma de representação que se consolidou dentro dessa ideologia romântica. Articulou estratégias narrativas que faziam parte dessa lógica. Estruturou seu espetáculo a partir de uma concepção estética originária do drama emergente, caracterizado pelo jogo de oposições entre "o riso e as lágrimas, o corpo e a alma, o homem e a sociedade", fazendo desaparecer "as barreiras entre o trágico e o cômico" (*Idem*, 44).

É dentro desse contexto que articula as suas operações de sentido, organizando-se a partir de uma lógica que instaura a permanente alternância entre as sensações de medo e de comicidade. Essas, por sua vez, são traduzidas no corpo humano como característica espetacular, na oposição entre o corpo sublime do acrobata e o corpo grotesco do palhaço.

É importante considerar o riso como elemento fundamental na criação do espetáculo circense. É através dos números realizados pelos palhaços que essa circularidade é constituída no circo. Cada entrada e saída desses cômicos são intercaladas por um número de risco, gerando sensações na platéia de temor que são automaticamente suavizadas por uma nova entrada do palhaço. Assim, a comicidade é um dos princípios articuladores do circo moderno.

Para Bolognesi, a prática do circo no Brasil se deu a partir da entrada dos estrangeiros, durante o século XIX, devido ao cultivo do café e da borracha que exigiam, após a Abolição, mão-de-obra imigrante. Assim instalaram-se famílias dos artistas que se agruparam e organizaram o circo no país.

Magnani, em 1970, classificou três tipos de circo brasileiro: o de atrações, o circoteatro e o de variedades. O primeiro é caracterizado por ser de grande porte e se restringir à chamada arte tradicional circense. Os dois últimos são considerados circos de pequeno porte, têm maior mobilidade e se apresentam nas cidades do interior do país. A diferença entre eles consiste na inserção de peças teatrais como atração. (*Apud* Bolognesi: 2003).

O circo-teatro se restringe à apresentação de dramas e comédias, com o predomínio da segunda. Já o circo de variedades faz uma mistura das suas atrações, com shows, teatro e números especificamente circenses. Esse tipo se aproveitou de uma demanda, por parte do público, pelo teatro que era restrito às grandes cidades.

Para Bolognesi a prática circense nacional gerou uma performance do palhaço desconhecida do público europeu, pois, para além dos números específicos, esses cômicos foram importantes na elaboração das peças teatrais. Recriaram uma forma de representação,

incorporando os melodramas em seus números, ao mesmo tempo em que faziam parte desse tipo de drama.

O melodrama no circo brasileiro constitui uma forma de representação que articulou o teatro com a performance do palhaço, gerando uma matriz que, no nosso entender, também se faz presente em *Retrato Falado*. É através dessa estrutura que a atuação de Denise Fraga articula as marcas da figura cômica baseada no grotesco com as marcas do melodrama na construção de suas personagens, como veremos no capítulo 3. Nossa intenção por ora, foi apenas a de constatar a tradição de um riso circense brasileiro (que se constituiu pela mistura entre esses dois gêneros) e que chegou a televisão.

Destacamos, pois, a presença do melodrama como uma das marcas que constitui o riso circense no país. No nosso entendimento, a figura do palhaço como agente do riso, articula-se pela permanência entre este agente e o corpo grotesco da praça pública. Se o corpo grotesco da praça pública resume a performance de Denise Fraga, as alegorias do palhaço também se revelam no humor do *Retrato Falado*.

Há que considerar como esse corpo grotesco, enquanto estratégia de expressão no *Retrato Falado*, vai ser condizente com as formas de organização do cotidiano moderno. Seu palco deixa de ser o da praça pública para ser refigurado no ambiente do privado, diante de novas articulações sociais, pautadas por laços familiares. O riso em *Retrato Falado* é, portanto, uma narrativa do cotidiano que, sob a ótica feminina, instaura um modo de ação que se expressa no corpo.

O corpo grotesco do palhaço

Ao nosso ver é a figura cômica do palhaço que une o riso da praça pública ao contexto moderno que consistirá na base de formação das personagens de Denise Fraga. Consideraremos que o riso em *Retrato Falado* carrega marcas de um modo de representação vinculado ao corpo grotesco. Mas como surge historicamente este personagem e qual a característica dominante do seu riso?

Para Bolognesi a comicidade passa a existir com a entrada no circo dos artistas ambulantes, mas não sob a forma de palhaço: eram figuras cômicas baseadas nos bufões, que tentavam reproduzir de maneira oposta os números circenses ligados à montaria. A forma cômica do palhaço só seria inventada, em 1806, pelo ator inglês Joseph Grimaldi (1778-1837), na peça *Mother Goosse*.

Nessa peça, Grimaldi reuniu em torno do palhaço as marcas de dois teatros: a pantomima inglesa e a *commédia dell'arte*. O *clown* aproximava-se do estilo do bufão, personagem cômico que atuava, desde o século XVI, no teatro de moralidades inglês. Suas principais características eram as intervenções e as improvisações que produziam nessas pantomimas.

Da *Commédia dell'arte*, Grimaldi uniu a máscara branca do pierrô com a performance do arlequim. Dessa mistura surgiu o primeiro palhaço, com uma desenvoltura que unia dois arquétipos opostos. Do pierrô, encontrava-se a máscara branca e a doçura dos seus movimentos, atrelados à melancolia romântica. Do arlequim, a agressividade e o intuito ridicularizador.

Sendo criado para o teatro de variedades londrino, o palhaço chegou ao circo através do livre trânsito que existia entre os atores teatrais e os artistas ambulantes. Esses, incorporaram as máscaras desse personagem e introduziram-no no ambiente do circo, através das paródias eqüestres. "O *clown* estreou no picadeiro como um cavaleiro desajeitado, que cai constantemente do animal e que o monta de trás para frente, dentre outras proezas. Inicialmente, no circo, o *clown* era uma caricatura do cavaleiro" (BOLOGNESI: 2003, 64).

A intenção dessa personagem é, através da comicidade, provocar o relaxamento do público entre os números de cavalaria. Foi a partir do contato com os saltimbancos que o palhaço passou a atuar em outros esquetes cômicos, relacionados à temática circense e distanciando-se, dessa maneira, da referência ao cavalo. Para o autor, o palhaço fez contraponto ao corpo sublime do artista acrobata, enfatizando o grotesco. Sua vestimenta é caracterizada pelo uso da máscara e de roupas largas, criando molduras corporais, discrepantes em relação a de outros artistas.

Uma das primeiras atrações criadas para os palhaços foi os hipodramas, espécies de melodramas adaptados para os números de cavalarias. Esse tipo de representação, criado por Franconi, tinha a intenção de conter a concorrência do *Royal Circus*, que já apresentava cenas cômicas com densidade dramática associadas à equitação⁶⁴.

Segundo Bolognesi, os números com palhaços, inicialmente, eram baseados em uma performance totalmente física, fazendo com que os cômicos tivessem que dominar todas as modalidades circenses. O palhaço, antes de tudo, deveria possuir a elasticidade e a técnica dos

⁶⁴ Dentre os hipodramas que se destacaram, *Mazzeppa* foi o mais famoso por que explorava a nudez feminina. Cf. *Idem*.

acrobatas. Foram responsáveis pela criação total das cenas, sendo ao mesmo tempo autores e atores dessas pantomimas.

Nesse sentido, o palhaço surgia sob a necessidade de se construir uma diversificação maior dos espetáculos, além de promover uma continuidade na carreira de acrobatas que, pela idade ou por algum acidente, não podiam mais exercer a sua profissão. "Muitos artistas não iniciaram suas carreiras como *clowns*, antes de sê-los, foram equilibristas, malabaristas, trapezistas" (*Idem*, 70).

Em 1864, o diálogo passou a fazer parte dos números cômicos. Para Bolognesi, foi a partir da incorporação da palavra que se consolidou dentro do circo uma forma de atuação baseada na oposição entre dois tipos de palhaços: o clown branco (dominante) e o Augusto (dominado).

A entrada do conflito nas cenas cômicas evidencia uma característica que permaneceu nas apresentações dos palhaços na atualidade. Sob forma de trio ou trupe, essas figuras desenvolveram esquetes em que a diferença torna-se o enfoque do riso. Ela se vincula ao ambiente circense a partir da paródia, sob uma voz que atua no corpo invertido do palhaço.

A função do palhaço, assim, é a de provocar o riso. No circo, a comicidade surge como suspensão de tempo, capaz de promover na platéia uma espécie de revitalização. Nesse desprendimento momentâneo da realidade, é tarefa do palhaço ridicularizar as organizações sociais dominantes. "É a voz da antiordem e do caos, compensatória da ordem, sem a qual não haveria razão de existência" (*Idem*, 172).

É esse tipo de riso que encontramos em *Retrato Falado*, capaz de provocar o desprendimento quando interrompe momentaneamente uma tensão. Assim como o riso em Bergson (2004), ele se faz a partir da distração, mesmo não sendo rígido, como esse autor profere, pois a cada atuação do corpo instauram-se novas ações. "Trabalhando com roteiros básicos, gerais e esquemáticos, que se modificam de acordo com a interação da platéia, o palhaço a cada função vai recriando, adaptando, reescrevendo as histórias" (*Idem*, 176).

Em *Retrato Falado*, essa maleabilidade não é provocada em função da platéia, mas nas artimanhas de convencimento que as personagens de Denise Fraga produzem. Ao fazer uso dessas artimanhas, elas promovem, por meio do corpo, o improviso capaz de construir uma outra saída. É, nesse sentido, que afirmamos: o riso em *Retrato Falado* é sempre flexível.

É através dos gestos e vestimentas que o corpo do palhaço se torna elemento central na produção do riso. Sua caracterização remonta às marcas do grotesco, pois, ao fazer um contraponto com o corpo do acrobata, o palhaço surge a partir de uma lógica invertida.

É também na sua performance que cria tipos diferenciados, gerando uma espécie de composição individualizada, ao acrescentar ao tradicional rosto branco e nariz vermelho traços que revelam as características peculiares de cada um. Nesse jogo entre interioridade e tipificação, a máscara/maquiagem tem papel especial. "Ela é, ao mesmo tempo, expressão de uma individualidade, que dá os atributos subjetivos do palhaço, e também de um conteúdo reconhecido coletivamente" (*Idem*).

Dessa forma, as máscaras que tomam como empréstimo o corpo para dar vida às personagens de Denise Fraga apontam para as marcas de um riso circense que se estabelece a partir de um contraponto ao corpo sublime. Esse, em *Retrato Falado* é o testemunho, como já dissemos no início deste capítulo.

Afirmamos, portanto, que essas duas personagens, (Denise/Mariza e Mariza) nos mostram que a lógica que organiza essa narrativa é baseada na alternância entre as expectativas de realidade (por meio do testemunho) e de ficcionalidade (por meio da atuação da atriz), refletindo um modo circular de construção da comicidade. É sobre esse enfoque que encontramos uma linha de permanência que une a formação do palhaço ao corpo grotesco da praça pública. É, pois, pelo viés do circo que percebemos as marcas de um riso elaborado na cultura popular em *Retrato Falado*.

No entanto, à medida que avançamos na caracterização do riso circense, evidenciamos sua reconfiguração no âmbito das transformações políticas e econômicas que envolveram a emergência de uma classe burguesa, o aparecimento do capitalismo e, conseqüentemente, as estruturas de uma organização cultural diferente, sedimentadas pela lógica do mercado de bens e consumo.

Nesse sentido, o riso em *Retrato Falado* passa a ser exercido em modos de representação que estão ligados à comercialização espetacular do corpo grotesco. É a partir dessa nova configuração que esse riso chega às emissoras de TV, em seus programas de auditório, nas novelas e em programas de humor. O riso deixa de ser a exposição de uma classe marginalizada para tornar-se expressão de um mundo oficial⁶⁵.

No entanto, ainda que esse riso esteja inscrito num contexto oficial, ele não apaga as relações da sua comicidade com às da cultura popular anteriores a ele. Acreditamos que a graça em *Retrato Falado* tece uma narrativa ambivalente, na qual o afrontamento a

_

⁶⁵ Não é nosso interesse aprofundar as questões ligadas à formação das relações econômicas pelas quais a televisão se estruturou, embora saibamos das relações de forças hegemônicas que estão inseridas na indústria cultural. Buscamos outros caminhos de análise para problematizar uma série de questões inseridas no contexto de formação da televisão brasileira.

determinadas instâncias de poder que organizam o mundo cotidiano existe na mesma proporção de seu acomodamento. Assim, esse riso reflete as contradições existentes na vida diária desses sujeitos comuns⁶⁶.

É, portanto, por esse motivo que o riso se estrutura através do que Denise Fraga denominou de "graça poética" ⁶⁷. Dito de outra maneira, a comicidade em *Retrato Falado* se constitui por movimentos de contradição que intercalam dois tipos de formatos narrativos para elaborar uma idéia de cotidiano na tela, sendo formado pela intersecção dos sentimentos de prazer e dor.

O riso no quadro, portanto, é fruto da alternância desses sentimentos. A maioria dessas histórias foi retirada de uma situação infeliz, de medo, de susto, existentes na vida diária que contadas, após um distanciamento de tempo, tornaram-se engraçadas. É, pois, um riso refletido, constituindo o que Pirandello (1996) vai chamar de humorismo.

O autor vai dizer que o humorismo, assim como a comédia, se configura pela justaposição de duas situações que apontam para uma posição contrária. A comédia seria apenas uma "advertência" desse processo, enquanto que o humorismo apresentaria também uma reflexão. É como se a história de Mariza da Silva (que perdeu o dente pivô no dia do casamento da filha), por exemplo, só se tornasse engraçada por que o telespectador sente que poderia estar vivendo a mesma situação da personagem.

O humor instaura um "sentimento de contradição" que se faz refletido no público: "eu me sinto mantido entre duas: gostaria de rir, rio, mas o riso me é turbado e impedido por alguma coisa que emana da própria representação". É como uma espécie de graça triste, que só se torna engraçada pelo distanciamento que há entre o tempo em que a história se passou e o testemunho (PIRANDELLO: 1996, 132-136).

Assim, o humor em Pirandello seria um ato de "reflexão" que acontece após ou antes de uma situação engraçada, "conservando a possibilidade do contrário, mas eliminando o nosso distanciamento e nossa superioridade", como aponta Saliba. Nesse sentido, a estratégia do humor se constitui pela desfamiliarização de temáticas familiares, criando o que o autor vai chamar de "função desmistificadora" (SALIBA: 2002).

Acreditamos que a justaposição de duas temporalidades distintas (uma narrando o acontecimento e a outra o dramatizando), presentes em *Retrato Falado*, é o caminho pelo qual

-

⁶⁶ O conceito de sujeito comum em *Retrato Falado* será descrito no próximo capítulo. Por ora, utilizamos para demarcar que os personagens que compõem essas histórias são extraídos da vida cotidiana.

⁶⁷ Em entrevista concedida em 26 de abril de 2006.

conseguimos formular uma espécie de sentimento contraditório que nos aproxima do mundo do cotidiano do qual o testemunho é a representação "mais singular", ao mesmo tempo em que nos distancia através das marcas do grotesco, provocando o riso.

Nesse sentido, se esse não possui o mesmo caráter libertador de que fala Bakhtin, adquire no quadro um sentido de universalidade, pois expressa modos de se lidar com o dia-adia através da comicidade, tendo em vista que é extraído da própria vida cotidiana. É dessa maneira que *Retrato Falado* se legitima, buscando construir uma narrativa que mostra a seriedade do mundo cotidiano com um caráter menos sério.

É sob o olhar dessas mulheres interpretadas por Denise Fraga que o riso em *Retrato Falado* está à serviço da produção de motivações para que essas personagens resolvam seus problemas. A cada artimanha de convencimento configurada no interior de sua narrativa aparecem marcas do grotesco. E, assim, o quadro põe em jogo o lugar de significação do seu riso: tornar incomum as ações dos sujeitos comuns na vida diária.

2.4. As táticas do riso em Retrato Falado

É a partir do conceito de táticas elaborado por Michel De Certeau (2005) que entendemos as tramas narradas em *Retrato Falado*. Como vimos no primeiro capítulo, é a partir dessas táticas que esses relatos se transformam em uma narrativa televisiva, e, através delas, o humor está relacionado com o riso da praça pública e com o mundo cotidiano⁶⁸.

O conceito de táticas é estruturado a partir das mil maneiras de "fazer com" encontrados no público consumidor desse riso. A essas maneiras Certeau nomeia como práticas do cotidiano. Apropriando-nos da visão do autor, a trajetória dessas mulheres são os modos com os quais elas imprimem uma organização ao seu dia-a-dia. São os modos de ação, ou seja, a maneira como esses receptores fazem uso dos produtos impostos pelo mercado de bens e consumo (CERTEAU: 2005, 39-40).

Assim, essas práticas só podem ser situadas no ambiente da recepção. Faz-se necessário para o autor, o surgimento de uma categoria capaz de responder de que maneira os meios populares fazem usos das culturas difundidas pela televisão. Analisar essas maneiras é

-

⁶⁸ A relação entre os conceitos de táticas e estratégias proposta por Certeau, que discutiremos, só possui sentido no quadro por que não são apenas temáticas de alguns episódios, mas por que se inserem na lógica de produção, ou seja, na maneira como os gêneros e formatos televisivos foram apropriados, no jogo que põe em diálogo dois mundos – o cotidiano e o midiático -, invertendo os lugares de sentido dos discursos, que passam a atribuir ao riso de *Retrato Falado* uma ambivalência. Explicaremos a relação entre o mundo midiático e o mundo cotidiano no capítulo que se segue, como um desdobramento das questões analisadas nesse item.

um começo para desfazer o mal entendido que transforma o lugar da recepção em um ambiente passivo. E continua ele:

"Diante de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular e barulhenta, posta-se uma produção de tipo totalmente diverso, qualificada como consumo". Suas características fundamentais são "astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas piratarias, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável" (*Idem*, 94).

Para Certeau, dentro desse trânsito que organiza o contexto cultural das sociedades modernas, ratificado pela lógica da comercialização de bens, há sempre um modo de fazer, e é nesse que se materializam as criações astuciosas dos consumidores, capaz de dotar de novos sentidos esses produtos em prol do seu próprio favorecimento.

É, portanto, a partir dessa distinção provocada pelo autor que entendemos o lugar da televisão na vida cotidiana desses consumidores. Para além, é por meio dela que *Retrato Falado* articula a relação com o cotidiano em seus modos de representação, esses consumidores estão inseridos na teia narrativa do quadro através dos seus testemunhos. Quando narra suas histórias, não só enfatiza o desejo dessas mulheres de verem suas experiências na tela da TV, como as coloca como parte constituinte do ato de contar.

É essa lógica que recupera no interior da trama de *Retrato Falado* as maneiras de "fazer com" desses consumidores e é por essas práticas que o humor desloca-se de um contexto oficial e passa a articular artimanhas narrativas originadas na cultura cômica popular. E, assim, refletindo as problematizações entre o mundo midiático e o cotidiano. Cabe-nos, portanto, especificar o que é tática na visão do autor.

Tática é uma operação de sentido que se articula no domínio da cultura popular. Para Certeau, é uma forma de tirar partido de uma ocasião. Ela se situa no "não-lugar", dependente do tempo para "captar no vôo possibilidades de ganho". É sempre visualizada a partir de um gesto que escapa, uma espécie de malícia que torna possível ao consumidor se beneficiar de uma situação (*Idem*, 47).

A tática situa-se em contraposição às estratégias, que se definem pela ordem através da qual se consolidam a instituições nacionais, tais como a política, a economia e a cultura oficial. A estratégia é "algo próprio a ser base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças". Ela se efetua nas relações de força de uma organização, cultural, por exemplo, que exige pra si um domínio isolado do poder. "É a vitória do lugar sobre o tempo" (*Idem*, 99).

78

As táticas tornam-se lugar de escape: elas não se propõem uma mudança na ordem,

porém, tiram proveito. É uma articulação que se capta no momento do uso, na arte invisível

desses receptores de converterem as estratégias em benefícios próprios. Elas se situam no

cotidiano, na linguagem localizada. "São frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas

técnicas organizadoras dos sistemas" (Idem, 97).

Em Retrato Falado o riso é o viés pelo qual a narrativa articula modos de "fazer com"

com os quais o espectador organiza o seu cotidiano. Tomando partido das situações, essas

mulheres interpretadas por Denise Fraga elaboram maneiras astuciosas de conseguir atingir

seus objetivos.

As situações incomuns atreladas às astúcias dessas personagens são os motivos que

geram o riso em Retrato Falado. É a partir delas que a história passa a ser inventada. Nesse

sentido, o quadro instaura um jogo dialógico que reproduz as marcas do documentário, do

grotesco e do melodrama, ao inserir o testemunho como voz narradora na história contada.

Esse jogo formula uma narrativa que opera com a metalinguagem, sugerindo ao espectador

um esmaecimento das fronteiras entre um discurso e o outro. Refazem o caminho pelos quais

esses gêneros se consolidaram na televisão, ao mesmo tempo em que os posicionam em um

outro lugar de sentido.

Entendemos que é pelas marcas da praça pública que o riso se torna o meio pelo qual a

narrativa de Retrato Falado se constitui. É, portanto, a partir de uma lógica que se faz na

inversão que esse riso se afirma como sendo o da diferença. Finalizaremos esse capítulo

contando a história que o iniciou.

Dente por dente ou jaqueta por jaqueta⁶⁹

Ao perder o dente pivô, Mariza entra em desespero por que ela não sabe com irá ao

casamento da filha sem o dente da frente. Resolve tentar pescar o pivô com uma peneira,

admitindo que ele estivesse ainda perto do ralo. No entanto o dente já havia descido pelo

cano:

Denise/Mariza: Você abre a água, se ele estiver no cano eu pesco aqui com

essa peneirinha.

Marido: Ta bom. Lá vai. Pode abrir?

Denise/Mariza: Vai, vai, pára, pára.

Marido: Achou?

Denise/Mariza: Não.

⁶⁹ Título que foi dado à história de Mariza da Silva.

Testemunho: E nada de achar o bendito do pivô.

Marido: Ih, já deve ter entrado pelo cano.

Denise/Mariza: Quem entrou pelo cano fui eu, como é que eu vou ficar sem

pivô?

Em seguida inicia-se o depoimento de Marcel Souza, técnico de basquete, que aponta alternativas para Denise/Mariza:

Ah, é complicado ficar sem pivô. Você pode ficar sem armador escondido lá atrás, sem um lateral, mas um pivô você tem que improvisar. Colocar um lateral maior, improvisa.

Esse depoimento é um tipo de articulação narrativa que expressa um deslocamento da expectativa de realidade. A fala do técnico dá um outro sentido à palavra pivô. Ela se refere a uma posição de um jogador de basquete que tem tanta importância no jogo quanto o dente pivô de Denise/Mariza.

É a partir desse procedimento que afirmamos: o sentido do depoimento em *Retrato Falado* expressa uma espécie de discurso duplo. A fala do técnico não deixa de ser coerente se for pensada para um jogo de basquete, porém, ao ser deslocada para o contexto da história, ela é resignificada.

Nesse sentido, esse depoimento é uma das operações encontradas no quadro que faz parte do mundo ficcionalizado. Ao ser inserido na história, ele nos deixa vestígios de um jogo que se articula na própria linguagem televisiva. O diálogo subseqüente entre os personagens reafirma esse deslocamento da expectativa de realidade:

Denise/Mariza: (olhando para a câmera) Ah, mas a minha boca não é uma quadra de basquete, né Marcel? Eu não posso ficar deslocando dente pro lugar do outro.

Depoimento Marcel Souza: Então o jeito é substituir por outro pivô.

Depoimento de Fábio Bibancos (dentista): É isso aí. O pivô teria que ser substituído, mas como essa história aconteceu há vinte anos atrás, o procedimento demorava um pouco mais. Hoje em dia, de um dia para o outro, ela teria o dente.

As soluções encontradas pelo depoimento de Marcel de Souza e do dentista são de outra temporalidade. O quadro, assim, desorganiza uma espécie de narrativa jornalística pautada pelo verossímil. Veremos em outro diálogo como a própria televisão e o programa *Fantástico* se tornaram foco desse tipo de brincadeira.

Denise/Mariza: Só tem um jeito. (chorando) Eu não vou no casamento. **Marido:** Mas como não vai ao casamento? Você é a mãe, não pode faltar no casamento!

Denise/Mariza: (berrando) E você quer que eu vá assim no casamento da minha filha, banguela, pra eu virar matéria do Fantástico!

Manchetes do Fantástico (16/05/1982): Recomeça neste domingo a guerra nas Malvinas. Está de volta o ritmo da moda 22 anos atrás, o twist. O primeiro encontro de uma mulher de 101 anos com o filho da trineta dela. Shirley Mclaine o balé da ginástica. Exclusivo, o nascimento dos primeiros gêmeos de proveta. Oswaldinho, assim falou Zaratrusta. Ela foi abandonada pelo noivo na véspera do casamento, por causa disto vai receber um pensão do noivo, nos próximos 10 anos. E mais, a incrível mulher que foi ao casamento da filha sem o dente da frente, essa noite no Fantástico.

Denise/Mariza: Ah não, se um dia eu aparecer no Fantástico, eu quero aparecer com todos os dentes.

É a partir do humor que o quadro possibilita esse deslocamento da expectativa de realidade. É esse jogo dialógico entre as expectativas que permite entender o riso de *Retrato Falado* como o da diferença. Mas qual será, portanto, a forma que Denise/Mariza encontrará para resolver seu problema e ir ao casamento da filha?

Testemunho: Aí eu lembrei que tinha uma amiga que tinha um dente que ela tinha tirado, fazia uns três, quatro dias. Ela tinha me falado que ela tinha tirado e que ela ia guardar o pivô por que tinha pino de ouro.

Depoimento de Nair (amiga): Ela me ligou no dia do casamento apavorada. Nair cadê seu dente?

Denise/Mariza: (chorando) você ainda tem aquele pivô guardado?

Amiga: Claro a gente nunca sabe quando vai precisar, né?

Denise/Mariza: Pois eu sei, Nair. Eu vou precisar, você me empresta o seu dente, Nair?

Testemunho: Ela falou: o que?

Amiga: O que? Você ta louca? Como é que eu vou te emprestar um dente? **Denise/Mariza:** Olhe, é um caso de vida ou morte amiga. É que eu não posso ficar de boca fechada no casamento da minha filha e se eu abrir a boca todo mundo vai rir da minha cara..

Testemunho: E chorando, isso aos prantos, né? Aí ela falou **Amiga:** Calma, calma Mariza. Tudo bem, pode vir aqui buscar.

Denise/Mariza: Já to indo. (olhando para o marido) A Nair vai me emprestar o pivô.

Marido: Que bom bem. Que bom que arranjou o dente. Agora a gente só precisa pensar aonde é que a gente vai arranjar um dentista em pleno domingo.

Denise/Mariza: Berra.

Testemunho: Achei um que tava de plantão, aí ele falou que:

Dentista: Eu já disse. Eu não posso colocar um pivô na senhora assim de imediato.

Testemunho: Não, não. O senhor não está entendendo. (falando bem devagar e fazendo gestos com a mão para explicar melhor ao dentista) Eu trouxe o pivô, o pivô de uma amiga minha, o senhor só tem que colocar aqui.

Dentista: O seu caso não é de odontologia é de psiquiatria.

Testemunho: A senhora é louca! Como é que eu vou colocar o dente de outra pessoa na senhora?

Denise/Mariza: De preferência rápido por que a minha filha casa hoje.

Dentista: Mas é o seguinte: eu já vou avisando a senhora que a possibilidade

disso dá certo é uma em um milhão.

Denise/Mariza: Ta, ta.

Depoimento Mariza: A senhora é louca! Como é que eu vou colocar o

dente de outra pessoa na senhora?

Denise/Mariza: De preferência rápido por que a minha filha casa hoje.

Dentista: Mas é o seguinte: eu já vou avisando a senhora que a possibilidade

disso dá certo é uma em um milhão.

Denise/Mariza: Ta, ta.

Testemunho: Entrou direitinho, como se tivesse feito pra mim. Aí foi só

risada.

Essa solução da personagem não é estruturada, organizada: ela se articula no desespero de não estar presente no casamento da filha, em um momento que se "capta no vôo". Portanto, afirmamos: todas as saídas elaboradas pelo quadro são de ordem tática. Essa é a invenção que faz de *Retrato Falado* uma narrativa que se formula pela fabulação do cotidiano.

3. Uma fábula cômica do cotidiano

"O rádio de pilha, o fogão jacaré.
A marmita, o domingo, o bar.
Onde tantos iguais se reúnem
E contando mentiras pra poder suportar.
Ai, são pais-de-santo, paus-de-arara, são
passistas.
São flagelados, são pingentes, balconistas"

João Bosco e Aldir Blanc

O episódio desse capítulo conta a história de Terezinha da Silva⁷⁰, uma dona-de-casa, da cidade alagoana de Arapiraca. Um dia, cansada de "pilotar o fogão", ela resolveu que seria motorista de caminhão:

O meu marido era caminhoneiro quando eu casei com ele, né? E ele começou a dirigir caminhão e eu em casa cuidando dos meninos...

Enquanto está cozinhado, Denise/Terezinha resolve mostrar para o marido a insatisfação em ser dona-de-casa:

Denise/Terezinha: (cozinhando algo) Meu filho!

Marido: Hum?

Denise/Terezinha: Sabe que eu to cansada de pilotar esse fogão.

Marido: Sei...

Denise/Terezinha: Eu tava pensando, aqui, em pilotar uma outra coisa.

Marido: O tanque de lavar roupa? Denise/Terezinha: Não, o teu caminhão.

Marido: (assustado) O meu caminhão?

Essa história narra a ação de Terezinha da Silva, uma dona-de-casa que questiona a imagem que seu marido possui de sua função no espaço organizado no qual ela experimenta e compreende o mundo. Esse mundo situa-se no ambiente das relações familiares e privadas.

O episódio escolhido materializa a tônica dominante que rege as narrativas de *Retrato Falado*: são histórias construídas a partir da relação entre o mundo cotidiano, ou seja, no

⁷⁰ A história de Terezinha foi ao ar em 25 de agosto de 2002.

ambiente em que a ação de Terezinha se desenvolve, e o mundo midiático, do qual a televisão faz parte.

Dessa forma, *Retrato Falado* opera com dois sistemas organizacionais para construir o seu argumento. De um lado, o mundo televisivo com sua maneira própria de contar, capaz de criar sistemas simbólicos que se constituem a partir da conformação de seus produtos em grades de programação, gêneros e formatos, permitindo a compreensão por parte do público. Do outro, o cotidiano que, por sua vez, também instaura modos de apreensão, acomodação e significação. Isto é, operam dentro de sistemas organizadores, através dos quais o mundo passa a ser atribuído de valores, hábitos e vínculos capazes de criar sentido aos participantes, no dizer de Certeau, que ali habitam.

Nesse capítulo trataremos do que estamos recorrentemente chamando de expectativas de ficcionalidade e de realidade. Partimos do pressuposto que as marcas do melodrama e do documentário são utilizadas em *Retrato Falado* como estratégia de representação e de legitimação do cotidiano.

Assim, as histórias do quadro se alimentam da experiência diária, deslocando-a para a realidade da TV, com seus modos operacionais. Mas esse processo de apropriação do mundo midiático se complexifica, na medida em que retorna ao cotidiano, fazendo parte do mundo, ajudando a ordená-lo, questioná-lo e, também, compartilhá-lo.

Entendemos essa complexificação a partir do processo histórico pelo qual a televisão não apenas tematizou, mas também se inseriu no dia-a-dia do público, criando modos de percepção e significação. Quando *Retrato Falado* se apropria de experiências cotidianas, dessas já fazem parte o ambiente televisivo - os seus modos de falar.

A comicidade em *Retrato Falado* se constitui, portanto, a partir de marcas textuais que utilizam expectativas já reconhecidas pelo público, por fazerem parte do seu mundo. São elas as expectativas de ficcionalidade e de realidade. Cabe-nos, portanto, apresentar como narrativamente a idéia de cotidiano se expressa na televisão criando uma representação sobre as maneiras de ser e fazer dos sujeitos comuns.

Entendemos que os produtos televisivos foram compartimentados em categorias. Se por um lado, há os denominados gêneros ficcionais, por outro se tem uma cadeia de programas visando à informação e para isso a "realidade" torna-se a matéria-prima dessas narrativas.

Para Araújo, o enquadramento entre "ficcional" e "real" são distinções existentes desde o surgimento da televisão. Nesse sentido, a televisão era entendida por essa dupla

possibilidade: a de poder "levar para a casa" do público o que acontecia, ao mesmo tempo em que possuía a capacidade de "criar mundos, personagens, cenários, tramas" (ARAÚJO: 2006, 54).

O autor argumenta que a partir desse enquadramento há uma segunda distinção revelada na separação entre os programas de entretenimento e de informação. Podemos dizer que já havia na grade de programação desde o início das transmissões a tentativa de criar diferentes expectativas .

Assim, a narrativa melodramática (entre outras) foi tomada como empréstimo pela televisão na formação de programas ficcionais, ao mesmo tempo em que o documentário tornou-se matriz dos chamados programas informativos, produzindo no público dois lugares de entendimento aparentemente opostos, e que estamos nomeando como expectativas de realidade e de ficcionalidade.

É preciso deixar claro que o gênero melodrama em sua historicidade já assumia no teatro e, portanto, antes de fazer parte do fluxo televisual, o lugar de narrativa ficcional (ele já nasceu nesse lugar). Para além, o gênero é uma das categorias formadoras dos chamados programas de entretenimento, mas não é a única.

Retrato Falado, enquanto produto ficcional, é formado pelo diálogo entre as marcas do melodrama, do documentário e do grotesco cuja finalidade é a criação de um programa de humor, como já enfatizamos. Nesse capítulo queremos localizar o uso das marcas do melodrama e do documentário como modos de encenação do mundo midiático na narrativa do quadro. E nessa narrativa, como veremos, o cotidiano tem lugar preponderante.

É a partir do cotidiano que a narrativa do *Retrato* articula a estratégia de presença, particularizando as experiências vividas e revelando vestígios de um modo de contar anterior: o da telenovela brasileira.

Portanto, tornar o cotidiano categoria e rastrear a forma como tem sido configurado em *Retrato Falado* significa analisar os usos pelos quais cada matriz criou um modo de operálo. Para além, a fabulação do cotidiano no quadro é conseqüência de um jogo dialógico entre essas marcas, presentes anteriormente no mundo da telenovela brasileira. O ponto de partida para a análise não serão esses gêneros em separado, mas as conseqüências dessa relação que produziu um universo contado a partir do verossímil e que estamos nomeamos fábula cômica do cotidiano.

É pela matriz da telenovela que faremos a contextualização da categoria cotidiano na televisão. Nesse sentido, afirmamos que as modificações encontradas na narrativa da

telenovela, a partir da década de 1970, com a chamada proposta realista, foram parte de um processo narrativo que legou a junção entre as marcas do melodrama e do documentário em *Retrato Falado*, gerando uma espécie de teia narrativa que se vincula a outros programas televisivos e a própria telenovela, como veremos.

Citamos nas entrelinhas da introdução desse capítulo, e que aprofundaremos no seu decorrer, a importância do cotidiano na construção das narrativas televisivas. No entanto, entendemos que este se torna a temática dominante da televisão brasileira a partir da década de 1990, contexto do qual o *Retrato Falado* faz parte. Assim, o cotidiano nesse trabalho é visto como categoria que representa a mudança da própria produção do humor na televisão brasileira, como relatamos nos dois capítulos anteriores⁷¹.

Por que, então, delegar à categoria de cotidiano o elemento de ruptura entre as formas de contar da televisão, a partir da década de 1990, se este sempre foi o seu ponto de partida? A essa pergunta, cabe uma outra: o que mudou?

Partimos do pressuposto que, a partir da década de 1990, o sujeito comum toma um lugar diferenciado nas narrativas televisivas: insere-se nelas por meio do testemunho. Sejam em programas de auditório como *Domingão do Faustão* (TV Globo), *A hora da verdade* (TV Bandeirantes), *Programa do Ratinho* (SBT), sejam em telenovelas como *Metamorfoses* (TV Record), *Explode Coração* (TV Globo), sejam em programas de humor como *Retrato Falado* (TV Globo), *Muvuca* (TV Globo), *Sociedade Anônima* (TV Globo).

Se por um lado temos o surgimento de uma série de programas denominados de "popularescos" que se constituem a partir do cotidiano e do sujeito comum e cujo público alvo são as classes C, D e E, como nos mostra Vera França (2006) ⁷², por outro, há, também, uma reapropriação do tema por parte de produtores, atores e diretores saídos das universidades, como já abordamos no capítulo 1.

Criando uma espécie de alargamento da análise de França para o contexto de *Retrato Falado*, o que modifica, em primeiro lugar, é a temática. O sujeito comum torna-se referência

Afirmamos que essa modificação no meio televisivo, a partir dos anos de 1990, não é marcada apenas no território que diz respeito aos programas de humor. É uma mudança mais ampla que atinge a toda a grade de programação e torna-se uma espécie de tônica dominante, verificada no fluxo televisual. *Retrato Falado* faz parte desse contexto que modificou também a constituição do humor

⁷² Vera França faz uma análise dessa mudança ocorrida a partir da década de 1990, com a ascensão de programas televisivos chamado de popularescos. São programas como *Aqui e agora* (**SBT**), *Silvia Popovic* (**TV Bandeirantes**), *Brasil Urgente* (**TV Record**), entre outros, destinados a um público das classes mais baixas. Para além, esses programas articulam estratégias narrativas de matrizes populares para falar do e para o "povo", numa espécie de fórmula que se enquadra naquilo que **o povo gosta** (grifo meu). Cf. FRANÇA, Vera (orgs). *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

de programas cujo público-alvo não são os grupos populares, mas o telespectador de maneira abrangente, representando uma imagem da "família" brasileira.

Como já dissemos, esses programas são criados por um grupo intelectualizado, que representa uma elite dentro da televisão nacional e, nesse sentido, são considerados de maneira positiva pela crítica. São qualificados, por sua origem, como programas de "qualidade", o que embute evidentemente um preconceito em relação à estética contrária. Percebemos, dessa maneira, que houve a valorização da vida cotidiana e do sujeito comum em várias esferas da produção televisiva.

Há que ressaltar, igualmente, a mudança ocorrida na maneira de contar desses programas que incorporaram marcas do documentário com a finalidade de legitimação da narrativa ficcional. O depoimento foi, então, a forma escolhida de representação do sujeito comum no fluxo televisivo, diferentemente de outros momentos históricos.

Se entendemos *Retrato Falado* por meio de permanências, espécies de vestígios da própria história da televisão nacional, por outro, nessas mesmas permanências observam-se rupturas, que faz do quadro um programa singular. Portanto, atrelado às modificações citadas acima, procuramos evidenciar a sua aproximação com a telenovela que, no nosso entendimento, abriu caminho para essa tendência da televisão brasileira contemporânea⁷³.

Para empreender esta análise é preciso, primeiramente, entender como teoricamente estamos considerando o cotidiano e o sujeito comum. Tomamos como referência, as conceituações de Michel De Certeau. Esse é o caminho que exploraremos a partir de agora.

3.1. O mundo cotidiano

Iniciamos este capítulo com uma suposição aparentemente simples: o cotidiano é o mundo diário através do qual materializamos nossas ações e, portanto, esse parece ser o lugar em que a "realidade" se constitui como princípio legitimador e regularizador. Entendemos que o que chamamos "realidade" se concretiza por meio de práticas, mas também, a partir do contexto no qual nos inserimos. Ou seja, estamos imersos em um "real existente" onde nossas atuações se corporificam, como uma espécie de jogo relacional em que o fazer diário depende e legitima uma configuração de mundo real.

⁷³ É preciso esclarecer que a preferência pela telenovela como mundo prefigurado de *Retrato Falado* diz respeito ao nosso lugar de pesquisa. Nesse sentido, acreditamos que essa contextualização também poderia ser feita pelo próprio jornalismo, nas articulações entre o testemunho e as marcas do melodrama.

Tomamos essa suposição inicial como um dado, pois, entendemos que mesmo existindo outros lugares e, portanto, realidades também díspares, que compartilhamos com esses "outros" todos, somos antes de tudo sujeitos comuns inseridos primeiramente na vida cotidiana. Assim, muitas vezes cercamos o discurso de palavras diretas como "no meu entender", "na minha realidade" para suprir de "verdades" os nossos argumentos e, assim, denunciamos que as operações de sentido se constituem pelo lugar no mundo em que estamos inseridos. Esse lugar, como dissemos, é antes de qualquer outro, a vida.

Berger e Luckmann (2002) afirmam que a realidade cotidiana se autoriza como a mais real por sua "posição privilegiada". Assim, a experiência da vida cotidiana existe em nós sob forma irrefletida e se configura como uma organização de modos de ação, um saber que surge por meios de práticas pré-existentes e que são continuamente reatualizadas (o que Bourdieu vai qualificar como *habitus*).

Nesse sentido, o elo que permite a continuidade e determina a configuração de ações ordenadas, como cozinhar, trabalhar ou mesmo conversar, no qual a vida cotidiana ganha significado, é a linguagem. Esse mundo, portanto, se apresenta imerso em uma "teia de relações humanas", que são estruturadas pela linguagem. "A linguagem marca as coordenadas de minha vida na sociedade e enche esta vida de objetos dotados de significações". (BERGER E LUCKMANN, 2002: 38-39).

É a partir dessa organização de ações em um dado momento e lugar que Certeau constrói seu argumento. Entender o mundo para ele significa por em questão essa teia de relações que é permanentemente configurada nas práticas diárias. Ele elabora, então, um primeiro pressuposto: o cotidiano é um lugar de saber.

O autor, dessa forma, parte da premissa, que o mundo é regido por duas operações simbólicas: uma situada em um espaço estratégico que institui as "leis maiores", capazes de dar sentido e organizar o nosso dia-a-dia. Operações, essas, que são marcadas por uma racionalidade que explica. É um tipo de processo que se articula no deslocamento efetuado pela relação entre fazer parte desse mundo e sair dele (olhar de cima), para tentar compreendê-lo melhor.

Assim o autor qualifica o discurso do perito e do filósofo, sujeitos que "saem" da realidade cotidiana para falar sobre ela. À medida que se distanciam, ganham autoridade sobre

o seu lugar de fala. Nesse sentido, é a partir desse deslocamento que esses olhares ganham "ares" de universalidade, entendidos como significantes verdades sobre o mundo⁷⁴.

O primeiro questionamento do autor diz respeito ao próprio lugar de fala em que estão situados os discursos das ciências⁷⁵. Certeau se cerca teoricamente dos estudos sobre a linguagem, precisamente a análise efetuada por Wittgestein, para compreender que não há como o discurso científico ser originado de "fora", pois "o perito e o filósofo" são sujeitos ordinários, habitantes desse mundo comum. Portanto, mesmo sendo percebidos como "estranhos" que ali explicam, esses discursos são originados de "dentro": "Em suma não existe saída, e apenas o fato de se ser um estranho dentro mas sem fora, e na linguagem ordinária, resta lançar-se contra os seus limites" (CERTEAU, 1994: 73).

No dizer de Berger e Luckmann, é uma espécie de campo de outras realidades em comparação ao da realidade cotidiana, que são entendidos dentro de uma significação finita, ou seja, como "enclaves da realidade dominante marcada por significados e modos de experiência delimitados". Dessa maneira, a realidade cotidiana – dominante – cerca a todos por todos os lados (BERGER E LUCKMANN, 2002: 43).

Esses discursos, portanto, entendidos na sua generalidade são verdades que se constituem a partir de um deslocamento ilusório pelo qual se legitimam os sujeitos do campo científico e que se tornam um lugar próprio. Daí, em contrapartida, o conceito de homem ordinário se referir ao que o autor vai chamar de "extravio da escrita fora do seu lugar próprio" (CERTEAU, 1994: 61).

Dito de outra maneira, aquele que não possui nome, o "ninguém" ou "todo mundo" serve como pano de fundo para as totalizações afirmativas de um lugar que é próprio – o campo científico, por exemplo. Esse homem ordinário a qual se refere Certeau é "nome que trai a ausência de nome", ou seja, o deslocamento do próprio para o anônimo, capaz de fornecer "o meio de generalizar um saber particular e garantir por toda a história a sua validade" (CERTEAU, 1994: 62).

Esse homem ordinário se constitui por aquilo que não é: o sujeito esclarecido *versus* o sujeito comum. Assim, é na diferenciação entre esses dois sujeitos - o comum e o que fala sobre o primeiro, entendendo que este último só pode ser um estranho que habita o cotidiano,

⁷⁴ Sobre a construção do mundo como representação e sua particularização em saberes específicos construídos como realidade do mundo cf. também a vasta obra de Pierre Bourdieu. Para referências completas ver bibliografia.

⁷⁵ Com argumento bastante semelhante, mas mais complexo, também Ricoeur constrói sua obra seminal: *Tempo e Narrativa*. Para referência completa cf. bibliografia.

não estando fora dele - que Certeau toma como ponto de partida, não o discurso científico, mas o seu retorno ao mundo comum: "como o mar volta a encher os buracos da praia e pode reorganizar o lugar de onde se produz o discurso" (CERTEAU: 1994: 64).

Para tal, o autor estabelece a segunda operação de sentido que habita a vida diária. E que, para ele, serve como uma espécie de "antidisciplina" capaz de dar conta das inúmeras ações invisíveis que se formula a partir de uma reapropriação por parte desses sujeitos comuns de uma ordem criada em um lugar próprio. É, portanto, desse ponto de partida que o autor instaura o seu segundo argumento: o cotidiano é um lugar que se inventa a todo instante nas maneiras de <u>fazer com</u> desse sujeitos comuns. <u>Fazer com</u> que, para ele, se inscreve na ordem das táticas⁷⁶.

Usamos dois conceitos de Certeau, estratégias e táticas, para compreender a arquitetura desse mundo cotidiano. Além disso, definimos o sujeito comum. Cabe-nos então responder a pergunta que aproxima a concepção de Certeau de nosso objeto: quem são esses sujeitos comuns em *Retrato Falado*?

O Retrato e o sujeito ordinário

O sujeito comum no quadro se constitui pela oposição entre a própria designação do sujeito habitante do mundo midiático. Dito de outra maneira, o ordinário em *Retrato Falado* só pode ser definido por aquilo que ele não é um lugar próprio, a mídia. Nesse sentido, ele se constitui como espécie de avesso ao homem midiático simbolizado pelas celebridades.

Dessa maneira, concordamos com Guimarães (2006) quando diz que a proposta desses programas, e, particularmente no caso do nosso objeto, é construir uma celebração do ordinário em oposição ao sujeito habitante do mundo midiático, ou nas palavras do autor: transformar o "ordinário em extraordinário". No quadro abaixo criamos uma espécie de arquitetura desse sujeito ordinário, a partir dos quatro episódios analisados nessa dissertação.

_

⁷⁶ Na verdade estamos trabalhando de maneira indireta com os conceitos de estratégias e táticas que já foram definidos no capítulo dois dessa dissertação. Aqui, eles aportam como uma espécie de arquitetura desse mundo cotidiano que estamos querendo definir. Cf. Cap. 2.

QUADRO III

RETRATO FALADO E O SUJEITO ORDINÁRIO

Episódio	Personagem	Caracterização	Veiculação
Debaixo dos caracóis	Zuca	Dona de casa que tem o	29/09/2002
dos seus cabelos		cabelo crespo, deseja cortar o	
		cabelo bem curto e o marido	
		não permite.	
Do canavial para as	Zeferina Baldaia	Cortadora de cana que se	17/02/2003
pistas		transforma em corredora	
		profissional e ganha a corrida	
		de São Silvestre	
Dente por Dente ou	Mariza da Silva	Dona de casa que perde o	31/08/2003
jaqueta por jaqueta		dente pivô no dia do	
		casamento da filha.	
A verdadeira carga	Terezinha da	Dona de casa que se	25/08/2002
pesada	Silva	transforma em caminhoneira.	

Fonte: FRAGA, Denise. Retrato Falado, histórias fantásticas da vida real, Rio de Janeiro: Globo, 2005.

Assim, o sujeito comum em *Retrato Falado* é o habitante do mundo cotidiano com suas ações diárias que são revividas na narrativa do quadro, como uma espécie de refiguração, no dizer de Ricoeur (1994), desse mundo "mais real" no meio televisivo. Dessa forma, eles se constituem pelo alargamento da "família brasileira". São histórias que giram em torno de mulheres em suas relações com o tio, o vizinho, o marido, o melhor amigo e a própria televisão dentro de um contexto que lhes são familiares (o mundo privado), a partir de um permanente diálogo entre esses dois lugares. Para além, essas histórias reforçam os laços afetivos pelas quais essas relações cotidianas se constituem.

Nesse sentido, a maneira de narrar do quadro utiliza esses deslocamentos quando traz para a narrativa o testemunho dessas mulheres, como o de Terezinha (narradora da história aqui analisada), ao mesmo tempo em que a performance de Denise Fraga se constitui na inversão das mesmas narrativas, a partir das marcas do grotesco, criando um efeito de comicidade⁷⁷.

Só podemos entender o testemunho e a performance de Denise Fraga a partir de um diálogo entre essas "duas mulheres". Nesse sentido, é o testemunho que traz para a narrativa de *Retrato Falado* a expectativa de presença desse mundo diário. Além disso, o testemunho é estrategicamente colocado em cena para tornar a atuação da atriz mais próxima da vida

⁷⁷ O capítulo dois analisa as marcas do riso grotesco presentes na narrativa de *Retrato Falado*. Afirmamos que o riso do quadro se constitui pela idéia de deslocamentos entre discursos e expectativas elaboradas pela forma como o mundo televisivo "conformou" seus gêneros. Para aprofundar essa questão, voltar ao capítulo dois dessa dissertação.

cotidiana, ou seja, Denise Fraga sai do seu papel de atriz (sujeito de um lugar próprio), para tornar-se uma pessoa comum. É o testemunho que dá sentido a essa expectativa de real nas histórias e que são alargadas pelas marcas de realidade inseridas na dramatização.

Por outro lado, o desempenho da atriz legitima a configuração de um lugar próprio na narrativa: o mundo midiático. É também este que mostra a complexidade que se instaura quando os modos de representação do fluxo televisual passam a fazer parte do mundo cotidiano. Nesse caso, a atuação de Denise Fraga simboliza as marcas textuais do meio televisivo, reconhecidas pelo público, e enfatiza a presença dessas marcas no próprio testemunho.

Dito de outra maneira: as marcas textuais pelas quais a televisão constrói a sua realidade são reapropriadas pelos sujeitos comuns, tendo em vista que o mundo midiático, como dissemos no início desse capítulo, volta para a vida diária. Essa operação em *Retrato Falado* se articula pela presença das marcas do melodrama⁷⁸, como uma espécie de imaginação que também organiza o discurso efetuado pelo testemunho, sempre constituído sob forma narrativizante, na acepção de Ricoeur ⁷⁹.

O diálogo entre essas duas vozes (o testemunho e o desempenho de Denise Fraga) indica uma permanente entrada e saída desses dois mundos, revelando a complexidade que se instaura entre a relação das realidades televisivas e cotidianas em *Retrato Falado*.

Após definir o que chamamos de sujeito comum no quadro, cabe-nos, agora, analisar como esses sujeitos "habitam" o mundo cotidiano da telenovela, que no nosso entender permanecem em *Retrato Falado*.

3.2. O mundo cotidiano da telenovela

O gênero telenovela está na televisão nacional praticamente desde o seu surgimento. Oriunda das radionovelas, as primeiras narrativas novelescas foram releituras de sucessos já transmitidos pela rádio. A televisão brasileira tinha apenas um ano de existência, quando Walter Fóster, dirigiu, atuou e escreveu a primeira novela nacional: *Sua Vida me Pertence* (1951). Ainda sem ser diária, ia ao ar duas vezes por semana, às vinte horas na **TV Tupi**.

⁷⁸ Faz-se necessário esclarecer que nesses testemunhos o excesso também se constitui pela presença das marcas do humor, não apenas do melodrama. Se estamos enfatizando o uso do melodrama é apenas em função desse capítulo, mas não como um desconhecimento das marcas do humor nessas falas testemunhais..

⁷⁹ Aprofundaremos a questão da narrativa no capítulo 4. Por ora, nos interessa mostrar como o mundo cotidiano se complexifica ao se relacionar com outras realidades.

Traçaremos um pequeno histórico de como a telenovela se tornou um dos programas de maior sucesso da TV brasileira, criando uma narrativa que influenciou outros programas, como o *Retrato Falado*. Além disso, é preciso levar em conta a importância do gênero no processo de industrialização da televisão nacional, iniciado na década de 1960 e consolidado na década de 1970, pela **TV Globo**.

Cabe analisar a mudança que ocorreu no formato a partir do momento em que as telenovelas passaram por um processo de abrasileiramento de sua temática e linguagem, criadas por autores brasileiros. Esse modo se consolidou em oposição ao tipo de produção desenvolvida na América Latina e ficou conhecida como proposta realista⁸⁰.

É a partir dessa readaptação de linguagem que, segundo Esther Hambúrguer (2006), a telenovela se consolida como um dos produtos mais rentáveis, pois, atingiu grandes audiências, conhecendo o seu período de apogeu nas décadas de 1970 e 1980. O surgimento da proposta realista, ao nosso ver, é ponto de partida para compreendermos a formação de uma estrutura narrativa que se pauta pelo alojamento do sujeito comum na ficção televisiva, embaralhando as barreiras entre mundo midiático e cotidiano.

Embora a primeira transmissão tenha ocorrido nos primeiros anos de surgimento da televisão⁸¹, a telenovela só se populariza a partir da década de 1960. A dramaturgia televisiva na primeira década da TV brasileira se materializava por meio dos teleteatros, espécie de teatros filmados baseados em peças de autores consagrados. Citamos como referência os programas *Grande Teatro Tupi* (1951-1965), *TV Vanguarda* (1952-1967, **TV Tupi**) e *TV de Comédia* (1957-1967, **TV Tupi**) (ALENCAR, 2004).

Esse período ficou conhecido, segundo Borelli e Ramos, como a época áurea do teleteatro. Foi também marcado pela inexperiência tanto dos realizadores, quanto dos empresários diante do novo meio, ao mesmo tempo em que o próprio público ainda estava por se formar, tendo em vista que poucas pessoas possuíam o aparelho de televisão (BORELLI E RAMOS: 1989).

Foi a partir da década de 1960 que a telenovela, ainda de forma experimental, passou a ser produzida com maior freqüência. Segundo os autores, esse foi o período inicial de implementação (por parte dos empresários das emissoras) de um sistema organizacional em processo de consolidação da TV como indústria, fato que só aconteceria na década seguinte.

⁸⁰ Podemos dizer que este tipo de conceituação faz parte até mesmo do senso comum: já se tornou corrente nomear as novelas brasileiras de realistas em comparação, por exemplo, às mexicanas exibidas ainda hoje pelo **CPT**

⁸¹ Para aprofundar a questão dos primeiros momentos da televisão, voltar ao capítulo 1 dessa dissertação.

Há que considerar que, nesse momento, surgiram os primeiros sistemas de redes televisivas, expandindo a programação para fora do eixo Rio-São Paulo, ao mesmo tempo em que houve o aumento da audiência com a ampliação significativa da venda de receptores⁸².

Assim, essa segunda década da história da televisão no Brasil registrou o início de uma produção racionalizada, através de um projeto econômico e cultural que começou a estabelecer determinadas regras de funcionamento das emissoras. Se nos primeiros dez anos foi o regime de experimentação que estruturou o seu funcionamento, tendo em vista que o meio ainda era novidade, é a partir de 1960 que, segundo Borelli e Ramos, "a televisão começa realmente a se implantar como um veículo de massa", implicando em alteração na forma de produção e investimento do meio⁸³ (BORELLI E RAMOS: 1989, 56).

Para os autores, a primeira manifestação dessa "visão empresarial" foi marcada pelo gerenciamento do Grupo Simonsen, à frente da **TV Excelsior** (1959). Foi nesse momento que começaram a criar estratégias para a formação do público televisivo, através de campanhas publicitárias, criação de logomarcas e também de uma inicial organização do fluxo televisual - formatação de uma programação horizontal (ou seja, na criação de programas diários) e vertical (na fabricação de uma linha de programas subseqüentes) que pudessem assegurar a audiência.

No dizer de Daniel Filho, "a idéia da Excelsior era fazer uma *network*, uma rede, produzindo programas para todas elas". Nomes como Chico Anysio, Carlos Manga, o próprio Daniel Filho e Boni foram contratados pela emissora que oferecia melhores salários. Diz ele: "eu que faturava cerca de 70 mil cruzeiros por mês, passei a receber um salário de um milhão e duzentos em 1963" (FILHO: 2001, 22-23).

Essa nova fórmula implantada pela **TV Excelsior** foi responsável pela regulamentação do sistema de contratação dos artistas que, até aquele momento, era pautada por uma espécie de acordo amigável entre as emissoras para que uma não contratasse o artista que estava atuando na outra. É ainda nesse período que se iniciou a preocupação por parte dos empresários com a profissionalização, criando departamentos de produção tendo em vista a

⁸³ Na década de 1950, cinco emissoras foram criadas no eixo Rio-São Paulo. São elas TV Tupi (1950), TV Paulista (1952), TV Record (1953), TV Rio (1955) e TV Excelsior (1959).

⁸² Borelli e Ramos vão dizer que, de 1960 a 1965, houve um aumento de 333% na compra de aparelhos televisivos. Os autores também enfatizam a criação das primeiras redes televisivas nacionais que, em 1960, integravam cidades como Recife, Salvador, Curitiba, Fortaleza, Brasília, Guaratinguetá, Porto Alegre, Ribeirão Preto, Bauru e Belo Horizonte às emissoras do eixo Rio-São Paulo. CF. BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mário Ortiz. *A Telenovela Diária*. In: *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

divisão de trabalho, a partir da especialização das profissões que o meio necessitava (BORELLI e RAMOS, 1989).

Foi, portanto, nessa década que o meio começou a se estruturar com mentalidade empresarial, modificando o contexto de produção, visando formar uma audiência televisiva, capaz de vender a idéia de que a televisão era forte instrumento para o investimento publicitário: "ela (a televisão) se apresenta para o público e para o mercado publicitário como uma marca, uma *griffe*", fazendo da emissora um hábito na vida cotidiana dos espectadores brasileiros (*Idem*, 57).

A telenovela aparece nesse processo como estratégia para garantir público, já que fazia muito sucesso no rádio. Nesse sentido, o então diretor de programação da **TV Excelsior**⁸⁴, Edson Leite, em 1963, importa da Argentina, *2-5499 Ocupado*⁸⁵, a primeira telenovela diária do país.

Essas transformações e a própria escolha da telenovela em detrimento do teleteatro se deram à medida que o gênero adquiria popularidade. A novela que já havia obtido sucesso nas emissoras de rádios passou a ser fundamental para a construção da audiência e quanto mais a televisão se estruturava, mais a telenovela se consolidava como um dos programas mais rentáveis, resultando em forte produto de concorrência entre as emissoras⁸⁶.

Essa popularidade resultou no enfraquecimento do teleteatro que paulatinamente foi sendo substituído. Nesse sentido, é preciso deixar claro que essa alteração foi também resultado de uma demanda do público, como sugerem Borelli e Ramos: "a substituição do teleteatro para a telenovela caminha, portanto paralelamente à aceitação do novo gênero dramático pelo público". (BORELLI e RAMOS: 1989, 64).

Em 26 de abril 1965, mesmo dia de sua inauguração, a **TV Globo**, lançou a sua primeira experiência em dramaturgia: *Rua da Matriz*, um seriado com histórias contadas em cinco capítulos, relativas aos moradores da fictícia rua da Matriz. Nesse mesmo ano, a autora

⁸⁵ A trama dessa novela girava em torno de uma história de amor entre um advogado (Tarcísio Meira) e uma presidiária (Glória Menezes), que se conheceram por meio de uma ligação cruzada. Em 1999, sob o título de *Louca paixão*, a **TV Record**, fez uma readaptação dessa trama, com Maurício Mattar e Karina Barum, nos papéis principais. CF. Alencar, Mauro. *A Hollywood Brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2004.

-

⁸⁴ Segundo Borelli e Ortiz, em 1962, o Grupo Simonsen substitui o diretor de programação Alberto Moya por Edson Leite. A finalidade dessa substituição estava em transformar **TV Excelsior**, que estava em quinto lugar na preferência do público, em primeiro lugar. CF. BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mário Ortiz. *A Telenovela Diária*. In: *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁸⁶ Borelli e Ramos (*op. cit*) apontam para crescimento da produção novelesca que de 1963 a 1969 passou de 3 novelas diárias para 24.

cubana Glória Magdan assumiu a supervisão de novelas, criando uma espécie de era que durou até 1969 e foi inaugurada pela transmissão de *Paixão de Outono* (1966). (ALENCAR: 2004)

As duas primeiras décadas da TV brasileira foram marcadas, portanto, por um regime de experimentação que tornou evidente a inexperiência dos produtores que testavam fórmulas e buscavam as primeiras coordenadas no caminho de implantação de uma indústria televisiva. A telenovela, assim como o veículo, ainda procurava um padrão organizacional que fosse capaz de equilibrar a relação entre gastos e lucros. Experimentavam formatos quanto aos horários de exibição, à quantidade de capítulos e ao público-alvo. Há que considerar ainda que a telenovela que se assistia naquele período era caracterizada pela importação e adaptação de textos latinos, circunstância que só se modifica com o aparecimento da **TV Globo** (BORELLI e RAMOS: 1989).

Entre risos e lágrimas: a matriz melodramática

O modelo inicialmente adotado pela telenovela seguiu o caminho aberto pelas radionovelas, como sugere Ortiz (1989): um tipo de drama centrado em histórias de amor que remetem às tramas folhetinescas do século XIX. Duas características são importantes na sua constituição: uma diz respeito à forma de produção adotada e a outra à influência da matriz melodramática como estrutura narrativa dos textos. Há que considerar ainda que esse modelo engendrava rupturas devido ao artifício da imagem, gerando uma readaptação dessas tramas para o contexto televisivo.

Falar de telenovela, em princípio, significa falar de uma narrativa serializada⁸⁷ cuja gênese remonta aos romances de folhetim. Além disso, como aponta Ortiz, é preciso perceber como a esse gênero popular foi somado o modo de produção ligado ao padrão norteamericano de dramaturgia que originou a radionovela e, posteriormente, a telenovela.

O modelo de produção tinha como referência as *Soap Operas*, espécies de dramaturgia radiofônicas, voltadas para o público feminino, com a finalidade de aumentar a venda dos produtos como sabão e dentifrício, no período de recessão econômica americana na década de 1930.

Para Ortiz, as *Soap Operas* surgiram a partir de uma estrutura comercial resultante da parceria entre as emissoras de rádio e as agências de publicidade que detinham o domínio da

⁸⁷ A questão da narrativa seriada já foi abordada no primeiro capítulo.

produção, sendo responsáveis pela criação dos textos e contratação dos autores, atores, produtores e diretores. As *Soap Operas* se estruturavam pela longa duração de suas histórias chegando a permanecer durante anos no ar, modelo que foi copiado pelas telenovelas americanas. Citamos como exemplo *Days of Our Lives*⁸⁸, que em 2005 completou 40 anos de transmissão. Diz ele: "O que existe é uma comunidade de personagens fixados em determinado lugar, vivendo diferentes dramas e ações diversificadas" (ORTIZ: 1989, 19).

A estrutura da telenovela brasileira foi influenciada pelo estilo cubano de radionovela que uniu o ritmo de produção oriundo das *Soap Operas*, mas delimitou suas tramas a um tempo específico de duração e às temáticas amorosas formalizadas pelo par romântico. As histórias eram desenvolvidas através de um núcleo básico que conduzia o telespectador às ações dramáticas que desaguavam invariavelmente em um final feliz.

A fórmula inicial se constituiu pela influência dos profissionais de rádio que atuavam nas emissoras televisivas. Com pouca experiência no novo veículo, a radionovela tornou-se a melhor estratégia para chamar a atenção das empresas para as possibilidades de investimento publicitário, pois atraía a audiência com um texto que já havia caído no gosto popular.

Dessa maneira, as narrativas cujas tramas eram baseadas em melodramas clássicos passaram a dominar o mercado de produção de telenovelas daquele período⁸⁹. Esses textos eram em sua maioria importados da América Latina, principalmente de Cuba e da Argentina.

O melodrama, portanto, foi a matriz que organizou, inicialmente, a forma de contar da telenovela. Nesse sentido, pensar a trama novelística significa colocar em questão a maneira como a vida privada foi sendo configurada através de uma estrutura que se constituiu no adensamento de uma moral pelo viés sentimental.

Como mostram Bentley (1981), Xavier (2003) e Barbero (2003), o excesso é o ponto de partida para compreendermos a narrativa melodramática. É a partir da estrutura centralizada na exacerbação do sentimental que o gênero deixa transparecer estratégias de organização do mundo moderno, instauradas por uma pedagogia moralizante.

Para Xavier, o melodrama clássico tinha como proposta "tornar visível a moral cristã, às vezes ativando os paradigmas de renúncia e sacrifício" em função da virtude. Nele,

⁸⁸ Cf. Para mais informações sobre a *Soap Opera*. Cf. http://www.nbc.com/Days_of_our_Lives.

⁸⁹ Segundo Borelli e Ramos, na década e 1960, havia dois tipos de novelas no Brasil. O primeiro eram as adaptações de romances de autores consagrados, entre eles Alexandre Dumas (*Eu Compro Essa Mulher* – exibida pela **TV Globo**, em 1966), José de Alencar (*As Minas de Prata*, exibida pela **TV Excelsior**, em 1966), e Shakespeare (A indomável, **TV Excelsior**, 1965). O segundo tipo, as baseadas nos melodramas. CF. BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

encontra-se: a vitória, o bem – corporificado pela noção de virtude-, "o triunfo da virtude", "o infortúnio da vítima inocente" e a "trilha sonora melodiosa" (XAVIER, 2003: 93).

Os personagens dessa narrativa são constituídos a partir de um jogo dicotômico para que não deixem dúvidas no público: a figura da mocinha é sempre virgem, inocente e pura; já a vilã é sempre fatal, sedutora e sem escrúpulos. As marcas do herói e do vilão são traduzidas no corpo, através do que Mariana Baltar vai chamar de "simbolização exacerbada", ou seja, na construção de metáforas a partir de uma "obviedade". Estes são os fundamentos de um modo de contar que quer deixar tudo à vista do espectador (BALTAR: 2005, 01). "O vilão é antes de tudo nos bigodes na postura insinuante, a heroína é inocente na conformação do rosto e na contenção do gesto, o herói destila virtude no asseio e na presença modesta e respeitosa" (XAVIER: 2003, 94).

Podemos dizer que as primeiras telenovelas tinham maior aproximação com a narrativa melodramática clássica. Os personagens, menos maleáveis, expressavam os ideais de pureza e maldade pela eloqüência da interpretação, pela caracterização do corpo e por um texto cheio de artifícios convidativos às lágrimas e à indignação. Esse foi o tipo de estrutura que se tornou hegemônica nas duas primeiras décadas.

As primeiras telenovelas nacionais descreviam histórias que se passavam em lugares fantasiosos, ocorridas em tempos distantes e giravam em torno de temáticas amorosas. Seus personagens, de nomes estrangeiros, se caracterizavam pela oposição ao tipo brasileiro e possuíam, no dizer de Hambúrguer (*op. cit*), figurinos suntuosos e um linguajar formal.

É preciso deixar claro, que embora a narrativa melodramática seja uma matriz fundamental na formação da telenovela, essa não pode ser entendida como simples desdobramento. Na nota 17, apontamos um outro tipo de telenovela produzida no país. Afirmamos que a telenovela é um gênero narrativo que se constituiu pela mistura de vários gêneros da matriz popular, entre eles, o melodrama. Mas pensar a telenovela como sinônimo de melodrama significa apagar a sua historicidade e simplificar a complexidade que envolve a sua formação.

Desse modo, entendemos a importância da narrativa melodramática como uma espécie de arquitetura pela qual a telenovela se constituiu, mas que se somou a outras matrizes, como o humor, a literatura policial, a ironia e também os romances literários à medida que se consolidava como um dos produtos mais rentáveis da televisão brasileira.

Brooks (1995) descreve o melodrama menos como um gênero e mais como uma imaginação, inscrevendo-se nas diferentes narrativas da modernidade que necessitavam de

outra forma de organização. Nesse sentido, a instância melodramática tornou-se uma maneira de narrar as complexidades existentes no mundo moderno.

Assim, o excesso aparece como espaço estratégico para a explicação de um mundo que não consegue mais ser definido dentro de uma lógica sagrada, baseada em princípios religiosos. Revela modos de proceder que restituem a estabilidade em um mundo desacralizado. "O melodrama formaliza um imaginário que busca dar corpo à moral, *torná-la visível* (grifo do autor), quando ela parece ter perdido seus alicerces" (XAVIER: 2003, 91).

A presença do melodrama na dramaturgia televisiva se configura através do adensamento da moral que aparece como organizadora do mundo privado e da concepção dramática que inspira comoção e piedade. São histórias que se constituem pelos laços de afetividade e se legitimam através da relação de cumplicidade entre texto e público situadas nas falas do coração.

Essa imaginação aparece na telenovela através do par romântico, temática que serve como fio condutor para a exteriorização dos dramas privados, ao mesmo tempo em que privatiza as questões públicas. É pelo caminho do amor que temas sociais são desenvolvidos. É o que mostra Costa ao analisar quatro tipos de histórias de amor que se tornaram dominantes nas tramas novelescas: Abelardo e Heloísa, tendo como cerne a idéia do obstáculo; Tristão e Isolda, matriz do triângulo amoroso; Romeu e Julieta, como síntese da briga de família e, por fim, o mito da Cinderela, figurando a ascensão social pelo amor (COSTA, 2000).

Através dessas marcas reconhecidas pelo espectador, a telenovela, no dizer de Hambúrguer, dilui as fronteiras entre "os domínios do público e do privado", resumindo situações complexas em "figuras e tramas pontuais", transformando "dramas pessoais e pontuais" em ações passíveis de serem vividas por qualquer sujeito. (Hambúrguer: 2006, 470)

A cena de Camila cortando o cabelo em *Laços de Família*⁹⁰ (Carolina Dieckman, **TV Globo**, 2000/2001) reúne os elementos que apontam para a configuração melodramática na narrativa, montada em uma seqüência de cortes que vai do plano médio ao *close up*, com a atriz olhando para a câmera. Sem diálogos, assistimos ao choro que aumenta à medida que a personagem vai perdendo o cabelo, em função da leucemia. Todo esse momento é embalado pela música tema da personagem *Love by Grace* (Amor pelo perdão).

-

⁹⁰ A novela *Laços de Família* foi transmitida entre junho de 2000 e fevereiro de 2001. Contava a história do triângulo amoroso que envolvia a paixão de mãe (Helena – Vera Fischer) e filha (Camila – Carolina Dieckman) pelo mesmo rapaz.

Esse exemplo indica marcas de uma construção narrativa pautada pelo excesso melodramático, pois, quando o enquadramento da câmera explora apenas a personagem de Camila, em um movimento que passa do plano médio ao *close up*, toma o corte de cabelo da personagem como símbolo do seu infortúnio, que nesse caso é uma doença. Essa imagem é acentuada pelo uso da música temática e pelo choro da personagem.

Esses elementos caracterizam a intenção da novela em construir um pacto sentimental com o público que passa a torcer pela felicidade de Camila. É, dessa maneira, que a imaginação melodramática organiza os modos de ação em um cotidiano inventado pelas telenovelas e os aproxima com o do público, que passa a assistir diariamente as intrigas da história.

A partir da década de 1970, a telenovela brasileira experimentou um tipo de linguagem que se constituiu numa tentativa de apagamento do excesso melodramático⁹¹, recuperando marcas narrativas de outros gêneros, como a comédia, entre outros, o que significou uma releitura da própria matriz que a originou. Essa transformação ficou conhecida como proposta realista, ponto de partida para a compreensão de uma teledramaturgia tipicamente brasileira e que passou a fazer parte de um mercado internacional de exportação de bens culturais.

As marcas do melodrama: o pé de Zeferina Baldaia

Considerado o último episódio da primeira fase (2003) de *Retrato Falado*, narra a história de uma cortadora de cana que se tornou campeã da corrida de São Silvestre⁹²:

Meu nome é Maria Zeferina Rodrigues Baldaia, eu tenho 29 anos. Eu sou mineira, nasci em Minas Gerais, mas hoje eu moro em Sertãozinho, então eu me considero uma mineira sertanezina.

Esse testemunho inicial indica o processo pelo qual devemos olhar para a narrativa. Quando somos convidados para conhecer a sua história, somos levados a crer que essa trama é, antes de tudo, um fato do mundo cotidiano. Nesse sentido, a imagem da "mineira sertanezina" confere uma expectativa de realidade ao quadro.

⁹²O episódio de Zeferina Baldaia foi ao ar no dia 17 de fevereiro de 2003.

⁹¹ Evidentemente que essa oposição ao gênero do melodrama se constitui como um lugar de legitimação de uma telenovela tipicamente brasileira, pautada por uma imaginação realística. É nesse sentido também, que o excesso da imaginação melodramática, que tem no gênero o seu produto mais bem acabado, permanece na narrativa que a partir daquele momento passa a ser compreendida por uma eterna busca de configuração de um Brasil "real".

A partir desse momento, entendemos que é fundamental que Zeferina represente a imagem do cotidiano na tela, posto que é essa expectativa que passa a legitimar a história que vai ser contada.

Em seguida, Denise Fraga diz que essa história começou quando a personagem tinha 12 anos de idade. Ela era bóia-fria e tinha o sonho de se tornar uma corredora igual a Rosa Mota (maratonista portuguesa). A história, dessa maneira, se inicia quando a personagem ainda era criança:

Zeferina/criança: Mãe quando eu crescer eu quero ser que nem a Rosa.

Mãe: Rosa? Você quer virá flor minha filha? Não é melhor ser um pé de

maçã, um pé de banana?

Zeferina/criança: Não mãe, eu quero ser que nem a Rosa Mota . **Mãe:** Rosa Mota? Ela trabalha em alguma fazenda por aqui?

Entrecortando o diálogo, aparece uma animação que explica para o público quem foi Rosa Mota e, em seguida, retorna para a cena inicial:

Mãe: Você quer ser corredora, né?

Zeferina criança: É, e a semana que vem vai ter uma corrida na cidade, posso?

Mãe: Como é que você vai correr? Nem sapato você tem minha filha!

Testemunho: (depoimento intercalado por encenações) Eu lembro que eu corri descalça por que eu não tinha tênis (*voz off*, inicio da dramatização, mas não mostra os pés da personagem). Na metade da prova a menina que era favorita a ganhar a prova, ela sentiu dores, aí eu perguntei para ela o que ela tava sentindo, ela falou que estava sentindo umas dores, aí eu peguei na mão dela coloquei ela sentada na sarjeta, e passou uns amigos meus que é conhecido e falou: Maria você não pode parar.

Amigo: Maria você não pode parar Maria, vai, vai que eu cuido dela, vai. **Testemunho**: Nisso as outras meninas já estavam na frente, mas aí eu imprimi um ritmo, alcancei as meninas, acabei ultrapassando e ganhei a prova que era de 4 quilômetros e 200 metros (...).

A cena seguinte mostra o detalhe dos pés descalços de Zeferina quando ela ocupava o primeiro lugar do podium. O que assistimos nesse enquadramento é o pé da personagem acima do número 1 do podium. Ao nosso ver, essa imagem contém marcas de uma narrativa melodramática, tendo em vista que, assim como no exemplo de Camila de *Laços de Família*, têm como finalidade produzir no espectador o sentimento de cumplicidade com a personagem. O quadro, que já tinha feito referência à situação financeira de Zeferina em dois momentos - na fala da mãe fictícia, "nem sapato você tem minha filha!" - e no testemunho da corredora - "eu lembro que eu corri descalça por que não tinha tênis" – construiu, com a

imagem do pé de Zeferina, uma metáfora que sintetiza para o espectador a sua fala enquadrada em seu testemunho.

Nesse sentido, essa imagem, inserida entre o testemunho de Zeferina, passa a ter significados de ordem afetiva. Além da situação financeira, estão ali implícitos a perseverança, o obstáculo e a vitória. É por esse motivo que o pé de Zeferina remete à existência de uma imaginação melodramática na construção da personagem, mostrando claramente as marcas do gênero na formação narrativa do quadro, já que inspira à comoção, fazendo com que cada um de nós passe a torcer pelo sucesso da personagem.

Faz-se necessário, também, considerar como esses modos de organização do mundo midiático passam a fazer parte do mundo cotidiano, exteriorizando as problematizações existentes entre esses dois lugares. Após a primeira vitória, Zeferina é convidada por um treinador para fazer parte da equipe da cidade. Nesse momento surge o primeiro obstáculo ou uma peripécia, se quisermos empregar a caracterização de Ricouer (1995):

Zeferina criança: Acho eu não tenho tempo pra isso não senhor, trabalho o dia todo na roça.

Treinador: Imagina, olha que você podia ser que nem igual a Rosa Mota **Testemunho:** Aí eu comecei a lembrar da Rosa Mota e falei por que não? **Zeferina/criança:** Ta bom, eu aceito.

Testemunho: (cenas reais de Maria Zeferina correndo nessas rodovias) Finalzinho da tarde quando eu chegava, tomava um banho, colocava meu *short*, meu *top*, meu bonezinho e saía correndo pelas rodovias, que era onde eu morava.

Aos 18 anos, Zeferina engravidou do namorado que resolveu não assumir o filho e ainda deu dinheiro para que ela abortasse. O filho seria, dessa maneira, o seu segundo obstáculo:

Testemunho: Rasguei o dinheiro, joguei na cara dele e falei: eu não vou se você não tem capacidade de criar um filho uma criança você pode deixar que eu vou criar sozinha.

O filho de Zeferina nasceu aos oito meses de gravidez. E ela continuou treinando:

Testemunho: (em *off*, ilustrado por uma fusão de imagens que transforma o bebê de colo em uma criança com seis anos) Eu já voltei depois do resguardo eu voltei a correr, correr é uma coisa que eu nunca, nunca deixei, nunca desisti que sempre era o meu sonho. Treinei, treinei, treinei, eu lembro que eu treinei muito até que em 2000, em novembro, 19 de novembro, eu fui participar da maratona internacional de Curitiba.

À medida que a história avança percebemos como a maneira de Zeferina se narrar deixa vestígios de um excesso melodramático, tendo em vista que ela mesma se vê como uma mulher batalhadora que soube ultrapassar todos os obstáculos para ver seu sonho realizado. A sua fala é carregada de performances sentimentais: "eu comecei a lembrar da Rosa Mota e pensei, por que não?", Mais adiante: "correr era uma coisa que eu nunca deixei, nunca desisti que era meu sonho".

Assim, as marcas do melodrama estruturam não apenas a dramatização dessas histórias, mas também revelam a relação entre o mundo cotidiano e o mundo midiático, tendo em vista que estão presentes no testemunho. Nesse sentido, são vestígios capazes de organizar a forma como são narradas nossas próprias experiências, enfatizadas, no caso deste episódio, pelo desejo de correr. Esse desejo possibilita que Zeferina ultrapasse todos os obstáculos, já que, em 2001, vence a corrida de São Silvestre.

Para além das lágrimas midiáticas: a proposta realista

Para Borelli e Ramos (*op. cit.*), a década de 1970 foi o período de "consolidação definitiva" de uma indústria televisiva no país. A telenovela, por sua vez, é um dos programas mais importantes desse movimento e à medida que as emissoras se industrializavam ocorreu uma reorientação da linguagem e da temática abordada. Em 1968, a **TV Tupi** que estava passando por dificuldades financeiras, também em virtude da concorrência com a **TV Globo**, resolveu transmitir uma novela que não demandasse tanto investimento e possuísse uma história capaz de ser produzida com poucos cenários e figurinos.

Eis que *Beto Rockfeller*, escrita por Bráulio Pedroso, um autor iniciante, passa a ser transmitida pela emissora no horário das 20 horas. Investida de situações cômicas, a novela contava a história de um cidadão de classe média de nome homônimo, vivido pelo ator Luis Gustavo, que tentava de qualquer maneira fazer parte da alta sociedade paulistana.

Para Alencar, os elevados índices de audiência atingidos por essa narrativa evidenciam o cansaço do espectador com os dramalhões cheios de "*Sheiks*, duques e duquesas", refletindo a necessidade de reorientação da teledramaturgia nacional, da qual a **TV Globo** foi o melhor exemplo. (ALENCAR: 2004, 51)

A trajetória da **TV Globo** se iniciou na década de 1950 quando Juscelino Kubitschek concedeu um canal televiso a Roberto Marinho, dono de um patrimônio empresarial que reunia o jornal **O Globo**, a **Rádio Globo** e a editora **Rio Gráfica**. Em 1962, o empresário fez

um acordo com a empresa norte-americana *Time-Life* que tinha o interesse em investir na América Latina⁹³.

Esse acordo, segundo Alencar, foi um dos fatores responsáveis pelo crescimento e consolidação da emissora, pois tinha como propósito não só a entrada de capital estrangeiro, como também a experiência técnica e administrativa de uma empresa que já estava consolidada no mercado internacional (ALENCAR: 2004).

Há que considerar o financiamento promovido pelo estado autoritário, com o intuito de promover melhores circunstâncias de transmissão, que percebeu as potencialidades do meio na veiculação do projeto político de integração nacional. Nesse sentido, em 1968, foi inaugurado o sistema Embratel, possibilitando uma melhoria no desenvolvimento das redes televisivas, culminando com a transmissão via satélite em 1970⁹⁴.

Borelli e Ramos afirmam que a **TV Globo** surgiu em um momento histórico mais favorável para a implantação de uma empresa comercial de televisão do que as suas concorrentes. A emissora, portanto, entrava no ar, sob condições mais adequadas para a criação do que se chamaria "padrão de qualidade". Para Alencar, a emissora foi responsável pelo "abrasileiramento total da telenovela", ao mesmo tempo em que a transformou em um dos produtos de maior audiência (ALENCAR: 2004, 52).

Evidentemente, a transformação ocorrida na telenovela fez parte de um processo social mais amplo que exprimia os anseios de uma sociedade em fases de modernização e que necessitava ser representada. Assim, a noção de realidade incidiu sobre todas as esferas de produção da telenovela. Nesse sentido, a proposta realista foi parte constituinte de um projeto interno, encabeçado por Walter Clark e Boni, de renovação da programação da **TV Globo** cuja finalidade era a criação do que chamavam Padrão Globo de Qualidade ⁹⁵.

-

⁹³ Sobre a história da TV Globo, cf. MATTOS (2002), BOLAÑO (2005), DHBB (1999), CAPARELLI (1989), entre outros.

⁹⁴ Antes da inauguração da Estação de Tanguá e da Estação Rastreadora de Itaboraí, no Rio de Janeiro, as emissoras funcionavam recorrendo ao envio de *videotapes* para as afiliadas. A **TV Globo** foi pioneira na instalação de microondas, importadas a baixo custo dos Estados Unidos e onde já estavam sendo substituídas por tecnologia mais avançada. Depois do incêndio em São Paulo (1969), ela passou a contratar os serviços da Embratel, cinco vezes mais caro que as microondas de segunda mão, porém mais confiáveis. Para arcar com a elevação dos custos de sua transmissão em rede, a emissora aumentou os preços da tabela de publicidade e adotou uma política expansionista, procurando agregar cada vez mais estações afiliadas, o que significava maior audiência e, em conseqüência, maior interesse dos anunciantes. Foi assim, graças a entrada em operação do sistema Embratel, que telespectadores de todo o país puderam assistir, ao vivo, via satélite, o homem pousando na Lua, em 1969, e, no ano seguinte, a Copa do Mundo de Futebol no México também transmitida em rede nacional (DHBB, 4919).

⁹⁵ Para aprofundar tais questões, cf. Borelli e Ramos (1989), Alencar (2004) e Hambúrguer (2006).

Há que ressaltar o descontentamento dos autores com relação à inflexibilidade do modelo adotado por Glória Magdan, responsável pelo departamento de telenovela da emissora. Dias Gomes relata a pressão que a diretora de programação exercia sob Janete Clair para que não houvesse nenhuma questão brasileira em suas histórias:

"Havia uma série de restrições. Ou as novelas eram encomendadas a ela (Janete Clair) ou, quando Janete sugeria, eram obrigadas a serem adaptadas ao gosto de dona Glória. Janete fez umas três novelas nesse período e ela sabia que Glória não permitia em hipótese alguma a temática brasileira" (JUNIOR: 2001, 89).

Em outra entrevista, o autor revela o que pensava a autora a respeito da criação de uma novela ambientada no Brasil:

"Uma vez eu disse a Janete (Clair): olha diga a essa senhora para realizar novelas passadas aqui no Brasil, tratando de nossa cultura e de nossos problemas. A resposta que a Janete me trouxe foi esta: ela disse que o Brasil não é um país romântico e que não se pode admitir numa novela um galã com o nome de João da Silva. Ele tem que se chamar Albertinho Limonta ou Ricardo Montalbán" (MATTOS:2004, 77).

A insatisfação gerada entre os autores e produtores pela maneira como Glória Magdan concebia a telenovela acabou sendo o motivo pelo qual, em 1969, a diretora pediu demissão da **TV Globo.** Dessa maneira, o processo de mudança aberto por *Beto Rockfeller*, na **TV Tupi**, serviu como fonte de inspiração para os novos formatos .

Boni atribuiu a Daniel Filho a responsabilidade de construir um formato narrativo com características da linguagem cinematográfica em detrimento dos excessos performativos do teatro. Assim, convidou Dias Gomes⁹⁶ para fazer parte do *casting* de autores da emissora, espelhando o que Borelli e Ramos vão chamar de a entrada de escritores "considerados mais eruditos", com "experiência no teatro e no cinema" ⁹⁷ (BORELLI E RAMOS: 1989, 93).

A experiência desses autores em outros meios, principalmente o teatro, resultou em uma releitura da forma de contar da telenovela que incorporou outros gêneros e se distanciou da narrativa melodramática canônica. Esse deslocamento, por sua vez, só pode ser entendido dentro de um contexto que demandava aproximação de questões ligadas ao cotidiano

⁹⁷ Os autores informam que escritores intelectualizados, de tradição de esquerda e com experiência no teatro, já faziam parte da emissora, mas apenas como adaptadores. Cf. BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

•

⁹⁶ Dias Gomes foi convidado por Boni, no momento da demissão de Glória Magdan, para finalizar a novela *A ponte dos suspiros* (1969). O autor resolveu escrever com o pseudônimo de Stela Calderón, por não concordar com o estilo da narrativa proposta pela autora. O indicativo para o autor assinar com outro nome foi dado pelo próprio Boni. Cf. MATTOS (2004).

nacional. A proposta realista em primeiro lugar significava uma forma de "retratar, discutir e criticar a realidade brasileira" (*Idem*, *ibidem*).

Se por um lado os autores incorporaram outros gêneros em suas narrativas, por outro houve um movimento de apagamento do excesso melodramático correspondente ao padrão latino de telenovela. A idéia de torná-la brasileira mexeu com a estrutura técnica que passou a introduzir cenas externas, mostrando ruas, edifícios ou símbolos de cidades brasileiras que pudessem ser reconhecidos pelo público.

Houve a simplificação do diálogo, tornando as falas mais coloquiais com o uso de gírias e de sotaques referentes às regiões brasileiras. Alencar aponta, também, o surgimento das tramas paralelas, conectadas a principal, isto é, a do par romântico. Para Hambúrguer, a proposta realista se constitui pela necessidade de uma permanente atualização da "contemporaneidade" através da moda (roupas, sapatos, *griffes*), da "tecnologia" (computadores, telefones sem fio, carros importados) e de "acontecimentos políticos correntes" (Plano Cruzado, *Impeachment* de Collor) (2006, 466) ⁹⁸.

Assim, o excesso sentimental que caracterizava a telenovela latina foi sendo amenizado pelo garimpo e futebol em *Irmãos coragem* (1970), pelo subúrbio carioca e o jogo do bicho em *Bandeira 2* (1972), por um engarrafamento no trânsito em *O Espigão* (1974), pelos desmandos de um coronel baiano em *O bem amado* (1973) ou pelo crescimento caótico da cidade de São Paulo em *O Grito* (1975).

São ainda exemplos desse tipo de telenovelas: *Verão Vermelho* (Dias Gomes - 1970), *O Cafona* (Bráulio Pedroso – 1971), *Cavalo de Aço* (Walter Negrão - 1973), *A Corrida do Ouro* (Lauro César Muniz e Gilberto Braga – 1974), *Gabriela* (adaptação de Walter Jorge Durst - 1975) *A Escalada* (Lauro César Muniz - 1975), *O feijão e o Sonho* (Benedito Ruy Barbosa - 1976), *Dona Xepa* (Gilberto Braga – 1976), *Espelho Mágico* (Lauro Cezar Muniz – 1977) e *Dancing Days* (Gilberto Braga – 1978/1979), todas exibidas pela **TV Globo**.

O que estamos chamando de proposta realista foi, portanto, a mudança na maneira de contar da telenovela que passou a incluir outros gêneros em sua narrativa para, com isso, incorporar temáticas ligadas ao universo nacional. Nesse sentido, os dramas passaram a ser

_

⁹⁸ Faz-se necessário considerar que cada emissora adotou um modelo. O **SBT** continua até hoje importando as novelas mexicanas, possibilitadas por um contrato entre a emissora e a **Televisa**. Produzem poucas e quando o fazem seguem a tendência de uma aproximação maior com a narrativa melodramática. Tomamos a proposta realista como característica dominante da telenovela brasileira por que a maioria das produções geradas no país é acometida por essa singularidade, não apenas na **TV Globo**, mas também, em outras emissoras como a **Bandeirantes** (*O campeão* e *Perdidos de Amor*, 1996), a **Record** (*Metamorphoses*, 2004) e a extinta **TV Manchete** (*Guerra Sem fim*, 1993). Cf. www.teledramaturgia.com.br

indicativo de um comportamento cotidiano que revelou as tensões existentes nas relações familiares contemporâneas.

O triunfo da virtude espelhado pela conquista da felicidade foi reatualizado, convidando o púbico a adentrar no reino do sentimental por onde suas histórias iriam disseminar gestos, hábitos e concepções que são extraídos de uma relação que se faz entre o mundo cotidiano e o mundo da telenovela.

Desde a década de 1970, a telenovela brasileira se constitui de discursos que voltam ao mundo cotidiano de grupos sociais diferenciados e se expressam nas conversas familiares, com os amigos ou nos colégios, entre diversas outras possibilidades. Essas discussões são alimentadas pelo próprio mundo midiático, que elabora pesquisas de opinião, *sites*, revistas, jornais, programas televisivos e radiofônicos, criando uma espécie de circularidade que desloca o mundo cotidiano para o da telenovela, voltando para a vida diária e sendo retomada pela narrativa novelesca, através das "cenas dos próximos capítulos".

Faz-se necessário lembrar que as telenovelas são escritas no mesmo momento em que são transmitidas, com uma pequena diferença necessária para a gravação dos capítulos. Nesse sentido, o jogo moral, característico da narrativa, só pode ser entendido quando essa atravessa as fronteiras do mundo midiático e passa a habitar o cotidiano. É nesse momento que cristaliza uma rede de especulações que envolve as vozes dissonantes dos diferentes segmentos da população, da emissora e dos profissionais que nelas atuam.

Afirmamos, portanto, que as transformações ocorridas na telenovela, a partir da década de 1970, é o ponto de partida para compreendermos uma linha narrativa que se formula pelo diálogo entre as expectativas de realidade e ficcionalidade, acarretando numa maneira de compreensão diferenciada, na qual o mundo cotidiano do espectador é entrelaçado pelo mundo cotidiano dos personagens midiáticos.

Foi por conta desse movimento de presentificação das questões públicas nacionais, levando o espectador a se sentir representado por essas narrativas, que os modos de contar da telenovela adquiriam uma espécie de "estatuto de real". Esse processo introduziu maneiras de narrar que transportava para a ficção marcas de realidade que, ao nosso ver, abriram caminho para a incorporação de convenções características do documentário.

Entendemos que essas marcas são de três ordens. A primeira está ligada aos modos de comportamento que foram introduzidos no dia-a-dia dos personagens. São exemplos dessas marcas lavar roupa e louça, fazer supermercado, colocar a mesa, ir ao cabeleireiro, andar pela praia, usar short e camiseta, tomar banho, passar em uma livraria, ficar descalço em casa,

cortar a unha, etc. Citamos como referência as novelas de Manoel Carlos, *Felicidade* (1991-92), *Por amor* (1997-98) e *Laços de Família* (2000-01), todas exibidas pela **TV Globo**.

A segunda diz respeito à "participação especial" de personalidades que entram nas tramas como personagens de si mesmos, para depor sobre as questões sociais tematizadas por essas narrativas. A telenovela, dessa maneira, legitima seu conteúdo informativo através de depoimentos reconhecidos e autorizados pelo público.

São personalidades como o arquiteto Oscar Niemeyer que depôs sobre a qualidade de vida nos centros urbanos, em *Sinal de Alerta* (1978-79, de Dias Gomes), como os senadores Eduardo Suplicy e Benedita da Silva que participaram da cena do velório do senador Roberto Caxias (Carlos Vereza) em *O Rei do Gado* (1996-97, de Benedito Ruy Barbosa), ou como o lamento da cantora Nana Caymmi à "amiga" Yvete (Vera Fisher) sobre a experiência de ter um filho usuário de drogas em *O Clone* (2001-2002, de Glória Perez).

As telenovelas introduziram recursos de linguagem que as aproximam do formato documental. Nesse sentido, percebe-se o artifício de o personagem olhar para a câmera para simular uma entrevista, com um jornalista fictício ou não, como no caso do jogador do Flamengo, Duda (Cláudio Marzo), em *Irmãos Coragem* (1970, de Janete Clair). Ou, para conversar com o espectador, como no caso dos personagens da novela *Guerra dos Sexos* (1983-84, de Silvio de Abreu). Esse recurso, como mostra Hambúrguer, introduz na narrativa um efeito reflexivo, rompendo com o "o universo ficcional da narrativa", posto que, para ela, esse mundo é baseado na invisibilidade da câmera. (2006, 469)

Além disso, imagens de acontecimentos nacionais passam a habitar o mundo das telenovelas, seja para contextualizar uma época em tramas históricas, seja em situações que se entrelaçam ao destino dos personagens. Lucas (Mário Gomes), jogador que queria ser contratado por um grande time, tem seu desejo realizado no final da novela *Vereda Tropical* (1984-85, de Carlos Lombardi). O último capítulo transmitiu a entrada do personagem em campo, sendo abraçado pelo jogador Serginho, em meio a uma partida entre o Corinthians e Vasco, causando surpresa nos árbitros que não sabiam como lidar com a situação.

Há que ressaltar, ainda, o movimento inverso, quando eventos da novela saem do reino do ficcional e tornam-se acontecimentos nacionais. Nesse caso, vale lembrar a imagem das Mães da Candelária, mulheres que denunciaram publicamente o desaparecimento de seus filhos, em *Explode Coração* (1995, Glória Perez) e a passeata contra a violência urbana em

Mulheres Apaixonadas (2003, de Manoel Carlos), que mobilizou setores da população reivindicando melhores condições de vida⁹⁹.

Quando essas marcas são incorporadas à narrativa, problematizam a fronteira existente entre o mundo midiático e o mundo cotidiano, formalizando, no dizer de Hambúrguer, uma sensação de pertencimento a uma comunidade imaginada. "A novela atualiza seu potencial de sintetizar uma comunidade imaginária, cuja representação, ainda que distorcida e sujeita a uma determinada variação de interpretações, é verossímil, vista e apropriada como real e legítima". (2006, 484)

É nesse sentido que entendemos a relação entre a narrativa da telenovela e de *Retrato Falado*. Este (entre outros programas criados a partir da década de 1990) é parte constituinte de uma tradição narrativa que se legitimou pela necessidade de atrelar a ficção a "correntes de realidade". O formato utilizado nos depoimentos transmitidos em *Explode Coração*, que introduziu pela primeira vez na telenovela o testemunho do sujeito comum, deixou vestígios de uma estrutura e se constituiu pelas marcas do melodrama e do documentário.

Nossa intenção ao fazer essa breve historicização da telenovela foi apontar como, a partir da proposta realista, fabulou-se uma maneira de contar que buscou (e busca) exteriorizar as contradições existentes no cotidiano pelo mundo da ficção midiática, que no dizer de Berger e Luckmman (*op. cit.*), só pode ser entendido como um "enclave" dessa "realidade mais real" que é a vida diária.

Assim, entendemos que a presença do sujeito comum, formatado pelas convenções de linguagem do documentário, em *Retrato Falado* é desdobramento desse processo. E para finalizar o capítulo, voltaremos a seu início, analisando os percursos da história de Terezinha, para com ela apontar, afinal, como se estrutura o efeito-documentário na trama.

3.3. O mundo de *Retrato Falado* pelo testemunho de Terezinha

O desejo de Terezinha, como informamos no começo desse capítulo, era se tornar motorista de caminhão, pois para ela, "lugar de mulher é no trabalho". As falas iniciais desse testemunho foram montadas em plano médio, com a personagem localizada no centro da imagem. Não vemos quase nada do ambiente em que a entrevista foi realizada, nem o

⁹⁹ Todas as novelas citadas foram transmitidas pela TV Globo. Cf. Projeto Memória das Organizações Globo (org). *Dicionário da TV Globo, vol. I – Dramaturgia e entretenimento*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

109

repórter. Percebemos que esse enquadramento, mostrando parte de seu corpo, foi o único

utilizado do começo ao fim do episódio para captar o testemunho de Terezinha.

A escolha pelo formato do testemunho em Retrato Falado está vinculada a uma

proposta narrativa que busca delegar à ficção uma expectativa de realidade. Nesse sentido,

quando assistimos a imagem formatada de Terezinha temos a indicação de que se trata do

sujeito que viveu a história, sendo este, antes de tudo, personagem do mundo cotidiano.

Temos essa noção antes que Denise Fraga nos aponte ou mesmo que haja algum

crédito com o nome de Terezinha. Essa expectativa de realidade, que é presumida, advém do

enquadramento da imagem e se refere também a uma convenção de linguagem formatada pelo

documentário. Assim, o testemunho será sempre encenado da mesma maneira, tendo em vista

que é essa organização da imagem que nos revela a distinção entre "o que encenação e o que

não é".

Há, portanto, uma separação clara do formato do testemunho para o da encenação,

tendo em vista que a proposta é não diluir as fronteiras entre as expectativas de ficcionalidade

e de realidade, pois, como apontamos no segundo capítulo, o riso se constitui pelo diálogo

propositalmente articulado entre esses dois lugares:

Na tentativa de aprender a dirigir Terezinha, ao lado do marido que está dirigindo o

caminhão, insiste com ele:

Denise/Terezinha: (na boléia de caminhão enquanto o marido está

dirigindo) Deixa eu pegar no volante só um pouquinho?

Marido: Deixe de ser insistente, mulé!

Denise/Terezinha: Deixa. anda...

Marido: Não

Denise/Terezinha: Deixe, só um pouquinho!

Marido (assustado): Ene, a, o, til, não!

Denise/Terezinha: Deixe.

Marido: Mas por que que eu haveria de deixar?

Denise/Terezinha: Por que? Por que mulher não deve se encostar.

Em seguida entra a fala de Terezinha:

Porque se ela tem o marido hoje e dá tudo a ela, ela não confie nisso não, porque nós hoje tamo vivo, amanhã nós tamo morto e se o marido morrer e

ela não souber fazer nada?

Na mesma sequência, o marido responde:

Marido: Vire essa boca pra lá.

Denise/Terezinha: (virando a boca para o outro lado.) Eu viro, mas que é verdade, é (ela vai tentando carinhosamente, chegar perto do marido, beijando, até que ela coloca o braço dela na direção).

A seqüência acima descrita revela os mecanismos da narrativa do quadro. Quando o testemunho entrecruza a encenação, percebemos dois formatos narrativos diferentes. Um que se baseia na incorporação das marcas do grotesco pela caracterização dos cenários e performance da atriz Denise Fraga. E o segundo que se constitui apenas pelo enquadramento de Terezinha, retirando da imagem qualquer vestígio que possa denotar a existência de uma encenação.

É esse recurso narrativo adotado em torno da fala de Terezinha que imprime na imagem uma expectativa de realidade. Ele irá se dissolver quando Denise Fraga aparecer. Portanto, quando o diálogo entre essas duas imagens se efetua, como no exemplo que mostramos acima, há uma súbita mudança na organização desses dois discursos. Assistimos a união de duas temporalidades distintas: uma que narra o acontecimento e outra que o presentifica. O choque causado por essa junção, que pode ser exemplificado pela fala do marido ("vire essa boca pra lá"), unindo a fala de Terezinha com a encenação, instaura a comicidade em *Retrato Falado*.

Afirmamos que o depoimento é base da expectativa de realidade existente no quadro. Entendemos que a fala de Terezinha é a porta de entrada na narrativa. E , ao mesmo tempo em que personaliza a história, também atua como a voz narradora. É, portanto, a fala que simboliza a experiência, ou seja, aquela que introduz no mundo midiático os hábitos da vida diária.

A fala de Terezinha se torna o contraponto da performance de Denise Fraga e é parte constituinte do riso em *Retrato Falado*. Rimos quando nos damos conta de que o "absurdo" vivido pela atriz é um fato que aconteceu no mundo cotidiano, ou seja, possui "tons" de realidade. É por esse motivo que nomeamos a fala de Terezinha como testemunho, por entendermos que a sua função na narrativa é a simbolização de uma experiência de vida.

Apontaremos, a seguir, a mesma estrutura encontrada no testemunho em um outro recurso narrativo presente no quadro: o comentário. Após a insistência de Denise/Teresinha, o marido resolve ensiná-la a dirigir:

Marido: (na boléia, explicando para ela como ela terá que fazer para ligar o caminhão) Pra ligar é assim ó, você vira a chave, aperta esse botão e junto você tem que pisar no acelerador. Um , dois e já (ela liga o carro). Isso.

Agora aperta a embreagem bem forte lá no fundo. Agora você vai soltando a embreagem bem devagarzinho...

Denise/Terezinha: (ela solta a embreagem muito rápido e o caminhão dá um pulo) Foi muito rápido?

Marido: Mas é claro, mulher. Você não vai aprender de jeito nenhum, desse jeito!

Terezinha: Mas meu filho, tenha paciência....

Marido: Tudo bem. Vamo tentar de novo. Você liga, aí o carro sozinho, vai (ela aperta o botão do pára-brisa). Não é isso!

Denise/Terezinha: não, não, espere, espere, espere, oxi homi, espere!(Ela fica desesperada e começa a mexer em todos os botões: buzinha, aperta o jato de limpeza, acende o farol entre outros)

Marido: Eu desisto você está é burra!

Após algumas discussões, o marido resolve tentar ensiná-la mais uma vez até que Terezinha consegue fazer o caminhão andar:

Marido: (ela gira a chave do carro) Isso, muito bem, já conseguiu ligar só, pelo menos ligar você já ta sabendo.

Denise/Terezinha: Agora, agora.

Marido: Agora você engata a primeira e vai soltando a embreagem devagarzinho...(ela consegue).

Denise/Terezinha: Eu consegui, né? (o caminhão vai andando ao som do Coro Aleluia, de Haendel).

Após o sucesso inicial da personagem, entra em cena o comentário de duas caminhoneiras:

Caminhoneira 1: A gente sente uma total liberdade, é muito gostoso, só a gente que ta aqui pr sentir mesmo.

Caminhoneira 2: E outra sensação mais importante é de saber que a gente também é capaz de dirigir um caminhão.

Nomeamos esses depoimentos de comentários pela função dessas falas na reiteração de uma expectativa de realidade. Para Foucault, o comentário é o elemento que enfatiza o que já foi dito no primeiro discurso, no mesmo momento em que possibilita a abertura para novos textos. É nesse sentido que o comentário instaura uma permanente repetição de uma lógica de sentido, que no quadro se estrutura por um movimento circular de entrada e saída no mundo cotidiano (FOUCAULT: 2000).

A fala das caminhoneiras possibilita, através da mesma lógica de sentido (produção de uma expectativa de realidade), a incorporação da audiência na história. Se o testemunho tem como proposta particularizar uma experiência do mundo cotidiano, o comentário, por outro lado, produz um efeito oposto: elas são colocadas em cena para generalizar uma experiência pontual do mundo privado e, assim, servir como representação de um público presumido, que

nesse sentido, é o sujeito comum. A fala final de Terezinha reitera essa perspectiva, quando passa opinar sobre a posição que a mulher deveria ter na sociedade.

Nenhum deles quiseram se formar, nenhum dos meus filhos, como algum deles, foram formado (o testemunho entra em off), gerado na cabine do carro, todos tiveram sangue misturado com óleo diesel, né? Aí resultado foi que eles, nenhum quis formar. (cenas da família de Terezinha) Então depois dessa vida de caminhoneiro e de toda a luta, o que sobrou foi essa família maravilhosa, meus filhos, meus netos, minhas netas...Mas sempre digo: lugar de mulher é no trabalho.

Apontamos nesse capítulo as marcas do melodrama e do documentário existentes em *Retrato Falado* e mostramos que essa estrutura faz parte de uma linha narrativa da televisão brasileira que originalmente foi traçada pela telenovela. Problematizamos a relação entre o mundo cotidiano e o mundo midiático. Cabe, portanto, agora analisar como os diferentes recursos de linguagem - as animações, o testemunho, os comentários e a dramatização - são articulados dentro do quadro para a fabulação dessa narrativa. É esse movimento que mostraremos no próximo capítulo.

4. Quem conta um conto, aumenta um ponto: eis a narrativa

"Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo tempo tempo tempo
Entro num acordo contigo
Tempo tempo tempo tempo
Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo tempo tempo tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo tempo tempo tempo"

Caetano Veloso

"Algo é o nome do homem Coisa é o nome do homem Homem é o nome do cara Isso é o nome da coisa Cara é o nome do moço Homem é o nome do troço Osso é o nome do fóssil Corpo é o nome do morto Homem é o nome do outro"

Arnaldo Antunes

Esse último capítulo percorre o mundo do *Retrato Falado* como um todo. A noção de todo é entendida pelos elementos narrativos encontrados no objeto empírico que esta dissertação analisou. É o que o nosso olhar captou diante da vasta fabulação que é o *Retrato Falado*.

Estamos, dessa maneira, indo em direção ao caminho teórico que os três autores principais utilizados neste trabalho compreendem por interpretação de texto: uma maneira de habitar, no sentido de Certeau; um diálogo, em Bakhtin e um lugar de imaginação produtora, na perspectiva de Ricoeur. Nossa questão era problematizar uma interpretação de mundo, a partir das relações entre o mundo midiático e o cotidiano, entre as expectativas de ficcionalidade e de realidade, entre o quadro e os vestígios de uma tradição televisiva para, por fim, compreendermos a formação da narrativa cômica em *Retrato Falado*.

Discutimos mais por meio de permanências do que por meio de rupturas, entendendo que a segunda é inerente à primeira. Se nosso olhar nesse processo buscou dialogar mais com as permanências foi por que, como primeira etapa de um trabalho que se estende além de uma dissertação de mestrado, objetivamos conhecer um pouco mais o nosso *lócus* de pesquisa, que não se resume a *Retrato Falado*. A nossa intenção é tentar compreender a maneira de fabular da televisão. É por esse mesmo motivo que a nossa questão surgiu primeiro que o objeto¹⁰⁰.

Esse capítulo, portanto, pretende dar unidade às questões abordadas, englobando o humor, o cotidiano, o espectador e a televisão para construir a visão de um mundo formalizado pela noção de narrativa.

Nessa acepção entendemos que narrativa é um ato de linguagem capaz de ordenar o texto e, portanto, dar sentido às fabulações de mundo. No dizer de Ricoeur, é a operação da mimese II. Assim, qualquer discurso só produz sentido por que ele se estrutura sob forma narrativizante. Tanto o testemunho, quanto a dramatização no *Retrato* são operações configurantes, que orientam modos organizados de habitar.

É por esse caminho que Ricoeur constrói a teoria da tríplice mimese, alargando a noção de *muthos* aristotélico. A mimese I seria o mundo prefigurado e que passa a ser configurado no texto (mimese II) para ser refigurado pela habitação do leitor (mimese III). Para ele, a diferença que se sustenta entre uma narrativa denominada ficcional de uma enunciada como histórica é a sua pretensão à verdade, estabelecendo convenções formais que sugerem diferentes expectativas. Ambas, entretanto, são pautadas pelas mesmas operações configurantes da mimese II.

É de um lugar mais amplo conferido à noção de narrativa que esse trabalho pretende abordar os caminhos organizadores de *Retrato Falado*, entendendo-o sempre sob uma perspectiva de mundo que só pode ser apreendido pela noção mimética, ou seja, de imitação de uma ação.

Assim, do ponto de vista da análise o quadro se subdivide em dois tempos primeiros: o tempo de contar, informado pelo testemunho, e o tempo contado, informado pela dramatização. Essas duas temporalidades representam duas ações que estabelecem a relação entre os tempos presente e passado, pois ao serem disponibilizadas sob a forma de diálogo

¹⁰⁰ É preciso esclarecer que, na perspectiva desses autores, o nosso trabalho não se encerra aqui. Estamos buscando um caminho, portanto, ao anunciar que o nosso interesse de pesquisa é a própria televisão poderia soar pretensioso demais se esse trabalho fosse uma narrativa que tivesse fim nela mesma. Nossa intenção com o comentário foi deixar mais claro o nosso ponto de partida.

restituem para o tempo de contar, no caso o presente, a ação rememorada que se presentifica, ou seja, como um passado encenado.

Essas duas ações primeiras fornecem a chave para análise do quadro. Um tecer da intriga que se faz na materialização de temporalidades múltiplas, revestindo o texto de uma unidade. Portanto, abordar a narrativa de *Retrato Falado*, para além das convenções formais de linguagem, significa perceber a sua relação com um tempo narrado.

Esse argumento se complexifica quando o tempo contado se fabula pela inserção de outras temporalidades, através do que estamos chamando de "quadros extras" que aparecem na encenação, dialogando com a performance de Denise Fraga. São eles as animações, o Falapovo e os depoimentos. Estes últimos subdividem-se em dois tipos: a fala de alguém da família¹⁰¹ da narradora e o depoimento de especialistas, pessoas autorizadas a falar sobre determinados assuntos por que compartilham ou compartilharam de situações pontuais da história.

Esses quadros se constituem como espécies de interlocutores, que são chamados à ação dramatizada para legitimarem o lugar dos obstáculos ou, no dizer de Aristóteles, as peripécias. São elas que permitem o desenvolvimento da ação, ao mesmo tempo em que, como dissemos no capítulo três, têm a função de generalizar uma história particular, gerando uma unidade de sentido que sai do âmbito do episódio contado e formaliza um outro mundo.

Abordaremos esse mundo, portanto, analisando as relações entre o tempo de contar e o tempo contado, propostos por Ricoeur, articulando as várias temporalidades discordantes que, ao serem inseridas na trama, estruturam uma maneira de ordenar a narrativa.

A metodologia utilizada para a invenção desse capítulo também compartilha desse ideal de unidade. Como uma narrativa, esse texto organiza-se para o seu ponto de chegada. Dessa forma, ao juntarmos enunciado com enunciação, optamos por retrabalhar os quatro episódios analisados nos capítulos anteriores. Com isso, voltamos ao ponto de partida e procuramos nessas experiências pré-figuradas (no sentido do que essas analises anteriores significam para esta etapa) a sua refiguração, ou seja, a construção desse capítulo.

Assim, ao mesmo tempo em que partes desses episódios vão ser utilizadas como instrumentos de análise, esse movimento indica também que esse trabalho é, ele mesmo, uma

¹⁰¹ A noção de família aqui é mais alargada, podendo ser um parente, um colega de trabalho ou um amigo íntimo. São pessoas que fazem parte do mundo cotidiano dessas narradoras que se unem por laços afetivos. São personalidades que participaram da história contada e, portanto, são "chamadas" para contextualizarem a fabulação.

narrativa, com ações que começam e se desenvolvem entre peripécias e reconhecimentos, promovendo o lugar organizado de um pensamento.

É preciso deixar claro que trabalhamos por tendência e, dessa maneira, os episódios servem como instrumento de um olhar narrativo que buscamos em *Retrato Falado*. Nesse sentido, as questões pontuais de cada análise sugerem a presença de muitos aspectos destacados em outros episódios do quadro.

4.1. Os jogos com o tempo

Iniciamos essa discussão indicando o significado da palavra criar como sinônimo de invenção: "quem conta um conto, aumenta um ponto". Acreditamos que toda palavra contada é um ato criativo. Contada por que diz respeito à ação; ao momento em que é posta em uso por um sujeito. Esse parágrafo inicial refere-se a nossa metáfora sobre *Retrato Falado*: fábula cômica do cotidiano.

Como a questão da comicidade foi problematizada no capítulo dois e a do cotidiano no três, resta-nos, neste último, enfrentar a da fabulação. Fabulação como metáfora de nossa própria compreensão do quadro, mas também das nossas maneiras de habitar (fazer com), que acomoda o diálogo entre a teoria e o nosso objeto, num processo sempre de mediação. Assim, fábula, em nosso trabalho, se aproxima do que estamos chamando de ato de criação. E, dessa maneira, ato narrativo.

A concepção de narrativa de Ricoeur torna-se, pois, imprescindível nessa pesquisa, posto que, para ele, é um ato de compreensão da vida e, portanto, uma categoria que reflete a experiência temporal da ação humana. Dessa forma, o autor estabelece a sua primeira premissa: a experiência é ato da imaginação produtora que só se materializa na linguagem (RICOEUR: 1994).

É essa premissa inicial que explica a escolha pela palavra fábula como metáfora de ação narrativa. Nesse sentido, imaginação produtora para o autor é a capacidade que o sujeito em linguagem possui de por em prática uma "nova pertinência semântica" a partir de "ruínas" da própria pertinência anterior. Dito de outra maneira, é a competência que temos de produzir novas significações na palavra toda vez que a proferimos. (*Idem*, 10).

Ao conceito de imaginação produtora alia-se o de imaginação regressa (regrada), tendo em vista que para a ação humana produzir novos sentidos é preciso que haja uma significação anterior, permitindo a compreensão dessa nova semântica. Assim, é por meio da relação dialética entre o novo e o antigo, que o autor, além de historicizar o ato narrativo, põe

em discussão a sua dinâmica processual e também o ato comunicacional¹⁰² existente. Produzir falas é produzir narrativas, por meio das quais "refiguramos nossa experiência temporal confusa" (*Idem*, 12).

Há que ressaltar a relação entre esses dois conceitos e o que estamos chamando, no fluxo dessa dissertação, de expectativas. No nosso entendimento, é pelo diálogo entre imaginação produtora e regressa que a narrativa de *Retrato Falado* recria um outro mundo onde o entendimento por parte do público (ato comunicacional) é constituído.

As expectativas são, portanto, os lugares de imersão do leitor / espectador no mundo fabulado. É por meio delas que o público faz associações entre um mundo cultural (midiático e cotidiano) pré-existente e as novas especulações inseridas no processo de configuração narrativa. Assim, as expectativas restituem para a obra o que chamamos de contrato de leitura¹⁰³.

Dessa maneira, o conceito de expectativa é articulado à experiência temporal, tendo em vista que realça na obra o seu lugar de passado e o seu lugar de futuro. A expectativa nada mais é do que a transformação de imagens vestígios (ou seja, o preexistente) em imagens antecipatórias (a espera, o desdobramento da história), articuladas em um presente, o tempo de leitura.

Assim, o *Retrato Falado* fabula as esperas existentes no espectador no momento em que vai ao ar. Esse contrato foi constituído no primeiro episódio, sendo permanentemente reatualizado a cada novo episódio. O contrato de leitura originado por meio das expectativas se consolida, gerando o ato comunicacional que permite a existência da narrativa.

Esse contrato, por sua vez, insere uma outra problemática conceituada por Aristóteles¹⁰⁴ e refigurada por Ricoeur: a questão da verossimilhança, como modos de crer. Aristóteles, quando considera a narrativa como imitação da vida, entende que o verossímil é a capacidade de narrar "o que poderia ter acontecido, o possível", de acordo com a "necessidade" (ARISTÓTELES: 2004, 43).

¹⁰² Comunicacional por que para o autor a narrativa, como uma representação da vida, só se constitui diante do outro, nas alteridades por meio das quais configuramos a experiência de um mundo pré-existente com porvir.

¹⁰³ Sobre contrato de leitura cf. VERON, Eliseo. L'analyse du contrat de lecture: une nouvelle méthode pour lês études de positionnement des supports de presse. In : Medias. Expériences, recherches actuelles, aplications. Paris: IREP, pp. 203-220, 1985 e ECO, Humberto. Lector in Fabula. Leitura do texto literário. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

Trataremos, mais à frente, apenas como contextualização, dos lugares iniciais por onde Ricoeur constituiu o seu conceito de narrativa. Deixamos, por ora, subentendido a importância da *Poética* de Aristóteles nesse processo.

Dessa maneira, o verossímil não é compreendido como simbolização do verdadeiro, mas ao contrário. A categoria da verossimilhança indica que a narrativa simula um lugar de mundo fabulado. O alargamento de Ricoeur refere-se à concepção de que toda a obra é produto de uma ficcionalização, não apenas as referidas por Aristóteles cujo foco principal era caracterizar os modos de configuração da narrativa trágica¹⁰⁵.

É por meio da categoria da verossimilhança, não como verdade, mas como fazer acreditar, que a narrativa indica a existência de um leitor implicado. É esse jogo, portanto, que insere no texto um contrato de leitura do público. Nesse sentido, o possível em *Retrato Falado* é agenciado por dois lugares de entendimento, configurados a partir da expectativa de ficcionalidade e de realidade, negociadas pela utilização de convenções formais diferentes¹⁰⁶.

A imaginação regressa em diálogo com a produtora deixa marcas no texto de um mundo prefigurado por meio do qual configuram-se as expectativas, consolidando o ato comunicacional (entre as imagens veiculadas pelo quadro e o espectador). A soma das imagens veiculadas e o ato de ver do espectador refiguram a experiência cultural da vida em *Retrato Falado*, que está assim impregnado de uma concepção de mundo.

Há que ressaltar, portanto, a relação entre mundo (*muthos*) e mimese (ambas as noções retiradas da *Poética* de Aristóteles), chaves para Ricoeur na formulação do seu conceito de narrativa. Mundo seria o agenciamento lógico dos fatos, no qual a sucessão dos acontecimentos se dá de forma causal ("um por causa do outro"). Nesse sentido, o mundo torna-se o objeto ("o que") da mimese, ou seja, da arte de compor, como arte que imita a vida. É preciso esclarecer que como imitação, entende-se no dizer de Ricoeur "o corte que abre espaço a ficção", contrária à noção de reprodução (RICOEUR: 1994, 74-76).

Ricoeur, no tomo II, de *Tempo e Narrativa*, discorre sobre o deslocamento que foi dado à categoria do verossímil como lugar da verdade (realidade), a partir do surgimento do romance realista. Segundo ele, esse tipo de romance numa tentativa de recriar para a obra a representação da vida, tal como ela é, buscou modos de narrar contrários às convenções formais clássicas (ou seja, o modelo aristotélico de narrativa não era mais suficiente, tendo em vista a dinâmica da vida). Diz ele: "o mais verossímil é aquele que capta mais de perto o familiar, o ordinário, o cotidiano, por oposição ao maravilhoso da tradição épica e o sublime do drama clássico". É nesse sentido que a verossimilhança insere na obra uma referencialidade, desmistificada pelo autor. Curiosamente é pelo processo histórico desencadeado pelo romance realista, ou seja, nessas novas convenções formais que percebemos o fluxo entre essa tipologia e a narrativa de *Retrato Falado*, tendo em vista que outras convenções formais, preexistentes no mundo do documentário, possibilitam que o contrato de leitura no quadro seja mediado também pela expectativa de realidade. Cf. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, tomo II*. São Paulo: Papirus, 1995, 24.

¹⁰⁶ Para aprofundar essa questão retornar ao capítulo três desse trabalho.

¹⁰⁷ Faz-se necessário apontar que Ricoeur se distancia da obra aristotélica, quando discorda da pretensão do autor em limitar o conceito de mundo aos gêneros da comédia, epopéia e, principalmente, tragédia, criando uma estrutura pelas quais essas obras se explicam nelas mesmas. Cf. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, tomo I.* São Paulo: Papirus, 1994.

O desdobramento de Ricoeur sobre a obra aristotélica se constitui pelo alargamento da concepção mimética, através da inclusão da relação temporal, encontrada em Santo Agostinho. Nesse sentido, o autor aprofunda a noção do tecer da intriga (como disposição dos fatos) a partir da das múltiplas temporalidades existentes.

Se para Aristóteles o tecer da intriga postula um encadeamento lógico de acontecimentos que torna a história una e completa (concordante), para Ricoeur, essa sucessão de acontecimentos é configurada pela relação inversa da discordância temporal. É pela configuração da experiência do tempo agostiniano que a intriga tece uma história síntese.

Ricoeur parte do conceito de tempo humano em Agostinho para alargar a concepção de mimese em Aristóteles. Para Agostinho, o tempo se constitui num longo presente que se desdobra em três lugares¹⁰⁸: o tempo das coisas passadas, o tempo das coisas presentes e o tempo das coisas futuras. É no tempo da ação, ou seja, no presente (*intention*) que se configuram as multiplicidades de tempos, possibilitadas pela existência desses três lugares (*distention*).

Ricoeur, portanto, transforma a ação mimética em tríplice mimese. A primeira, referese à memória; a segunda à configuração (tempo da ação) e a terceira à espera. Dessa forma, pontua que a sucessão lógica de acontecimentos de que fala Aristóteles só se constitui por que esses fatos são experiências temporais dissonantes, ou seja, a concordância sobre a discordância. Diz ele: "a discordância dilacera a concordância, é uma atividade extremamente verbal, em que a concordância repara a discordância" (RICOEUR: 1994, 55).

Narrativa, dessa maneira, é a arte que sintetiza uma dada experiência temporal, a partir da tessitura da intriga (*muthos*). A tríplice mimese é, portanto, os modos organizadores, pelos quais o tempo é agenciado, inserindo na obra a noção de completude, no sentido de construir uma história que se baseia em um ponto de partida, tendo como destino o seu ponto de chegada.

Esse caminho, por sua vez, se constitui pela junção de acontecimentos temporais discordantes. O que une um episódio ao outro senão a causalidade que permite o desfecho da ação? O que é essa relação causal senão a disposição de fatos através de uma experiência no tempo? Para Ricoeur, o movimento que une a narrativa ao tempo é sempre de ordem circular,

¹⁰⁸ Há que ressaltar ainda, que utilizamos a palavra lugar, ao falar do tríplice tempo, como uma espécie de espacialização, tornar visível. Dito de outra maneira, o tempo só existe quando ele é materializado pela linguagem, portanto, há uma relação circular entre narrativa e tempo.

na qual um não se constitui sem a existência do outro, já que para o autor, o tempo só se torna ação no momento em que se transforma em linguagem.

O que o autor conclui é que a essa sucessão de fatos implica ordenação dos jogos com o tempo. A extensão temporal entre passado, presente e futuro existente no ato contado, dessa maneira, é disposta no tecer da intriga por meio de elementos narrativos.

Há que se ressaltar também o modo como a concordância alinha os fatos que narrativizam "os jogos com o tempo". Esses elementos são: a verossimilhança (que já apontamos), os personagens, a peripécia, o efeito surpresa, o reconhecimento e a catarse (RICOEUR: 1995).

Os personagens são os agentes por meio dos quais a ação é constituída. Eles são atuantes por duas vias: quando sofrem e quando praticam a ação. No caso de *Retrato Falado*, esses personagens são responsáveis pela criação dos obstáculos e desejos que estruturam a história, formulando uma relação temporal que condiciona para a história a noção de unidade: começo, meio e fim.

Assim, eles são criados para dar voz à ação, portanto, como seus representantes. É, nesse sentido, que Terezinha torna-se para o episódio o seu desejo de aprender a dirigir caminhão, transformando-o num lugar de trabalho. Ela não pode ser mais do que o seu desejo, tendo em vista que "a representação deve ser de ação, mais do que de homens". A ação se configura pelo deslocamento da personagem como dona-de-casa para uma mulher que se profissionaliza (RICOEUR: 1994, 65).

É pela ação que a história tipifica personagens como Terezinha. É por meio dessa representação que o episódio constitui uma visão de mundo, reforçada pela última fala testemunhal: "lugar de mulher é no trabalho". A narrativa, como uma espécie de agir, agrega valores ao ato contado. Essa moral, por sua vez, desloca-se do episódio específico e passa a constituir o sentido de unidade para o quadro, isto é, configurando a visão do sujeito comum¹⁰⁹.

O terceiro elemento que confabula a ação narrativa é a peripécia. Esta é para Aristóteles a inserção de obstáculos que impedem momentaneamente a conclusão da ação. As

Está claro para nós que um dos caminhos possíveis de abordagem da vida cotidiana pelo quadro refere-se à construção de um lugar feminino, tendo em vista que essas histórias foram criadas, como dissemos no primeiro capítulo, para a criação de esquetes cômicos dramatizados pela atriz Denise Fraga, portanto, configurando a voz da mulher. Se optamos por outro lugar de análise, é porque, ao nosso ver, a posição feminina neste se entrecruza com a masculina, que também tem voz ativa. Assim, acreditamos que é a partir desse diálogo que o quadro fabula uma visão de cotidiano.

peripécias são, pois, os movimentos que invertem a ação, como espécies de acidentes contrários no destino dos personagens (ARISTÓTELES: 2004, 47).

Para Ricoeur, esse jogo de inversão é o ponto central da "concordância discordante", tendo em vista que insere na história uma sucessão de acontecimentos construídos em temporalidades díspares. Por outro lado, restitui para a história a noção de completude, pois para que a ação se desenvolva entre o seu começo e o seu ponto de chegada "leva tempo", fabulando, desse modo, uma perspectiva de extensão por meio da qual a concordância se constitui. Para o autor, "é na vida que o discordante arruína o concordante", tendo em vista que a obra agrega o sentido de unidade (RICOEUR: 1994, 72).

Assim, diz ele: "seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão". Dessa maneira, a perspectiva de um fim resolve "o paradoxo distensão-intenção", tendo em vista que entender a história significa "compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão" dentro do possível, isto é, pela lógica da verossimilhança. Esse paradoxo se transforma na "dialética" da vida (*Idem*, 105).

O efeito surpresa se constitui pela expectativa do que está por vir, entre um acontecimento e o outro, em direção ao desfecho. Assim, a disposição causal dos fatos, a partir da peripécia, que desvia o rumo da história, agrega um tom de surpresa como uma espécie de "golpes do acaso que parecem acontecer de propósito". Portanto, se materializa pela disposição dos fatos na relação concordância-discordância (*Idem*, 72-73).

Um outro elemento narrativo, também entendido como inversão, é o reconhecimento. Esse se constitui pela transformação da ação entre o seu ponto de partida e o de chegada. Dessa maneira, esclarece a história por que a justifica no momento do seu desenlace. Veremos como no episódio de Terezinha, o reconhecimento do seu desejo aparece com a morte do marido: se ela não tivesse insistido com ele para aprender a dirigir, não teria como se sustentar após a sua morte .

A catarse, como o último elemento, discutiremos ao analisar os episódios. O nosso próximo passo refere-se, portanto, à disposição desses episódios em análise. Cabe, entretanto, um adendo para esclarecer como metodologicamente utilizaremos os conceitos apresentados.

Dividimos os episódios, a partir das peripécias, em momentos do tecer da intriga. Cada momento é constituído pelos jogos temporais, tendo em vista que se estrutura pelo diálogo entre o tempo de contar (o testemunho) e o tempo contado (a dramatização mais a inserção dos quadros extras). A quantidade de momentos do tecer da intriga é diferente nos episódios,

já que cada um deles configura uma disposição de acontecimentos desiguais. Seguimos, dessa, maneira, o ritmo de fabulação de cada história em separado.

Há que ressaltar ainda que a maneira como conduziremos a análise será influenciada pelo último capítulo, do tomo II, da obra de Ricoeur, *Tempo e narrativa*. Decidimos, também, privilegiar a construção dos diálogos nos dois primeiros episódios e a construção imagética, nos dois últimos.

4.2. Teresinha da Silva: Já botei no pára-choque o coração e o nome dela¹¹⁰

Abertura: (voz *off* de Denise Fraga) Essa semana o Retrato Falado vai contar a história da Terezinha da Silva, de Arapiraca, Alagoas (corta, e Denise Fraga entra em cena). A Terezinha vai mostrar que na vida não existe marcha ré. Tem que engatar a primeira, a segunda, a terceira e a quarta, o que não adianta ficar em ponto morto.

Testemunho: O meu marido era caminhoneiro quando eu casei com ele, né? E ele começou a dirigir caminhão e eu em casa cuidando dos meninos...

Iniciamos essa análise pelo ponto de partida do episódio: o movimento de ligação entre o mundo de *Retrato Falado* e o mundo do leitor, ou seja, a introdução do leitor no mundo da história fabulada. Por outro lado, esse movimento inicial do tecer da intriga, introduz o espectador na história a partir da apresentação da personagem e, com isso, estabelece as duas lógicas de configuração dessa narrativa: a primeira, na voz da atriz Denise Fraga, já indicando (mesmo que ainda não esteja caracterizada como a personagem), como um dos lugares desse <u>bordado</u>¹¹¹, é configurado pela dramatização (o lugar da mentira, como expectativa de ficcionalidade, que abordamos na parte teórica acima).

A segunda, na voz testemunhal, insere o lugar da "realidade", com a presença do sujeito habitante do mundo cotidiano. Dividida entre esses dois lugares, a narrativa se apresenta para o espectador a partir de duas temporalidades iniciais: a do tempo de contar, que se refere ao presente, e o tempo contado, como espécie de rememoração da experiência, inscrita no testemunho.

¹¹¹ A utilização da palavra bordado é uma referência à dissertação de mestrado de Letícia Matheus (2006), que interpreta brilhantemente a tessitura da intriga como os caminhos que a linha perfura o tecido, inspirando-nos a seguir a sua poética sobre Ricoeur. Essa palavra, nos chegou através das inúmeras conversas que tivemos no grupo de estudos sobre o autor, criado pela professora Marialva Barbosa e seus orientandos.

-

¹¹⁰ Os subtítulos que nomeiam os episódios analisados, não são os mesmos escolhidos pela produção do quadro, mas fabulações nossas. Essa escolha levou em conta a proposta desse capítulo, isto é, a concepção do conceito de narrativa. Nesse sentido, esses subtítulos são atos de refiguração, que sustentam a relação entre o mundo da obra, ou seja, o mundo configurado que é *Retrato Falado* e o mundo do leitor, a nossa impressão sobre estes relatos. Assim, a partir dessa mesma lógica, as partes inseridas dessas histórias são <u>transcrições</u>, reforçando o lugar dessa relação, em detrimento da utilização dessas cenas previamente encontradas nos roteiros dos episódios.

Assim, a experiência do tempo é narrada de maneira inversa: de um tempo presente para um passado, pondo em perspectiva, o ato de lembrar¹¹². A noção de passado é materializada pelo uso do modo verbal da fala de Terezinha: "O meu marido era".

A voz testemunhal corporifica a noção de distanciamento temporal entre passado (tempo contado) e presente (tempo de contar). Contudo, essa experiência temporal se complexifica por que no tempo contado, ou seja, no momento da dramatização, o passado se torna presente num movimento prospectivo, de um vir a ser – a conclusão da história – inserindo na narrativa o lugar do futuro.

O tempo contado, portanto, embora seja narrado como um fato que já ocorreu, é fabulado a partir de um jogo que traz para a narrativa a presença dos três tempos, do ponto de partida ao seu ponto de chegada, instaurando uma temporalidade que se efetua pelo futuro do passado: um tecer que se inicia, se desenvolve (tornando passado o início) e é finalizado (tornando passado o desenvolvimento), em um ato que se configura pelas experiências rememoradas. Esse é o caminho pelo qual *Retrato Falado* narrativiza o tempo.

Cabe ressaltar, ainda, que esse início situa-se no que estamos chamando de primeiro momento do tecer da intriga: apresentação do personagem. O segundo momento se instaura no começo da dramatização, quando Denise/Terezinha, apresenta para o público a temática da história:

Denise/Terezinha: (cozinhando algo) Meu filho!

Marido: hum?

Denise/Terezinha: sabe que eu to cansada de pilotar esse fogão.

Marido: Sei...

Denise/Terezinha: eu tava pensando, aqui, em pilotar uma outra coisa.

Marido: o tanque de lavar roupa?

Denise/Terezinha: não, o teu caminhão.

Marido: (assustado) o meu caminhão?

Esse diálogo indica, de maneira prospectiva, que a história se desenvolverá a partir do desejo de Terezinha de querer se tornar caminhoneira. São os suspenses do que está por vir os indicativos do tecer da intriga. Há que considerar o trocadilho utilizado pelo uso da palavra pilotar, apontando que essa história será contada pela inversão. É essa característica que descreve o caminho do humor nesses episódios, como mostramos no capítulo dois.

_

Preferimos utilizar as palavras lembrança e rememoração como metáforas de memória, tendo em vista que essa representa um conceito e, nesse sentido, uma arquitetura de saberes pautada pela vasta teoria que a cerca. Compreendemos, que para entendermos a questão da narrativa é preciso discorrer sobre a memória, não explorada nessa dissertação por conta de outras questões que o nosso tecer precisou abordar. Afirmamos, porém, o lugar subentendido desse conceito no trabalho.

As falas subsequentes fazem parte do terceiro momento do tecer da intriga. É a apresentação do conflito que se instaura pelo diálogo entre o desejo da personagem e a inscrição de um obstáculo.

Fala-povo:

Caminhoneiro 1: Acho que ela não guenta não.

Caminhoneiro 2: Depois que ela cair na estrada ela não guenta.

Caminhoneiro 3: Num tem como, né? Emprestar o caminhão pra ela.

Marido: (os dois olhando para a câmera) Viu? Caminhão não é coisa pra se emprestar.

Denise/Terezinha: Mas se você me ensinasse a dirigir eu podia te ajudar, homi!

Marido: Mas mulé, caminhão é coisa pra homem!

Denise/Terezinha: (irritada) Que coisa pra homem! Que coisa pra homem, hoje em dia não tem mais esse negócio, não. Nós estamos na década de setenta!

Nesse diálogo percebemos que o marido é o obstáculo de Terezinha, pois, para ele, a função da mulher é cuidar da casa e a profissão de caminhoneiro é para homem. A escolha pela utilização do que estamos chamando de quadros-extras, que nesse caso é o Fala-povo¹¹³, tem como finalidade repetir e reforçar a posição do marido, que já estava subtendida na fala ("O tanque de lavar roupa?") do primeiro diálogo.

O Fala-povo, portanto, constitui-se como lugar do comentário (já analisado no terceiro capítulo) que, no dizer de Foucault, está a serviço da narrativa como uma espécie de repetição do que já foi dito (ou subentendido), permitindo um prolongamento do conflito para assim inserir a peripécia, alongando a conclusão da história. Esses depoimentos, ao legitimarem o obstáculo a ser vencido pela personagem, instauram a voz dissonante do marido.

Esse processo se reforça quando, após a inserção do Fala-povo, assistimos na volta da dramatização (com os dois personagens olhando para a câmera)¹¹⁴ a fala do marido: "Viu? Caminhão não é coisa pra se emprestar". É a partir desse momento que o público (nós) sintetizamos os três pontos iniciais do tecer da intriga: a apresentação do personagem, a configuração do desejo de Terezinha (que permite a construção da ação) e, por fim, a

.

O que estamos chamando de Fala-povo (ou o povo fala) são recursos criados pelos programas jornalísticos com o intuito de utilizar pequenas falas dos sujeitos comuns, captadas na rua, com a intenção de universalizar questões pontuais na produção das matérias. Acreditamos que esse recurso se insere como um desdobramento do depoimento, porém aponta uma outra significação, já que não tem, necessariamente, a intenção de construir um texto baseado no ato de contar uma experiência. São falas curtas de opinião. É preciso esclarecer que, como um desdobramento, esses lugares não são puros: dar a opinião, significa dessa maneira, uma forma subentendida de revelar uma experiência. Utilizamos essa nomeação para diferenciar as várias formas de utilização do sujeito comum pelo quadro (facilitando a nossa análise), assim como já fizemos ao utilizar a palavra testemunho e depoimento no terceiro capítulo.

¹¹⁴ A questão do movimento de olhar para câmera será explicada no terceiro episódio.

125

inscrição do conflito, incitando no público, a partir do efeito suspense, a vontade de descobrir

os caminhos que serão traçados por essa história.

É preciso deixar claro os jogos com o tempo descritos por essa sequência: o Fala-povo

atua no presente e a narrativa, no dizer de Ricoeur, no presente do passado. Esses dois

momentos ao serem intercalados ativam no primeiro uma entrada no mundo contado de

Retrato Falado, indicando a existência de uma discordância temporal entre a interlocução de

uma ação, que já aconteceu, a partir da forma contada em prospectiva, intercalada por uma

ação no presente. Assim, embora a visão do marido seja enquadrada em um determinado

tempo cronológico (década de 1970), expressa as múltiplas temporalidades do mundo

cotidiano. Portanto, o que parecia ser uma noção cultural do passado frequenta os ambientes

do tempo presente.

É esse jogo temporal que universaliza a narrativa de Retrato Falado, pondo em

questão os conflitos de mundo existentes na vida diária, narrada pela vida midiática. Há que

considerar ainda que a fala de Denise/Terezinha ("estamos na década de 1970"), é o ponto de

partida para que o quadro revele um mundo que está em permanente movimentação, indicado

pelo jogo moral entre a posição contrária do marido e o desejo da personagem.

É, portanto, pelos jogos com o tempo que a narrativa reflete as posições contraditórias

do mundo de Retrato Falado: de um lado, a perspectiva de passado que se presentifica (visão

do marido sobre o papel da mulher na sociedade – pilotar um tanque de lavar roupa), de outro,

o reforço à perspectiva de que o tempo muda, incitando uma nova visão do papel da mulher.

Essa dinamização, por sua vez, é reforçada pela entrada da voz testemunhal:

Testemunho: Achava que aquela profissão quem tinha que exercer era um homem, mulher não. E naquela época mulher não chegava nem na porta da

frente, mulher era pra conversar da porta do meio pra trás. O tempo muda e as mulheres também têm que mudar. Eu sou muito persistente, aí fui

insistindo, insistindo...

Assim, o ato de narrar ordena as múltiplas temporalidades existentes no diálogo entre

o Fala-povo, a dramatização e o tempo de contar. O terceiro momento do tecer da intriga

descreve a primeira tentativa de Denise/Terezinha para convencer o marido, portanto, um

ensajo de inversão do obstáculo.

Denise/Terezinha: (na boléia de caminhão enquanto o marido está

Marido: deixe de ser insistente, mulé!

dirigindo) Deixa eu pegar no volante só um pouquinho?

Denise/Terezinha: Deixa, anda...

Marido: Não

Denise/Terezinha: Deixe, só um pouquinho! **Marido (assustado):** Ene, a, o, til, não!

Denise/Terezinha: Deixe.

Marido: Mas por que que eu haveria de deixar?

Denise/Terezinha: Por que? Por que mulher não deve se encostar.

Testemunho: Porque se ela tem o marido hoje e dá tudo a ela, ela não confie nisso não, porque nós hoje tamo vivo, amanhã nós tamo morto e se o marido

morrer e ela não souber fazer nada? **Marido:** Vire essa boca pra lá.

Denise/Terezinha: (virando a boca para o outro lado.) Eu viro, mas que é verdade, é (ela vai tentando carinhosamente, chegar perto do marido, beijando, até que ela coloca o braço dela na direção).

Marido: ta, ta, ta (tirando o braço dela da direção) a gente conversa sobre

isso. Amanhã, ta?

Denise/Terezinha: (alegrinha) Ta (beija-o, agradecida. Corta, aparece uma animação com relógios, ponteiros subtendendo uma passagem de tempo).

A interlocução entre a dramatização e o testemunho, nessa seqüência, faz com que este se desloque para o lugar do comentário, ou seja, inserindo-se como peripécia que permite os desdobramentos da trama. Essa voz testemunhal instaura um jogo de inversão que pretende relativizar a posição do marido, fazendo com que a história possa seguir em direção ao seu fechamento. Assim, a narrativa configura os deslocamentos traçados pelas visões de mundo e vozes dissonantes, descritas como uma luta entre homem e mulher.

São, dessa maneira, as inscrições temporais entre o passado (dramatização) e o presente (tempo de contar) que, ao serem justapostas, legitimam o tom humorístico da narrativa. Esses deslocamentos, que se costuram a partir dessas inversões, formalizam o lugar do humor como o da diferença. Esse jogo, contudo, é algo que pode ser visto em todas as instâncias desse bordado, ou seja, no diálogo, mas também na produção visual.

Quando o marido pede para que a personagem vire a boca para lá, após a fala testemunhal, Denise/Mariza, automaticamente, não só diz que vira, como também, tomando de empréstimo o corpo para informar, vira a cabeça para o outro lado.

A próxima cena caminha para o quarto momento do tecer da intriga, revelando a segunda tentativa da personagem para conseguir alcançar o seu objetivo. A seqüência se desenvolve a partir da utilização pelo marido, para mudar de assunto, do advérbio "amanhã" (prospectiva). Conseqüentemente, o que importa para a narrativa é esse momento, apagando o resto do dia. Sem perder a concordância, a resolução da trama também é temporal: a imagem

que se segue a essa fala é a animação com relógios e ponteiros, adiantando o tempo para um amanhã, que se tornou hoje¹¹⁵.

Denise/Terezinha: (servindo um gigantesco café da manhã) Pensou naquele

assunto de ontem?

Marido: Ué, que assunto? (ela tira a cesta de pães da mesa).

Denise/Terezinha: não se faça de desentendido...

Marido: mas eu não to lembrando de nada (ela tira o suco da mesa).

Denise/Terezinha: Você me prometeu!

Marido: eu prometi? Prometi é? (ela tira o café e o leite).

Denise/Terezinha: ah vai dizer que esqueceu?

Marido: Sabe o que é? A minha memória anda muito ruim... (ela tira as

frutas da mesa).

Denise/Terezinha: sabe o que é muito bom pra memória? Sabe o que é?

Marido: não.

Denise/Terezinha: jejum! (ela faz que vai tirar o bolo da mesa).

Marido: Não, o bolo, não! O bolo não!

Testemunho: Ele disse: olhe, eu vou lhe ensinar, agora ensinar só pra você trabalhar assim, mais eu! Mas pra você fazer uso da profissão, não! (corta, a cena seguinte mostrará Denise/Terezinha todo arrumada, como estivesse

indo a uma festa, para as aulas de direção).

A irritação de Denise/Terezinha que, por fim, perde a paciência, narrativizada pela retirada dos alimentos da mesa (a mesa cheia é metáfora de uma tentativa de convencimento, portanto, uma astúcia), faz com que o marido aceite ensiná-la. No entanto, essa permissão é fabulada sob uma condição, gerando a inserção de um segundo obstáculo a ser vencido (ela pode prender a dirigir, mas não pode se profissionalizar). Esse, por sua vez, é consequência dos acontecimentos iniciais criadores do conflito. A opinião do marido sobre a mulher não se modificou.

É, portanto, no encadeamento de acontecimentos desordenados que se configura os lugares da ação. Apaga-se o tempo restante do dia e insere-se apenas aquele necessário para o desenvolvimento da trama. É, por esse motivo, que esses acontecimentos só podem ser entendidos como unidades discordantes. É preciso ressaltar que essa síntese já está articulada na carta enviada, na capacidade que temos de interpretar nossas ações no mundo pelo mesmo processo evidenciado em Retrato Falado, ou seja, pelo ato de narrar.

Veremos a seguir, como, a narrativa descreve as aulas de direção experimentadas por Denise/Terezinha:

Denise/Terezinha: Tcharam!

Marido: Você vai pra uma festa ou prum caminhão?

¹¹⁵ Esses elementos que interligam um acontecimento ao outro serão aprofundados na análise no terceiro episódio. É neste que nomearemos essa estratégia narrativa de função interligante.

Denise/Terezinha: Pra mim, andar de caminhão é uma festa. Vamos embora! (corta)

Marido: (na boléia, explicando para ela como ela terá que fazer para ligar o caminhão) Pra ligar é assim ó, você vira a chave, aperta esse botão e junto você tem que pisar no acelerador. Um dois e já (ela liga o carro). Isso. Agora aperta a embreagem bem forte lá no fundo. Agora você vai soltando a embreagem bem devagarzinho...

Denise/Terezinha: (ela solta a embreagem muito rápido e o caminhão dá um pulo) Foi muito rápido?

Marido: Mas é claro, mulher. Você não vai aprender de jeito nenhum, esse jeito!

Terezinha: Mas meu filho tenha paciência....

A voz testemunhal, que aparece em *off*, demarca a inversão do obstáculo: a irritação do marido. Mais uma vez, o testemunho se desloca do tempo de contar para ser inserido como reforço ao desenvolvimento da trama. Se ele desistir de ensinar acaba a história. Portanto, é preciso que haja um elemento discordante para que a trama prossiga:

Marido: Tudo bem. Vamo tentar de novo. Você liga, aí o carro sozinho, vai (ela aperta o botão do pára-brisa). Não é isso!

Denise/Terezinha: não, não, espere, espere, espere, oxi homi, espere! (Ela fica desesperada e começa a mexer em todos os botões: buzina, aperta o jato de limpeza, acende o farol entre outros).

Marido: Eu desisto você está é burra!

Testemunho: Ele disse que não ia me ensinar mais, que eu... Ele disse até

um palavrão: você está burra!

Denise/Terezinha: (irritada) Você me chamou de burra!

Marido: Chamei!

A irritação de Denise/Teresinha, agora, se constitui pela mesma intenção do momento anterior, ou seja, como inversão que convence o marido a tentar novamente. É importante ressaltar que a palavra "burra", ao adquirir o sentido de palavrão pelo testemunho, reforça a cadeia temporal da narrativa, pois indica um tempo passado, em que o uso dessa expressão poderia ser entendido dessa forma. Ao ser transposta para o presente do ato de contar já perdeu esse significado (estamos aqui apontando as contradições existentes entre o mundo do leitor e o mundo do texto através de um jogo temporal, tendo em vista que para nós "burra" pode não mais ser interpretada como ofensa; a palavra já foi resignificada de várias maneiras, adquirindo sentidos múltiplos no mundo cotidiano. Por isso, quando o testemunho enfatiza o uso da palavra "burra" como xingamento, imprime a noção de que os sentidos das palavras têm uma história e essa se faz no tempo).

A cena seguinte se constitui pela terceira tentativa de Denise/Terezinha. Será que ela dessa vez irá conseguir?

Animação: Na década de 40, apenas 15% das mulheres brasileiras trabalhavam fora de casa. Nos anos 70, esse número subiu para 18% e hoje está em 41%. Mas a maior parte delas, também trabalha dentro de casa.

Denise/Terezinha: Viu?

Marido: Tudo bem, vamos tentar mais uma vez.

Denise/Terezinha: Tá, mas agora eu vou sem salto alto, que isso aqui tá me atrapalhando (ela joga os sapatos pela janela).

Testemunho: Aí descalça, eu tinha mais controle no pé, né?

Marido: (ela gira a chave do carro) Isso, muito bem, já conseguiu ligar só, pelo menos ligar você já tá sabendo.

Denise/Terezinha: Agora, agora.

Marido: Agora você engata a primeira e vai soltando a embreagem devagarzinho...(ela consegue).

Denise/Terezinha: Eu consegui, né?(o caminhão vai andando ao som do Coro Aleluia, de Haendel).

Depoimentos:

Caminhoneira 1: A gente sente uma total liberdade, é muito gostoso, só a gente que tá aqui prá sentir mesmo..

Caminhoneira 2: E outra sensação mais importante é de saber que a gente também é capaz de dirigir um caminhão (corta).

Esses depoimentos finais, no nosso ver, assim como o testemunho, quando sai do tempo de contar a passa a fazer parte do tempo contado (comentário), são como uma espécie de inversão das peripécias já analisadas.

Além disso, esses depoimentos são narrados a partir de um lugar afetivo. A pergunta invisível a essas caminhoneiras é "o que você sente quando está dirigindo um caminhão?" As respostas são investidas de uma imaginação melodramática que indica a volta do mundo midiático ao mundo cotidiano. Também reflete a intenção narrativa do quadro que, ao posicionar esses depoimentos em cena, além de legitimar os modos organizacionais da narrativa a partir das marcas do melodrama, reforça, <u>claramente</u> a intenção de tornar aceitável para o espectador o desejo de Denise/Teresinha. Essa conquista é feita pela voz do coração.

O penúltimo momento do tecer da intriga diz respeito ao deslocamento que transporta o aprendizado da personagem para uma prática, invertendo a condição que o marido impôs a seu favor:

Marido: (no outro dia de manhã, ele antes de sair de casa, de bicicleta, pede um favor a ela) Terezinha, eu já to indo.

Denise/Terezinha: Vá com Deus, meu filho. Que horas você volta?

Marido: Ah, eu tenho muita coisa pra fazer lá. Acho que só volto mesmo pro fim da tarde. Ah, Terezinha, será que você pode fazer um favor pra mim?

Denise/Terezinha: Sim. (para o filho que passa correndo) Pára com isso menino!

Marido: Será que dava pra você carregar o caminhão com a madeira, que

quando eu voltar eu tenho que fazer uma entrega em Olho D'água das Flores?

Denise/Terezinha: Mas carregar o caminhão não é serviço de homem?

Marido: É. (percebe a mancada) Quer dizer, não! Hoje em dia não tem mais esse negócio não, Terezinha. Agora, nos estamos na década de setenta. Tchau

Denise/Terezinha: Hum, sei...

Marido: Tchau, carrega pra mim, hein Terezinha.

Denise/Terezinha: (para ela mesma) Bom, se uma mulé pode carregar madeira, ela também pode dirigir um caminhão.

Testemunho: Carreguei o caminhão de madeira e fui pra Olho D'água das Flores sem ordem dele, sem documento, sem nada...

Há um corte na cena e, em seguida, aparece Denise/Terezinha com o filho na boléia do caminhão indo entregar a encomenda, quando, de repente, o menino percebe a polícia atrás deles:

Filho: (o filho mais novo vai acompanhando-a) Xi mãe, olha a polícia.

Denise/Terezinha: Misericórdia, meu Deus...

Testemunho: Ela piscou e mandou eu encostar. Aí eu encostei, aí eu com chapéu na cabeça, ela pensava que eu era homem, né?

Policial 1: Muito bem, meu senhor, pode ir descendo.

Denise/Terezinha: Meu senhor, não. **Policial 1:** Eu to falando com quem?

Testemunho: Ele falou: eu to falando com quem? Aí eu disse: com uma mulher, aí ele disse: mulher? Eu disse: é, porque ele viu a voz fina, né? Aí ele disse: não, mas eu to pedindo o documento do carro, aí eu disse: olhe, eu estou toda errada.

Denise/Terezinha: (descendo do caminhão) Olhe, eu estou toda errada. Eu estou sem documento do carro eu não tenho carteira. Mas como eu confio nos senhores....

Testemunho: E no estudo dos senhores, eu sei que vocês não vão me prender. Aí eles disseram: mas que coragem a senhora tem. Eu falei: não, confiar primeiro em Deus, segundo nos homens educados, né?

Policial 1: Eu, educado? A senhora acha mesmo?

Denise/Terezinha: Mas é claro, meu filho, é só de olhar que dá pra ver que são duas pessoas finas.

Policial 2: Oxi, quê isso...

Denise/Terezinha: Não, meu filho, eu olho pra vocês e vejo que vocês tiveram uma boa família, uma boa mãe.

Policia 1: Minha mãe era maravilhosa... (começa a choramingar)

Policial 2: Mainha, mainha era tão linda.

Denise/Terezinha: É eu aposto que sim, meu filho, era linda.

Policial 1: A senhora até parece um pouco com ela...

Policial 2: Com a minha também... Se a senhora tivesse bigode era igualzinha...

Denise/Terezinha: (abraçando-os) É mesmo? Não fiquem assim, meus filhos...

Policial 1: (recompondo-se um pouco, mas ainda fungando) Já passou, já passou... Bom, a senhora pode ir. Mas vê se tira essa carteira de motorista.

Denise/Terezinha: Pode deixar. Daqui pra frente tudo vai ser diferente (ela entra no caminhão e parte. Os policiais dão adeus tristemente).

A fala de Denise/Terezinha, reforçada pelo testemunho, é também um jogo tático para que ela não seja presa¹¹⁶. Essa é a última peripécia descrita. A quase-conclusão da história vem pelo reconhecimento:

Testemunho: Aí quando cheguei em casa meu marido já tinha chegado....

Marido: Mas você me deixou preocupado, mulé!

Denise/Terezinha: Eu to bem.

Marido: E ele?

Denise/Terezinha: (apontando para o filho) Tá aqui.

Marido: Não, eu to falando do caminhão.

Denise/Terezinha: tá aí, ó? (para o menino) Vai se lavar menino, vai

menino.

Marido: Onde você estava?

Denise/Terezinha: Em Olho D'água das Flores, entregando a madeira. **Marido:** Mas se você num tem nem carteira de motorista, muié!

Denise/Terezinha: Começo a tirar amanhã!

Marido: Pra quê?

Denise/Terezinha: Pra te ajudar com o caminhão. **Marido:** E cê por acaso me pediu permissão? **Denise/Terezinha:** Se eu pedir, você vai deixar?

Marido: Não.

Denise/Terezinha: Então não vou pedir, porque assim eu faço o que eu quero, você não se sente desobedecido e fica todo mundo feliz. Tá bom assim?

Marido: (pensa um pouco) Tá, acho que tá...

Testemunho: Aí, continuemo, rodemo ainda uns quinze anos, né? Foi quando aconteceu o acidente. Deus permitiu que ele fosse e eu fiquei pra criar oito filhos, né?

Denise/Terezinha: Você não me quebre nenhuma vidraça, você faça a lição, você cuide da casa, você esquente a comida, você cuide dos meninos. Você venha comigo.

Filho: Vamos embora.

Denise/Terezinha: Vamos, meu filho. Vamos pro trabalho.

Testemunho: (off) Era uma vida de, uma vida de luta, eu sobrevivi porque Deus é pai e a (imagem do testemunho) vida só é dura pra quem é mole...

Denise/Terezinha: (diante dos filhos mais velhos, examinando os boletins) Mas que porcaria de boletim! Como é que vocês vão ser médicos com essas notas?

Filho: Mas a gente não queremo ser médico, mainha, queremo ser caminhoneiro.

Testemunho: Nenhum deles quiseram se formar, nenhum dos meus filhos, como algum deles, foram formado (o testemunho entra em off), gerado na cabine do carro, todos tiveram sangue misturado com óleo diesel, né? Aí resultado foi que eles, nenhum quis formar. (cenas da família de Terezinha) Então depois dessa vida de caminhoneiro e de toda a luta, o que sobrou foi

¹¹⁶ Analisaremos as astúcias criadas pelas personagens no próximo episódio.

132

essa família maravilhosa, meus filhos, meus netos, minhas netas. Mas

sempre digo: lugar de mulher é no trabalho.

Essa voz testemunhal final é, no nosso entendimento, uma espécie de reconhecimento

da ação, tendo em vista que o marido morreu e se não fosse a insistência de Denise/Terezinha

ela não teria como sustentar os filhos. A história se desdobra, então, na própria história dos

filhos dela que não quiseram ter outra profissão a não ser a de motorista. A trama só é

concluída quando invoca, nas cenas finais, a família real de Terezinha, trazendo o mundo

cotidiano para o mundo midiático. A imagem final reforça o lugar do qual essas histórias

saíram: a vida diária.

Esse final indica um modo de contar que pressupõe uma expectativa de realidade,

como contrato de leitura. É por esse motivo que a história, dentro dos limites da

verossimilhança, permite que o final seja configurado pela volta à vida "real". Na história

seguinte veremos que o final conduz a um sentido inverso, promovendo a entrada do mundo

cotidiano no mundo midiático.

4.3. Zulmerina de Jesus: Cabelo, cabeleira, cabeluda, descabelada!

Abertura: (voz off de Denise Fraga) Essa semana o Retrato Falado vai contar uma história cabeluda, da Zulmerina, ou melhor da Zuca, de São José

do Rio Preto.

Testemunho: Eu sou Zulmerina Rosa de Jesus, nascida em Vila Lurdes,

meu apelido é Zuca desde pequenininha.

Como já dissemos, essas duas vozes indicam o primeiro momento do tecer da intriga,

com a apresentação da personagem. A materialização pela voz testemunhal no tempo presente

("eu sou") lembra a relação da personagem com a vida cotidiana: ela existe e está em Retrato

Falado contando a sua história.

Denise Fraga: Olha só a história dessa nossa Rapunzel.

Testemunho: Quando que casei que começou a minha história. Eu tinha um cabelo que batia nos ombro. Casei com um homem que não deixava eu

cortar o cabelo.

O segundo momento do tecer da intriga formaliza a apresentação do conflito, através

da voz testemunhal: o desejo da personagem de cortar o cabelo versus a proibição do marido.

Essas duas vozes dissonantes, como na história de Terezinha, metaforizam o embate sexual

entre homem e mulher. É essa disputa que promoverá os desdobramentos da intriga.

Denise/Zuca: Mas não deixa por que?

Marido: Por que mulher tem cabelo grande e homem tem cabelo curto, uai!

Denise/Zuca: Desde quando?

Marido: Desde que o mundo é mundo!

Denise/Zuca: Ah é?

Animação em off: O comprimento do cabelo do homem e da mulher já foi para cima e para baixo muitas vezes. No séc. XVII, era costume o homem usar o cabelo no meio das costas, já no séc. XX inspirada pelo corte a *la garçonne* a mulher passou a tesoura em suas longas madeixas, época em que também muitos roqueiros passaram a usar o cabelo no meio da cintura, hábito esse que não agradava as religiosas que sempre foram adeptas ao corte rentinho a cabeça, corte esse que parecia ser o sonho de nossa Zulmerina.

A utilização da animação, como estratégia narrativa, relativiza a certeza do marido, inserindo na história a perspectiva de que os valores morais são, na verdade, produtos de construção cultural, que se modificam de acordo com os próprios movimentos temporais da vida humana. É, nesse sentido, que as discordâncias temporais que tecem a intriga são referentes aos movimentos do tempo, organizadores do mundo cotidiano. É o nosso modo de interpretar o mundo, via uma perspectiva narrativa que produz, em *Retrato Falado*, um contrato de leitura entre espectador e obra, através da representação possível desse mundo, portanto, verossímil.

A animação, ao nosso ver, representa a voz da produção do programa diante do conflito. Assim, por meio dessas brechas, os autores constroem a sua visão de mundo não apenas diante da história completa, mas, ao introduzir as animações, como parte da história contada. Criam, pois, uma nova peripécia, a tentativa de inversão da posição do marido, legitimada pela fala subseqüente de Denise/Zuca:

Denise/Zuca: (A cena volta para o marido e a mulher que estão olhando para a câmera) Viu só? Cabelo curto é uma coisa normal, deixa de ser jeca.

A seguir, passaremos a discorrer sobre o terceiro momento do tecer da intriga, com a primeira tentativa de convencimento de Denise/Zuca em direção ao seu objetivo, que é cortar o cabelo.

Testemunho: Quando eu falava que ia cortar mesmo o meu cabelo e quando ele chegasse em casa eu já tava com o cabelo cortado, ele falava que ia raspar a minha cabeça.

Denise/Zuca: Pois rape, rape, rape mesmo, por que só assim eu me refresco um pouco.

Marido: Oi você dobre essa língua e pára de falar nisso, que só de pensar nisso dá vontade de arrancar os cabelos de raiva.

Denise/Zuca: pois arranque os meus, não os seus.

Testemunho: Mas não vai cortar mesmo e não tem balanga beiço.

Marido: Mas não vai cortar mesmo e não tem balanga beiço.

Nos dois primeiros momentos do tecer da intriga, apresentamos os personagens (Denise/Zuca, o marido e o testemunho – que é o desdobramento da primeira personagem, mas que possui voz ativa no desenrolar da ação), e o problema que resultou a fabulação dessa história (mulher quer cortar o cabelo curto, mas seu marido não permite). Esse terceiro momento reforça o percurso pelo qual a personagem principal conseguiu resolver o seu infortúnio.

Temos aqui duas temporalidades iniciais que irão promover a conclusão da ação. Uma, situada na voz presente, representada pelo testemunho e, a outra, na voz passada, representada pela personagem dramatizada. Esse desdobramento da personagem em duas mostra, no interior da narrativa, a existência de dois mundos em *Retrato Falado*: o midiático e o cotidiano. Para além, elas prescindem uma da outra, refletindo a complexificação existente entre esses.

Caracterizam, assim, a discussão do quadro, tornando a ambivalência fio condutor da narrativa, tendo em vista que esses mundos não são separados e reconfiguram a existência de um terceiro mundo: o do *Retrato Falado*. Essas duas personagens que ora aparecem como uma só voz e ora com vozes distintas, extraídas de mundos também distintos, são metáforas do sentido que as histórias produzem.

As tentativas de Denise/Zuca, caracterizando os movimentos de inversão no quadro, expõem para o público o elo comunicacional que permite o entendimento da história. Tanto o mundo midiático, quanto o cotidiano encontram-se no texto como vestígios de um mundo preexistente, tornando-se suportes para esse novo mundo que chega ao espectador.

Testemunho: (off, enquanto Denise/Zuca representa por meio da dramatização os procedimentos dessa fala) Naquela época era lavado com sabão de soda, água e pente, eu punhava a água na bacia e ia esfregando enxaguando com água. Quando secava o cabelo fazia (cenas com a fala e com as mãos como se explicasse que o cabelo estava espichado).

Denise/Zuca: (em contra-plano, vemos o reflexo de Denise/Zuca no espelho, enquanto ela conversa com a cunhada) Afe Maria, que homi doido, será que ele vai guerer que essa juba cresça até o pé?

Cunhada: Do jeito que o meu irmão é

Denise/Zuca: Pois ói, um dia eu ainda me encho e dou um talho nessa crina.

Cunhada: Você não teria o topete que meu irmão te mata!

Denise/Zuca: Mas eu já to morta mesmo de tanto lavar, pentear, carregar

esse manto, ou você acha que é fácil?

A voz testemunhal em *off* marca uma outra estratégia narrativa que se faz pela discordância temporal, pois, localiza-se no presente ("naquela época") sobreposta pela dramatização, percebida como lembrança. É, nesse sentido, que essa seqüência não deixa dúvidas sobre a questão do tempo distendido. Embora interpretemos como duas temporalidades diferentes estas só existem como fusão. Portanto, indicam que refiguramos as imagens símbolos do passado quando estas atravessam o nosso presente pelo ato de contar.

Há que ressaltar ainda, que essa fala, como apontamos na história de Terezinha, sem perder suas características testemunhais, desloca-se para o lugar do comentário, repetindo os motivos que geraram a ação por meio de novas ações. São as idas e vindas que permitem o prolongamento da história, constituindo o quarto momento do tecer da intriga.

O diálogo subseqüente, entre Denise/Zuca e a cunhada, reforça a teimosia do marido, refletida na fala da cunhada: "Do jeito que o meu irmão é...". Contudo, é nessa mesma seqüência que vislumbramos uma outra teimosia: a de Denise/Zuca em dar prosseguimento a sua vontade de cortar o cabelo: "Um dia eu me encho e dou um talho nessa crina" e "Mas eu já to morta mesmo de tanto lavar, pentear, carregar esse manto, ou você acha que é fácil?". É esse movimento da ação, fabulada num vir a ser, que produz no público o efeito suspense (será que o marido, enfim, permitirá que ela corte o cabelo?). E, portanto, cria, a partir desses desdobramentos, uma espera.

Vejamos, a seguir, como esse desdobramento, a partir da pergunta final de Denise/Zuca ("ou você acha que é fácil?"), encadeia dois acontecimentos dispersos, caracterizados pelos depoimentos de dois cantores, produzindo o quinto momento do tecer da intriga:

Depoimento Elba Ramalho: Você tem cabelo à beça, sabe, você tem que gastar mais xampu, você perde mais tempo. O creme, o condicionador tem que ser ajustável ao seu tipo de cabelo. Cabelo crespo não é nada fácil. **Depoimento de (cantor de** *Hip-Hop***):** No calor é o seguinte, ponho ele mais na toca ou prendo ele em bonés grandes, né? Por que no calor ele só esquenta na nuca, fora da nuca, você nem sente muito.

Esses dois depoimentos têm como função deslocar a ação dramatizada no passado para o presente. A partir da fala de especialistas em cabelos crespos o quadro generaliza uma ação pontual. Traz para a trama a possibilidade de o público compartilhar a história narrada com hábitos do cotidiano ("gastar mais xampu", "o condicionador tem que ser ajustável" e "bonés grandes"), universalizando-a.

Há que ressaltar ainda que esse encadeamento não é sentido como um corte abrupto da ação, já que a relação entre a fala final de Denise/Zuca ("ou você acha que é fácil?"), os depoimentos (principalmente o da cantora Elba Ramalho) e os usos de palavras como "você tem" e "ao seu tipo de cabelo", estrutura-se como uma espécie de conselho para a personagem principal.

Assim, esses depoimentos, que caracterizam o lugar do comentário (já analisado), são envolvidos na narrativa, e, portanto, entendidos como constituinte delas. Para além, a fala final de Elba Ramalho ("cabelo crespo não é nada fácil") reforça a dificuldade de convivência de Denise/Zuca com o seu cabelo. O cabelo "crespo" da personagem é como um infortúnio que simboliza o seu lugar de vítima.

A próxima sequência evidencia uma passagem de tempo, materializada na fala testemunhal: "Meu cabelo só crescendo". Esse testemunho tem por finalidade dar continuidade à ação que, nestes dois últimos momentos, deu voltas em torno do desejo de Denise/Zuca, prolongando a conclusão do episódio:

Testemunho: Meu cabelo só crescendo, nisso ele chega falando que tinha arrumado um serviço pra nos mudar pro sítio.

Marido: é uma roça um pouco pra lá da onde o Judas perdeu as botas.

Denise/Zuca: Ah é, é?

Marido: E tem mais, ó, vai só nos dois e Deus.

Denise/Zuca: Hum...

Testemunho: Aí bateu na minha cabeça que se eu não pentear o cabelo, ele vai ter que deixar eu cortar o cabelo. Ai eu pensei eu vou tá no sitio mesmo, lá não vai ter ninguém pra ver e eu não vou pentear o cabelo. Ai eu dei uma gargalhada.

Denise/Zuca: (gargalhada alta)

Marido: Que é isso? Endoidou Zuca, que é isso? Vai te apressa, bota as nossas coisa nas caixa que amanhã cedo a gente vai embora, botas as roupa, as louça e não esquece dos espelho, cuidado com os espelhos por que eu não quero ter sete anos de azar.

Denise/Zuca: Por mim os espelhos pode até ficar.

Marido: Por que? Não to entendendo? **Denise/Zuca:** Você vai entender já, já.

O sexto momento é, ao nosso ver, o lugar da prática. Se por meio da conversa, Denise/Zuca não conseguiu convencer o marido, uma prática adotada (não pentear o cabelo) sinaliza a mudança da narrativa em direção à conclusão. Dessa maneira, o que marca esse deslocamento é a ida dos personagens para um sítio "um pouco pra lá da onde o Judas perdeu as botas", onde ela poderia criar uma tática que levaria ao desenlace da história.

Há que considerar que essa nova artimanha surgiu a partir de acontecimentos que estão ligados ao mundo cotidiano de Zulmerina. Assim, os desdobramentos nos quais a narrativa se desenvolverá só se constituem no quadro por que se trata de uma ação narrada na carta enviada, antes mesmo de a história se tornar uma narrativa televisiva. São essas correlações existentes no quadro, por meio da voz testemunhal, que faz com que o episódio adquira uma expectativa de realidade.

Percebemos, dessa forma, que se no testemunho o motivo que levou a personagem a deixar de pentear o cabelo estava ligado ao fato de estar em um sítio isolado, aonde "não vai ter ninguém pra ver", na dramatização esse <u>não dar a ver</u> foi narrativizado pelo jogo metafórico com a palavra espelho, na voz do marido: "e não esquece dos espelhos, cuidado com os espelhos por que eu não quero ter sete anos de azar", indicando a expectativa de ficcionalidade.

Essa ênfase do marido faz parte de um ato de configuração narrativa, indicando as mediações entre a história real e a ficcional. É por meio desse ato que percebemos a construção do suspense, refletido na fala de Denise/Zuca: "Por mim os espelhos pode até ficar", logo em seguida a do marido: "Por que? Não to entendendo?", e por fim, a resposta: "Você vai entender já, já".

Esse diálogo, que se estrutura com a finalidade de configurar o suspense, permite que o testemunho anterior, no qual a personagem afirma que deixará de pentear o cabelo, atue como voz narradora que se dirige ao espectador, mas que não se insere na dramatização, pois, essa não interferiu nos acontecimentos da história dramatizada.

São, dessa maneira, esses deslocamentos entre o tempo de contar e o tempo contado que invertem a todo o momento o lugar de fala na história. Ao sobrepor, dialogar ou mesmo separar esses dois momentos, o quadro contribui para a existência de um terceiro lugar, por meio do qual o contrato de leitura com o espectador é agenciado: o de fábula cômica do cotidiano.

O sétimo momento do tecer da intriga marca a chegada dos personagens ao sítio e, portanto, a hora em que Denise/Zuca põe em prática a sua idéia, entendida por nós, como um lugar tático:

Testemunho: Aí fomos pro sítio, era uma casinha de três cômodos, janelinha de madeira. Nós entremo...

Essa fala testemunhal é introduzida na narrativa para demarcar um lugar: três quartos e janelas de madeiras. Esse é o movimento que interliga uma expectativa de realidade a outra ficcional.

Marido: Onde é que você quer que eu ponha o espelho.

Denise/Zuca: Por mim, você pode botar no lixo que eu to pouco me lixando¹¹⁷.

Testemunho: A partir do dia que eu entrei na casa eu não penteei mais o cabelo. Passou uns vinte dias, uns três semanas, e eu não olhava no espelho...

Denise/Zuca: Você não tá notando uma coisa assim diferente não?

Marido: Diferente? Mas diferente como? Que coisa?

Denise/Zuca: Uma coisa assim, uma coisa horrível que tá em cima de mim (apontando com os olhos para o cabelo).

Marido: No teto? Que é que tem de horrível no teto? Alguma aranha fez alguma teia de novo?

Denise/Zuca: Que teto o que homi, uma coisa ni mim! (apontando com as duas mãos para o cabelo)

Testemunho: Ele disfarçava, parece que ele falava, acho que ele pensava assim: ela quer que eu deixe, mas eu vou fingir que não to vendo.

Marido: Em você? Mas diferente como, uai?

Denise/Zuca: (apontando com o dedo para o cabelo) Assim, assim, maior.

Marido: Ocê engordou?

Denise/Zuca: (com raiva) Ce besta homi eu to falando de uma coisa que tá me tomando toda, tá me cobrindo toda.

Marido: O que? Coceira? Alguma muriçoca pegou você, foi isso?

Denise/Zuca: Geraldo você não me atente.

Marido: Pois então eu digo que não sei, é alguma coisa na sua cara?

Denise/Zuca: Só se for na sua, seu cara de pau.

Marido: Cara de pau não. Cara de pau, não. Vai tomar banho, vai tomar

baillio.

Denise/Zuca: Pois eu vou mesmo, eu vou mesmo que pelo menos eu refresco as idéias!

A voz testemunhal ("Passou uns vinte dias, uns três semanas, e eu não olhava no espelho...") se insere nesse momento como estratégia narrativa que marca a passagem do tempo, necessária para que o cabelo de Denise/Zuca já apareça na dramatização enorme e desgrenhado. O tempo de transformação da personagem é, pois, subentendido e produz um efeito de suspense, posto que a fala testemunhal incita uma ação prospectiva, revelada imediatamente pela seqüência que mostra a conversa de Denise/Zuca com o marido.

A narrativa efetua um jogo cômico entre a voz testemunhal e a dramatização. O suspense curto de uma passagem de cena para a outra enfatiza os traços excessivos da caricatura de Denise/Zuca com o cabelo enorme e completamente desgrenhado.

¹¹⁷ O espelho é o ponto de partida para o vir a ser da ação, retomando a história iniciada na seqüência anterior. Há que ressaltar, também, o uso do trocadilho na configuração de um ato cômico: "Por mim, você pode botar no lixo que eu to pouco me lixando".

Há que ressaltar, ainda, como esse diálogo reflete o reforço às posições intransigentes do marido, posto que ele finge não perceber o tamanho do cabelo da mulher, que está excessivamente grande e despenteado. Analisamos no capítulo dois as marcas do grotesco na caracterização dessa cena. O que nos importa, agora, é demarcar o reforço à peripécia, construída sob os traços de um riso da praça pública. Esse reforço, mais uma vez, prolonga a história, demonstrando como o ato de narrar é, uma correlação de fatos episódicos, interligado por um jogo de causa e conseqüências.

O oitavo momento inicia com a saída de Denise/Zuca do banho, configurando uma supressão de tempo, a partir da ação iniciada na sequência anterior:

Testemunho: Tomei banho, aí quando eu levantei da bacia, eu vi um reflexo meu no espelho...

Denise/Zuca: Homi de Deus, acode, acode, que tem um bicho enorme lá no quarto!

Marido: Que bicho! Aonde? Que diabo de bicho é esse, mulher! Só se for invisível.

Denise/Zuca: Que invisível uma conversa que tava aqui mesmo perto do armá-rio (falando a palavra devagar).

Testemunho: (off) Eu vim devagar, no guarda-roupa foi que eu tornei a me ver. (corta o off, volta para a imagem de Zulmerina) Ai, comecei a olhar e disse: meu Deus mas eu to desse jeito!

Denise/Zuca: Meu Deus, mas eu to desse jeito!

Marido: Cadê o tal bicho, muié?

Denise/Zuca: Ta aqui ó, quer dizer, to aqui, por que o bicho sou eu, ou você não tá me vendo!

Marido: Ta bom, já que você tocou nesse assunto porque você não penteia mais o cabelo?

Denise/Zuca: (apontando o cabelo com o dedo) Quem?

Testemunho: (apontando o cabelo com o dedo) Quem? Que pente passa aqui? Ainda fiz, você acha que passa? Fazia assim com o dedo, vê se o teu dedo desce, num desce!

Marido: (com a mão presa na cabeleira de Zuca) Num desce mesmo, nem solta e agora? O que é que eu faço?

Denise/Zuca: Puxa, puxa, mas puxa com jeito se não me arranca o couro. (o marido puxa tão forte que eles saem do enquadramento) Aí homi você me mata! (gritando).

Marido: (cheio de cabelo preso na mão) Que mato mais cerrado mulher.

Denise/Zuca: Viu, agora, agora só cortando. Mas você não vai deixar num é mesmo?

Marido: Você sabe que o seu cabelo é tudo pra mim.

Denise/Zuca: Homi maluco, Deus me livre, eu vou é dormir.

Marido: Mas não vai sem mim, mas não vai mesmo.

A relação com o espelho, anunciada no sexto momento do tecer da intriga, nessa seqüência indica a relação causal da configuração, pois, entendemos agora o motivo pelo qual num momento anterior houve a ênfase na palavra espelho. O espelho metaforiza o lugar do

dar a ver da personagem que se refigura como um bicho. Assim, essa seqüência, reforçada pela fala da personagem "Meu Deus eu to desse jeito!", atribuiu sentido às peripécias anteriores.

Porém, ainda não foi dessa vez que o marido permitiu que a personagem pudesse alcançar o seu objetivo. Essa mudança de decisão fará parte do nono momento, quando, através de um sonho, ele concede e a história chega ao fim:

Marido: (sonhando) Zuca, to com uma vontade de fazer umas coisinhas. Zuquinha (beijando os cabelos dela). Zuca, Zuca (tentando achar a mulher, ele só acha cabelo) cadê você? Zuca, (gritando) Zucaaaa!

Denise/Zuca: Oi? O que é que foi homi?

Marido: Ai Zuca, eu tive uma pesadelo muito cabeludo. Mas já passou pode dormir.

Denise/Zuca: Hum. (corta, a próxima cena será Zuca acordando, com as galinhas cantando) Credo, onde é que Geraldo foi uma hora dessa e num dia de sábado? Que homem mais esquisito. Geraldo? Ó Geraldo?

Cunhada: Corre, corre mulher...

Testemunho: Aí minha cunhada chegou: "corre, corre". Falou: corre, vai pentear esse cabelo que vamos pra vila cortar esse cabelo. Eu falei: não, o Geraldo deixou?

Cunhada: Pois é pra cê ver que milagre também acontece.

Denise/Zuca: Mas, mas por que ele não falou ele mesmo comigo?

Cunhada: E cê acha que ele ia dar o braço a torcer?

Denise/Zuca: Verdade?

Cunhada: É?

Denise/Zuca: Então vamo a galope antes que dê cinco minuto no doido e ele

mude de idéia.

Testemunho: Nós ó, saímos de galope. Quando eu cheguei na vila que eu fui com a Chica pra cortar o cabelo.

Cabeleireira: E ocê quer como o corte?

Denise/Zuca: Ói Chica, cê corta bem rente que eu quero que demore uma

vida e meia pra tornar a crescer. **Cabeleireira:** Deixe comigo.

Testemunho: E eu via toda as minha colegas de cabelo curtinho, aquilo eu babava de vontade. (Corta. A próxima cena será o encontro de Denise/Zuca de cabelos cortados com o marido que está cortando madeira).

Já dissemos que é a partir da peripécia que os atos narrativos se configuram. Nesse sentido, o sonho do marido é uma inversão da peripécia inicial, promovendo uma outra ação também executada por um ato peripético: o marido tenta se aproximar carinhosamente da mulher e não consegue encontrá-la, ela está perdida no seu próprio cabelo ("uma coisa que tá me tomando toda"). Diante de um desejo sexual não realizado, agora o cabelo grande e desgrenhado de Denise/Zuca passou a ser obstáculo para o marido.

Acreditamos que a inversão do obstáculo narrativizada sob forma de sonho é um ato de configuração que insere na ação o seu lugar de expectativa de ficcionalidade, desobrigando a narrativa de um compromisso com o lugar de realidade. É por meio do sonho que a ação astuciosa de Denise/Zuca a beneficia, revertendo a situação a seu favor.

O último momento do tecer da intriga instaura na narrativa o lugar do reconhecimento:

Denise/Zuca: Geraldo?

Marido: Você cortou mesmo, não foi?

Denise/Zuca: Pois ói, (Apontando com o dedo) ói minhas ureia, ói minha nuca, oi meus ombro que eu nem lembrava mais que tinha.

Marido: Mas cê sabe que vendo essas tuas maravilhas tudo de fora tá me dando umas idéias aqui na minha cabeça Zuca.

Denise/Zuca: Que idéia? (Sobe a música Cabelo, entoada por Gal Costa e o marido cochicha no ouvido de Zuca, não se ouve a fala do marido, mas pela forma como ela responde conseguimos entender).

Denise/Zuca: Mas ó, (rindo meio que envergonhada), ó, pára com isso homi, (olha para a câmera e faz o sinal de "corta" com os dedos), pára, corta, corta aí que, homi nos estamos na televisão, essa idéia é cabeluda demais (Geraldo pega ela pelas pernas e coloca no ombro) não, não, peraí Geraldo, que é isso Geraldo, corta, corta.

Marido: Corta, corta.

É pelo jogo sensual que o reconhecimento se constitui. Quando a mulher aparece de cabelos curtos, o marido redescobre uma sensualidade diferente pelo que ele pode ver (os ombros, as orelhas). "Mas ce sabe que vendo essas tuas maravilhas tudo de fora ta me dando umas idéias aqui na minha cabeça Zuca".

Falamos no segundo capítulo que a negação do marido estava ligada à compreensão da sexualidade feminina a partir dos cabelos compridos. É essa noção cultural que a narrativa reforça, criando um clímax na cena final, quando o marido sussurra ao ouvido da personagem. Esse desejo é subentendido pelas feições envergonhadas que são dramatizadas pela atriz. O final constitui um reforço a esse reconhecimento: o marido levando a mulher no ombro para dentro da casa. Uma ação prospectiva que permite a compreensão, por parte do público, do que acontecerá.

Cabe ainda ressaltar o movimento da narrativa de volta para o mundo midiático, ao contrário do episódio analisado anteriormente. Quando Denise/Zuca prevê um obstáculo maior para a realização do desejo do marido: eles estão na televisão, fazendo parte do mundo cotidiano de vários espectadores.

É, nesse sentido, que esses dois finais indicam modos de contar. *Retrato Falado*, antes de tudo, disserta sobre a linguagem como lugar de permanente fabulação. Assim, <u>pela própria</u>

<u>história contada</u>, deixa evidente o seu lugar de significação: a relação que se dá entre o mundo midiático e o mundo cotidiano, a partir de um jogo de inversões que não suprime nenhum dos dois mundos.

4.4. Mariza da Silva: passa tempo, passa hora, tic-tac, dia e noite, noite e dia.

Abertura: (voz *off* de Denise Fraga) A história de hoje do Retrato Falado, foi escolhida entre milhares de mensagens enviadas pelos espectadores do Fantástico. Para comemorar os trinta anos do programa a gente pediu que as pessoas escrevessem contando um domingo inesquecível que viveram e a nossa equipe selecionou o domingo de Mariza da Silva.

A história de Mariza da Silva, apresentada em tom celebratório na fala de Denise Fraga, deixa claro que foi escolhida para homenagear o *Fantástico*. Há que ressaltar, também, que houve um direcionamento da produção do programa ("a gente pediu que as pessoas escrevessem contando um domingo inesquecível que viveu").

A frase "domingo inesquecível" sugere inicialmente a presença do programa na história narrada, a partir da premissa da criação de um programa capaz de não ser esquecido. Essa rememoração, por sua vez, está atrelada ao conceito de ineditismo, pelo qual o *Fantástico* se estrutura (como mostramos no capítulo um).

Esse episódio, como teia narrativa, torna incomum uma história experimentada na vida comum. A articulação entre um "domingo inesquecível" e o *Fantástico* remete, portanto, ao tom celebratório do episódio, a partir de uma ação narrada no tempo, tendo em vista que a escolha foi enquadrada por uma história que aconteceu num certo dia da semana, o domingo.

Afirmamos que a representação do programa se insere na narrativa por três vias: na fala inicial de Denise Fraga, na inserção da música de abertura do *Fantástico* como pano de fundo para o desenrolar dessa intriga e quando Denise/Mariza relaciona o seu infortúnio a uma matéria do programa.

Testemunho: Essa história aconteceu há vinte anos atrás, no casamento da minha filha. Eu fui ao cabeleireiro (entra a encenação e a voz torna-se off) pra arrumar o cabelo, pra deixar ele pronto, né? Pro dia do casamento, só pra fazer o cabelo, a escova, só na hora, aí eu quis fazer mechas por que tava na época da moda das mechas...

Denise/Mariza: Eu queria uma coisa bem diferente, assim, uma coisa moderna, uma coisa...

Cabeleireira: Uma coisa mecha. Denise/Mariza: Como você sabe?

Cabeleireira: Por que estamos na época das mechas, todas que entram nesse salão pedem a mesma coisa.

Denise/Mariza: Mas eu não quero ficar igual a todas no casamento da minha filha, eu queria uma coisa, uma coisa uau!

Cabeleireira: Uau é comigo mesma. Você vai ficar um luxo.

Esse é o segundo momento do tecer da intriga, no qual a narrativa apresenta a personagem e parte da história. Sabemos que o ponto de chegada desse episódio é o casamento da filha de Denise/Mariza e que a primeira ação é motivada pelo desejo de estar mais bonita, metaforizado pela ida da personagem ao salão de beleza.

Esse primeiro diálogo contextualiza a época em que a história se passou. Enquanto Denise/Mariza explica para a cabeleira o que pretende, tomamos conhecimento das roupas das personagens e como pano de fundo o ambiente imagético do salão. Tanto os figurinos, quanto os objetos de cena são enquadrados por um plano médio, fechado nas personagens, mas que possibilita a visualização do espaço onde a ação acontecerá.

A imagem do ambiente se constitui em profundidade, posto que a personagem vai entrando no salão e o quadro não se modifica. Embora Denise/Mariza esteja localizada em primeiro plano na cena, temos a nítida sensação de que elas estão situadas no meio do salão, por conta dessa perspectiva que a imagem produz, quando uma parte é tomada pelo todo.

O salão é caracterizado por um piso quadriculado preto e branco (em forma de losangos) e as paredes estão pintadas de azul, com uma faixa próxima ao teto na cor amarelo claro. O objeto principal da cena é, em segundo plano, um balcão de atendimento em vermelho e branco (essas duas cores são divididas por uma linha simbolizando uma onda). Na parede, acima do balcão, um quadro (não identificamos o que representa a pintura).

À esquerda, no final do balcão, duas prateleiras de vidro – na primeira, recipientes de plástico amarelos representando os utensílios utilizados no salão, como xampu, tinta, condicionadores; e, na segunda, uma cabeça de manequim com uma peruca loira. Embaixo das prateleiras, um móvel quadrado nas mesmas cores do balcão. Ao lado, a porta de vidro da entrada do salão.

Enquanto a cabeleireira diz "estamos na época das mechas", vai levando Denise/Mariza para o ambiente onde irá pintar o cabelo. Denise/Mariza senta em uma poltrona vermelha, no mesmo tom do balcão. Essa imagem é construída em um contra-plano: o que assistimos é o reflexo das duas personagens no espelho de moldura dourada. Esse reflete o mesmo fundo descrito no parágrafo anterior.

Há que ressaltar ainda que essa seqüência é o único momento da trama em que há a existência de uma outra música, que não a de abertura do *Fantástico*, como pano de fundo (*Background*). A música é *Flagra* (Rita Lee) e fez enorme sucesso na década de 1980¹¹⁸.

Afirmamos que esses objetos, articulados com as roupas das personagens (a cabeleireira – calça jeans, blusa estampada em tons rosa, lilás e azul, em formatos geométricos e Denise/Mariza – bolero amarelo claro, por cima de uma blusa estampada verde claro, calça marrom, cinto e brincos em formato de círculos amarelo e vermelho escuro; ambas utilizando ombreiras, acessório que sintetiza a moda da época) e com a música são elementos que indicam a configuração de uma temporalidade.

O tratamento que foi dado à construção da imagem, enfatizando todos esses elementos, mostra um tempo diferente do tempo de contar, marcado pelo testemunho com falas que remetem ao passado. É, nesse sentido, que afirmamos: as múltiplas temporalidades analisadas nos diálogos dos episódios anteriores são, também, organizadoras da imagem em *Retrato Falado*.

Veremos, a seguir, como a construção da imagem no depoimento de Mauro Freire (cabeleireiro) indica os mesmos caminhos da descrição anterior, dando a ver um tempo que não é o mesmo da experiência de Denise/Mariza no salão, produzindo as dissonâncias temporais que caracterizam os jogos de inversão em *Retrato Falado*, por meio do qual o riso se configura:

Depoimento Mauro Freire (cabeleireiro): As mechas elas existem desde os anos 60. Nos anos 80 foi o momento mais crítico das mechas, por que era colocado uma toca de borracha na cabeça e tirada com uma agulha de crochê, fora que doía muito, demais, a mulher não ficava com uma aparência super agradável.

Esse depoimento, narrado no presente pelo cabeleireiro Mauro Freire, imageticamente é constituído em primeiro plano. Porém, de maneira diversa do testemunho, a personagem está enquadrada na margem direita do quadro, possibilitando que parte do seu salão (local onde o depoimento foi gravado) apareça em segundo plano.

O que vemos inicialmente é uma parede em tons pastéis, com um espelho sem molduras, que reflete o trabalho de outros cabeleireiros. As poltronas são todas na cor preta. Mauro Freire está vestindo uma camisa de tecido vermelha que destaca os tons claros e os

¹¹⁸ Curiosamente, essa música foi tema de abertura da novela *Final Feliz* (**TV Globo**, 1982/1983), o que evidencia como parte constituinte dessa contextualização o mundo midiático. Veremos com o decorrer da análise que o ano em que se passa essa história é o mesmo da estréia da novela.

poucos objetos de cena do fundo, indicando uma limpeza da imagem, em oposição aos excessos da contextualização anterior.

Desse modo, o contraste narrado entre essas duas ações reflete um distanciamento temporal por meio do qual o tempo contado se organiza na narrativa. Enquanto Denise/Mariza fala num tempo de espera (eu queria), Mauro Freire fala em retrospectiva, explicando para o público as mechas e como elas eram feitas na década de 1980.

É essa relação, construída também pela imagem que sintetiza na narrativa os dois momentos de fala do quadro, o atual e o passado, que atrela a trama a um tempo cronológico (década de 1980).

Há que ressaltar ainda que esse depoimento representa o lugar da passagem de tempo na ação de Denise/Mariza, entre o ponto de partida, a ida ao cabeleireiro, e o ponto de chegada, o resultado da pintura. Esse tempo de espera refigura o mundo do espectador que também aguarda pela conclusão, enquanto Mauro Freire fala. Assim, produz-se um suspense na ação.

Cabeleireira: E aí bem? Vamos ver como é que ficou?

Denise/Mariza: Uau (gritando). O que é isso?

Cabeleireira: Mechas triplas! Gostou? **Denise/Mariza:** Você ficou louca?

Cabeleireira: Não! Eu prefiro chamar de criativa sem limites! Dá muito

trabalho, mas, como você é mãe da noiva, merece. Não ficou lindo?

Testemunho: Eu queria meu cabelo bonito com mechas, né? Aí ela fez

aquela porcaria, ficou um cabelo de três cores.

Cabeleireira: O vermelho é uma cor muito forte, representa a alegria de viver, dinamismo. O amarelo é uma cor sutil, pra cima, luminosa, muito feliz, muito vibrante, muito alegre. Agora o marrom, ele dá a impressão de uma coisa densa, compacta maciça, entendeu? Ele transmite a idéia de uma segurança, solidez. São as cores perfeitas para a mãe da noiva.

Denise/Mariza: Sim, se a mãe da noiva fosse punk, né? Por que esse vermelho grita, esse amarelo esperneia, esse marrom dá pulos de alegria de tão louco. Tudo isso na minha cabeça!

Cabeleireira: Uau, que loucura você ta linda! **Testemunho:** Fiquei louca, fiquei desesperada.

Denise/Mariza chega em casa, olha para o marido e diz:

Denise/Mariza: Olha o que fizeram comigo!

O terceiro momento do tecer da intriga apresenta a primeira peripécia: Denise/Mariza não gostou do cabelo, tendo em vista que se reconheceu como *punk* (movimento musical que

fez sucesso no Brasil nessa época, marcado pelos cabelos coloridos, roupas rasgadas, utilização de correntes pelo corpo, entre outras caracterizações) ¹¹⁹.

Denise/Mariza está sentada com uma touca prateada na cabeça, no mesmo lugar mostrado na sequência anterior, porém esta imagem não é mais em contra-plano: ela capta a personagem de frente, em plano médio. O grito de Denise/Mariza é um reforço para o que a imagem mostra: seu cabelo foi pintado com três cores visíveis, marrom, vermelho e amarelo, enfatizadas nas falas das duas personagens.

Nessa sequência a personagem mexe a cabeça de um lado para o outro como se ela quisesse ver todos os ângulos do seu cabelo. Esse movimento é também executado para o público. É por essa caracterização e movimento da personagem que se visualiza o obstáculo que impede a mãe da noiva de ir ao casamento da filha: ela está, segundo sua própria conceituação, horrorosa.

A próxima cena é a chegada de Denise/Mariza em casa. A sua insatisfação com o resultado do cabelo é mostrada no diálogo com o marido inicialmente quando a personagem bate a porta da casa com força e pára na frente dele, com os braços cruzados, e pergunta:

Marido: O que é que foi?

Denise/Mariza: Você não ta notando nada diferente em mim?

Marido: O batom?

Denise/Mariza: Eu não acredito!

Marido: O brinco?

Denise/Mariza: Ó, isso é demais, tudo bem que homem não repara quando a mulher corta o cabelo, mas eu estou com um arco-íris na cabeça, santo Deus!

Fala-povo:

Homem 1: Se for a minha mulher eu não percebo, agora se for à mulher dos outros eu percebo.

Mulher 1: Não, muito difícil.

Mulher 2: O que é uma pena por que a gente gasta muito dinheiro e ninguém repara.

Casal – Homem: Eu percebo.

Casal – Mulher: Mentira não percebe.

Homem 4: São poucos homens que reparam na mulher quando ela faz algo diferente, tanto é, que geralmente, quando elas fazem o que elas falam é o seguinte: você viu que eu mudei meu cabelo?

Em casa, o marido está sentado em uma cadeira de balanço, filmada em primeiro plano, lendo. A esquerda um criado-mudo com um abajur roxo, um santo e um enfeite em

¹¹⁹ É preciso deixar claro que o movimento *punk* criou uma atitude que refletia os modos de comportamento de uma parcela do mundo jovem, a partir de uma concepção estética. Não queremos com a curta explicação apagar as questões levantadas por esse movimento, simplificando-o apenas como atitude estética. Nossa intenção é apenas contextualizar rapidamente, para que também se possa perceber por que a personagem utilizou-o como metáfora de si mesma.

forma de bola cinza. Em segundo plano, as paredes da sala em cor verde e um móvel de cor marrom localizado no meio da parede. Em cima, enfeites como um porta-retrato prateado e um vaso verde. A leitura do marido indica calma, em contraste com a chegada raivosa da personagem que bate a porta.

Nesse quarto momento, a narrativa universaliza a história a partir de um dado cultural: fato de o marido não perceber a mudança no cabelo da mulher. A escolha pelo Fala-povo é o caminho dessa universalização, tendo em vista que as falas reforçam esse sentido.

A arquitetura da imagem captada em ambiente externo, enquadrando os personagens em plano médio, com parte do microfone aparecendo, (atrelada aos usos dos tempos verbais sempre no presente), são características de uma temporalidade dissonante em relação ao tempo contado que é passado. Instauram uma expectativa de realidade, já que se constituem a partir de um formato documental: a entrevista.

O encadeamento dessa sequência com a anterior, construindo uma unidade de sentido entre um acontecimento e o outro, é estruturado a partir do olhar dos personagens para a câmera, indicando que o Fala-povo é uma espécie de janela, em que a personagem compartilha com outros sua chateação com o marido.

A utilização desse recurso reflete uma interiorização de acontecimentos extras a essa fábula. A posição do marido e da mulher olhando para a câmera, quando a dramatização volta, insere o lugar da televisão na vida cotidiana, tendo em vista que o olhar para a câmera refigura o lugar do espectador (é o mesmo olhar) que assiste as imagens, numa espécie do dar a ver, a partir de uma mediatização (enquadramento), ou seja, de uma janela.

Marido: (a marido e a mulher estão olhando para a câmera) Ah, o

cabelo, né?

Denise/Mariza: Han. han.

Marido: É ficou bom, né? Diferente, não ficou?

Denise/Mariza: Não! Ficou horrível!

Marido: Horrível? Meu bem...

Testemunho: Como é que eu posso ir no casamento da minha filha com esse

cabelo?

Marido: De chapéu?

Denise/Mariza: Você ta louco!

Marido: Engraçado, a sua cabeleireira faz isso o seu cabelo e eu é que sou o

louco, vai lá e reclama, oras!

Testemunho: Aí eu fui lá e tingi o cabelo de escuro mesmo, ficou sem

mechas, mas ficou pelo menos normal.

Esse momento finaliza a peripécia inicial, mostrando que o cabelo colorido de Denise/Mariza não foi o pior obstáculo, tendo em vista que a história não acabou. Nesse sentido, essas sequências iniciais poderiam ter sido excluídas do episódio e, mesmo assim, este não perderia o sentido. Afirmamos, dessa maneira, que a escolha da produção em narrativizá-las reforça a perspectiva de uma história inesquecível, tendo em vista que o infortúnio da vítima é marcado por várias situações episódicas, como uma espécie de história que quando se imagina que vai acabar indica que ainda terá mais fatos. Esses estão prefigurados também na carta enviada¹²⁰.

Marido: (domingo, dia do casamento) Chegou o grande dia, hein meu

amor? Daqui a pouco a nossa filha vai estar casando. Testemunho: Ouando eu fui escovar os dentes...

Denise/Mariza: Você ouviu esse barulho?

Marido: Ouvi.

Denise/Mariza: Alguma coisa caiu no ralo.

Marido: Será que foi a sua aliança? Denise/Mariza: Não ta aqui. Ufa! Uau!

Marido: O que foi?

Denise/Mariza: O meu pivô! Se você disser que também não reparou eu te

A distinção do tempo entre um acontecimento e o outro é dada pela junção de três marcas: a fala do marido ("Chegou o grande dia, hein meu amor?"), a legenda domingo no canto inferior esquerdo; e, por fim, o movimento de escovar os dentes e barbear dos dois personagens.

A forma que indicamos a construção dessa cena é, sem dúvida, um ato de configuração. A câmera está situada ao lado do marido, criando um ângulo que o mostra em perspectiva, em primeiro plano e, por último a porta do banheiro. Enquanto o assistimos se barbear (com o seu reflexo no espelho), percebemos a entrada de Denise/Mariza. O banheiro é caracterizado por paredes amarelo escuro, do meio até o teto. Abaixo, estão revestidas por azulejos brancos.

Ao colocar pasta na escova, Denise/Mariza empurra o marido para trás e passa a ser enquadrada em primeiro plano. Ela se abaixa, fazendo o movimento de que irá escovar os dentes e, em seguida, ouvimos um barulho, que é reforçado por sua fala ("você ouviu esse barulho?"). O marido em seguida pergunta se não foi a aliança que ela perdeu. Denise/Mariza

¹²⁰ Ou seja, a própria Mariza reconheceu, no envio de sua carta, o sentido de "domingo inesquecível" indicado pela produção do programa.

aproxima a sua mão direita da câmera e tanto a personagem como o público percebem que não foi a aliança que caiu.

A personagem solta uma interjeição de alívio: "Ufa". É, nesse momento, que ela descobre, assim como nós, o motivo do barulho. A interjeição vai sendo dita enquanto ela se levanta. Quando ela chega na letra A, está de frente para o espelho, com a boca aberta. Sua imagem refletida mostra que o pivô da frente caiu.

Essa descrição torna-nos conhecedores do novo obstáculo por meio do reflexo da imagem da personagem no espelho. São as marcas da configuração narrativa televisiva, ou seja, o jogo do olhar, o <u>dar a ver</u>, metaforizado, inclusive pelo reflexo do espelho: a personagem também se viu. Esse olhar é, nesse sentido, uma fabulação que produz sínteses.

Em seguida, assistimos a uma animação, em tom explicativo, que serve para prolongar a ação, reforçando a peripécia. As imagens, justapostas, servem como ilustração do texto, descrevendo cada momento da fala, através de diversos personagens: de recém-nascidos até pessoas de idade adulta, momento em que os dentes só podem ser substituídos por próteses. Ou seja, a fase em que a personagem experimenta um retorno à história.

Animação: Entre os três e os seis anos uma criança já tem todos os dentes de leite. Entre os seis e os onze anos, os dentes de leite caem para dar lugar aos 32 dentes definitivos. Se um dente cair, precisa ser substituído por um pivô, que só não pode cair pelo ralo.

Testemunho: Eu fiquei desesperada. Peguei abri a torneira, tirei o ralo, peguei uma peneirinha.

Denise/Mariza: Você abre a água, se ele estiver no cano eu pesco aqui com essa peneirinha.

Marido: Ta bom. Lá vai. Pode abrir?

Denise/Mariza: Vai, vai, pára, pára (gritando)!

Marido: Achou?

Denise/Mariza: Não (chorando).

Testemunho: E nada de achar o bendito do pivô.

Analisaremos nessa seqüência duas situações: a primeira que interliga o sentimento da personagem descrito pela voz testemunhal ("eu fiquei desesperada") e a inserção desse sentimento na dramatização. Quando Denise/Mariza não consegue achar o pivô, assistimos ao seu desespero pelo grito inicial ("pára, pára"), em seguida, o início do choro que se transforma em berros. Nesse momento, a personagem grita que não quer virar "matéria do Fantástico", construindo, a partir da experiência temporal, um encadeamento de seqüências que evoluem até o clímax, isto é, os berros da personagem.

A segunda situação refere-se à concepção narrativizante do sujeito comum ao contar essa história ("e nada de achar o bendito pivô"). Essa fala, que foi aproveitada pela narrativa do quadro, produz um efeito surpresa, tendo em vista que reforça um obstáculo e conduz a história para o futuro. O que enfatizamos é a presença das características de ações narradas, nos discursos do dia-a-dia, ou seja, na maneira como fabulamos as experiências no mundo cotidiano, antes mesmo de elas serem apresentadas em um programa televisivo.

Marido: Ih, já deve ter entrado pelo cano.

Denise/Mariza: Quem entrou pelo cano fui eu, como é que eu vou ficar sem pivô?

Depoimento de Marcel Souza (técnico de basquete): Ah, é complicado ficar sem pivô. Você pode ficar sem armador escondido lá atrás, sem um lateral, mas um pivô você tem que improvisar. Colocar um lateral maior, improvisa.

Denise/Mariza: (olhando para a câmera) Ah, mas a minha boca não é uma quadra de basquete, né Marcel? Eu não posso ficar deslocando dente pro lugar do outro.

Depoimento Marcel Souza: Então o jeito é substituir por outro pivô.

Depoimento de Fábio Bibancos (dentista): É isso aí. O pivô teria que ser substituído, mas como essa história aconteceu há vinte anos atrás, o procedimento demorava um pouco mais. Hoje em dia, de um dia para o outro, ela teria o dente.

Os jogos com o tempo inscrevem-se nos comentários que já analisamos nos episódios anteriores. Mostraremos, agora, a relação entre um momento temporal e outro através da visualização da cena.

O primeiro depoimento foi inserido na narrativa como inversão da peripécia. A fala do treinador de basquete aparece sob a forma de conselho, tendo em vista que como voz especializada entende de pivô. O riso, como analisamos no capítulo dois, se constitui pelo deslocamento de sentidos da palavra: pivô no sentido de dente e na acepção da posição de um jogador de basquete, mostrando, mais uma vez, os jogos de inversão como estratégia narrativa de *Retrato Falado*.

Outro ponto importante refere-se à construção imagética do depoimento, pois, apresenta características similares às mencionadas em relação ao depoimento de Mauro Freire, reforçando a concepção de que a experiência temporal é também organizadora da construção imagética.

O enquadramento da personagem à esquerda mostra a possibilidade de vislumbrar parte do ambiente. O <u>dar a ver</u> dessa cena é refigurado num jogo metonímico (parte pelo todo), formalizando para os espectadores uma impressão de sala de estar.

Esse jogo permite que as partes visualizadas sejam percebidas como um espaço que se caracteriza pela sobriedade, em contraposição ao banheiro de Denise/Mariza, já descrito (a cortina, por exemplo, é branca estampada com grandes flores na cor verde) e que se caracteriza pelo excesso. São essas construções, como já afirmamos, possibilitadas pelo enquadramento da câmera que permitem perceber as duas temporalidades narradas, demarcando no tempo contato o momento passado do momento presente.

É nessa seqüência que o jogador de basquete sobrepõe a sua solução inicial uma outra: a substituição do pivô. Em seguida, assistimos ao depoimento do dentista, possibilitando o retorno ao sentido inicial da palavra pivô. Essa voz tem a finalidade de se constituir como elemento que interliga um acontecimento ao outro, no mesmo momento em que materializa um outro obstáculo, a solução encontrada pelo jogador de basquete. Que peripécia é essa? O próprio tempo.

No mesmo momento em que o dentista afirma, como voz de especialista, que a única solução é a substituição do pivô, ele insere a impossibilidade do ato, tendo em vista que esse procedimento, na época em que a história se passou, demorava mais de um dia para ser resolvido.

Está claro que o ato de narrar reconduz para a obra a experiência do tempo na vida humana, portanto, as diferentes temporalidades que aí transitam. É por esse motivo que o tecer da intriga, como um lugar de síntese, configura um mundo (*muthos* aristotélico), restituindo para si o tempo de contar, o tempo contado e o tempo habitado do espectador, a partir de uma herança cultural que preexiste e se transforma à medida que novas narrativas vão sendo fabuladas.

Afirmamos que a obra só é compreendida por que nela está inscrito o caráter da verossimilhança, de que fala Ricoeur. O próximo momento do tecer da intriga enfatiza o infortúnio da vítima, compreendido por ela (ato de refiguração) como absurdo, reforçando o sentido das histórias que são apresentadas em *Retrato Falado*.

Denise/Mariza: Ah, mas eu não posso esperar vinte anos pelo avanço da odontologia, o casamento da minha filha é hoje.

Antes de iniciar a análise, há que ressaltar que na parede da sala de Denise/Mariza há um relógio marcando 8:15 da manhã (essa noção de manhã é fruto da nossa interpretação, tendo em vista que as seqüências anteriores indicaram que os personagens tinham acabado de

acordar). Esse horário remete ao curto tempo que Denise/Mariza terá para resolver o seu problema, introduzindo, mais uma vez, o suspense: será que ela vai conseguir?

Marido: E o que é que você vai fazer?

Denise/Mariza: Só tem um jeito. Eu não vou no casamento. (chorando) **Marido:** Mas como não vai ao casamento? Você é a mãe, não pode faltar no casamento!

Denise/Mariza: (berrando) E você quer que eu vá assim no casamento da minha filha, banguela, pra eu virar matéria do Fantástico!

Manchetes do Fantástico (16/05/1982): Recomeça neste domingo a guerra nas Malvinas. Está de volta o ritmo da moda 22 anos atrás, o twist. O primeiro encontro de uma mulher de 101 anos com o filho da trineta dela. Shirley Mclaine o balé da ginástica. Exclusivo, o nascimento dos primeiros gêmeos de proveta. Oswaldinho, assim falou Zaratrusta. Ela foi abandonada pelo noivo na véspera do casamento, por causa disto vai receber um pensão do noivo, nos próximos 10 anos. E mais, a incrível mulher que foi ao casamento da filha sem o dente da frente, essa noite no Fantástico.

A inserção das imagens do *Fantástico* é o ponto culminante da estratégia narrativa da produção do quadro, ao elencar como parte dos trinta anos do programa à experiência fabulada de Mariza da Silva, cercando a história do tom celebratório, iniciado na apresentação e prolongado na inserção da música de abertura do *Fantástico* como pano de fundo da ação.

São essas três imagens símbolos que sintetizam os recursos narrativos intencionalmente construídos pela produção para fazer reconhecer a importância do *Fantástico* na vida cotidiana dos sujeitos comuns. Essa exaltação não é apenas recurso narrativo da apresentação de Denise Fraga, mas também parte constituinte da história.

Assim, no mesmo momento em que essa última inserção sintetiza a intenção do quadro, ela também revela dois aspectos importantes de serem mencionados. O primeiro diz respeito à compreensão por parte de Denise/Mariza do sentido do *Fantástico* (interpretação da personagem, portanto, ato de refiguração). Quando ela descreve a impossibilidade de ir ao casamento da filha por conta da falta do pivô ("E você quer que eu vá assim no casamento da minha filha, banguela, pra eu virar matéria do Fantástico!") concebe o seu infortúnio como um acontecimento inédito e fora do habitual. Portanto, possível de se tornar parte constituinte do programa.

Esse movimento de refiguração, existente nesse momento do tecer da intriga, produz uma significação reflexiva da proposta narrativa do quadro por duas vias: a primeira, na concepção espetacular em que cada experiência do mundo cotidiano é traduzida em *Retrato Falado* (celebração do ordinário, de que falamos no capítulo três) e a segunda, no reforço da localização do quadro no programa, tendo em vista que, se este último produz matérias cujo

ineditismo é o princípio que as materializa, a celebração do ordinário, que recria a sensação de experiência única vivida por esses sujeitos comuns, só poderia estar situada dentro do *Fantástico*.

Há que ressaltar, ainda, um outro ponto de vista consequente desse primeiro. Nesse sentido, a fala da personagem em diálogo com as matérias do programa, que aparecem na sequência, não só indica a compreensão da sua significação, como também materializa o significado da própria televisão na vida cotidiana dos sujeitos comuns. Como parte da grade da programação televisiva, ele é inserido na história (pela fala da personagem), como um hábito: domingo é dia de assistir ao *Fantástico*.

Dessa forma, não há um corte abrupto entre a experiência narrada e a inserção do programa, tendo em vista que para a personagem este faz parte do seu dia-a-dia. É por esse caminho que as relações entre mundo midiático e mundo cotidiano são impossíveis de serem apagadas, tendo em vista que, pensar a televisão pós década de 1960, é abordar o modo como se tornou rotina na vida dos brasileiros. Para além, é por em questão uma modificação dos hábitos desses sujeitos a partir de uma temporalidade narrada pelo meio.

O mundo televisivo propiciou a criação de um outro tempo, o midiático, que posto em diálogo com tempos anteriores fez surgir novas rotinas: a hora de jantar demarcada por sua localização depois da novela das sete (ou antes) é um exemplo do que estamos analisando. É, portanto, esse jogo circular que se inicia no mundo cotidiano, deslocando-se para o mundo midiático e, por sua vez, retornando ao mundo cotidiano, os jogos com o tempo narrativizados pela tríplice mimese de que fala Ricouer.

Para finalizarmos essa etapa da análise, gostaríamos de apontar a dissonância de temporalidades inscritas na produção das imagens das matérias do *Fantástico*. Esse momento é iniciado pela vinheta de abertura do programa na época e que o separa da história: uma cena com uma das dançarinas aparecendo na tela, enquanto a música é ouvida como pano de fundo.

Essa separação conduz a um outro direcionamento do olhar do espectador que, por sua vez, está inscrito na narrativa: quando a cena volta para a personagem, ela está olhando para a câmera, portanto, <u>assistindo</u>. É esse ato narrativo que induz o nosso olhar para o enquadramento da televisão, a janela que já apontamos em outro momento desse episódio. Assim, o quadro articula o enunciado com a enunciação, produzindo um discurso que, ao mesmo tempo em que conta uma história, fala de si mesmo, produzindo uma metalinguagem.

Em seguida a vinheta, ouvimos a locução, ilustrada por imagens das matérias que foram (serão) transmitidas naquele dia, cuja legenda determina o tempo cronológico

(16/05/1982). Enquanto as matérias estão passando, percebemos a temporalidade, através da locução, da textura da imagem (captadas por um tipo de câmera) e dos figurinos das pessoas que aparecem em cena.

Quando o quadro articula a essas a chamada da história de Denise/Mariza ("E mais, a incrível mulher que foi ao casamento da filha sem o dente da frente, essa noite no Fantástico"), percebemos o contraste temporal a partir dos mesmos mecanismos descritos no parágrafo anterior, com exceção do figurino, tendo em vista que a intenção da narrativa é produzir a contextualização da época. Porém, os trajes só podem ser entendidos a partir de uma relação com o excesso, uma das marcas que produz o riso em *Retrato Falado*.

Averiguamos que a locução da cena é outra (se é a mesma, o envelhecimento do locutor está marcado na voz), a textura da imagem também é diferente, apontando para a utilização de um outro tipo de câmera e, assim, demarcando o lugar de velhas e novas tecnologias. Dessa maneira, a locução e a tecnologia são recursos que deixam também vestígios de um tempo inscrito na narrativa.

O diálogo entre essas duas imagens (as matérias que realmente foram ao ar naquele dia, intercaladas com a matéria sobre a história de Denise/Mariza) indica, portanto, o deslocamento de temporalidades que permite ao nosso olhar compreender a intenção do quadro em <u>fazer parecer</u>, mas não é, diluindo e ao mesmo tempo instaurando um corte entre as expectativas de ficcionalidade e de realidade.

O décimo momento do tecer da intriga reconduz a história ao seu fechamento, descrevendo a solução astuciosa, portanto tática, da personagem para resolver o seu problema. É também um momento que se desenvolve a partir de uma situação anterior, pondo em cena o que chamaremos elementos interligantes, posto que são responsáveis pela junção pertinente de um acontecimento ao outro. Nesse caso, esse elemento é a própria fala da personagem: "Ah não, se um dia eu aparecer no Fantástico, eu quero aparecer com todos os dentes".

> Denise/Mariza: Ah não, se um dia eu aparecer no Fantástico, eu quero aparecer com todos os dentes (indo em direção ao telefone).

> Testemunho: Aí eu lembrei que tinha uma amiga que tinha um dente que ela tinha tirado, fazia uns três, quatro dias. Ela tinha me falado que ela tinha tirado e que ela ia guardar o pivô por que tinha pino de ouro.

> Depoimento de Nair (amiga): Ela me ligou no dia do casamento apavorada. Nair cadê seu dente?

Denise/Mariza: (chorando) você ainda tem aquele pivô guardado?

Amiga: Claro a gente nunca sabe quando vai precisar, né?

Denise/Mariza: Pois eu sei, Nair. Eu vou precisar, você me empresta o seu

dente, Nair?

Testemunho: Ela falou: o que?

Amiga: O que? Você ta louca? Como é que eu vou te emprestar um dente? **Denise/Mariza:** Olhe, é um caso de vida ou morte amiga. É que eu não posso ficar de boca fechada no casamento da minha filha e se eu abrir a boca todo mundo vai rir da minha cara.

Testemunho: E chorando, isso aos prantos, né? Aí ela falou **Amiga:** Calma, calma Mariza. Tudo bem, pode vir aqui buscar.

Denise/Mariza: Já to indo. (olhando para o marido) A Nair vai me emprestar o pivô.

Marido: Que bom bem. Que bom que arranjou o dente. Agora a gente só precisa pensar aonde é que a gente vai arranjar um dentista em pleno domingo.

Denise/Mariza: Berra.

Esse momento do tecer da intriga descreve a continuação da peripécia e o prolongamento o ponto de chegada dessa fábula: não basta ter conseguido o dente, é preciso também achar um dentista que esteja de plantão em um domingo.

Testemunho: Achei um que tava de plantão, aí ele falou que:

Dentista: Eu já disse. Eu não posso colocar um pivô na senhora assim de imediato.

Testemunho: Não, não. O senhor não está entendendo. (falando bem devagar e fazendo gestos com a mão para explicar melhor ao dentista) Eu trouxe o pivô, o pivô de uma amiga minha, o senhor só tem que colocar aqui. **Dentista:** O seu caso não é de odontologia é de psiquiatria.

Testemunho: A senhora é louca! Como é que eu vou colocar o dente de outra pessoa na senhora?

Denise/Mariza: De preferência rápido por que a minha filha casa hoje.

Dentista: Mas é o seguinte: eu já vou avisando a senhora que a possibilidade disso dá certo é uma em um milhão.

Denise/Mariza: Ta. ta.

Resolvida a questão, só nos resta relatar o lugar do reconhecimento: o dente encaixou perfeitamente bem e, portanto, Denise/Mariza conseguiu resolver o seu problema e ir ao tão esperado casamento da filha.

Testemunho: Entrou direitinho, como se tivesse feito pra mim. Aí foi só risada.

Denise/Mariza: Eu nem acredito que deu tudo certo.

Amiga: Você ta ótima.

Depoimento Mariza: Quando chegou na festa, minha amiga brincava,

falava assim.

Amiga: Olha só que sorriso lindoDenise/Mariza: São seus olhos.Amiga: Meus olhos não, meu pivô.

Denise/Mariza: Agora o seu dente vai beijar o meu marido.

Testemunho: Eu beijava meu marido, olha você está beijando o dente da Nair.

Denise/Mariza: Você gostou de beijar o dente da Nair?

Marido: Sabe que o seu beijo ficou até mais gostoso com esse dente?

Denise/Mariza: Olha safado! Você não brinca comigo por que se o pivô eu

arranjei num domingo, um marido novo vai ser moleza.

O desfecho dessa história é marcado pelo riso de boca aberta da personagem. O seu esforço para ficar bonita se torna reconhecido, pois, em sua corrida contra o tempo, conseguiu um dente, vencendo os obstáculos. Assim, a fala final de Denise/Mariza: "Olha safado! Você não brinca comigo por que se o pivô eu arranjei num domingo, um marido novo vai ser moleza", reforça a proposta moral do episódio, indicando o lugar da astúcia. Esse reconhecimento, em conjunto com as peripécias, restabelece para o ato de contar a catarse.

Para Ricoeur, a catarse restitui para a mimese a "dialética" entre o mundo da obra e o mundo do leitor, pois, "é parte integrante do processo de metaforização que une cognição, imaginação e sentimento". São as emoções despertadas no leitor pelo mundo da obra. Há que considerar, dessa maneira, que o efeito sentimental criado informa sobre e existência de um leitor implicado, como parte de um processo configurante (RICOEUR: 1994, 89).

E, portanto, instaura uma cadeia narrativa que põe em diálogo a refiguração como ato da mimese III articulada ao mundo prefigurado, como processos inerentes à mimese II, lugar por excelência da fabulação. As emoções depuradas, as quais Aristóteles caracteriza como o sentimento de piedade e terror, ao mesmo tempo em que permitem a compreensão da narrativa trágica é por ela produzida. É dessa maneira que o racional, o tecer da intriga como disposição dos fatos, é afetado pelo emocional produzindo o efeito patético¹²¹.

Como esse efeito patético é constituído em *Retrato Falado?* Dissemos no capítulo dois que a sua função se traduz pela provocação do riso como lugar de intersecção entre as expectativas de ficcionalidade e as de realidade. Desenvolvemos essa perspectiva a partir da dialética existente no processo narrativo do quadro entre o mundo midiático e o mundo cotidiano.

Para Aristóteles, a catarse se dá na junção entre a peripécia e o reconhecimento, criando um efeito no espectador de "compaixão ou de terror". O efeito patético, diz ele, "é devido a uma ação que provoca a morte ou o sofrimento, como a das mortes em cena, das dores agudas, dos ferimentos e outros casos análogos". Nesse sentido, o mundo ao qual o autor configura é o mundo trágico. Assim, Ricoeur lança a questão: "se a inversão é tão essencial a qualquer história em que o insensato ameaça o sensato, a conjunção entre inversão e reconhecimento não conserva uma universalidade que ultrapassa o caso da tragédia?" É através desse questionamento que desdobra o conceito aristotélico de mimese em tríplice mimese. Foi por esse alargamento que buscamos analisar os elementos narrativos, incluindo a catarse em nossa fabulação sobre *Retrato Falado*. Cf. ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004, 48 e RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, tomo I.* São Paulo: Papirus, 1994, 74.

Nesse sentido, o riso como lugar de "purificação", refere-se à dialética que analisamos no capítulo três, tendo em vista que restitui para o mundo midiático experiências da vida diária e, dessa maneira, fabula a comicidade a partir de acontecimentos "lamentáveis", que agregam à história o lugar da dor. (ARISTÓTELES: 2004).

Embora essas histórias, antes mesmo de chegarem ao mundo de *Retrato Falado*, já tenham sido refiguradas por seus agentes como cômicas, tendo em vista que houve um distanciamento temporal entre a ação e o tempo de contar, elas não apagam a relação afetiva que une esses dois lugares opostos: o próprio ato de refiguração interpretando-as como engraçadas e a dor rememorada na formação do riso no quadro.

É no próprio testemunho, como nos mostra a fala de Maria Zeferina, no próximo episódio ("eu lembro que eu chorei muito"), que esses dois lugares são materializados e é por meio deles que a produção do programa apreende cada experiência fabulada, elaborando, portanto, o seu desfecho catártico.

O próximo episódio conta a história de Maria Zeferina, personagem que tinha o "sonho" de se tornar maratonista. Veremos como essa história, articula todos os elementos narrativos já analisados, inclusive o tom celebratório, na produção da catarse. Há que ressaltar que essa história agrega um diferencial importante: ela foi escolhida como o último episódio a ser produzido para esta fase de *Retrato Falado*.

4.5. Zeferina Baldaia: por isso eu corro demais, sofro demais...

Como os anteriores, o episódio inicia-se com a apresentação do personagem, constituindo o que interpretamos como o primeiro momento do tecer da intriga, já discutido.

Abertura: (Denise Fraga) Bom depois de 127 programas, nós chegamos ao ultimo Retrato Falado e pra acabar com o pé direito a gente escolheu uma estória muito especial, a história da Maria Zeferina...

Testemunho: Meu nome é Maria Zeferina Rodrigues Baldaia, eu tenho 29 anos. Eu sou mineira, nasci em Minas Gerais, mas hoje eu moro em Sertãozinho, então eu me considero uma mineira sertanezina.

Denise Fraga: A história da Maria Zeferina começou quando ela só tinha 12 anos, ela trabalhava no campo cortando cana, mas ela queria trocar a cana pela rosa...

O segundo momento apresenta o conflito, reunindo o desejo da personagem de se tornar corredora *versus* o obstáculo principal que a personagem terá que vencer: a sua situação financeira.

Zeferina/criança: Mãe quando eu crescer eu quero ser que nem a Rosa.

Mãe: Rosa? Você quer virá flor minha filha? Não é melhor ser um pé de

maçã, um pé de banana?

Zeferina/criança: Não mãe, eu quero ser que nem a Rosa Mota.

Mãe: Rosa Mota? Ela trabalha em alguma fazenda por aqui?

A dramatização é iniciada por uma panorâmica da direita para a esquerda, de um plano fechado para um plano aberto, geral. A imagem enquadra uma plantação de cana-de-açúcar. Ao final da panorâmica vemos duas personagens com a enxada trabalhando. Enquanto assistimos a essa panorâmica, o diálogo vai se inserindo na imagem, como uma voz *off* até chegar nos personagens. As vozes são conhecidas, por que na fala anterior de Denise Fraga indica o tempo que essa dramatização quer contar ("A história da Maria Zeferina começou quando ela só tinha 12 anos, ela trabalhava no campo cortando cana").

Três artefatos apontam os vestígios dessa temporalidade inscrita na imagem. O primeiro, e mais claro, é a presença da mãe e da filha. É essa cena que mostra para o espectador a quem se refere às vozes do diálogo. A fala anterior da atriz cria um elo entre as imagens iniciais da panorâmica (quando não vemos a presença das duas mulheres) até o momento em que estas aparecem.

Assim, antes mesmo de mãe e filha se tornarem parte constituinte da história pela imagem, elas são narradas pelo som. Esse jogo narrativo se inicia no momento anterior e tem seu desdobramento, refletindo o encadeamento dos acontecimentos, "um por causa do outro". Sem esse formato, essas três situações - a fala da atriz, o diálogo inicial com as imagens da plantação e as duas personagens no final da panorâmica - não resultariam em uma unidade de sentido.

Há que ressaltar, também, que a fala de Denise/Zeferina é constituída pela voz de uma adolescente e essa restitui as marcas do tempo: o de seus doze anos a que se referiu Denise Fraga.

O segundo artefato é o ruído do som da enxada batendo no chão que aparece no início da panorâmica. Esse som cria a expectativa de um porvir, tendo em vista que "ela trabalhava no campo cortando cana", unindo no interior da história o passado da fala da atriz em direção ao futuro, através da panorâmica, quando mãe e filha são figuradas na imagem. O ruído também contextualiza o tempo que a seqüência quer mostrar: os doze anos da personagem.

O último artefato se forma pela textura da imagem. Há a inscrição de um efeito de envelhecimento, pela mudança na colorização, produzida no momento da edição. Essas imagens são meio amareladas, como uma espécie de papel antigo guardado na gaveta. São

esses vestígios que narrativizam o tempo, ou seja, produz a idéia de passado encenado, sugerindo que o desejo de Denise/Zeferina surgiu quando ela tinha "doze anos". Esse é o ponto de partida da encenação, traduzindo pela imagem a fala de Denise Fraga. O envelhecimento da imagem se estende até a transformação da personagem em adulta.

Veremos a seguir como, nesse mesmo momento, há uma outra contextualização que também se constitui pelo entendimento do público da fala de Denise Fraga, tornando-a plausível: "ela queria trocar a cana pela rosa".

Explicação: Rosa Mota foi uma grande atleta portuguesa e sua especialidade eram as corridas longas. Ela ganhou a maratona nas Olimpíadas de Los Angeles, em 1964, e venceu a São Silvestre seis vezes.

Mãe: Você quer ser corredora, né?

Zeferina criança: É, e a semana que vem vai ter uma corrida na cidade,

posso?

Mãe: Como é que você vai correr? Nem sapato você tem minha filha!

Diferentemente das animações já analisadas, essa se forma pela colagem de uma série de imagens "reais" da corredora Rosa Mota. Na parte esquerda e superior do quadro vemos uma outra cena, como espécie de janela, em que aparece um *close up* da corredora com a legenda: corredora portuguesa.

Nesse sentido, essa explicação está sendo dada para o público através da própria encenação, pois é a partir do não entendimento da mãe da personagem ("Rosa Mota? Ela trabalha em alguma fazenda por aqui?"), que passamos a conhecer a corredora. A descoberta do público de quem esta seria surge no interior da história, como se fosse uma dúvida da mãe de Zeferina, o que é reforçado pela sua fala posterior ("Você quer ser corredora, né?").

Esse diálogo entre a encenação e o quadro explicativo inscreve um jogo temporal em que um sucede ao outro numa relação causal. É também nesse momento, que o conflito se materializa: "Como é que você vai correr? Nem sapato você tem minha filha!". A falta de sapato, nesse sentido, metaforiza a condição financeira da personagem. Essa é constituída, por sua vez, no tempo de contar, tornando-se referência para a fabulação do mundo contado, como veremos no próximo momento do tecer da intriga:

Testemunho: (depoimento intercalado por encenações) Eu lembro que eu corri descalça por que eu não tinha tênis (*voz off*, inicio da dramatização, mas não mostra os pés da personagem). Na metade da prova a menina que era favorita a ganhar a prova, ela sentiu dores, aí eu perguntei para ela o que ela tava sentindo, ela falou que estava sentindo umas dores, aí eu peguei na mão dela coloquei ela sentada na sarjeta, e passou uns amigos meus que é conhecido e falou: Maria você não pode parar.

Amigo: Maria você não pode parar Maria, vai, vai que eu cuido dela, vai.

A voz testemunhal do terceiro momento do tecer da intriga, além de voz narrativa, é também uma afirmação por parte da produção do programa do lugar onde essa fabulação partiu, ou seja, do mundo cotidiano de Zeferina. É dessa maneira que o testemunho aparece várias vezes como artifício da história contada, reatualizando no espectador o contrato da verossimilhança proposto no início.

Esse momento descreve a primeira inversão do obstáculo, permitindo o desdobramento da história. Esse desenvolvimento se constitui pela peripécia instaurada na própria voz testemunhal ("Eu lembro que eu corri descalça por que eu não tinha tênis") indicando como os modos de contar do testemunho fazem parte de uma fala narrativizante, com as quais o sujeito comum imprime um olhar sobre o mundo.

A ilustração dessa fala, através da voz em *off* de Zeferina, reforça essa condição, tendo em vista que narra um outro obstáculo: "Na metade da prova a menina que era favorita a ganhar a prova, ela sentiu dores, aí eu perguntei para ela o que ela tava sentindo, ela falou que estava sentindo umas dores, aí eu peguei na mão dela coloquei ela sentada na sarjeta".

A saída de Zeferina criança da corrida para ajudar uma amiga atua como uma outra inversão da história, tendo em vista que a personagem foi ultrapassada: não basta ter corrido descalça, ela ainda terá que superar um outro obstáculo, ultrapassar as meninas que passaram a sua frente e vencer a corrida, como veremos no quarto momento do tecer dessa intriga.

Testemunho: Nisso as outras meninas já estavam na frente, mas aí eu imprimi um ritmo, alcancei as meninas, acabei ultrapassando e ganhei a prova que era de 4 quilômetros e 200 metros. Aí tinha um moço nessa corrida que ele chama Antenor Augusto da Cruz, mas ele tem um apelido de Pezão.

Treinador: Meu nome é Pezão, parabéns, viu?

Zeferina criança: Brigada

Treinador: Olha, eu sou treinador de atletismo, você não quer fazer parte da

nossa equipe?

Zeferina crianca: Eu?

Treinador: É?

Zeferina criança: Acho eu não tenho tempo pra isso não senhor, trabalho o

dia todo na roça.

Treinador: Imagina, olha que você podia ser que nem igual a Rosa Mota **Testemunho:** Aí eu comecei a lembrar da Rosa Mota e falei por que não?

Zeferina criança: Ta bom, eu aceito.

Testemunho: (cenas reais de Maria Zeferina correndo nessas rodovias) Finalzinho da tarde quando eu chegava, tomava um banho, colocava meu *short*, meu *top*, meu bonezinho e saía correndo pelas rodovias, que era onde eu morava.

Animação: Maria Zeferina corria cerca de 10 Km por dia, isso significa que dos 12 aos 18 anos, ela correu 21 mil km, o que daria para ir de São Paulo até Belém sete vezes.

Esse momento tece a superação do obstáculo da personagem: ela vence a corrida. Mas é preciso que haja novos obstáculos para que o desejo de Denise/Zeferina perdure no tempo, posto que sem isso a história deixa de existir, determinando o seu ponto de chegada. Assim, como o episódio anterior, esse se configura também pela celebração: é o último episódio do quadro 122. Por isso, como mostra Denise Fraga em sua fala de apresentação, essa história teria que ser especial ("chegamos ao ultimo Retrato Falado e pra acabar com o pé direito a gente escolheu uma estória muito especial").

A produção escolheu uma história que pudesse ser narrada em uma longa duração: da infância da personagem até a sua vitória na corrida de São Silvestre. Criando, assim, uma representação de mundo a partir de uma experiência que se constitui por um desejo da "vida inteira". É dessa maneira que a narrativa sintetiza toda a obra do *Retrato*, pois, metaforiza a sua "vida inteira" (de 1999 a 2003), contando uma história fabulada por uma série de peripécias que indicam um longo passado encenado.

Há que ressaltar ainda como o deslocamento do tempo da infância para a fase adulta da personagem foi narrado. Quando Zeferina criança aceita o convite do treinador a história instaura uma continuidade. Em seguida, assistimos ao testemunho em *off*, ilustrado por cenas reais da personagem correndo na plantação de cana-de-açúcar. Essa seqüência indica um corte temporal entre uma fase e outra, mostrando que o desejo perdurou.

O próximo acontecimento aparece sob a forma de animação narrativizando uma passagem de tempo, a partir do corte temporal existente na seqüência anterior ("dos dozes aos dezoito anos"). Essa interlocução cria a unidade temporal entre o passado, o presente e o futuro, apresentando uma idéia de completude e agregando sentido à história. Assim, através da medição do tempo em quilômetros percorrido pela personagem ("10 km por dia") este se materializa na história: a soma desses ("21 mil Km") reflete, portanto, a concordância discordante da distensão temporal.

.

¹²² Essa história foi ao ar em 17 de fevereiro de 2003. Na época, a produção não sabia que o quadro voltaria a ser transmitido. Denise Fraga em sua fala final indica a criação de um novo quadro, que estrearia em março. *Dias de Glória*, foi ao ar durante todo o ano de 2003. *Retrato Falado* voltou a ser produzido em no final de 2003, mas passou a dividir sua programação com outras criações da mesma equipe. Essa modificação, segundo Torero em entrevista concedida à autora, no dia 8 de novembro de 2006, foi uma proposta do diretor de núcleo Guel Arraes cuja intenção era diversificar a programação. O quadro, dessa maneira, passou a ser exibido por temporadas, com uma média de doze a dezesseis episódios por ano.

A seguir, veremos um outro deslocamento: a chegada à cidade grande:

Testemunho: Aí eu saí da lavoura, fui trabalhar na cidade, como doméstica. Aí, trabalhei, mas num era igual, a patroa mandava muito, pegava muito no pé, tudo que você fazia pra ela num tava bom.

Patroa: Zeferina? Isso aqui ta cheio de pó? É assim que você limpa o seu videocassete, querida?

Denise/Zeferina: A senhora acha que eu tenho videocassete? Eu quando quero ver um filme de novo eu tenho que fechar os olhos e alembrar.

Patroa: Ah Zeferina, você faz tudo correndo!

Denise/Zeferina: Ah faço mesmo, correr é minha especialidade Dona

Mariana, eu treino todo dia **Patroa:** Ah, você gosta de correr? **Denise/Zeferina:** Ah eu adoro.

Patroa: Então corra já daqui, você está despedida, querida.

Denise/Zeferina: Hã? Com muito prazer.

O quinto momento reforça o obstáculo da personagem, pois retrata a sua condição financeira como doméstica e, posteriormente, sua condição de desempregada. Indica, também, que a única possibilidade de a personagem ter um final feliz é com o reconhecimento do seu desejo, tendo em vista que trabalhar como doméstica "num era igual".

Há que ressaltar que esse desejo está inserido na seqüência, pois a personagem, ao encenar uma limpeza da casa, corre de um lado para o outro. Essa movimentação é configurada em um mesmo enquadramento, no qual vemos a sala da casa, com a patroa em primeiro plano, e Denise/Zeferina correndo, alternando entre esse e um segundo plano, que seria o da limpeza dos móveis.

Essa caracterização da sala é estruturada a partir das marcas do grotesco, analisadas no segundo capítulo. O próximo momento evidencia um novo obstáculo: Denise/Zeferina engravida.

Testemunho: Até que com 18 anos, eu conheci um moço comecei a

namorar e aí, cabei engravidando, né? **Namorado:** Grávida? Como assim?

Denise/Zeferina: a mulher tem o óvulo, né?

Namorado: É?

Denise/Zeferina: O homem tem o espermatozóide.

Namorado: Não eu não to perguntando disso não, não, não Zefinha. **Denise/Zeferina:** Você sabe qual é o nome que eu to pensando pra ele?

Namorado: É, como? (engasgado)

Denise/Zeferina: Michael.

Namorado: De Michael Jackson?

Denise/Zeferina: Não, não de Michael Jordan.

Namorado: Não, não, pera aí. Ah esquece essa história de nome aí, Zefinha.

Acho que tu não vai ter esse filho não! **Denise/Zeferina:** Mas como assim?

Namorado: Ah, é que eu sou muito jovem aí pra ser pai, né? Olha aí ó, pera aí, ó (pegando o dinheiro do bolso) toma esse dinheiro aí, ó. Toma esse dinheiro e dá um jeito aí nisso aí.

Testemunho: Rasguei o dinheiro, joguei na cara dele e falei: eu não vou se você não tem capacidade de criar um filho uma criança você pode deixar que eu vou criar sozinha.

Namorado: Não, que é isso Zefinha. Zefinha isso é dinheiro

Denise/Zeferina: E pode deixar que vou criar essa criança sozinha.

Namorado: Não, pera aí, Zefinha.

Denise/Zeferina: E corre da minha frente, corre, core, corre da minha frente..

Testemunho: E eu lembro que eu corria, também, grávida.

Denise/Zeferina: Ai, ta com pressa Michael, ai, que lindinho, puxou a mãe. **Testemunho:** Daí, meu filho nasceu de oito meses e meio, né? Acho que de tanto eu correr o menino não apressou e não esperou os noves meses.

Denise/Zeferina: Calma meu filho, calma, você já vai entrar em campo. Ai, ai, eu já te disse que você vai se chamar Michael Jordan.

Esse sexto momento reforça o obstáculo inicial e insere na história um problema ainda maior para a personagem resolver. Ao engravidar, com a situação financeira difícil e o namorado sem querer assumir o filho, a história se complica. No entanto, a resolução dada para o problema se constitui pela insistência da personagem em correr. Não há nenhuma fala, nem encenação que configure uma solução, não sabemos se a personagem arranjou outro emprego ou se pediu ajuda aos familiares. O que sabemos é que ela continuou correndo. Esse desfecho só aparecerá no porvir, quando, ao ganhar a corrida, a personagem torna-se conhecida e consegue um patrocinador.

O ato contado guarda para o final o lugar do reconhecimento, momento em que a personagem equilibra a sua situação financeira. É na espera que a história se resolve e constrói um sentido de completude.

Testemunho: Ele chama Michael Jordan, tem nove aninhos é em homenagem ao Michael Jordan que é meu ídolo, do basquete, sempre fui fanzoca dele.

Animação: Michael Jordan é o maior jogador de basquete de todos os tempos. Ele fez 30.652 pontos e saltava até 30 metros de distância. Já o Michael Jordan da Maria, não dava grandes saltos, mas vivia aos pulos.

Testemunho: (em *off*, ilustrado por uma fusão de imagens que transforma o bebê de colo em uma criança com seis anos) Eu já voltei depois do resguardo eu voltei a correr, correr é uma coisa que eu nunca, nunca deixei, nunca desisti que sempre era o meu sonho. Treinei, treinei, treinei, eu lembro que eu treinei muito até que em 2000, em novembro, 19 de novembro, eu fui participar da maratona internacional de Curitiba.

Esse sétimo momento inicia uma passagem temporal entre o nascimento do filho e o seu crescimento. Enquanto a segunda fala testemunhal vai sendo ouvida, assistimos a uma fusão de imagens em um mesmo enquadramento que mostra a rua em que a personagem treinava. Assim, Denise/Zeferina que está correndo, aparece com uma criança no colo, em seguida empurrando um carrinho e no final de mãos dadas com filho treinando. A configuração da imagem, nesse sentido, passa a ser narrativizada de acordo com a intenção da história e, portanto, na demonstração do desejo, reforçando a sua importância para o episódio.

Há que ressaltar também a dissonância temporal entre o tempo de contar e a dramatização. No primeiro, temos o indicativo do tempo presente: o filho está com nove anos. No segundo, uma ilustração encenada do passado. Que idade teria Michael Jordan, nesse momento? Embora o episódio não responda a essa pergunta, ele não perde a sua unidade, tendo em vista que o desenlace diz respeito ao tempo que levou para a personagem conseguir alcançar o seu sonho. Essa dissonância, dessa forma, caminha para a concordância.

O próximo momento configura o desfecho da história, iniciado ainda nessa seqüência pela voz testemunhal, quando anuncia a Maratona Internacional de Curitiba. Ao pegar o seu número de corredora, Denise/Zeferina tem uma surpresa inesperada:

> **Denise/Zeferina:** Boa tarde? **Recepcionista:** Boa tarde.

Denise/Zeferina: Eu vim pegar o meu número.

Recepcionista: Ta aqui.

Denise/Zeferina: É, mas esse numero não é de corredora de elite!

Testemunho: A elite e quando você sai 200 metros na frente do, do pessoal que há lá atrás. Só que chegando lá o organizador disse que eu não podia sair.

Denise/Zeferina: E eu posso saber por que?

Recepcionista: Pode, por que você não é ninguém conhecida, ninguém

famosa.

Denise/Zeferina: Mas eu já ganhei corrida lá em Sertãozinho

Recepcionista: Onde?

Denise/Zeferina: Sertãozinho.

Recepcionista: Nunca ouvi falar, minha filha.

Denise/Zeferina: Então é por que suas aulas de geografia foram muito ruim. Recepcionista: Ô mocinha só que recebe número de elite é corredora

famosa, tipo Rosa Mota, já ouviu falar?

Denise/Zeferina: Sei ué, eu quero ser que nem ela.

Recepcionista: Toda corredora quer ser que nem ela. Qual que é o seu

Denise/Zeferina: Maria Zeferina. Maria Zeferina Baldaia.

Denise/Zeferina: É eu nunca ouvi falar não, a senhora vai ter que sair no

pelotão de trás mesmo.

Testemunho: Eu fiquei muito chateada, eu lembro que chorei muito, sabe? Chorei muito tudo, mas eu falei pra ele, não, bem seja o que Deus quiser.

Denise/Zeferina: Tudo bem, fazer o que, seja o que Deus quiser.

Nesse instante aparece, portanto, uma outra peripécia: a personagem não é uma corredora de elite. É essa sucessão de obstáculos que faz o desejo da personagem adquirir importância maior na história, reforçando também no espectador a torcida pela personagem, tendo em vista que o seu infortúnio é cada vez maior. Assim, o final, ou o reconhecimento, torna-se cada vez mais esperado, produzindo a catarse, como veremos.

O nono momento do tecer da intriga é a conquista. Ao vencer a corrida, a história inicia a configuração do reconhecimento que só será realmente construído a partir do diálogo entre a fala de Denise Fraga (sem estar caracterizada) e as imagens reais de Zeferina ganhando a São Silvestre. Nessa cena há a volta do mundo midiático (já que essas cenas reais foram transmitidas pela **TV Globo**, na época da corrida) ao mundo cotidiano:

Testemunho: (em *off*, ilustrada por cenas reais da corrida) Deu a largada, lá vou eu, eu sai, (a imagem volta para ao testemunho) ai eu não via ninguém por que era muita gente, aí eu dei um tiro e fui embora, aí eu lembro que eu corri, corri, e aí de repente (em *off*, ilustrada pela dramatização) eu encostei numa das atleta que se chama Hilda.

Esse testemunho é marcado por duas temporalidades: a do presente que fala do passado, através das imagens da voz testemunhal que a organiza, e a do passado, encenado no diálogo entre imagens reais da corrida e a própria dramatização. Essa sobreposição de imagens reforça o contrato da verossimilhança proposto pelo quadro, unindo as expectativas de ficcionalidade com as de realidade para construir o mundo de *Retrato Falado*.

Denise/Zeferina: Oi.

Hilda: Oi

Denise/Zeferina: Meu nome é Maria Zeferina

Hilda: Eu sou a Hilda.

Denise/Zeferina: Nossa! Você é a Hilda, você é famosa. Ai, num vou pedir um autógrafo seu aqui senão a letra ia ficar muito tremida. Bom, eu vou indo, tchau.

Hilda: Não, peraí, Zeferina, vai devagar.

Testemunha: Ô Zeferina vai devagar, não corre muito não, não puxa muito

não, senão você quebra e são 42 Km.

Denise/Zeferina: Sabe que até pouco tempo atrás eu corria sem tênis.

Hilda: É?

Denise/Zeferina: É, corria descalço, mas não doía não, a sola do meu pé tem uma cascona grossa sim, melhor que muito tênis importado por aí. Se bem que tem uns tênis lindos, né?

Hilda: Ah é.

Denise/Zeferina: Um dia eu vou comprar um desse pro Michael Jordan.

Michael Jordan é meu filho.

Hilda: Ah

Denise/Zeferina: Eu já te falei dele?

Hilda: não.

Denise/Zeferina: Ah, ele é lindo, tá num tamanhão assim.

Testemunho: Aí eu lembro que a gente chegou na metade da prova, 21 Km. Aí ela falou assim pra mim: "Ô Zeferina, faz assim, vamo tentar ir junto até os 30, a hora que chegar nos 30 cada uma faz a sua parte". Aí eu falei: tudo bem

Denise/Zeferina: Eu já trabalhei muito de doméstica, sabe? Ah, mas não gosto, não. Foi terrível, aquelas patroa chata fica no pé da gente, ai não, foi um horror. Eu prefiro cortar cana se bem você fica mais perto da natureza, eu gosto mais.

Essa conversa de Denise/Zeferina com a corredora Hilda, ao nosso ver, reatualiza todas as peripécias do quadro até o momento. Essa rememoração materializa a existência de um passado no tempo contado, tendo em vista que Denise/Zeferina descreve toda a história de sua vida dentro do mundo do quadro para a colega: a falta de sapato, a época em que trabalhou como doméstica e o filho. É através dessa rememoração que a dramatização reforça que o seu desejo faz parte de uma longa história de vida que analisamos no quarto momento. É o próprio tempo contado que parodia o testemunho.

Testemunho: E como eu não tinha noção, essa Hilda mandava eu pegar água pra ela, eu ia lá do outro lado da pista pegava água pra ela. E quando eu imprimia um pouco ritmo, ela vinha: "calma que ainda falta tantos quilômetros", e eu diminuía.

Denise/Zeferina: Toma Hilda, sua água.

Hilda: Obrigada

Denise/Zeferina: Escuta, você não quer correr um pouquinho mais rápido,

não?

Hilda: Calma fica tranquila ainda não é a hora, vai por mim, fica aqui

comigo.

Denise/Zeferina: Mas... Você que manda. **Denise/Zeferina:** Ó, aquela não é a Marizete?

Hilda: É?

Denise/Zeferina: Olha, eu pensei que ela tava em primeiro

Hilda: Agora ela ta.

Denise/Zeferina: Como é que é? **Hilda:** É a gente tava na frente

Denise/Zeferina: Nossa eu achei que a gente tava atrás de um monte de

gente.

Hilda: Que nada.

Testemunho: Quem ta na frente é nos duas, e agora a Marizete que passou. Aquilo eu não acreditava, eu falei meu Deus, não pode ser verdade ela ta mentindo pra mim.

Hilda: Não, é verdade mesmo.

Denise/Zeferina: Ai, então vamos atrás dela.

Hilda: Calma, calma Zeferina, calma. Tem chão, tem chão, ainda faltam

cinco quilômetros. Daqui a pouco ela quebra, fica aqui comigo.

Testemunho: E ela não, não, tem chão, me segurando e eu louca pra ir com aquele gás aquela energia, eu queria ir. E ela me segurando, aí a Marizete abrindo, a Marizete abrindo. Ai chegou uma hora assim, eu falei: Hilda se você não vai vou eu.

Denise/Zeferina: Ah, se você não vai, vou eu.

Hilda: Então vai, quer ir vai, mas aposto que você vai quebrar.

Denise/Zeferina: Ah seja o que Deus quiser.

Testemunho: Aí, eu fui embora. Nisso a Marizete tinha abrido uns 400 metros. E eu comecei a correr, correr, correr mais do que eu tava correndo e respirando e correndo aí eu alcancei a Marizete.

Denise/Zeferina: Oi Marizete?

Marizete: Que? Quem é você? Eu nunca te vi antes numa maratona? **Denise/Zeferina:** Meu nome e Maria Zeferina, eu sou uma fanzoca sua.

Marizete: É fanzoca! Mas vai ficar pra trás.

Denise/Zeferina: ah, num vô não.

Marizete: vai sim

Denise/Zeferina: num vô não, e vô passar (gritando).

Testemunho: Aí eu estava assim com aquele gás, o povo gritando, aquela energia, eu lembro que as minha passadas começou aumentar mais do que já tava e aí eu acabei indo embora e acabei ganhando a prova e batendo o recorde (aparecem as "cenas reais" da personagem ganhando a prova).

Denise/Zeferina: ("cenas reais") Eu ganhei mesmo?

Organizador: ("cenas reais") Ganhou

Denise/Zeferina: (gritando) Ai eu ganhei, eu ganheeeeeeei, eu ganhei, eu

ganhei!

Testemunho: Eu nem acreditava, fiquei tão elétrica, adrenalina a mil que eu

não acreditava.

Organizador: Obrigado pela participação, parabéns.

Denise/Zeferina: Tchau viu?

Corredora: Tchau Corredora 2: Tchau

Organizador: Como tchau? Aonde é você vai, Zeferina?

Denise/Zeferina: Ué Eu vou embora, uai!

Organizador: Mas e o cheque?

Denise/Zeferina: Ta aqui ó? (mostrando o cheque grande que recebeu no

odium)

Organizador: Mas esse cheque não é de verdade, Zeferina.

Denise/Zeferina: Ah não?

Testemunho: Não, não, não é esse. Esse é um cheque simbólico você tem

que ir pegar o cheque original.

Denise/Zeferina: Poxa, eu gostava mais desse aí.

Organizador: Mas esse aí (apontando para o cheque pequeno) é que vale

Zeferina

Denise/Zeferina: Posso ficar com os dois?

Organizador: Pode

Denise/Zeferina: Ai brigada, brigada viu.

Organizador: De nada, parabéns.

Denise/Zeferina: Tchau. Organizador: Tchau.

Denise/Zeferina: Muito obrigada, hein?

Organizador: boa sorte.

Testemunho: Aí, eu lembro voltei para o alojamento, aí posei, no outro dia de manhã peguei meu checão, peguei minhas, minha malinha e vim embora, entrei no ônibus, catei meu troféu e vim embora pra Sertãozinho.

Deixamos para o último momento do tecer da intriga o lugar do reconhecimento. Acreditamos que as duas vitórias da personagem já indicam a presença desse artifício narrativo. Porém é esse último que analisaremos, tendo em vista que nesse instante a personagem se "transforma" em Rosa Mota, pois vence a corrida de São Silvestre:

Denise Fraga: Mas a história da Zeferina não acabou por aí, depois disso ela ficou conhecia e em 2001 ela conseguiu a grande vitória da vida dela: ela ganhou a São Silvestre, igualzinho a Rosa Mota.

São Silvestre: (Imagens de arquivo da **TV Globo**) Começa a São Silvestre 2001, Maria Zeferina Baldaia ultrapassou e vai embora. Vai lá garota, falta pouco, agüenta firme, acelera esse ritmo e comemora a vitória de Maria Zeferina Baldaia.

Fala final de Denise Fraga: Bom, gente, esse foi o nosso último programa., O Retrato Falado foi muito bom de fazer, muito bom mesmo e foi bom por que toda semana a gente tinha a chance de mostrar que ninguém é comum, né? Que todo mundo tem uma vida única, uma vida especial, né? Aqui no Retrato Falado as estrelas eram as Kelis, as Odetes, as Jaquelines, as Irenes, as Terezinhas e, as Marias Zeferinas, né? Pra vocês meninas o meu muito obrigada, tá bom? E vocês não vão ficar livres de mim, não. Por que a partir de março eu vou está aqui contando as aventuras de uma mulher muito especial: a Gloria, até lá.

A vitória na São Silvestre afirmada pela voz de Denise Fraga, que não está mais parodiando a personagem, é mostrada por imagens de arquivo da emissora, na qual um jornalista esportivo da **TV Globo** narra o início, o meio e o final da corrida. Assistimos, em seguida, a imagem de Zeferina no podium. Acreditamos que a escolha dessas cenas para finalizar a narrativa produz um reconhecimento que agrega à história o efeito catártico de compaixão e cumplicidade, encenando um final feliz.

A vitória da personagem, contada através do desejo de Zeferina, refere-se à própria vitória do programa. Esse episódio metaforiza o reconhecimento do sucesso de *Retrato Falado*. Daí, uma história especial, que, no final, reúne todas as outras. É nesse sentido que a fala da atriz - "aqui no Retrato Falado as estrelas eram as Kelis, as Odetes, as Jaquelines, as Irenes, as Terezinhas e as Marias Zeferinas" - enfatiza o sentido de completude que o episódio desejou produzir.

A catarse é a fabulação do dever comprido. Os esforços de Zeferina para atingir a sua meta refletem os esforços da produção, agregando um sentimento de que valeu a pena, e,

portanto, a sensação da vitória. Zeferina e sua história contada em uma longa duração traduzem para o quadro a sua própria história.

Com isso, finalizamos a nossa fabulação sobre *Retrato Falado*. Escolhemos esse episódio para esse propósito, porque, sem dúvida, ele demarcou um momento, ao mesmo tempo em que continuou caracterizando o quadro na sua volta quase um ano mais tarde.

É nesse sentido, também, que as nossas fabulações deixam brechas para uma próxima etapa que não se encerra nessa dissertação, transformando essa análise no início de um processo que também se abre para outras histórias.

Conclusão: uma carta a Denise Fraga

"Certeza é quando a idéia cansa de pensar e pára".

Adriana Falcão

Eu me chamo Marina Caminha Ferreira Gomes, tenho 29 anos e vou contar a minha história. Claro que é só uma parte dela, a que se refere a minha experiência no mestrado. Eu morava em Recife, quando resolvi me inscrever no Programa de Pós-graduação da UFF (Universidade Federal Fluminense), em Niterói, Rio de Janeiro.

Resolvi escrever essa carta para você, por que como diz o título do trabalho, o meu objeto de pesquisa foi o *Retrato Falado*, quadro do qual você não é só autora, como também produtora. Foi dessa forma que eu encontrei um método para expor a minha experiência pessoal com esse trabalho, buscando nos próprios modos de contar do *Retrato* uma forma para alinhar o campo teórico ao campo afetivo e, dessa maneira, produzir em mim uma espécie de catarse.

É, por esse motivo, que peço licença a você, como sinônimo dos leitores desse trabalho, para escrever em primeira pessoa e de maneira mais informal, tendo em vista que o será dito nessa conclusão diz respeito a uma rememoração que conjuga pelo arcabouço da intimidade os sentimentos evidenciados nesse ato processual de entrada na vida acadêmica.

Nesse sentido, as minhas maneiras de contar, "imitando", através da imaginação, as cartas enviadas ao programa, tentará abordar como as minhas inquietações transformaram-se em um texto analítico e, assim, indicar como essas marcas "televisivas" que discutimos participam desse desenlace como uma volta do mundo midiático à vida diária.

Começarei então descrevendo a minha insegurança no momento dos meus primeiros encontros com os autores, pessoas que para mim estavam vivas, a ponto de eu discutir em voz alta com elas. Essa chegada diz respeito também ao primeiro contato com os professores e

com os alunos, nas salas de aula e nos chamados corredores que me lembram os almoços embebedados pelo refrigerante Fanta.

Gostaria então de apontar como eu me reconheço: sou uma mulher de estatura muito baixa, um pouco vesga e bastante tímida. Entrei na minha primeira aula sendo chamada para apresentar o primeiro seminário sobre o historiador Stephan Bann. Detalhe: o livro não era traduzido, sendo escrito em inglês. Fiquei apavorada. Embora leia nessa língua, não gostei muito de saber que a minha primeira fala seria essa tradução, pois, se eu já tinha dificuldade de entender esses autores em português, imagine em outra língua. Mal sabia eu que esse processo iria se complicar.

Quando cheguei em casa com o meu texto debaixo do braço e um dicionário maior do que o tamanho da folha de papel A4, um lápis e um caderno de anotações, as letrinhas do papel ficaram todas embaçadas. Tava tão nervosa que não conseguia entender nada. Imagine você que eu como uma pessoa tímida, tendo que falar em uma sala e que eu pouco conhecia os alunos!

Esse negócio de chegada em um lugar novo é sempre complicado e até engraçado, pois todo mundo se mostra muito pouco, as nossas impressões são sempre de vestígios encontrados aqui e acolá em rabichos de conversa. Como eu não tinha conversado quase nada com eles, foi através dos títulos e resumos dos seus projetos que a minha impressão se fez: eu achei todo mundo muito inteligente e eu, decididamente, não era nada daquilo.

Como então que eu iria apresentar esse trabalho? Logo em inglês! Levantei as mãos para o céu e pedi ao meu anjo da guarda: "querido anjinho se me sair bem nessa, eu prometo que nunca mais lhe peço nada". Coitado dele que acreditou. Até vela eu comecei a acender. Todos os santos e anjos a quem eu pude pedir, eu pedi. Eu achava que os meus esforços de leitura eram muito pouco suficientes, sentindo a necessidade de conjugar com outras esferas: o mundo terreno era pequeno demais. Mas tudo bem: li as quatro primeiras páginas e entendi. Nossa! Ultrapassei uma etapa! A minha conspiração tinha dado certo.

Até que em um certo momento da leitura, nas famosas páginas em que o autor explica sua teoria, o meio-de-campo ficou embolado. Onde estão essas páginas? Minha cópia, de quatro em quatro páginas, pulava uma, ou seja, a moça da xérox, que eu imagino ter esgotado a sua saliva, portanto, com o dedo seco, na hora de virar as páginas colou algumas, deixando o meu texto sem pé nem cabeça. Cara Denise, meu infortúnio atingiu o desespero. E agora? Como eu iria falar de um texto que eu não tinha entendido nada?

Esse atropelo me fez chegar no dia da apresentação com as pernas tremendo tanto que parecia que eu estava em uma festa carnavalesca, com espírito de velório. Cheguei falando baixo, o meu fichamento materializava os sonoros ruídos do tremor das minhas mãos que eram mais audíveis do que a minha voz. Eu nem olhava para a professora: o chão se tornou meu porto de segurança e aí sem calma nenhuma eu fui dizendo que só poderia apresentar as famosas quatro primeiras páginas do texto, pois tinha ocorrido um erro na xérox e eu não tinha conseguido entender o autor.

A professora vendo o meu suplício, ainda assim, me pediu para falar. No calor do Rio de Janeiro, em pleno mês de março, eu suava tanto que a minha blusa estava molhada. Foi então que eu resolvi de um gole só tomar toda a garrafa de água mineral Minalba e botar pra fora o que eu tinha e não tinha entendido. Tagarelei muito. Acho que eu falei tão rápido que ninguém entendeu absolutamente nada, ficando um silêncio tão surdo, mas tão surdo, que cada vez mais eu me encolhia na cadeira. Foi então que a professora gentilmente agradeceu a minha apresentação e eu voltei para casa aliviada e feliz. Tinha vencido a primeira etapa. Ufa!

O que eu não sabia era que esse alívio iria durar apenas uma boa noite de sono. No dia seguinte, tive a minha primeira aula de uma disciplina chamada Memória e Narrativa dos Meios, ministrada pelas professoras Marialva Barbosa (essa que depois se tornou minha orientadora) e Ana Paula Goulart. Quando li o programa de aula, as minhas certezas foram confirmadas: eu realmente não era nada inteligente! Não conhecia nenhum autor, a não ser Walter Benjamin (que eu havia lido na graduação muito rapidamente). Não entendia por que memória e quanto mais a professora Marialva (que adora falar) comentava a proposta mais burra eu me sentia.

Quando ela mencionou os conceitos do autor Paul Ricoeur para analisar a categoria da narrativa através da "fenomenologia do tempo" (isso é nome? Sabia lá eu o que era isso?), as coisas pioraram para o meu lado. O que o danado do tempo tinha haver com narrativa? Eu não entendia nem essa última, como eu iria conseguir articulá-la com a segunda e, para além, com o conceito de memória. Denise, pense num desassossego da alma. Aquela disciplina que parecia ser a mais simples se tornou a mais complexa.

Eu lia sentada na mesa, deitada na cama, na cozinha tomando café e quanto mais eu lia o tal do Ricoeur (o queridinho de Marialva), mais aquilo se tornava uma interrogação que ultrapassava os limites das páginas do texto. Eu cheguei uma vez a marcar um parágrafo inteiro com uma interrogação, a única palavra que eu tinha entendido era a conjunção <u>e</u> que ligava uma frase à outra. Para você entender como o assunto era complicado, eu achava lindas

as formas como ele discorria, cheguei mesmo a colocar nas brechas do livro: "como isso é lindo, mas o detalhe é que eu não entendi bulhufas".

E o pior não foi isso. As aulas foram dadas parte na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e parte na UFF, já que cada professora representava um programa específico. Eu pegava carona com a professora Marialva toda quarta-feira para chegar na UFRJ (isso significa que eu morava - e ainda moro - em Niterói). Então quando a gente chegava no meio da ponte Rio-Niterói (e eu que pensava que iria me livrar das famosas pontes recifenses, ganhei uma maior ainda), com a conversa já engatada, ela me dizia: "Marina, o Paul Ricoeur vai ser importante para você, veja como é legal pensar como o *Retrato* narrativiza o tempo". Não gosto nem de me lembrar. Eu respondia com a cara mais lambida do mundo: "A é? Que legal". Eu <u>Não</u> estava entendendo nada, como que eu iria utilizar esse homem, Denise?

Minha cabeça deu um nó tão grande, mas tão grande, que eu não sabia nem por onde começar. O suor escorria tanto que eu, no auge dos meus quarenta quilos, achava que ia desaparecer. Foi então que eu decidi duas coisas: a primeira, comer muitos chocolates para tentar ganhar uns quilinhos a mais. Mas o que isso tem haver, Dona Marina? Na verdade, me sentir mais gorda significava ter "peso" para dar conta daquilo tudo, mesmo que essa comilança significasse um aumento expressivo de espinhas nas costas. E daí? Naquela atual conjuntura, eu tinha que apelar para tudo (os anjos não agüentavam mais a minha voz) e isso significava materializar através do corpo as minhas dúvidas, os meus medos e, com isso, as minhas pequenas vitórias. Engordar, portanto, era como uma espécie de metáfora do aprendizado: quanto mais quilos eu tivesse, mais coisas eu tinha compreendido.

A segunda determinação estava ligada à decisão de que autor eu iria encontrar primeiro. Assim, eu fui buscar no meu projeto de mestrado o meu ponto de partida, pois, nele eu já havia dito que uma das bases teóricas do meu trabalho seria a utilização do conceito de circularidade (ambivalência) proposto por Mikhail Bakhtin (eu falei dele no segundo capítulo, lembra?). Pois bem, eu achava que o caminho seria mais fácil por que eu tinha a segurança de ter entendido pedaços de sua teoria no momento de elaboração do projeto. O detalhe é que eu não tinha lido esse autor, a não ser como referência em outros autores. Esse negócio de *apud* é ótimo, clareia que é uma beleza!

Foi essa decisão que me fez sentir mais segurança em dar andamento ao processo. O problema foi chegar nesse autor. Eu descobri que os tais *apud* eram horríveis e o que tinha me parecido fácil, se tornou muito complicado. E foi aí que eu comecei a dizer a mim mesma: "Marina, me diz uma coisa, por que tu inventasses esse negócio de mestrado? Não era melhor

fazer uma coisa mais fácil, como a profissão de modelo, por exemplo? Era só desfilar e ser magra, poxa, eu já sou esquelética! Pra quê complicar a vida, não é mesmo?".

O problema é que para ser modelo, resolvendo todo o meu infortúnio, eu precisava de dois elementos que eu jamais teria: altura (eu meço 1m e 55 cm, na régua que mente um pouco) e o segundo, ter um rostinho a lá Ana Paula Arósio. O detalhe é que eu não tenho nem os olhos azuis e meu nariz é grande demais pra isso. Ou seja, não havia solução. O negócio era mesmo insistir na leitura e quem sabe se o meu bom esforço (como uma virtude) seria agraciado pelos dotes da compreensão.

Me lembrei de um dístico de pára-choque de caminhão, famoso no interior pernambucano: "Aquilo que você colhe é resultado de uma plantação inteira, com algumas frutas podres no meio do caminho". Ligava para a minha mãe, chorando, e ela querendo fazer graça, dizia: "Filha tudo bem chorar, mas sem franzir a testa, assim você irá criar rugas". Rugas! Eu estava lá preocupada com rugas, não achava graça nenhuma.

Eu estava mesmo no momento das frutas podres, tentando achar nelas um certo tipo de sabor, sabia lá eu qual era. Resolvi então aceitar o processo e junto com a leitura dispor de toda uma veia melodramática que existia em mim. Foi então que como uma pessoa que adorava televisão, eu decidi chorar igual a atriz de novela: daquelas que se encostam na parede e vão descendo levemente até o chão e, para piorar a situação, dão um tremidinha na cabeça ao final da descida, como metáfora do soluço, o tal desespero.

Mas eu sentia que saber o modo como elas choram não bastava. Eu precisava de algum elemento que envolvesse a cena e fomentasse o meu choro. Foi assim que decidi baixar no meu computador as trilhas sonoras de novelas mais sofridas possíveis, aquelas em que eu ouso chamar de música pano-de-chão, que se arrasta mesmo. Eu já me sentia subterrânea mesmo. E assim montei o meu palco.

Foi então que em uma bela manhã de sol (de um ano já de mestrado), enquanto eu estava estudando Bakhtin, o meu despertador tocou (eu o programava para tocar sempre as dez da manhã, pois eu precisava cozinhar o meu almoço) e eu parei de estudar e fui para a cozinha temperar a galinha. Eu lá cortando a cebola, misturando-a com o alho, e nisso, os olhos já pareciam duas bolas de fogo de tanto que ardiam. No som do meu computador tocava uma música de Kátia Cega (peço desculpas a você Kátia, mas não me vem agora uma outra forma de lhe identificar). Uma cantora muito famosa que fez sucesso na década de 1980, com a música *Não Está Sendo Fácil* (você lembra dela, Denise?).

Pois bem, era essa mesma que eu estava ouvindo. Então quando ela cantava no refrão o título da música eu respondia gritando, como uma segunda voz: "não está sendo fáaaciiiil" e isso eu ia amassando o tempero na pobre da galinha que já estava morta, mas eu queria matála novamente, aí era que eu batia nela. A música em um volume alto, as lágrimas já caindo de quatro em quatro e eu lá. Foi então que quando eu cheguei perto do falo da danada: as imagens de Rabelais vibraram na minha cabeça. Com a música nas alturas, eu me dei conta de que eu tinha entendido o que significava a famosa idéia de circularidade do autor.

A ficha (não é caiu) entrou mesmo na cabeça, a partir da minha relação com a vida. Eu me dividia entre o tempo de ser dona-de-casa com o tempo de pesquisadora, mas também com o tempo de ser diversão, ser cansaço e ser tristeza. Esses tempos todos estavam atuando em mim no mesmo momento. Foi nesse sentido que eu me interpretei como uma mulher de experiência temporal confusa (a chamada fenomenologia que naquele momento soou tão lindamente). Eu pude entender parte do processo teórico que eu estava analisando através da minha maneira de fazer com. Os meus hábitos cotidianos se tornaram o meio pelo qual a teoria se consolidou em mim.

E, mais do que isso, eu começava a entender o processo de significação do mundo que ultrapassava o meu objeto de pesquisa. Denise, você não imagina a felicidade que eu senti naquele momento, ela era tão tamanha que eu com a mão toda lambuzada de tempero quase peguei a galinha e saí dançando pela casa. Eu não estava nem aí se eu estava apalpando o tal do falo da pobre coitada, aliás, ele era tão lindo!

Assim o meu lamento se transformou num canto de prazer na volta ao mundo acadêmico, pois, mesmo lenta, quase caminhando pra trás (feito caranguejo), eu agora poderia me considerar uma menina inteligente. Foi nesse mesmo período que eu fui convidada pela professora Letícia Cantarela para dividir a disciplina sobre melodrama. Não tive problemas em aceitar, afinal, eu já tinha executado o choro da parede mesmo. As aulas foram ótimas, aprendi muito, principalmente a ter gosto pelo aprendizado e satisfação de saber que esse processo é sempre uma atividade que se sobrepõe à idéia de solidão, é uma ação que reflete um convívio entre você (mim) e todos os outros.

Desse dia em diante, minhas reuniões de orientação se tornaram prazerosas conversas do saber. Minha orientadora, que via muito mais sobre mim do que eu mesma, passou a incentivar as minhas loucuras, inclusive a de escrever uma conclusão como essa. E, assim, o processo de escrita desse trabalho que misturava tantos sentimentos em conjunto (medo, ansiedade, insegurança, satisfação, felicidade e burrice) passou, foi resignificado e eu, mesmo

176

não resolvendo a minha refiguração como mulher do tempo confuso, consegui escrever (a

bolsa de mestrado não dá pra pagar sessões de análises!).

É impossível não rememorar esse tempo sem atribuir a ele uma emoção, pois são esses

lugares de embaralhamento em mim que tornou possível esse trabalho. Falei nessa dissertação

a todo momento sobre os modos de agir e a estes não está separado o movimento da vida,

portanto, o lugar da afetividade que cria maneiras de significar que aqui exponho, como uma

espécie de uma volta do mundo midiático ao meu mundo cotidiano.

É por essa compreensão que pude aceitar o mestrado como porta de entrada para o

mundo profissional e, nesse sentido, as minhas certezas nesse trabalho só podem ser

interpretadas como uma espécie de intervalo do pensar, como dissemos na epígrafe. É nesse

sentido que acalmei meu coração, quando pude perceber as brechas (para não falar de falhas,

palavra muito feia) deixadas nesse texto, indicando que esse desenlace nunca poderá ser

entendido apenas como um fim, mas também como um início.

Do ponto de vista afetivo, o Retrato me trouxe um enorme prazer na pesquisa. De

tanto eu assistir aos episódios, eu até consegui interpretar as suas performances, Denise. É por

isso que eu me sentia dormindo e acordando com a sua voz todos os dias e, assim, tomei a

liberdade de escrever para você, que me parece tão íntima. Sem mais, gostaria de dizer que já

resta em mim pedaços de saudades.

PS: eu engordei seis quilos!

Niterói, de um dia em que a chuva se mistura com o sol, de 2007.

Bibliografia e Fontes:

1. <u>Livros e Artigos</u>

ALBERTI, Verena. O riso e o risível na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. ALENCAR, Mauro. A Hollywood Brasileira: panorama da telenovela no Brasil. Rio de janeiro: Senac, 2004. AVELAR, José Carlos – Eu sou trezentos. Cinemais, 36. outubro/dezembro, 2003. _____. A ponte clandestina: teorias do cinema na América Latina. São Paulo: Edusp, 1995 ARISTÓTELES. Arte poética. São Paulo: Martin Claret, 2004. BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1996. ___. Problemas na poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005. _____. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003. BALOGH, Ana Maria. O discurso ficcional na TV. São Paulo: Edusp, 2002. BALTAR, Mariana. Pacto de intimidade – ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática. Artigo Compós, 2005. BARBERO, Jesús Martin. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. _____. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.

BARBOSA, Marialva e RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Telejornalismo na Globo: vestígios, narrativa e temporalidade*. In: *Rede Globo: 40 anos de hegemonia e poder*. Valério Cruz Brito e César Ricardo Siqueira (orgs). São Paulo: Paulus, 2005.

BARBOSA, Marialva. Dando voz ao público: a questão do gênero nos estudos de recepção.
Texto apresentado no XIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom: Rio
de Janeiro, 1999.
"Percursos do olhar: televisão, narrativa e universo cultural do
público". In: FREIRE FILHO, João e VAZ, Paulo (org). Construções do tempo e do outro.
Representações e discursos midiáticos sobre a autoridade. Rio de Janeiro: MAUADX, 2006.
"O filósofo do sentido e a comunicação". In: Conexão. Comunicação e
Cultura. Universidade de Caxias do Sul. Vol. 15, n. 9. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.jan/jul.
2006.
BARROS, Diana Pessoa de e FIORIN, José Luiz (org). Dialogismo, polifonia,
intertextualidade. São Paulo: Edusp, 2003.
BENTLEY, Eric. A Experiência viva do teatro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
BENJAMIN, Walter. O narrador. In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São
Paulo: Brasiliense, 1994.
BERNADET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Brasiliense, 1983.
BERGSON, Henry. O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins
Fontes, 2004.
BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. Os fundamentos do conhecimento na vida
cotidiana. In: A construção social da realidade. Petrópolis, Vozes, 2002
BOLÃNO, César. Mercado brasileiro de televisão. São Paulo: EDUC, 2004.
BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1987
Coisas Ditas. São Paulo: Brasiliense, 1990.
O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989.
BORELLI, Silvia. Telenovelas: padrão de produção e matrizes populares. In: BRITTOS,
Valério Cruz e BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (orgs.). Rede Globo: 40 anos de poder e
hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005.
BORELLI, Silvia, ORTIZ, Renato e RAMOS, José Mário Ortiz. Telenovela: história e
produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.
BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mario Ortiz, A telenovela diária, In: Telenovela: história e

BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (org.). *Uma história cultural do humor*.Rio de Janeiro: Record, 2000.

produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BREMMER, Jan. *Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga*. In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (org). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BROOKS, Peter – *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess.* Yale University Press, 1995.

CAPARELLI, Sérgio. Televisão e capitalismo no Brasil. Porto Alegre: L& M, 1982.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 2003.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

COSTA, Cristiane. Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000

DÁ-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DHBB – Dicionário Histórico e Bibliográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

ECO, Humberto. Lector in Fabula: leitura do texto literário. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

FECHINE, Yvana. *O vídeo como um projeto utópico de televisão*, in: *Made in vídeo, trinta anos do vídeo brasileiro*. Arlindo Machado (org.), São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São	ão Paulo: Edições Loyola, 2000).
--	--------------------------------	----

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1993.

FRAGA, Denise. *Retrato Falado, histórias fantásticas da vida real*,. Rio de Janeiro: Globo, 2005.

FRANÇA, Vera (org.). *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FRANÇA, Vera e GUIMARÃES, César (orgs.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUIMARÃES, César: *O ordinário e o extraordinário nas narrativas*. In: *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. GUIMARÃES, César e FRANÇA, Vera (orgs.). Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

HAMBURGUER, Esther. *Diluindo Fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano*. In: *História da vida privada, vol. 4*. Novais, Fernado A. e Schwarcz, Lilia Moritz (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JOSEF, Bella. *O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização*. In: Tempo brasileiro, 62 – sobre cultura. Petrópolis: Vozes, 1980.

JÚNIOR, Gonçalo. O País da TV. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papirus, 2002.

	A televisão levado	a a sério. S	ão Paulo: E	ditora Sena	ac, 2003.		
·	_(org). Made in Bro	asil: três de	écadas do v	vídeo inde _l	oendente.	São I	Paulo
Itaú Cultural, 2003.							

MATTOS, David José Lessa (org.). *Pioneiros do rádio e da TV no Brasil, vol. 1.* São Paulo: Códex, 2004.

MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira. Uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2002.

MINOIS, Georges. A história do riso e do escárnio. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

Oroz, Silvia. - *Melodrama - o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

ORTIZ, Renato. Evolução histórica da telenovela. In: Telenovela: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PELLEGRINI. Tânia (org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

O Humorismo. São Paulo: Experimento, 1996.
\cdot

Projeto Memória das Organizações Globo (org). *Dicionário da TV Globo, vol. I – Dramaturgia e entretenimento*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa, Tomo I. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 1994.

.____. *Tempo e narrativa, Tomo II*. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 1995.

_____. Tempo e narrativa, Tomo III. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 1996.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2001.

STAM, Robert. Bakhtin, da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

Introdução à teoria do cinema, São Paulo: Papirus, 2003.
SZONDI, Peter. Teoria do drama burguês. São Paulo: Cosac e Naify: 2004.
SOUTO MAIOR, Marcel. Almanaque da TV Globo. Pesquisa Memória Globo. São Paulo
Globo, 2006.
THOMASSEAU, Jean-marie – O melodrama. série debates. São Paulo, ed. Perspectiva, 2005
(edição original: 1984).
TORERO, José Roberto. O Chalaça: galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso
conselheiro Gomes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
VERON, Eliseu. L'analyse du contrat de lecture: une nouvelle méthode pour lês études de
positionnement des supports de presse »In: Medias. Expériences, recherches actuelles
aplications. Paris: IREP, pp. 203-220, 1985.
A produção de sentido. São Paulo: Cultrix, 1975.
VILCHES, Lorenzo. La televisión. Los efectos del bien y del mal. Barcelona: Paidós, 1996.
XAVIER, Ismail. Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens do
história nacional na teleficção brasileira in: Telenovela: internacionalização
interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
O olhar e a cena. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
WILLIAMS, Raymond. Television, technology and cultural form. Londres, Routledge, 1990.
ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
2. <u>Dissertações e Teses</u>

BALTAR, Mariana. Todos os Nordestes: apagamentos e permanências do imaginário no documentário contemporâneo. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense/UFF, 2004.

_______. Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense/UFF, 2007.

BRAGANÇA, Maurício de. *Cantinflas e Mazzaropi: riso popular e modernização no Brasil e no México*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense/UFF, 2004.

DUMARESQ, Daniela. *Quando um Brasil sem fala se pronuncia, uma leitura do Programa de televisão Brasil Legal*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, 2000.

MATHEUS. Letícia Cantarela. *Elos, temporalidades e narrativas: a experiência contemporânea do medo no jornalismo O Globo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense/UFF, 2006.

3. Vídeos

DVD Fantástico 30 anos: humor. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

DVD Fantástico 30 anos: domingos inesquecíveis. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

DVD Retrato Falado. Globo Vídeo, 2005.

DVD Pequeno Dicionário Amoroso. Europa Filmes, 1996.

4. Sites

www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br

www.museudatv.com.br/biografias

www.telehistoria.com.br

www.teledramaturgia.com.br

www.thomasvannucci.vilabol.uol.com.br/acvannucci.htm

www.globo.com/fantastico

www.comuniquese.com.br

5. Entrevistas

Denise Fraga. Entrevista à autora em 26 de abril, 2006.

José Roberto Torero. Entrevista à autora em 08 de novembro, 2006.

6. <u>Depoimentos</u>

Denise Fraga. In: DVD Fantástico 30 anos: humor. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

José Itamar de Freitas. In: DVD Fantástico 30 anos: domingos inesquecíveis. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

José Roberto Torero. In: DVD *Retrato Falado*. Globo Vídeo, 2005.

Luis Nascimento. In: DVD Fantástico 30 anos: domingos inesquecíveis. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

Luis Villaça. In: DVD Fantástico 30 anos: humor. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

Manoel Carlos. In: DVD Fantástico 30 anos: domingos inesquecíveis. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

Mauro Borja Lopes (Borjalo). In: DVD Fantástico 30 anos: domingos inesquecíveis. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

Maurício Sherman. In: DVD Fantástico 30 anos: domingos inesquecíveis. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

7. Jornais e Revistas

O Estado de São Paulo, 16 de dezembro de 1996.

Jornal do Brasil, 24 de junho de 1997

O Estado de São Paulo, 16 de janeiro, 2000.

Folha de São Paulo, 23 de janeiro, 2000.

Estado de São Paulo, 14 de maio, 2000.

O Globo, 14 de maio de 2000.

Revista Isto É, 29 de novembro de 2000.

O Estado de São Paulo, 17 de dezembro, 2000.

O Globo, 14 de maio, 2002.

Revista Isto É, 13 de junho, 2002.

O Globo, 26 de janeiro, 2003.

O Estado de São Paulo, 15 de fevereiro, 2003.

O Globo, 15 de março, 2003.

Folha de São Paulo, 16 de março, 2003.

Revista Comunique-se, 06 de maio de 2003.

O Globo, 22 de junho, 2003.

O Estado de São Paulo, 05 de maio, 2004

O Globo, 1 de agosto, 2004.

O Estado de São Paulo, 12 de setembro, 2004.

Jornal do Brasil, 31 de maio, 2005.

Zero Hora, 9 de outubro, 2005.

Zero Hora, 18 de dezembro, 2005.

Anexos

ROTEIRO - TEREZINHA

1. **ABERTURA**

Dezenas de fotos 3 x 4 de pessoas desconhecidas embaralham-se no vídeo até a câmera fechar na foto de Terezinha:

DENISE (off) Hoje a gente vai contar a história da Terezinha.

2. **DEPOIMENTO**

00:00.08.06

TEREZINHA

Bem, eu sou Terezinha Correia da Silva, moro há 40 anos em Arapiraca, né? Tenho 66 anos...

3. CAMINHÃO

Denise no caminhão, ainda como Denise:

DENISE

A Terezinha vai mostrar que na vida não existe marcha a ré. Tem que engatar a primeira, a segunda, a terceira e a quarta, porque não adianta ficar em ponto morto.

4. <u>DEPOIMENTO/ INT. CASA DE TEREZINHA - DIA</u>

00:01.00:07

TEREZINHA

O meu marido era caminhoneiro quando eu casei com ele, né? E ele começou a dirigir caminhão e eu em casa cuidando dos meninos...

DENISE

(cozinhando algo) Benhê, sabe que eu to cansada de pilotar esse fogão.

ELE

Sei...

DENISE

Eu tava pensando em pilotar outra coisa.

ELE

O tanque de lavar roupa?

DENISE

Não, o teu caminhão.

ELE (assustado) O meu caminhão?

5. **POVO FALA**

Caminhoneiros falam que não emprestariam o caminhão para sua esposa.

6. DEPOIMENTO/INT. CASA DE TEREZINHA - DIA

ELE

Viu? Caminhão não é coisa pra se emprestar.

DENISE

Mas se você me ensinasse a dirigir eu podia te ajudar.

ELE

Não dá, Terezinha, caminhão é coisa pra homem.

DENISE

Coisa pra homem!? Hoje em dia não tem mais esse negócio. A gente já tá na década de setenta!

00:08.00.17

TEREZINHA

Achava que aquela profissão quem tinha que exercer era um homem, mulher não. E naquela época mulher não chegava nem na porta da frente, mulher era pra conversar da porta do meio pra trás, quando o marido pedisse alguma coisa ela chegava na porta do meio e dizia: ai, meu filho, tá aqui...

Denise coloca a comida na mesa.

DENISE

Ai, meus filhos, tá aqui.

Em câmera acelerada, o marido e os filhos avançam, comem tudo bem rápido e depois saem. Denise então senta-se e fala para si.

DENISE

Bom, pelo menos a gente tem o reconhecimento da família.

5. <u>DEPOIMENTO/ EXT. BOLÉIA DO CAMINHÃO - DIA</u>

O marido dirige o caminhão e Denise ao lado. Sobre essas imagens, o off:

00:02.00.10

TEREZINHA (OFF)

O tempo muda e as mulheres também tem que mudar (EDITAR)eu sou muito persistente, aí fui insistindo, insistindo...

DENISE

Deixa eu pegar no volante um pouquinho...?

ELE

Não seja insistente, mulher.

DENISE

Deixa?

ELE

Não.

DENISE

Deixa?

ELE

Não.

DENISE

Deixa?

ELE

Por que que eu ia deixar?

DENISE

Por que? Porque a mulher não deve se encostar.

00:13.00:13

TEREZINHA

A mulher não deve se encostar porque se ela tem o marido hoje e dá tudo a ela, ela não confie nisso não, porque nós tamo vivo hoje, amanhã nós tamo morto e se o marido morrer e ela não souber fazer nada?

ELE

Vira essa boca pra lá.

DENISE

(virando a boca para o outro lado.) Tá bom, eu viro, mas que é verdade, é.

ELE

Amanhã de manhã a gente conversa sobre isso, tá?

DENISE

(alegrinha)

Tá.

(beija-o, agradecida)

6. <u>DEPOIMENTO/ INT. CASA DE TEREZINHA - DIA</u>

Denise serve um gigantesco café da manhã para o marido.

DENISE

Então, pensou naquele assunto de ontem?

ELE

Que assunto? (ela tira a cesta de pães da mesa)

DENISE

(ameaçando)

Não se faça de desentendido...

ELE

Não to lembrando de nada... (ela tira o suco da mesa)

DENISE

Você me prometeu!

ELE

Promessa..., promessa... (ela tira o café e o leite)

DENISE

Vai dizer que esqueceu?

ELE

Sabe o que é? A minha memória anda muito ruim... (ela tira as frutas da mesa)

DENISE

Sabe o que é ótimo pra memória?

ELE

Não.

DENISE

Jejum! (ela faz que vai tirar o bolo da mesa)

ELE

Não, o bolo, não! Tudo bem, eu vou lhe ensinar.

TEREZINHA

Ele disse: olhe, eu vou lhe ensinar, agora ensinar só pra você trabalhar assim, mais eu! Mas pra você fazer uso da profissão, não!

DENISE

Tudo bem. Mas então se alimenta direito.

Ela coloca a comida na boca dele e lhe cobre de beijos, empolgada. Por fim, close no relógio. Fusão para uma hora depois, indicando passagem de tempo. A mesa está já meio vazia.

ELE

Terezinha, por que tanta demora, Terezinha?

DENISE

Calma! Só mais um segundo.

Ela entra em cena toda vestida de domingo.

DENISE

Tcharam!

(Uma pan mostra que ela está de salto alto, vestidinho, laço no cabelo etc...)

ELE

Você vai pra uma festa ou prum caminhão?

DENISE

Pra mim, andar de caminhão é uma festa. Vamos!

7. DEPOIMENTO/ EXT. BOLÉIA DO CAMINHÃO - DIA

Denise, sentada no volante, recebe as instruções do marido.

ELE

(ele liga o carro) Pra ligar é assim ó. Agora engata a primeira e vai soltando a embreagem devagar. (ela solta rápido e o caminhão dá um pulo)

DENISE

Foi muito rápido?

EI E

Claro, mulher! Você não vai aprender de jeito nenhum, desse jeito! (Obs.: Tentar dublar a voz do ator com a de Terezinha)

00:01.05.27

TEREZINHA

Você não vai aprender de jeito nenhum, desse jeito... Mas, meu filho, tenha paciência...

ELE

Tudo bem, vamos tentar de novo. Liga o carro você, agora. (ela liga e o limpador de pára-brisa começa a funcionar)

ELE

Não é isso...

Ela liga o rádio e toca uma música dos anos 70. Ele dá um tapa na cabeça. Ela fica desesperada e começa a mexer em todos os botões: buzina, aperta o jato de limpeza, troca a estação do rádio, acende o farol etc...

ELE

Eu desisto! Você está burra!

00:02.00.01

TEREZINHA

Ele disse que não ia me ensinar mais, que eu... Ele disse até um palavrão: você está burra!

DENISE

Burra! Você me chamou de burra! Só por que eu sou mulher você acha que eu sou burra?!

8. ANIMAÇÃO

O narrador fala sobre o cérebro das mulheres, que possui mais células cinzas do que o do homem (precisamos de pesquisa). Outra opção é fazermos um povo fala com alguém da Fuvest, onde são aprovadas mais mulheres do que homens.

9. <u>DEPOIMENTO/ EXT. BOLÉIA DO CAMINHÃO - DIA</u>

DENISE

Viu?

ELE

Tudo bem, desculpe... Vamos tentar mais uma vez.

DENISE

Tá, mas agora eu vou sem salto alto, que isso só me atrapalha. (ela joga os sapatos pela janela)

00:04.00:18

TEREZINHA Aí descalça, eu tinha mais controle no pé, né?

ELE

(ela gira a chave e liga o carro) Isso, começou bem. Agora engata a primeira e solta a embreagem bem devagar.

Ela consegue. O caminhão sai andando, Denise consegue controlá-lo e vibra por estar dirigindo. O marido ainda meio desconcertado. Imagem do caminhão andando num descampado e berros de Denise, ao fundo; eufórica, por estar conseguindo. Música, etc etc (uma sugestão pode ser o tema de Bye Bye Brazil, quando o Chico fala "Bom mesmo é ter um caminhão, meu amor!").

10. **ENTREVISTA**

Caminhoneiras (de preferência) falam como é bom dirigir um caminhão.

11. <u>DEPOIMENTO / EXT. CASA DE TEREZINHA - DIA</u>

Ele está saindo, com uma bicicleta.

ELE

Terezinha, eu já to indo.

DENISE

Oue horas você volta?

ELE

Até eu resolver tudo, só chego no final da tarde.

ELE

E..., Terezinha..., será que eu posso te pedir um favor?

DENISE

Pode.

ELE

Será que dava pra você carregar o caminhão com a madeira, que quando eu voltar eu tenho que fazer uma entrega em Olho D`água das Flores...?

DENISE

Mas carregar o caminhão não é coisa de homem?

ELE

É. (percebe a mancada) Quer dizer, não! Hoje em dia não tem mais esse negócio, Terezinha. A gente tá na década de setenta. Tchau.

DENISE

(sozinha) Bom, se uma mulher pode carregar madeira, também pode pode dirigir um caminhão.

00:05.00:07

TEREZINHA

Carreguei o caminhão de madeira e fui pra Olho D`água das Flores sem ordem dele, sem documento, sem nada...

12. <u>DEPOIMENTO/ EXT. BOLÉIA DE CAMINHÃO -</u> DIA

Denise, na estrada, usa um chapéu preto e dirige ao lado de um menino de 4 anos que, subitamente, se transforma num de 16, assim que ela corrige seu relato no depoimento:

00:06.00:21

TEREZINHA (OFF)

Naquela época a gente precisava muito dinheiro pra criar oito filhos, aí eu entrei naquela e fui, né?, mais o meu filho mais novo, mais velho, quer dizer, desculpa...

Os dois na estrada. O filho percebe a polícia atrás deles.

FILHO

Xi, mãe, é a polícia!

Denise olha para trás e vê a polícia. Sobre essa imagem, o off:

00:07.00:13

TEREZINHA (off) Aí eu olhei pra trás e vi (editar) o carro da polícia rodoviária.

DENISE

Misericórdia, meu Deus, é a polícia rodoviária...

FILHO

Eu sou tão novo e já vou ser preso?

DENISE

Calma, é só eu mostrar a minha carteira de motorista.

FILHO

Que carteira?

DENISE

(lembrando) É mesmo, eu nunca tirei!

FILHO

Não! A gente vai pra cadeia!

DENISE

Pior só se a gente não tivesse com os documentos do caminhão.

DENISE E FILHO

(eles se olham e gritam) Não!

00:07:00.13

TEREZINHA

Ela piscou e mandou eu encostar. Aí eu encostei, aí eu com chapéu na cabeça, ela pensava que eu era homem, né?

O caminhão estaciona. Dois jovens policiais vão até a cabine.

POLICIAL 1

Muito bem, meu senhor, pode ir descendo.

DENISE

Meu senhor, não.

POLICIAL 1

Eu to falando com quem?

00:08.00:18

TEREZINHA

Ele falou: eu to falando com quem? Aí eu disse: com uma mulher, aí ele disse: mulher?! Eu disse: é, porque ele viu a voz fina, né? Aí ele disse: não, mas eu to pedindo o documento do carro, aí eu disse: olhe, eu estou toda errada.

DENISE

(descendo do caminhão)

Olhe, eu estou toda errada. To sem documento do carro e não tenho carteira. Mas como eu confio muito nos senhores e no estudo dos senhores...

00:09.00:24

TEREZINHA

Como eu confio muito nos senhores e no estudo dos senhores, eu sei que vocês não vão me prenderem. Aí eles disseram: mas que coragem a senhora tem. Eu falei: não, confiar primeiro em Deus, segundo nos homens educados, né?

POLICIAL 1

Eu, educado? A senhora acha mesmo?

DENISE

É só olhar que a gente vê que são duas pessoas finas.

POLICIAL 2

Poxa, quê isso...

DENISE

É sim, dá para perceber que os senhores tiveram uma boa família, uma boa mãe...

POLICIAL 1

Minha mãe era maravilhosa... (começa a choramingar)

POLICIAL 2

A minha era tão linda...

DENISE

Aposto que eram...

POLICIAL 1

A senhora até parece um pouco com ela...

POLICIAL 2

Com a minha também... Se a senhora tivesse bigode era igualzinha...

DENISE

(abraçando-os) Não fiquem assim, meus filhos...

POLICIAL 1

(recompondo-se um pouco, mas ainda fungando) Já passou, já passou... Bom, a senhora pode ir. Mas vê se tira essa carteira de motorista.

DENISE

Pode deixar, meu filho. Daqui pra frente tudo vai ser diferente. (ela entra no caminhão e parte. Os policiais dão adeus tristemente)

13. DEPOIMENTO/ INT. CASA DE TEREZINHA – DIA

00:10.00:12

TEREZINHA

Aí vim embora pra Arapiraca, né? Aí quando cheguei em casa meu marido já tinha chegado, aí ele tava deitado

ELE

(saltando do sofá) Puxa, você me deixou preocupado!

DENISE

Eu to bem.

ELE

E ele?

DENISE

(apontando para o filho) Tá aqui.

ELE

Não, o caminhão.

DENISE

Também tá bom.

ELE

Onde você estava?

DENISE

Em Olho D'água das Flores, entregando a madeira.

ELE

Mas você nem tem carteira de motorista!

DENISE

Começo a tirar amanhã!

ELE

Pra quê?

DENISE

Pra te ajudar com o caminhão.

ELE

E nem vai me pedir permissão?

DENISE

Se eu pedir, você deixa?

ELE

Não.

DENISE

Então não vou pedir, porque assim eu faço o que eu quero, você não se sente desobedecido e fica todo mundo feliz. Tá bom?

ELE

(pensa um pouco)

Tá, acho que tá...

Obs.: De alguma forma, seria bom indicar aqui que ele vai morrer. Talvez a câmera fique nele algum tempo e passe por fusão à cruz da sequência seguinte.

14. EXT. BEIRA DA ESTRADA - DIA

Denise, acompanhada pelo filho mais velho e de luto, coloca flores num determinado ponto da estrada, onde há uma cruz. Ao fundo, o depoimento em off:

00:11.00.24

TEREZINHA (OFF)

Aí, continuemo, rodemo ainda uns quinze anos, né? Foi quando aconteceu o acidente, Deus permitiu que ele fosse e eu fiquei pra criar oito filhos, né?

15. **EXT. CASA – DIA**

Terezinha pinta uma placa de caminhoneiro onde está escrito "A vida só é dura para quem é mole". Os oito filhos estão lado a lado. Ela percorre os garotos, que estão do menor para o maior.

DENISE

Você vê se não faz bagunça, você cate os seus brinquedos, você não esqueça da lição de casa, você não quebre nenhuma janela, você ajude a limpar a casa,(duas gêmeas) vocês cuidam dos pequenos e você vem comigo.

(entra na boléia e põe o chapéu) Vamos, meu filho. Vamos trabalhar.

16. <u>INT. CAMINHÃO – DIA</u>

Terezinha agora dirige o caminhão com desenvoltura, ao lado do filho mais velho. Gesto de carinho entre eles. Pequeno clipe. Vemos ela nas estradas com o depoimento em off:

00:02.00:21

TEREZINHA (off)

Era uma vida de, uma vida de luta, eu sobrevivi porque Deus é pai e a vida só é dura pra quem é mole...

17. <u>DEPOIMENTO/ INT. CASA DE TEREZINHA - DIA</u>

Denise, diante dos filhos mais velhos, examina seus boletins.

DENISE

Mas que porcaria de boletim?! Como é que vocês vão ser médicos com essas notas?

FILHO

Mas a gente não quer ser médico, quer ser caminhoneiro.

DENISE

Caminhoneiro. Mas isso é profissão de mulher!

FILHO

Direitos iguais, né mãe...

DENISE

(aceitando) É, tá certo...

00:04.00:27

DENISE

Nenhum deles quiseram se formar, nenhum dos meus filhos, como algum deles, foram formado, gerado na cabine do carro, todos tiveram sangue misturado com óleo diesel, né? Aí resultado foi que eles, nenhum quis formar.

18. <u>DEPOIMENTO/ EXT. FRENTE DA CASA DE TEREZINHA - DIA</u>

Uma fila de caminhões estacionado na frente da casa de Denise. Uns cincos ou seis, com os filhos dentro (duas ou três filhas também). Ela vai na boléia de cada um distribuindo marmitas. Ao final da cena, os caminhões partem:

00:05.00:09

TEREZINHA (off)

Só quiseram o ramo do caminhão (EDITAR) todos são caminhoneiros.

19. <u>IMAGENS DE TEREZINHA COM A FAM</u>ÍLIA

00:04.00.09

TEREZINHA

Depois dessa vida de caminhoneiro e de toda a luta, o que sobrou foi essa família maravilhosa, meus filhos, meus netos, minhas netas...

Denise anda de caminhão. Música ao fundo. Ela pode estar sozinha ou olhar para trás e ver uma fila de caminhões com seus filhos ao volante. Um bom som final pode ser a buzina do caminhão.

00:05.05:09

TEREZINHA(off)

Eu acho que a mulher tem que trabalhar (EDITAR/00:14.00:16) porque com o trabalho é que a gente vai arrumar alguma coisa, eu mesmo agradeço a Deus o meu caminhão que foi um começo de vida que Deus me deu...

EPISÓDIO TRANSCRITO: TEREZINHA DA SILVA

Abertura: (voz off de Denise Fraga): essa semana o Retrato Falado vai contar a história da Terezinha da Silva, de Arapiraca, Alagoas (corta, e Denise Fraga entra em cena). A Terezinha vai mostrar que na vida não existe marcha a ré. Tem que engatar a primeira, a segunda, a terceira e a quarta, o que não adianta ficar em ponto morto.

Testemunho: o meu marido era caminhoneiro quando eu casei com ele, né? E ele começou a dirigir caminhão e eu em casa cuidando dos meninos...

Denise/Terezinha: (cozinhando algo)Meu filho!

Marido: hum?

Denise/Terezinha: sabe que eu to cansada de pilotar esse fogão.

Marido: Sei...

Denise/Terezinha: eu tava pensando, aqui, em pilotar uma outra coisa.

Marido: o tanque de lavar roupa?

Denise/Terezinha: não, o teu caminhão.

Marido: (assustado) o meu caminhão?

Fala-povo:

Caminhoneiro 1: acho que ela não guenta não.

Caminhoneiro 2: depois que ela cair na estrada ela não guenta.

Caminhoneiro 3: num tem como, né? Emprestar o caminhão pra ela.

Marido: (os dois olhando para a câmera) Viu? Caminhão não é coisa pra se emprestar.

Denise/Terezinha: Mas se você me ensinasse a dirigir eu podia te ajudar, homi!

Marido: Mas mulé, caminhão é coisa pra homem!

Denise/Terezinha: (irritada) que coisa pra homem!? Que coisa pra homem, hoje em dia não tem mais esse negócio, não. Nós estamos na década de setenta!

Testemunho: Achava que aquela profissão quem tinha que exercer era um homem, mulher não. E naquela época mulher não chegava nem na porta da frente, mulher era pra conversar da porta do meio pra trás. O tempo muda e as mulheres também tem que mudar eu sou muito persistente, aí fui insistindo, insistindo...

Denise/Terezinha: na boléia de caminhão enquanto o marido está dirigindo) Deixa eu pegar no volante só um pouquinho?

Marido: deixe de ser insistente, mulé!

Denise/Terezinha: Deixa, anda...

Marido: Não

Denise/Terezinha: Deixe, só um pouquinho!

Marido (assustado): Ene, a, o, til, não!

Denise/Terezinha: Deixe...

Marido: Mas por que eu haveria de deixar?

Denise/Terezinha: Por que? Por que mulher não deve se encostar.

Testemunho: Porque se ela tem o marido hoje e dá tudo a ela, ela não confie nisso não, porque nós hoje tamo vivo, amanhã nós tamo morto e se o marido morrer e ela não souber fazer nada?

Marido: Vire essa boca pra lá.

Denise/Terezinha: (virando a boca para o outro lado.) Eu viro, mas que é verdade, é (ela vai tentando carinhosamente, chegar perto do marido, beijando, até que ela coloca o braço dela na direção).

Marido: tá, tá (tirando o braço dela da direção) a gente conversa sobre isso. Amanhã, tá? **Denise/Terezinha:** (alegrinha) Tá (beija-o, agradecida. Corta,aparece uma animação com relógios, ponteiros subentendo uma passagem de tempo).

Denise/Terezinha: (servindo um gigantesco café da manhã) Pensou naquele assunto de ontem?

Marido: Ué, que assunto? (ela tira a cesta de pães da mesa).

Denise/Terezinha: não se faça de desentendido...

Marido: mas eu não to lembrando de nada (ela tira o suco da mesa).

Denise/Terezinha: Você me prometeu!

Marido: eu prometi? Prometi é? (ela tira o café e o leite).

Denise/Terezinha: ah, vai dizer que esqueceu?

Marido: Sabe o que é? A minha memória anda muito ruim... (ela tira as frutas da mesa).

Denise/Terezinha: sabe o que é muito bom pra memória? Sabe o que é?

Marido: não.

Denise/Terezinha: jejum! (ela faz que vai tirar o bolo da mesa).

Marido: Não, o bolo, não! O bolo não!

Testemunho: Ele disse: olhe, eu vou lhe ensinar, agora ensinar só pra você trabalhar assim, mais eu! Mas pra você fazer uso da profissão, não! (corta, a cena seguinte mostrará Denise/Teresinha todo arrumada, como estivesse indo a uma festa, para as aulas de direção).

Denise/Terezinha: Tcharam!

Marido: Você vai pra uma festa ou prum caminhão?

Denise/Terezinha: Pra mim, andar de caminhão é uma festa. Vamos embora! (corta)

Marido: (na boléia, explicando para ela como ela terá que fazer para ligar o caminhão) Pra ligar é assim ó, você vira a chave, aperta esse botão e junto você tem que pisar no acelerador. Um, dois e já (ela liga o carro). Isso. Agora aperta a embreagem bem forte lá no fundo. Agora você vai soltando a embreagem bem devagarzinho...

Denise/Terezinha: (ela solta a embreagem muito rápido e o caminhão dá um pulo) Foi muito rápido?

Marido: Mas é claro, mulher. Você não vai aprender de jeito nenhum, desse jeito! **Terezinha:** Mas meu filho, tenha paciência....

Marido: Tudo bem. Vamo tentar de novo. Você liga, aí o carro sozinho, vai (ela aperta o botão do pára-brisa). Não é isso!

Denise/Terezinha: não, não, espere, espere, oxi homi, espere!(Ela fica desesperada e começa a mexer em todos os botões: buzinha, aperta o jato de limpeza, acende o farol entre outros)

Marido: Eu desisto você está é burra!

Testemunho: Ele disse que não ia me ensinar mais, que eu... Ele disse até um palavrão: você está burra!

Denise/Terezinha: (irritada) Você me chamou de burra!

Marido: Chamei!

Denise/Terezinha: Só, só por que eu sou mulher você acha que eu sou burra?!

Animação: Na década de 40, apenas 15% das mulheres brasileiras trabalhavam fora de casa. Nos anos 70, esse número subiu para 18% e hoje está em 41%. Mas a maior parte delas, também trabalha dentro de casa.

Denise/Terezinha: Viu?

Marido: Tudo bem, vamos tentar mais uma vez.

Denise/Terezinha: Tá, mas agora eu vou sem salto alto, que isso aqui ta me atrapalhando. (ela joga os sapatos pela janela).

Testemunho: Aí descalça, eu tinha mais controle no pé, né?

Marido: (ela gira a chave do carro) Isso, muito bem, já conseguiu ligar só, pelo menos ligar você já ta sabendo

Denise/Terezinha: Agora, agora.

Marido: Agora você engata a primeira e vai soltando a embreagem devagarzinho...(ela consegue).

Denise/Terezinha: Eu consegui, né?(o caminhão vai andando ao som de)

Depoimentos:

Caminhoneira 1: A gente sente uma total liberdade, é muito gostoso, só a gente que ta aqui pr sentir mesmo..

Caminhoneira 2: E outra sensação mais importante é de saber que a gente também é capaz de dirigir um caminhão (corta).

Marido: (no outro dia de manhã, ele antes de sair de casa, de bicicleta, pede um favor a ela) Terezinha, eu já to indo.

Denise/Terezinha: Vá com Deus, meu filho. Que horas você volta?

Marido: Ah, eu tenho muita coisa pra fazer lá. Acho que só volto mesmo pro fim da tarde. Ah, Terezinha, será que você pode fazer um favor pra mim?

Denise/Terezinha:Sim. (para o filho que passa correndo) Pára com isso menino! **Marido:** Será que dava pra você carregar o caminhão com a madeira, que quando eu voltar eu tenho que fazer uma entrega em Olho D'água das Flores?

Denise/Terezinha: Mas carregar o caminhão não é serviço de homem?

Marido: É. (percebe a mancada) Quer dizer, não! Hoje em dia não tem mais esse negócio não, Terezinha. Agora, nos estamos na década de setenta. Tchau.

Denise/Terezinha: Hum, sei...

Marido: Tchau, carrega pra mim, hein Terezinha.

Denise/Terezinha: (para ela mesma) Bom, se uma mulé pode carregar madeira, ela também pode pode dirigir um caminhão.

Testemunho: Carreguei o caminhão de madeira e fui pra Olho D'água das Flores sem ordem dele, sem documento, sem nada...

Filho: (o filho mais novo vai acompanhando-a) Xi mãe, olha a polícia.

Denise/Terezinha: Misericórdia, meu Deus...

Testemunho: Ela piscou e mandou eu encostar. Aí eu encostei, aí eu com chapéu na cabeça, ela pensava que eu era homem, né?

Policial 1: Muito bem, meu senhor, pode ir descendo.

Denise/Terezinha: Meu senhor, não.

Policial 1: Eu to falando com quem?

Testemunho: Ele falou: eu to falando com quem? Aí eu disse: com uma mulher, aí ele disse: mulher?! Eu disse: é, porque ele viu a voz fina, né? Aí ele disse: não, mas eu to pedindo o documento do carro, aí eu disse: olhe, eu estou toda errada.

Denise/Terezinha: (descendo do caminhão) Olhe, eu estou toda errada. Eu estou sem documento do carro eu não tenho carteira. Mas como eu confio nos senhores....

Testemunho: E no estudo dos senhores, eu sei que vocês não vão me prender. Aí eles disseram: mas que coragem a senhora tem. Eu falei: não, confiar primeiro em Deus, segundo nos homens educados, né?

Policial 1: Eu, educado? A senhora acha mesmo?

Denise/Terezinha: Mas é claro, meu filho, é só de olhar que dá pra ver que são duas pessoas finas.

Policial 2: Oxi, quê isso...

Denise/Terezinha: Não, meu filho, eu olho pra vocês e vejo que vocês tiveram uma boa família, uma boa mãe.

Policia 1: Minha mãe era maravilhosa... (começa a choramingar)

Policial 2: Mainha, mainha era tão linda.

Denise/Terezinha: É eu aposto que sim, meu filho, era linda.

Policial 1: A senhora até parece um pouco com ela...

Policial 2: Com a minha também... Se a senhora tivesse bigode era igualzinha...

Denise/Terezinha: (abraçando-os) É mesmo? Não fiquem assim, meus filhos...

Policial 1: (recompondo-se um pouco, mas ainda fungando) Já passou, já passou... Bom, a senhora pode ir. Mas vê se tira essa carteira de motorista.

Denise/Terezinha: Pode deixar. Daqui pra frente tudo vai ser diferente (ela entra no caminhão e parte. Os policiais dão adeus tristemente).

Testemunho: Aí quando cheguei em casa meu marido já tinha chegado....

Marido: Mas você me deixou preocupado, mulé!

Denise/Terezinha: Eu to bem.

Marido: E ele?

Denise/Terezinha: (apontando para o filho) Tá aqui.

Marido: Não, eu to falando do caminhão.

Denise/Terezinha: tá aí, ó? (para o menino) Vai se lavar menino, vai menino.

Marido: Onde você estava?

Denise/Terezinha: Em Olho D'água das Flores, entregando a madeira.

Marido: Mas se você num tem nem carteira de motorista, muié!

Denise/Terezinha: Começo a tirar amanhã!

Marido: Pra quê?

Denise/Terezinha: Pra te ajudar com o caminhão.

Marido: E ce por acaso me pediu permissão?

Denise/Terezinha: Se eu pedir, você vai deixar?

Marido: Não.

Denise/Terezinha: Então não vou pedir, porque assim eu faço o que eu quero, você não se sente desobedecido e fica todo mundo feliz. Tá bom assim?

Marido: (pensa um pouco) Tá, acho que tá...

Testemunho: Aí, continuemo, rodemo ainda uns quinze anos, né? Foi quando aconteceu o acidente, Deus permitiu que ele fosse e eu fiquei pra criar oito filhos, né?

Denise/Terezinha: Você não me quebre nenhuma vidraça, você faça a lição, você cuide da casa, você esquente a comida, você cuide dos meninos. Você venha comigo.

Filho: vamos embora.

Denise/Terezinha: Vamos, meu filho. Vamos pro trabalho.

Testemunho: (off) Era uma vida de, uma vida de luta, eu sobrevivi porque Deus é pai e a (imagem do testemunho) vida só é dura pra quem é mole...

Denise/Terezinha: (diante dos filhos mais velhos, examinando os boletins) Mas que porcaria de boletim?! Como é que vocês vão ser médicos com essas notas?

Filho: Mas a gente não queremo ser médico, mainha, queremo ser caminhoneiro.

Testemunho: Nenhum deles quiseram se formar, nenhum dos meus filhos, como algum deles, foram formado (o testemunho entra em off), gerado na cabine do carro, todos tiveram sangue misturado com óleo diesel, né? Aí resultado foi que eles, nenhum quis formar. (cenas da família de Terezinha) Então depois dessa vida de caminhoneiro e de toda a luta, o que sobrou foi essa família maravilhosa, meus filhos, meus netos, minhas netas... Mas sempre digo: lugar de mulher é no trabalho.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

<u>Baixar</u>	livros	de	Adm	<u>iinis</u>	tra	ção

Baixar livros de Agronomia

Baixar livros de Arquitetura

Baixar livros de Artes

Baixar livros de Astronomia

Baixar livros de Biologia Geral

Baixar livros de Ciência da Computação

Baixar livros de Ciência da Informação

Baixar livros de Ciência Política

Baixar livros de Ciências da Saúde

Baixar livros de Comunicação

Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE

Baixar livros de Defesa civil

Baixar livros de Direito

Baixar livros de Direitos humanos

Baixar livros de Economia

Baixar livros de Economia Doméstica

Baixar livros de Educação

Baixar livros de Educação - Trânsito

Baixar livros de Educação Física

Baixar livros de Engenharia Aeroespacial

Baixar livros de Farmácia

Baixar livros de Filosofia

Baixar livros de Física

Baixar livros de Geociências

Baixar livros de Geografia

Baixar livros de História

Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura

Baixar livros de Literatura de Cordel

Baixar livros de Literatura Infantil

Baixar livros de Matemática

Baixar livros de Medicina

Baixar livros de Medicina Veterinária

Baixar livros de Meio Ambiente

Baixar livros de Meteorologia

Baixar Monografias e TCC

Baixar livros Multidisciplinar

Baixar livros de Música

Baixar livros de Psicologia

Baixar livros de Química

Baixar livros de Saúde Coletiva

Baixar livros de Serviço Social

Baixar livros de Sociologia

Baixar livros de Teologia

Baixar livros de Trabalho

Baixar livros de Turismo