



RETRATO
FALADO

ROBERTO JOSE ROBERTO TORERO LÍCIA MANZO MARCUS ABREU JUS PINE MARIANA VERISSIMO MAURICIO ARRUDA

RETRATO
FALADO

Maria
sabel
Salomão

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Christiane Maria da Bôa Viagem Oliveira

A construção discursiva da mulher brasileira em *Retrato Falado*, quadro humorístico do programa de televisão *Fantástico* da Rede Globo

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica (Área de concentração: Signo e Significação nas Mídias; Linha de pesquisa: Análise das Mídias) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira

São Paulo
2009

BANCA EXAMINADORA

A minha mãe Miryam (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira, pela sua dedicação, disposição e pela sua “fé inabalável” em seus orientandos.

Aos Professores Dr. Eric Landowski e Dr. Ricardo Monteiro pelas contribuições dispensadas a este trabalho em meu exame de qualificação.

Ao CNPq e à CAPES, pelo incentivo à pesquisa.

À Unicap, pelo apoio a este trabalho.

RESUMO

A pesquisa estuda à luz da semiótica de A. J. Greimas o quadro humorístico **Retrato Falado** – veiculado pelo tradicional programa de televisão **Fantástico** (Rede Globo). Aponta e identifica como se dá a construção discursiva do simulacro da mulher brasileira. O estudo é baseado nos 15 episódios que foram selecionados e reunidos em DVD, lançado em 2005, pelo seu destinador Rede Globo. Durante seus sete anos no ar, **Retrato Falado**, em vários episódios, chegou a ser o pico de audiência do **Fantástico**, configurando assim um público telespectador específico que vai além do público do programa. Exibido semanalmente apresentava-se como uma peça televisiva humorística do dia-a-dia feminino. A análise do quadro televisivo nos levou justamente aos temas referentes à mulher no seu universo cotidiano e como eles são apresentados ao telespectador pelo seu destinador. Entendemos, assim, que **Retrato Falado** se mostra com uma peculiar e significativa construção discursiva da “mulher brasileira” que é organizado a partir de depoimentos de mulheres de vários lugares do Brasil que contam uma história jocosa acontecida na sua própria vida. Mantendo o bom humor, essa é transformada numa peça para a televisão a partir de uma dramatização do relato, intercalado pelo próprio depoimento da mulher e enriquecido com estatísticas e dados curiosos por meio de animações gráficas. Com estas histórias de fatos cotidianos femininos, **Retrato Falado** apresenta papéis do “ser” da mulher brasileira, construindo assim o seu simulacro. Os procedimentos da construção discursiva do enunciador se dão pelo sincretismo de linguagens uma vez que o audiovisual do televisual é utilizado para manipular o destinatário, bem como levá-lo à “sensibilização” e, pela estesia, condição de sentir o sentido sintonizá-lo com as suas ações lúdicas risivamente. A partir dos estudos do semioticista francês Eric Landowski, apontamos as lógicas interacionais estabelecidas entre destinador e destinatário que se dá tanto pelo regime da manipulação quanto pelo do ajustamento, interações essas que se reúnem e se misturam enquanto experiências vividas que ganham visibilidade no quadro em estudo. **Retrato Falado** reitera e reforça o fazer da mulher na sociedade e a sua importância dentro da visão de mundo apresentada. Esta mulher ainda mostra-se submissa a um poder masculino que é assumido por uma agregação de vários destinadores: a Rede Globo, a sociedade e a própria mulher. O estudo aprofunda como a mídia, em particular, a televisão, é orientada para a consolidação axiológica, papel esse que revitaliza as estruturas e comportamentos sociais.

Palavras-chaves: semiótica discursiva/ televisão/ simulacro da mulher brasileira/ **Retrato Falado/ Fantástico/ Rede Globo**

ABSTRACT

Found on the semiotic theory of A. J. Greimas, this research work investigates the humorous sketch ***Retrato Falado*** which is part of traditional Sunday TV program, ***Fantástico*** (Rede Globo). It aims and identifies the discursive construction of the brazilian woman simulacrum. This study is based on 15 episodes which was selected and joined together in DVD, published in 2005 by Rede Globo, ***Retrato Falado***'s addresser. ***Retrato Falado*** was exhibited for seven years and during this time, many episodes made it biggest peak audience of ***Fantástico***. It means that ***Retrato Falado*** had a specific public further the audience of that TV program. Transmitted weekly, it presented as a humorous sketch about feminine day after day. The analysis of this sketch pointed us to themes about woman's daily universe and how these are showed to the audience. Then we understand that ***Retrato Falado*** shows itself with a singular and significative discourse construction of "brazilian woman" and it is organized from testimonies of women from many brazilian places who tell a cheerful history about their own lifes. Maintaining good humour, the history is transformed in a TV product from stage reports inserte between woman's testimony, in addition to grafics about statistics and curious datas. What with these histories of feminine daily facts, ***Retrato Falado*** presents roles of brazilian woman "being", constructing then its simulacrum. The enunciator proceedings for discursive construction are done by semiotic system and process syncretism once the TV audiovisual is used to manipulate the addressee, which also is guided to "sensitization" and, for the estese, a condition to feel the meaning, is coordinated to humorous ludic actions. From studies of the french semiotician Eric Landowski, we could aim to interactions logics established between addresser and addressee which occur by manipulation and ***ajustement*** regimes, interactions that assemble and mix while lively experience gain visibility in this sketch. ***Retrato Falado*** reiterates and reaffirms the woman's doing in the society and its importance inside this world's vision presented. This woman still presents herself submissive by a masculine power that is assumed by an association of many addressers: Rede Globo, society and woman. This work makes a profound study of media, in particular, television media which is orientated for consolidate axiology, role which revitalizes social structures and behaviors.

Key words: discursive semiotic/ television/ brazilian woman simulacrum/
Retrato Falado/ Fantástico/ Rede Globo/

SUMÁRIO

Lista de ilustrações.....	10
Capítulo 1 – O problema e nossa abordagem	
Considerações iniciais: o contexto midiático e o universo feminino.....	13
 <i>Retrato Falado</i> : os caminhos para a análise	21
 <i>Retrato Falado</i> : a “fantástica” mulher brasileira	31
 O destinador Rede Globo	40
 Considerações sobre o fazer desta pesquisa	52
Capítulo 2 – <i>Retrato Falado</i> e suas vinhetas de abertura	
O sincretismo de linguagens na televisão.....	55
 A expressão “retrato falado”	59
 Análise da primeira vinheta: o simulacro da brasileira	62
 A construção do simulacro da “brasileira”	71
 A segunda vinheta: recorrências de elementos, mas uma perda de visibilidade da mulher brasileira	74
 A terceira e a quarta vinhetas: Denise Fraga como co-enunciador. Mesmo percurso do sujeito com novo plano da expressão	79
 As vinhetas e o quadro	85
Capítulo 3 – A enunciação em <i>Retrato Falado</i>: a projeção de pessoa, espaço e tempo	
A enunciação em <i>Retrato Falado</i>	88
 A delegação de vozes.....	90
 O sincretismo de papéis: os atores do discurso e a identificação do enunciatário com eles	102

A projeção do tempo	108
A projeção do espaço.....	114
A enunciação e o sincretismo de formatos	117
 Capítulo 4 – Tematização e figurativização e o plano da expressão: o discurso que leva ao riso	
Tematização em <i>Retrato Falado</i>	120
Figurativização: a ironia de <i>Retrato Falado</i>	138
Outra estratégia da construção da ironia: os conectores isotópicos.....	150
A plasticidade do riso	152
 Capítulo 5 – Os regimes de sentido e interação	
O fazer operatório do destinador: o <i>fazer ser</i>	154
A manipulação em <i>Retrato Falado</i> : o <i>fazer fazer</i> a serviço do <i>fazer ser</i>	155
Contágio por impressão: o <i>fazer sentir</i> a serviço do <i>fazer ser</i>	162
A interação pelo <i>fazer sentir</i> : sensibilidade reativa e/ou perceptiva?	172
 Capítulo 6 – Considerações finais: a mulher “fantástica” e o destinador social	
A mulher “fantástica” de <i>Retrato Falado</i>	182
O destinador social.....	186
Considerações finais.....	189
Referências bibliográficas	191
 Anexo	
Lista dos episódios	198

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO 1

Figura 1 – Cenas do episódio “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” com a Protagonista Zulmerina (Zuca) de São José do Rio Preto-SP.....	29
---	----

CAPÍTULO 2

Figura 2 – Início da primeira vinheta.....	64
Figura 3 – Seqüência inicial da primeira vinheta de abertura.....	66
Figura 4 – Algumas das protagonistas desta primeira vinheta	67
Figura 5 – Seqüência inicial da segunda vinheta de abertura	76
Figura 6 – Finalização da segunda vinheta de abertura	78
Figura 7 – Terceira vinheta de abertura.....	81

CAPÍTULO 3

Figura 8 – Apresentações de Denise Fraga com a presença de profissionais da produção em quadro	92
Figura 9 – Interlocutores-entrevistados: na última imagem, temos a protagonista olhando para o telespectador	97
Figura 10 – A inversão do uso da tela widescreen. A primeira linha traz o episódio “Marias Cecílias” (primeiro do DVD) e a segunda, “Anjos da guarda, ou melhor, da aeromoça (o 9º no DVD).....	98
Figura 11 – Cenas do episódio “Entre o brasão e o passaporte”: o narrador implícito	101
Figura 12 – Cenas da primeira animação gráfica do episódio “Dona-de-casa unida jamais será vencida!”	102
Figura 13 – Denise Fraga: uma apresentadora jocosa e bem humorada	104
Figura 14 – Denise apresenta no cenário de gravação da história	106
Figura 15 – Cenas do episódio “A verdadeira carga pesada”: a apresentação é feita no cenário	116

CAPÍTULO 4

Figura 16 – Cenas do episódio “De cabelo em pé”: o ator-Isabel pintando o cabelo e a sua participação com o marido em um show.....	122
Figura 17 – Cenas do episódio “Dente por dente, ou jaqueta por jaqueta” com o povo fala sobre beleza feminina	124
Figura 18 – A protagonista Ruth e a animação gráfica sobre “ser magra” do episódio “Baixaria nas alturas”	126
Figura 19 – Cenas de Quitéria, Célia, Terezinha e Senira em suas relações com o marido	131

Figura 20 – Cenas do episódio “Os anjos da guarda, ou melhor, da aeromoça” ...	133
Figura 21 – Jutta e o primeiro biquíni de Salvador-BA.....	134
Figura 22 – Ruth com medo de avião e Luciana, sonâmbula, assusta o marido ..	135
Figura 23 – O comentarista de futebol Casagrande, Senira e o marido	136
Figura 24 – Cenas do episódio “Denise Alice ou Renata Fraga?”	137
Figura 25 – Ruth: “o avião está caindo?”	139
Figura 26 – Animação gráfica do episódio “De cabelo em pé”	142
Figura 27 – Seqüência de cenas da ida de Isabel ao banco no episódio “De cabelo em pé”	144
Figura 28 – A receita de Célia de como emagrecer 4 kg em duas semanas.....	146
Figura 29 – O jantar de Célia com os seus dois namorados: um húngaro e o outro austríaco.....	147
Figura 30 – Início e fim da animação gráfica do episódio “Dona-de-casa unida jamais será vencida”	148
Figura 31 – Cenas do episódio “A bela que virou fera (em futebol)”	150

CAPÍTULO 5

Figura 32 – Conversando com o telespectador, Célia faz “cara-ou-coroa” para decidir entre os dois namorados.....	157
Figura 33 – Imagem aérea de telejornal exibida no episódio “Anjos da guarda, ou melhor, da aeromoça”	158
Figura 34 – Márcia conversa com a mãe antes de ir ao trabalho	159
Figura 35 – Luciana, em segundo plano, com uma faca na mão. Em primeiro plano, o seu marido e o seu pai conversam sobre ela	161
Figura 36 – Luciana, o marido e o pai: em BG a música do filme “Psicose”	161
Figura 37 – A decepção de Gislene e suas amigas com o stripper	163
Figura 38 – Início da seqüência de cenas de Isabel no ponto do ônibus: faz-nos sentir o que o outro sente.....	168
Figura 39 – O telespectador identifica-se com a figura de Denise Fraga	169
Figura 40 – Início do episódio “A verdade nua e crua”	170
Figura 41 – Gislene e suas amigas ansiosas por escolher o stripper	170
Figura 42 – A ansiedade de Gislene e suas amigas para ver o striptease	171
Figura 43 – O riso “contagioso” de Gislene e suas amigas	172
Figura 44 – Ao escovar os dentes, Mariza perde o pivô do dente da frente no dia do casamento da filha, um domingo	175
Figura 45 – Ruth conversa com o telespectador sobre o seu medo de voar de avião	177
Figura 46 – Final do episódio “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”	178



DENISE F



STUDIES IN THE HISTORY OF THE
JEWISH PEOPLE



ZULMIENIA ROSA DE JERON



RETRATO
FALADO

DENISE F



12000 120000



ZULIERN, ROSA DE BEAT



RETRATO
FALADO

DENISE F



RETRATO
FALADO

RETRAT
FALADO



Retrato Falado: o problema e a nossa abordagem

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: O CONTEXTO MIDIÁTICO E O UNIVERSO FEMININO

No século XXI, em nossa sociedade midiática e tecnológica, é possível observar um vasto universo feminino apresentado pelos mais variados meios de comunicação. No livro *Breve História da Mulher no Mundo Ocidental*¹, particularmente no capítulo em que se refere à história da mulher no Brasil do século XX, observamos que as idéias de emancipação da mulher ganharam força com a divulgação delas através dos meios de comunicação, expandidos e alguns criados durante este período.

No Brasil, foi durante as décadas de 1940 e 1950 que, por meio do rádio e da televisão, se estimulou a formação de uma nova mentalidade, tornando a presença da mulher cada vez mais notada e respeitada² no cenário nacional. Ao longo da década seguinte, os canais de comunicação começam a abrir espaço para as denúncias sobre a condição marginal da mulher, contribuindo para novas conquistas no Código Civil como a eliminação do princípio que, ao se casar, a mulher abria mão de vários aspectos de sua condição de cidadã como, por exemplo, assinar contrato de trabalho com autorização do marido³.

Carlos Bauer acrescenta que na década de 1970, no país, crescem os movimentos organizados de mulheres e as teorias de Simone de Beauvoir e Betty

¹ Cf. C. Bauer, *Breve história da mulher no mundo ocidental*.

² *Ibid.*, p. 136.

³ *Ibid.*

Friedan⁴ são amplamente debatidas nos vários espaços sociais: como em universidades, fábricas, sindicatos e partidos políticos. Foi a partir desse período que as mudanças aconteceram com mais velocidade e, nos anos seguintes, foram derrubadas inúmeras barreiras legais e culturais para o desempenho da mulher no país. Citemos o ingresso da mulher em redutos tradicionais masculinos como as Forças Armadas, a Academia Brasileira de Letras e o Poder Judiciário.

Entretanto, a mídia não só divulgou, nem divulga idéias que buscam igualdade e direitos da mulher. Há um amplo universo feminino construído pelos vários discursos midiáticos. Com um rápido olhar, podemos encontrar uma diversidade enorme de material confeccionado pensando na mulher: adulta, jovem, adolescente e até mesmo criança. São dezenas de revistas de diferentes editoras, suplementos e cadernos nos diversos jornais, programas de rádio e televisão nas mais variadas emissoras, uma infinidade de sites, além da publicidade veiculada por estes meios. São mídias que tanto tem alcance regional quanto nacional.

A Editora Abril, por exemplo, possui dezoito⁵ tipos de revistas, que circulam por todo o país, voltadas ao público feminino como Cláudia, Casa Cláudia, Elle, Boa Forma, Estilo, Saúde, Contigo, Caras, Nova, Manequim, Capricho, Gloss, Minha Novela etc. Cada uma delas constroem discursos pensando nos diferentes tipos de destinatários femininos. Com um olhar um pouco mais atento, apontamos que a Cláudia é voltada para a mulher que já tem uma certa estabilidade na vida profissional e familiar; a Elle apresenta uma mulher mais sofisticada; a Gloss está direcionada ao universo da adolescente e da jovem etc.

Em outros meios, encontramos mais tantos outros aspectos da mulher desde discussões de gênero e seus direitos específicos publicados em jornais impressos de organizações não governamentais feministas⁶ a assuntos ligados as mães e recém-nascidos veiculados por televisão em circuito fechado em maternidades⁷,

4 O livro *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir analisava as causas da existência da mulher como o “outro” em relação ao mundo masculino e o livro *Mística da feminilidade* de Betty Friedan denunciou o auto-exílio da mulher norte-americana na própria casa. Cf. C. Bauer, *Breve história da mulher no mundo ocidental*, p. 139.

5 Informações contidas no site da Editora Abril (www.abril.com.br).

6 O jornal chama-se *Folha Feminista* publicado pela ong Sempreviva Organização Feminista (SOF).

7 A televisão se chama *TV Mulher & Mãe*, tendo sua programação transmitida 24 horas por dia para mais de 300 mil mulheres em diversas maternidades por todo o país. Informações colhidas no site www.tvmulher-mae.com.br em 13.03.2008

até a moda de celebridades em sites de figuras femininas famosas como a modelo Gisele Bündchen⁸.

Este mundo da mulher construído na mídia é uma questão presente também em pesquisas nas diversas disciplinas⁹ como psicologia, ciências sociais, comunicação etc. O artigo *Uma representação de mulher na cultura: leituras de um comercial de televisão*¹⁰, publicado pela revista *Psico*, de Porto Alegre-RS, em 1992, traz uma análise de um comercial de televisão de uma loja que comercializa artigos femininos como lingerie, cosméticos, roupas, sapatos etc. Entre outras conclusões, o texto afirma que, através da beleza e emoção, o comercial legitima “o modelo patriarcal, onde o homem dá sentido à existência da mulher e esta, em contrapartida, enfatiza sua posição no jogo”¹¹.

Com este exemplo, chegamos à mídia que nos interessa nesta investigação: a televisão, por considerarmos o veículo de comunicação mais penetrante, abrangente e influente no Brasil de hoje. Passando o olhar pelas décadas que sucederam ao surgimento da televisão no Brasil, observamos que esse meio sempre esteve ligado a idéias do poder político, social e econômico dominante, veiculando modelos mais conservadores de modos de vida. O citado trabalho sobre o comercial já se mostra nessa linha de nossa observação e, com uma visão de mais de uma década atrás, estimula-nos questionar, por exemplo, se houve mudanças durante este período.

Por entendermos que a televisão também se constrói como linguagem, “fenômeno extremamente complexo”¹², como nos explica Fiorin, optamos por

8 O site www.giselebundchen.com.br é voltado para os fãs da modelo, trazendo informações sobre a carreira de Gisele e até concurso para concorrer a brindes.

9 Pesquisas em psicologia: C. Tondo e D. Amon, *Uma representação de mulher na cultura: leituras de um comercial de televisão*, *Psico*, v. 24, n.2.; ciências sociais: E.H. Gouveira, *Imagens femininas: a reengenharia do feminino pentecostal na televisão* (tese de doutorado) e R.S.C. Leite, *A imprensa feminista pós-luta-armada* (tese de doutorado); Comunicação e semiótica: M.P.S.P. Guimarães, *Nova” 30 anos da mulher de 30*, (dissertação de mestrado); história: S.G. Prado, *Imagens femininas na revista A Cigarra São Paulo 1915/1930* (dissertação de mestrado).

10 Cf. C. Tondo e D. Amon, *Uma representação de mulher na cultura: leituras de um comercial de televisão*, *Psico*, v. 24, n.2.

11 *Ibid.*, p. 94.

12 J.L. Fiorin, *Linguagem e ideologia*, p. 8.

estudá-la através dos seus discursos enunciados que possuem uma estrutura própria – que veremos no decorrer desta pesquisa. E é pela dimensão mais superficial do discurso que podemos identificar a visão de mundo de seu destinador numa dada sociedade numa determinada época, ou seja, suas determinações ideológicas¹³.

No livro *Anos 70 – Televisão*, que trata do período em que ocorreu o maior desenvolvimento deste meio no país, há um depoimento que vem de encontro ao que estamos dizendo. No final daquela década, o conhecido jornalista Armando Nogueira, então diretor do telejornalismo da Rede Globo – dirigiu a Central Globo de Jornalismo de 1966 a 1990¹⁴, afirmava que “a TV não é um instrumento revolucionário. A TV está a serviço da ideologia vigente”¹⁵. Com ousadia, dizemos que é pouco provável que o jornalista tenha mudado de idéia durante as últimas décadas, por toda a relação que a emissora ao qual se dedicou teve – e ainda tem – com a chamada “ideologia vigente”.

Para José Luís Fiorin, em seu livro *Linguagem e Ideologia*,

“a esse conjunto de idéias, a essas representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens é o que comumente se chama ideologia”¹⁶.

Com esta breve definição, Fiorin acrescenta que ideologia é uma “visão de mundo”, o ponto de vista de uma dada classe social a respeito da realidade, é a maneira como esta classe ordena, justifica e explica a ordem social que percebe. Assim, existem tantas “visões de mundo” quantas forem as classes sociais.

Com isso, perguntamo-nos a respeito do universo feminino veiculado por esta mídia. Nesse contexto televisivo, há um modelo de mulher pensada pela “visão de mundo” de uma dada emissora? E o discurso construído para a mulher, perpetua os estereótipos femininos já conhecidos, como nos indica o exemplo do comercial citado? Em nome desta “ideologia vigente ou dominante” como a mulher contemporânea nos é apresentada pela tevê? Estas e outras questões nos impul-

¹³ J.L. Fiorin, *op.cit.*, p. 21.

¹⁴ Informações contidas no site do jornalista Armando Nogueira: www.armandonogueira.com.br, acessado em 07/04/2008.

¹⁵ Cf. E. Carvalho, M.R. Kehl e S.N. Ribeiro (orgs.), *Anos 70 – Televisão*, p. 39.

¹⁶ Cf. J.L. Fiorin, *op.cit.*, p. 28.

sionam a investigar o que propomos neste presente trabalho: a mulher no contexto midiático da televisão.

O mercado brasileiro de televisão está dividido entre seis redes privadas (Globo, SBT, Bandeirantes, Record, CNT e Rede TV) que possuem 138 grupos afiliados e controlam 668 veículos, entre TVs abertas e por assinaturas; além de outros veículos de comunicação. Os brasileiros assistem cerca de 5 horas de televisão por dia¹⁷, sendo que 81% da população assiste tevê todos os dias¹⁸. Além disso, a televisão é, muitas vezes, a principal opção de lazer para milhares de adultos e crianças, de modo particular, aqueles com poucas condições financeiras.

Neste panorama, podemos ressaltar a maior rede do país, a Rede Globo de Televisão. Nesses mais de 40 anos de história, desde sua constituição como rede durante os anos de 1970, possui os maiores índices de audiência em relação às outras emissoras e redes e chegou a atingir 80% em todo o país. Por diversas circunstâncias – que veremos posteriormente, a Globo atualmente tem uma média nacional de 40%¹⁹ de audiência, mas mantém sua liderança. É também a que faz a maior cobertura do território nacional, chega a 99,53% da população e atinge mais de 5.400 municípios brasileiros²⁰ de um total de 5.564²¹.

Nesta perspectiva, detemo-nos no que nos interessa: o universo feminino construído por esta rede de televisão. Em sua história, a Globo realizou diversos programas envolvendo o contexto da mulher como o seriado *Malu Mulher* de 1979 que discutia a problemática da época como a separação do casal; o programa diário *TV Mulher* de 1980/1981 que “inovou o gênero feminino na tevê”²²; outro seriado, este dos anos de 1990, *Mulher*, que trazia a relação de mulheres no campo profissional, e o atual programa *Mais Você* que está em exibição e ensina receitas

17 Informações veiculadas pelo site *Observatório da Imprensa* em 24/06/2006 (<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=378TVQ005>) entre outros.

18 Cf. C. Castro, *Por que os reality shows conquistam audiência?*, p. 31.

19 Cf. S.H.S. Borelli e G. Priolli (orgs.), *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*, p. 10.

20 Informações presentes no site da própria Rede Globo (<http://redegloboglobo.com>)

21 Este dado está presente no site do IBGE e data de 2005.

22 Cf. E. R. de Amorim, *Televisão, uma trajetória de 50 anos*, no site www.centrocultural.sp.gov.br/linha/dart/revista7/televisao.htm (07/04/2008).

de culinária, bem como exibe entrevistas e promove concursos. Além desses, temos as personagens femininas marcantes em sua teledramaturgia como a famosa Odete Roitman da novela *Vale Tudo* de 1988 ou as quatro jovens da periferia de São Paulo da minissérie *Antônia* de 2006.

Diante destes pontos levantados sobre a televisão brasileira e o universo feminino, para a nossa presente investigação, nos propomos analisar o quadro²³ *Retrato Falado* – que apresenta histórias de mulheres – do programa de televisão *Fantástico*, veiculado aos domingos, pela Rede Globo, no horário das 20h30min às 23h²⁴. Consideramos que o quadro possui algumas características bem particulares para deter a nossa atenção – que veremos a seguir – além de ser bastante relevante o programa e a emissora que o veicula.

O *Fantástico* é um dos mais tradicionais programas brasileiros, está no ar há 35 anos, usando o mesmo formato desde o seu início – sendo veiculado pela maior rede de televisão do país: a Globo, como já observado, – cuja hegemonia de audiência data de mais de 40 anos, apesar das recentes crises, mas que não a colocam em situação de perda de liderança.

O quadro *Retrato Falado*, esteve durante sete anos no ar, também levou a emissora continuar líder de audiência neste horário: durante sua exibição, em vários domingos, chegou a ser o pico de audiência do *Fantástico*, ou seja, era o quadro mais visto do programa. Atingiu 39 pontos²⁵, cerca de 3,1 milhões de telespectadores só na Grande São Paulo²⁶ e uma média de 47 pontos em todo o país²⁷. Isso nos mostra que o quadro tem um público específico que ultrapassa aquele público do programa.

23 Como entendemos que ainda há discussões a respeito da classificação de nomes usados para produtos realizados para televisão, como nos aponta Arlindo Machado na sua definição de programa de televisão em seu livro *A Televisão Levada a Sério* (p. 27), resolvemos nos referir a *Retrato Falado* como *quadro* para manter o termo mais utilizado no próprio veículo televisão em casos como esse.

24 O horário do *Fantástico* não é rigidamente fixo. Ocorrem variações, mas seu início se dá normalmente na faixa horária das 20h às 21h.

25 Segundo o Ibope, em seu site na internet, “um ponto de audiência corresponde a 1% do universo de pessoas ou domicílios que estavam sintonizados em um canal ou assistindo um programa específico”.

26 Informações do jornal *Folha de São Paulo* pela editoria TV Folha nos anos de 2000 e 2002.

27 Informações do jornal *A Notícia* - Tevê de 11/12/2000 (Joinville-SC).

O quadro possui uma peculiar e muito significativa construção discursiva: a da “mulher brasileira” – como veremos no decorrer das análises. A peça televisiva é feita a partir de relatos das próprias donas das histórias e pela encenação do fato em si. Através de histórias cotidianas, que consideramos até mesmo comuns, banais, de mulheres de qualquer canto do país e de certas classes sociais (médias e baixas), acontecidas em diversas épocas, são *retratadas* pela televisão, em horário nobre do domingo. São histórias que retomam na tevê o contexto do vivido, do dia-a-dia, dando colorido e ressaltando traços comuns como traços excepcionais.

Perguntamo-nos: O que torna esta “mulher comum” em mulher “excepcional”, “fantástica”? Quem é esta “mulher brasileira” apresentada pela Rede Globo? Há um modelo de “mulher brasileira” que cria um “simulacro” que funciona como retrato daquela telespectadora que nela se encontra e se projeta?

Podemos ainda nos perguntar: qual é a “visão de mundo” que *Retrato Falado* – através do *Fantástico* e da Rede Globo – nos apresenta do feminino voltado para o público feminino? Como este quadro feminino mostra a própria mulher na tevê? Como as situações do cotidiano feminino são caracterizadas em sua projeção na tevê? Como o quadro nos faz ver a sua audiência feminina? Como a sua estruturação “atrai e cativa” suas telespectadoras?

As histórias são jocosas e levam o telespectador ao riso pela sua construção televisual que possui um tom irônico, além de sua apreensão sensível – como veremos no último capítulo. Para Landowski, em seu texto *Não se brinca com o humor: a imprensa política e suas charges*, o discurso irônico propõe um mundo perfeitamente inteligível e mais tranquilizador pelas “certezas” que apreendemos ao “escutá-lo”, certezas estas que “aparecer-nos-ão sempre como a contrapartida positiva da perda de alguma ‘ilusão’ anterior”²⁸. O autor ainda afirma que este tipo de discurso estabelece

“com uma particular insistência, um sentido, o sentido, o ‘verdadeiro’ ou pelo menos aquele que o ironista procura fazer passar como tal (e que, por sua vez, o humorista justamente questionaria)”²⁹.

28 E. Landowski, *Não se brinca com o humor: a imprensa política e suas charges*, *Revista Face*, v. 4 n. 2, p. 74.

29 *Ibid.*

Com isso, *Retrato Falado*, em seu discurso irônico, não nos leva a refletir sobre o que está diante de nós, mas simplesmente a aceitar o que nos é apresentado como a sua “verdade”, a “verdade” do enunciador-destinador, levando-nos, assim, a “entendermos” e nos “tranquilizarmos” com o que vemos, justamente a não nos preocuparmos.

A partir daí, podemos levantar ainda outras questões: Que construção discursiva é esta que traz a ironia ao quadro? A mulher vendo a si mesma em seu dia-a-dia, de forma irônica, gera algum tipo de criticidade em sua vida? Ou o que vemos e rimos fica estabelecido como “verdade”? É o cotidiano feminino risível que cativa este público que sustentou a exibição do quadro durante sete anos? É o riso que “qualifica” as histórias de mulheres comuns irem ao ar?

Assim, diante destas observações e questões, a presente pesquisa se propõe a investigar o papel da “mulher brasileira” construído pela Rede Globo. Para nossa análise, utilizaremos o aparato teórico da semiótica discursiva concebida por Algirdas Julien Greimas e seus desenvolvimentos por seus colaboradores. Esta teoria contribuirá para investigar a mulher no recorte midiático escolhido e caracterizar quem é esta mulher construída diante de nós, na televisão, num dos programas brasileiros mais tradicionais, exibido pela maior e mais importante rede do país.

Para esta análise, nos basearemos nos 15 episódios reunidos em DVD lançado em 2005, pela Globo Vídeo, empresa que pertence às Organizações Globo – no entanto, não nos privaremos de citar episódios que não façam parte deste DVD. Naquele ano, o quadro completava 6 anos no ar e, até então, tinham sido veiculadas 150 histórias. Escolhemos concentrar a nossa pesquisa nas histórias reunidas no DVD, por entender que a própria Rede Globo, mediante desta seleção, nos faz ver a sua concepção do “retrato” da “mulher brasileira”.

RETRATO FALADO: OS CAMINHOS PARA A ANÁLISE

Para nossa análise, precisamos nos deter, por um momento, no conceito de texto, pois é o objeto de estudo da semiótica greimasiana ou discursiva³⁰ a qual nos serve de base para continuarmos o estudo. Para Diana Luz Pessoa de Barros, “o texto só existe quando concebido na dualidade que o define – objeto de significação e objeto de comunicação”³¹. Como objeto de significação, implica considerá-lo como um todo de sentido que é constituído por “uma estrutura, que garante que o sentido seja apreendido em sua globalidade, que o significado de cada uma de suas partes dependa do todo”³². Assim, ainda para Barros, estudando os textos, procura-se “descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”³³, identificando, deste modo, o seu todo de sentido.

No entanto, para quê se debruçar sobre textos e entender a significação que constroem? É justamente a segunda definição que nos motiva a estudá-los, pois texto é também um objeto de comunicação, ou seja, a interação estabelecida entre dois sujeitos – o destinador e o destinatário. Segundo Eric Landowski,

“é somente ao *enunciar* – ao fazer surgir sentido por seus atos semióticos, qualquer que seja sua natureza (falar ou gesticular, ou, ao invés, suspender o gesto, o movimento ou a fala) – que os sujeitos se constroem eles próprios, construindo o mundo enquanto mundo significante”³⁴.

Assim, consideramos texto como objeto cultural que está inserido numa sociedade e é determinado por formações ideológicas próprias, ou seja, pertencente ao “mundo significante”: a determinado contexto social, histórico e cultural. Deste modo, cada texto também estabelece relações com outros textos e, reciprocamente, se atribuem sentido(s). Assim, sendo o próprio contexto considerado como um dispositivo semiótico abrangente, a sua análise se revela necessária pela constituição e análise do próprio texto³⁵.

³⁰ Cf. D.L.P. Barros, *Teoria semiótica do texto*, p.7.

³¹ *Ibid.*, p.8.

³² J.L. Firion, A noção de texto em semiótica, *Organon*, p. 23.

³³ D.L.P. Barros, *op.cit.*, p.7

³⁴ E. Landowski, *Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa*, p.14.

³⁵ *Ibid.*, p.13.

Desta forma, podemos dizer que cada texto possui sua própria significação, carregada da visão de mundo de quem o produz; relaciona sujeitos e relaciona-se com a sociedade da qual faz parte e onde foi produzido. Os textos como objetos culturais presentes em nossa sociedade se apresentam através de várias formas de expressão como oral, escrita, visual, gestual etc., ou com mais de uma linguagem e/ou forma, que chamamos de sincrética. Apontemos uma grande variedade destes textos, por exemplo, uma poesia, um artigo de jornal, uma gravura, uma peça de teatro, uma pintura, um filme, um programa de televisão etc.

Com isso, perguntamo-nos qual é a interação que se estabelece entre *Retrato Falado* e sua telespectadora. Entendemos que um dos modos de interação entre o destinador e o destinatário no quadro em questão se dá pelo riso. É a construção discursiva que leva a *mulher* que assisti a rir da *mulher* que é apresentada na tevê? Seria isso um modo dela rir de si mesma, ou seja, a *mulher* rir de outra *mulher*? Como o enunciador constrói o discurso centrado no *fazer rir*, questionamos: por que é tão importante o riso desta telespectadora para o destinador? Talvez esta construção que leva ao riso – o divertimento – seja uma estratégia de manipulação para manter o público fiel ao quadro e o riso do telespectador, uma sanção positiva do que se vê.

Ainda observando a interação entre o destinador e o destinatário, perguntamo-nos quem é esta mulher que está em *Retrato Falado*. E a mulher que assiste ao quadro? Qual é a identidade destas mulheres? Como elas fazem para se mostrar, ter visibilidade? De que modo elas interagem na sociedade? Como se dá a sua sociabilidade?

Através da análise dos episódios propostos, poderemos chegar a estas respostas, estudando o todo de sentido do texto. Seguiremos o “percurso gerativo de sentido”, proposto pela semiótica como uma divisão operacional para facilitar a sistematização do estudo. Ele é abstrato e geral e seu emprego depende da organização interna do texto estudado. Além disso, procuraremos analisar o plano da expressão televisivo – formas de expressão pela qual o texto se articula – também pelas postulações semióticas. E, com a linha de estudos sociossemióticos, propomos identificar os regimes de interação presentes no conjunto de textos em análise.

Algirdas Julien Greimas nos explica que é por esta perspectiva de geração que todo objeto semiótico pode ser definido pelo seu modo de produção e que “os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um [este] percurso que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto”³⁶. São três níveis a percorrer e cada um deles se subdivide em estruturas sintáticas e semânticas.

O nível fundamental é aquele no qual se encontram a relação minimal sobre a qual está fundada a significação, posição que derivam os valores eufóricos/positivos e disfóricos/negativos. O segundo nível, o chamado narrativo, encontramos, no regime da junção, as estruturas narrativas que abrigam os sujeitos em conjunção ou disjunção com objetos de valor e que geram buscas diferenciadas, modalidades do ser e do fazer que produzem efeitos de sentidos passionais. Ainda neste nível, postula-se o regime da união no qual os sujeitos interagem pelas dimensões da *presença*, do *sensível* e do *estésico*³⁷. E, por fim, o terceiro nível, o discursivo, o que mais nos interessa por ser o mais próximo da manifestação textual, e, como já observado, é a dimensão pela qual identificamos a visão de mundo de seu destinador em sua sociedade.

Este nível discursivo é o patamar das estruturas mais complexas e semanticamente mais ricas que são encarregadas de retomar as estruturas semióticas mais profundas e “colocá-las em discurso”, fazendo-as passar pela instância da enunciação³⁸. A enunciação é esta instância de produção do discurso que é logicamente pressuposta pela existência do enunciado, o seu produto que dela contém traços e marcas. É ainda através da análise da figurativização e da tematização que chegaremos à visão de mundo do destinador que é evidenciada por temas que se mostram de forma abstrata nos textos que são concretizados pelas figuras, objetos reconhecíveis do mundo natural, do senso comum. Com isso, apreenderemos de forma mais superficial e concreta os valores do destinador que traz para a sua interação com o destinatário.

36 A.J. Greimas e J. Coutrés, *Dicionário de semiótica*, p. 206 (verbete: gerativo – percurso).

37 E. Landowski, *op.cit.*, p.18.

38 Cf. A.J. Greimas e J. Coutrés, *op.cit.*, p. 208 (verbete: gerativo – percurso).

Com estas observações, consideramos cada episódio de *Retrato Falado* como um texto, um objeto de significação (um todo de sentido) e de comunicação, que se estabelece entre dois actantes da comunicação, em sua acepção mais geral, o destinador e o destinatário³⁹. Como um produto cultural pertencente à sociedade brasileira, ele está carregado de formações ideológicas, ou seja, de uma visão de mundo própria. Também é um enunciado, produto da enunciação que é a instância responsável pela “colocação em discurso”.

A partir daí, nosso objetivo é explicitar esta visão de mundo mediante a identificação dos temas e das figuras que manifestam esta ideologia, além de estabelecer relações entre os próprios textos – os episódios – e com o contexto no qual está inserida e também com outros textos desta mesma sociedade como os da própria audiência do quadro. Entendemos que esse texto é um concretizador de determinações sociais as quais pertencem à ideologia manifestada.

O *corpus* escolhido para análise, os 15 episódios de *Retrato Falado* reunidos em DVD, como dissemos antes, é um conjunto de textos de um mesmo autor ou, no caso da televisão, uma autoria coletiva⁴⁰. Levaremos em conta o fato de que estes textos são fechados e representativos de um modelo pelo qual procuraremos explicar a partir de nossas hipóteses⁴¹ que serão colocadas no desenvolver deste capítulo.

Cada episódio de *Retrato Falado* tem a duração média de 10 minutos, é uma costura bem feita entre trechos de depoimentos reais, gravados no tradicional plano médio⁴² usado em programas de notícias ou entrevistas, e a dramatização com atores da história narrada. Ainda se utiliza, de forma divertida, de outros recursos televisuais como a animação gráfica acerca do tema tratado, caracterizando o universo feminino e reiterando-o.

³⁹ A.J. Greimas e J. Coutrés, *op.cit.*, p. 114 (verbete: destinador/destinatário).

⁴⁰ A questão da autoria em produtos televisivos é bem complexa, porque é um grupo enorme de pessoas que se dedica a sua realização: roteiristas, diretores, produtores etc. Entretanto o que nos interessa é o único sujeito realizador do enunciado, o enunciador.

⁴¹ Cf. A.J. Greimas e J. Coutrés, *op.cit.*, p. 89.

⁴² E. Stashef (org.), *O Programa de Televisão: sua direção e produção*, p. 27.

Com essa síntese de como se apresenta o quadro, *Retrato Falado* manifesta-se pela combinação de diversas formas de expressão: verbal escrito, verbal oral, visual, sonora, etc.; é um texto sincrético⁴³. Essa articulação das várias linguagens e/ou formas de expressão⁴⁴ proporciona ao suporte televisivo uma infinidade de combinatórias para construir seus textos, estando cada linguagem em relação com outra e dependendo dos tipos de relações para gerar significação. A articulação dessas linguagens e formas de expressão num texto sincrético se dá por uma única estratégia global de enunciação. Trataremos a este respeito no desenvolvimento do presente trabalho.

Nestes nossos textos em análise, temos o destinador de *Retrato Falado* manifestado pela Rede Globo e o seu destinatário, o telespectador do programa *Fantástico*, mais especificamente, do quadro, como já foi dito. Como *Retrato Falado* está inserido no programa de televisão *Fantástico*, ou seja, está englobado no programa e este, por sua vez, está englobado na programação da Rede Globo; entendemos que tanto o quadro quanto o programa possuem o mesmo destinador Rede Globo. Os sentidos e os valores presentes no objeto *Retrato Falado* são o resultado da necessária participação dos sujeitos envolvidos⁴⁵ na relação comunicativa, o destinador e o destinatário. De modo particular, o destinador é o responsável pelos valores estabelecidos nesta relação e o destinatário vai em busca destes.

É o destinador que delega⁴⁶ ao sujeito complexo da enunciação – o enunciador e o enunciatário – a produção do enunciado, ou seja, *Retrato Falado* é um enunciado produzido pelo(s) referido(s) sujeito(s) na instância da enunciação que é sempre pressuposta ao discurso-enunciado⁴⁷. O enunciador tem o seu fazer em produzir o sentido do texto criado e o enunciatário cumpre o seu fazer interpretativo deste texto.

⁴³ A.J. Greimas e J. Coutrés, *op.cit.*, p. 426.

⁴⁴ A. S. Médola, *Novela das oito e suas estratégias de textualização, Terra Nostra, a saga ressemantizadora*, p. 47. Neste trabalho, baseada na sensorialidade perceptiva, Médola descreve a composição dos sistemas que constituem a linguagem da TV: o visual e o sonoro. O sistema visual compõe-se pelas formas “imagética, verbal escrito, gestual, proxêmica, de figurino” e o sonoro pelas formas “verbal oral, musical, ruídos”.

⁴⁵ Cf. E. Landowski, Para uma abordagem sócio-semiótica da literatura, *Significação*, n. 11/12, p. 23.

⁴⁶ Cf. A.J. Greimas e J. Coutrés, *op.cit.*, p. 114 (verbete: destinador/destinatário).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 145 (verbete: enunciação).

Apontamos que o enunciador se faz ver primeiramente pelos nomes dos profissionais que fazem parte da equipe de produção – roteiristas, diretores, produtores, atores – escritos na tela enquanto se desenrola a sua vinheta de abertura. Temos os nomes da conhecida atriz Denise Fraga – que vive a personagem principal em todas as histórias contadas em cada programa; do diretor Luiz Villaça e dos roteiristas José Roberto Toredó, Lícia Manzo, Mariana Veríssimo e Maurício Arruda⁴⁸.

É na instância de produção do discurso que o sujeito da enunciação faz suas opções de pessoa, espaço, tempo, temas, figuras. São pelos “traços e marcas” deixados no seu produto, o enunciado *Retrato Falado*, que podemos reconstruir a enunciação e identificar os procedimentos utilizados para a construção dos mecanismos de interação com o seu enunciário.

Entendemos que o enunciador de *Retrato Falado* se mostra como um destinador – manipulador e sensibilizador, como veremos – que se apresenta com um fazer operatório, o *fazer ser*. Postulamos que, para cumprir este *fazer ser*, o destinador se utiliza da manipulação (*fazer fazer*) e da sensibilidade (*fazer sentir*) para levar a manutenção ou a adesão de sua visão de mundo por parte do seu enunciário-destinatário. Entretanto, para haver essa adesão, é preciso que o sujeito-destinatário também compartilhe os valores que estão presentes no discurso-enunciado.

Admitimos em nível de hipótese que o discurso construído em *Retrato Falado* reitera estereótipos, de modo particular, femininos, pertencentes a uma ideologia de uma classe social dominante que, em nossa sociedade capitalista, poderíamos dizer que é a ideologia burguesa. Levantamos esta questão pelas relações estabelecidas entre os textos em estudo, o seu destinador e o contexto ao qual fazem parte. Mostraremos, mais adiante, quando nos determos na constituição do destinador Rede Globo, estas relações apresentadas nesta hipótese.

Explicando melhor o que entendemos por estereótipos, recorreremos a outra disciplina que pode nos ajudar a fundamentar nossas idéias. Como dissemos,

⁴⁸ *Retrato Falado* é uma produção do Núcleo Guel Arraes que também está “englobado” pela Rede Globo, reproduzindo assim a visão de mundo da emissora.

ideologia seria o ponto de vista de uma determinada classe social a respeito da realidade, a sua maneira de ordenar, justificar e explicar a ordem social⁴⁹. E “os estereótipos – segundo Ferres – são uma manifestação mais clara da ideologia latente em um discurso”⁵⁰, que cumprem uma função de justificar a conduta do grupo que o estabeleceu. O autor ainda acrescenta o risco dos estereótipos se mostrarem na sua aparente obviedade ou naturalidade⁵¹.

Em suma, postulamos que o destinador Rede Globo utiliza estratégias de manipulação e procedimentos estésicos, sensíveis, para levar o seu enunciatário-destinatário, o telespectador de *Retrato Falado*, a adesão ou a manutenção de sua visão de mundo que está ligada a uma ideologia pertencente a uma classe social dominante – como veremos ao analisar o *Fantástico*. Através das estratégias de manipulação, o destinador quer *fazer* com que o seu destinatário *creia*, bem como *fazer* com que ele *faça* o que lhe dá a conhecer: assumir ou manter o “papel da mulher brasileira”.

No quadro, esta “mulher brasileira”, apresentada de uma forma risível, eufórica, faz parte de uma multidão de anônimos, mas tem *voz* e *quer, sabe e pode falar* ali na televisão – na maior emissora do país. É uma “mulher comum” que pertence a uma cidade, uma região do Brasil; possui traços físicos próprios do povo brasileiro que surgiu pela mistura de raças; possui seu próprio modo de falar, seu próprio sotaque. Resumidamente, essa brasileira, construída nesse canal de tevê, tem o que *falar* e *sabe contar* a sua própria história vivida no seu cotidiano ordinário. E, acima de tudo, é bem humorada, *sabe rir* de si mesma, de sua vida no dia-a-dia. Mostraremos de forma mais elucidativa essa “mulher” no desenvolver do presente trabalho.

Para explicar esta colocação sobre as estratégias de manipulação, apontamos a recorrência em todos os episódios de formas para convencer o enunciatário ao que se passa na tela. Por exemplo, o efeito de sentido de subjetividade, de aproximação do discurso, criado a partir da relação “eu/tu” da enunciação pro-

⁴⁹ Cf. J.L. Fiorin, *op.cit.*, p. 29.

⁵⁰ J. Ferrés, *Televisão subliminar*, p. 136.

⁵¹ *Ibid.*, p. 136-7

jetada no discurso-enunciado⁵², faz com que o enunciatário sinta-se próximo, pertencente ao que vê na tela da tevê. A utilização dos pronomes “nós” ou “nosso”, “nossa”, também faz com que o sujeito que assiste ao quadro sinta-se convidado a fazer parte da história contada, a participar do discurso, identificando-se com os personagens da narração. Este efeito de sentido citado está presente no início de todos os episódios, na apresentação que a atriz Denise Fraga faz da história, tanto em *off* quanto enquadrada em primeiro plano.

Além da manipulação, um outro modo de convocar a adesão do telespectador é pelo estésico, através de uma construção discursiva sensível que, em *Retrato Falado*, ocorre pelo risível, é um discurso que leva ao riso. No livro *O riso e o risível na história do pensamento*, Verena Alberti percorre textos de vários filósofos contemporâneos, entre outros, e conclui que “hoje situa-se o riso ao lado do impensado, daquilo que revela ao pensamento a necessidade e a impossibilidade de ultrapassar seus limites”⁵³. Outro aspecto levantado sobre o assunto, nas teorias relacionadas às ciências sociais, é a interpretação do riso como síntese de prazer (ou desprazer)⁵⁴.

Deste modo, podemos dizer que este procedimento de construção discursiva do quadro em que leva o seu enunciatário-destinatário ao riso, é uma forma de fazê-lo *sentir* prazer e, ao mesmo tempo, levá-lo a esta dimensão do “impensado”, que podemos considerar o *sentir* a partir do sentir do outro, o *sentir* pelo contágio⁵⁵. Ou seja, ao rir, o telespectador sente prazer e sente o que apreende na tevê.

Por exemplo, o episódio “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” conta a história de Zulmerina Rosa de Jesus de São José do Rio Preto-SP. Logo no início, em *off*, Denise Fraga diz: “Esta semana *Retrato Falado* vai contar a história cabeluda da Zulmerina, ou melhor, Zuca, de São José do Rio Preto”. Com o adjetivo “cabeluda”, esse começo já traz um tom jocoso. Em seguida, há a apresentação da atriz

⁵² Trataremos com mais detalhes sobre este assunto no Capítulo 3.

⁵³ V. Alberti, *O riso e o risível na história do pensamento*, p. 24.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁵ Trataremos a respeito do “contágio” no Capítulo 5.

que, de um modo bastante particular, pela sua fala divertida, sorriso nos lábios e gesticulação acentuada das mãos, nos evidencia que é a introdução de uma história engraçada, risível, que vai nos provocar o riso.

Zuca, a protagonista, ao narrar sua história, conta que casou com um homem que “não a deixava cortar o cabelo”. Quando casou, tinha os cabelos na altura dos ombros e o tempo foi passando e o cabelo, crescendo. Os diálogos que se desenrolam entre Zuca e o marido – durante a encenação – são bastante risíveis pelo trocadilho de palavras e expressões. Por exemplo, o artista Antônio Calloni, que desempenha na dramatização o marido, diz: “... só de pensar nisso dá vontade de arrancar os cabelos de raiva”, enquanto conversavam sobre a esposa cortar os cabelos. Denise, no papel de Zuca, responde: “Pois arranque os meus, não arranque os seus!”. Com isso, observamos elementos que trazem o risível que caracteriza o quadro.



FIGURA 1 Cenas do episódio “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” com a protagonista Zulmerina (Zuca) de São José do Rio Preto-SP

No desenrolar da narrativa, o casal se muda para um sítio. Por ser um lugar distante, com pouco movimento de pessoas, Zuca decide deixar de pentear os cabelos, criando um motivo pelo qual o marido deixar-lhe-ia cortar os cabelos:

a vasta cabeleira emaranhada que, acrescentamos, iria deixá-la “feia”. Com vários diálogos jocosos encenados, o telespectador ri com a história. Ao final do episódio, o marido pede para a sua irmã ir até a casa dele – no momento em que não estava –, para dizer a esposa que a “deixava cortar o cabelo”.

Com esse exemplo, juntamente com os outros episódios, postulamos que o destinador do quadro nos faz ver, de uma forma cômica, quem é a “mulher brasileira”, porém, através de estereótipos que aparentemente se mostram óbvios ou naturais. Assim, temos a hipótese de que o destinador de *Retrato Falado*, pelo sensível do riso, reitera o “papel da mulher brasileira” que, na história citada, traz um estereótipo de uma “mulher que se submete” ao homem, cumprindo as suas “ordens”. Entretanto, essa mesma mulher mostra-se como alguém que pensa e prepara antecipadamente seu objetivo, alcançando-o, sem deixar de cumprir o que o homem quer. Mostra-se como uma mulher que sabe articular e fazer o que deve para alcançar o que deseja; sem “desrespeitar” ou “passar por cima das ordens” do companheiro. Essa mulher brasileira constrói um modo próprio de fazer, de agir.

Com essas duas questões, perguntamo-nos se esse destinador, pelas suas estratégias de manipulação, apresenta-se também como um programador, pois a cada semana veicula um aspecto do “papel da mulher brasileira”, persuadindo a telespectadora – também ou principalmente pelo estésico risível – a segui-lo, evidenciando a cada domingo este papel exibido a cada novo episódio. Poderíamos ainda questionar se este destinador Rede Globo cria uma “formatação televisual” da “mulher brasileira”, um “programa” a ser seguido pelo destinatário para também ser como esta “mulher”, que sabe rir de si mesma, se apreciar e fazer-se apreciar pelo Brasil inteiro que a vê na maior rede do país.

Para apontarmos a construção discursiva de *Retrato Falado*, que manifesta quem é a “mulher brasileira” apregoada pela visão de mundo da Rede Globo, por intermédio do *Fantástico*; iremos evidenciar como postula Landowski, as “situações” as quais o quadro se apresenta em seu contexto, que, uma vez “semiotizado, torna-se um dispositivo gerador de significação”⁵⁶. Assim, entendemos que a signifi-

⁵⁶ E. Landowski, *op.cit.*, p. 31-3.

cação é gerada a partir da relação existente entre o quadro e o seu contexto, pois, segundo o mesmo semioticista, “compõem juntos uma única realidade significativa que os engloba e na qual interagem”⁵⁷

Para Landowski, o contexto mostra-se como um “macrotexto englobante” que

“apresenta-se *a priori* como um espaço aberto, sem fronteiras definidas, e do qual não se pode dizer de antemão exatamente nem onde ele começa, nem, ainda menos, onde termina. Para dele falar, deve-se, portanto, em primeiro lugar *construí-lo*”⁵⁸.

Dessa forma, daremos continuidade a nossa análise a partir da construção do macrotexto ao qual *Retrato Falado* pertence, está “englobado”.

RETRATO FALADO: A “FANTÁSTICA” MULHER BRASILEIRA

Neste início do século XXI, há um aspecto que consideramos bastante relevante para trazermos a este trabalho e que movimenta e modifica a realização de produtos televisivos: a presença de pessoas anônimas. Segundo o livro *A deusa ferida*, há uma migração do mundo da ficção para o mundo da vida real, “o grande público tem-se interessado também pela experiência de vida de pessoas comuns, que já passaram por situações semelhantes às que ele está passando e as superam...”⁵⁹.

No ano de 2000, a revista *Veja* (16/08/2000) registra este fato em sua capa com a manchete para a matéria “O povo na TV”, na qual evidenciava o aumento da audiência de programas nas quais “as grandes atrações não são celebridades, e sim pessoas comuns”⁶⁰. A revista classificava como um “fenômeno” o que estava acontecendo e afirmava que não era só no Brasil, mas na televisão mundial. O programa evidenciado pela revista era *No Limite*, então veiculado pela Rede Globo, mas a reportagem mostrava o “fenômeno” expandido para outros programas das várias emissoras.

⁵⁷ E. Landowski, *op.cit.*, p. 38.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁹ S.H.S. Borelli e G. Priolli (orgs.), *op.cit.*, p. 119.

⁶⁰ Informações veiculadas pela Revista *Veja* em edição datada de 16/08/2000 (www.veja.com.br).

Para Cosette Castro⁶¹, este “fenômeno” anunciado pela revista passa a fazer parte de um novo formato televisivo, os chamados *reality shows*, surgido no início do nosso século. A autora pontua, no seu livro *Por que os reality shows conquistam audiências?*, como sendo um marco, um verdadeiro divisor de águas e cita, no Brasil, os programas *No Limite* (Globo), *Casa dos Artistas* (SBT) e o maior sucesso de todos, o *Big Brother Brasil* (Globo). Ainda segundo Castro, citando Vilches, diz que os *reality shows* trouxeram mudanças no modo de *fazer e olhar* a televisão⁶².

Diríamos que esse “fenômeno” presente nos *reality shows*, como também mostram outras reportagens⁶³, modificou a realização de outros programas em busca de maiores audiências como é o caso dos populares *Domingo Legal*, de Gugu Liberato (SBT), e *Domingão do Faustão*, de Fausto Silva (Rede Globo), que criaram quadros próprios para mostrar as pessoas comuns – seriam as mudanças no modo de fazer televisão? Isso também chegou ao jornalismo e fez render-se um dos mais tradicionais programas brasileiros, o *Fantástico*, que também passou a desenvolver quadros nessa linha, depois de pesquisas encomendadas a esse respeito pela Rede Globo⁶⁴.

Diante destas considerações, perguntamo-nos se esse “novo modo de fazer televisão” é constituído por mudanças temáticas ou figurativas; ou se há mudanças na articulação de elementos que trazem uma “nova” construção discursiva nestes programas; ou ainda e principalmente, tendo *Retrato Falado* como nosso objeto, se são os procedimentos estésicos, sensíveis – como levar ao riso – que fazem parte dessa “nova” construção discursiva para persuadir o seu telespectador.

Retrato Falado foi um dos primeiros produtos televisivo que trouxe “o povo para a tevê” e, particularmente, o que nos interessa: a mulher. Ou seja, traz a “mulher do povo” para a tevê, e, com esta receita, se manteve no ar durante sete

61 Cf. C. Castro, *Por que os reality shows conquistam audiência?*.

62 Cf. C. Castro, *op.cit.*, p. 39.

63 Informações veiculadas pelo jornal *Folha de São Paulo* em 07/07/2000 em matéria: *Por que não tem Big Brother no Brasil?* e em 07/08/2000, *Bandeirantes faz programa de TV realidade para teens* (www.folha.com.br).

64 Informações veiculadas pela Revista *Veja* em edição datada de 16/08/2000, matéria: *O povo na TV* (www.veja.com.br)

anos⁶⁵. Começou a ser exibido no *Fantástico* no ano de 2000 – depois de passar alguns meses no humorístico *Zorra Total*⁶⁶ da mesma emissora.

Assim, com *Retrato Falado*, o *Fantástico*⁶⁷ passa a mostrar fatos cotidianos da mulher comum: uma simples dona-de-casa ou uma que sonha com o casamento ou uma trabalhadora responsável. Como o próprio nome do programa nos revela, o que aparece durante sua exibição é “fora do comum, extraordinário, prodigioso”⁶⁸, é “fantástico”.

Desse modo, assumindo a veiculação de histórias cotidianas de mulheres comuns de todo o Brasil, essas mulheres passam também a ser “extraordinárias”, “fantásticas”. Entretanto, não seria uma contradição o *Fantástico* exibir o que é “ordinário”? Por que o programa exibe histórias do dia-a-dia, chegando estas até mesmo serem banais? O que leva as histórias de *Retrato Falado* ganhar o título de “fantásticas”?

O *Fantástico*, o *show da vida* foi o nome com o qual foi criado em 1973 e que aboliu a expressão “o show da vida” em 1988, mas ainda a considera em suas apresentações de matérias ou quadros durante sua veiculação, em seu site, em sua versão impressa⁶⁹ e em tantos outros meios no qual o programa possa estar ou se mostrar.

A palavra “fantástico”, pelo dicionário eletrônico Houaiss, possui mais de uma definição, mas entendemos que aquela usualmente identificada para classificar o programa é “fora do comum, extraordinário, prodigioso” – como já citamos. No entanto, há outras duas definições que não estão completamente descartadas do sentido pelo qual o *Fantástico* se constrói. Elas são: “tem caráter caprichoso, extravagante” e “que não tem nenhuma veracidade; falso, inventado”.

65 *Retrato Falado* foi concebido para ser exibido no programa humorístico da Rede Globo, *Zorra Total*, que vai ao ar aos sábados às 22h. Mas, em maio de 2000, passou a ser exibido semanalmente no *Fantástico* até o ano de 2003. A partir daí, é veiculado em temporadas, ou seja, durante alguns meses do ano. Esteve no ar até o ano de 2007.

66 O programa humorístico *Zorra Total* é veiculado semanalmente, aos sábados, às 22h, pela Rede Globo.

67 Também foram criados outros quadros com esta mesma perspectiva de mostrar a “pessoa comum” como o *Me leva Brasil* com o jornalista Maurício Kubrusly e *Central da Periferia* com Regina Casé.

68 Definições do verbete “fantástico” pelo Dicionário Eletrônico Houaiss.

69 *Fantástico, o show da vida em revista* é a versão impressa do programa de tevê. Começou a ser publicada em novembro de 2007 e sua circulação acontece a cada três meses. Segundo o site, a revista é “o seu show da vida agora no formato revista” (www.revistafantastico.globolog.com.br).

O programa, ao longo dos seus 35 anos, sempre trouxe para nossa tela algo “caprichoso ou extravagante” como as suas próprias vinhetas de abertura como nos diz o *Almanaque da TV Globo*: “... eram e ainda são um acontecimento, a cada estréia, a cada nova coreografia e ‘roupagem’. O ‘Show da vida’ sempre foi antecedido por um espetáculo de balé e de efeitos cada vez mais especiais”⁷⁰. De modo particular, a partir da década de 1980, as aberturas criadas pelo designer televisivo da própria emissora, Hans Donner, tornaram-se superproduções com imagens geradas em computador de última geração e edições sofisticadas realizadas em outros países como EUA e Inglaterra⁷¹.

A terceira definição do dicionário apontada aqui – “que não tem nenhuma veracidade; falso, inventado” – também encontramos no *Fantástico* através de seus quadros voltados à ficção, encenação ou dramatização. Ao longo deste período, podemos elencar o quadro de humor com o mímico Juarez Machado ou um mais recente *O Super Sincero* que conta histórias de “um homem que não consegue mentir para ninguém”⁷².

A letra da música-tema de abertura do programa reitera estas definições apontadas. A canção com a letra foi usada em seus primeiros anos de exibição, depois foi deixada de lado, sendo apenas a música veiculada e esta, por sua vez, se tornou uma marca de identidade do programa – mesmo com a mudança de ritmos ao longo de sua história.

A letra evoca a atenção do telespectador (“Olhe bem, preste atenção!”) para o que vai assistir: “Assim é a vida, olhe para ver”. Chama-se para se ver esta “vida” que existe na tela do *Fantástico* que abarca toda a história da humanidade, desde a “idade da pedra ao homem de plástico”. É uma vida a ser vista (e por que não vivida?); vida cheia de magia, sonhos, miragem, emoção, riso, sexo, guerra, amor, tecnologia, mito. É este “show da vida” que é “fantástico”. Esta “vida fantástica” está diante de nós, na tela de nossa tevê, para nos levar a ver o “extravagante”, o “fora do comum”, o “extraordinário”; tudo aquilo que não faz parte de nossa vida cotidiana que é “simples”, “comum”, “ordinária”.

⁷⁰ M.S. Maior, *Almanaque da TV Globo*, p. 112.

⁷¹ Cf. S. Mesquita, *Fantástico 27 anos no ar: o caleidoscópio da tv brasileira*, p. 131.

⁷² Informações no site do *Fantástico* <http://fantastico.globo.com> acessado em 16/04/2008.

Esse “fantástico” apresentado no programa é produzido a partir de recursos *fait divers* e de um tipo de jornalismo espetáculo. Segundo Samla Mesquita, em sua dissertação de mestrado *Fantástico 27 anos, o caleidoscópio da TV brasileira*, o programa sempre fez uso dos *fait divers*, ao longo de sua história, algumas vezes mais, outras menos⁷³; foi o primeiro a usar esse recurso até então inédito na televisão do país.

Para o *Dicionário de Comunicação*⁷⁴, *fait divers* é um jargão da imprensa francesa que define notícia que implica em rompimento da ordem dos acontecimentos do cotidiano, fato extraordinário. O dicionário considera que são narrativas típicas do “jornalismo sensacionalista e popularesco”⁷⁵. Ainda no Dicionário, os autores apontam que Barthes passa a usar o termo “para dar conta das notações muito aberrantes do real”⁷⁶. Segundo Fábila Angélica Dejavite, em seu artigo que discorre sobre o poder do *fait divers* no jornalismo, o termo significa fatos diversos que cobrem escândalos, curiosidades e bizarrices⁷⁷.

Muniz Sodré, em seu livro *O monopólio da fala*, traz uma definição para *fait divers*: “entenda-se: o crime passionai, o fato extraordinário, as anomalias”⁷⁸ e explica-o, baseado em Barthes, que este tem uma significação fechada, imanente à própria informação. É uma informação completa em si mesma que não remete a nada além dela própria; não é necessário conhecer nada além do que se conhece num *fait divers* para compreendê-lo. Então, temos que *fait divers* é algo “extraordinário” que dialoga com o imaginário do homem e que contém em si mesmo as informações que se bastam para ser compreendido.

Citemos o próprio *Almanaque da TV Globo* que, ao falar do *Fantástico*, apresenta um exemplo de uma matéria realizada ainda nos primeiros anos do programa e que a consideramos uma produção de *fait divers*. Realizada pelo então repórter internacional Hélio Costa, a matéria mostrava o “congelamento de corpos”

⁷³ Cf. S. Mesquita, *op.cit.*, p. 45-6.

⁷⁴ Cf. C.A. Rabaça e G.G. Barbosa, *Dicionário de Comunicação*, p.296.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Cf. F. A. Dejavite, O poder do *fait divers* no jornalismo: humor, espetáculo e emoção, *Intercom 2001*.

⁷⁸ M. Sodré, *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*, p.31.

de milionários de várias partes do mundo que estavam reservando “cápsulas de criogênio” em busca da imortalidade; seriam congelados até quando fossem descobertas a cura de suas doenças, então teriam seus corpos descongelados e voltariam à vida⁷⁹. Outro exemplo mais recente do dia 07/10/2007 é a matéria do “pão-durismo”, que apresenta três homens que fazem de tudo para economizar como tirar a pilha do relógio de parede quando sai de casa ou cortar o palito de fósforo ao meio para ter o dobro de palitos na caixa.

Segundo Mesquita, que faz um apanhado do sentido de *fait divers* ao longo da história, afirma que “para ser *fait divers*, os temas devem apresentar uma ruptura da vida cotidiana, um desequilíbrio da ordem. E isto significa buscar o diferente...”⁸⁰. É assim que o programa faz para ser “fantástico”, ele rompe com o “cotidiano” para mostrar o “extraordinário”.

O domingo em nossa sociedade é considerado um dia para o descanso, que deixamos a vida cotidiana de lado, que rompemos com a nossa rotina da semana. É justamente quando o programa vai ao ar, um dia em que há uma quebra no nosso cotidiano “simples e comum”. É na véspera do retorno ao “ordinário”, na noite do domingo, que o *Fantástico* nos oferece, há 35 anos, no conforto de nossa casa, uma “vida fantástica” que se apresenta e nos convoca a *vê-la* – e por que não a *vivê-la*?

Entendemos que além da manipulação pela dimensão cognitiva⁸¹, o enunciador-destinador Rede Globo, em seu fazer operatório, o *fazer ser*, põe em jogo “um outro tipo de relação entre os actantes, da ordem do contato, do sentir”, o que Landowski chama de “regime da união”⁸². Nesta relação temos, de um lado, sujeitos dotados de “sensibilidade”, de “competência estética” – o telespectador, e, de outro, manifestações, realidades materiais que possuem uma “*consistência estética*”, qualidades “sensíveis”⁸³ – o programa de televisão *Fantástico*.

⁷⁹ M.S. Maior, *op.cit.*, p. 114.

⁸⁰ S. Mesquita, *op.cit.*, p. 46.

⁸¹ Trataremos das questões da manipulação no desenrolar deste trabalho.

⁸² E. Landowski, *Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa*, p. 19.

⁸³ *Ibid.*, p. 18.

É pelo arranjo sincrético do suporte televisivo que se articulam as diferentes linguagens e formas de expressão que constituem a sua sensorialidade visual e sonora⁸⁴. É esta sua combinatória que leva o enunciatário-destinatário, o telespectador, a “sentir” sinestesicamente o que se passa diante dele. Ele é levado a “sentir” o “fantástico”: “os actantes entram esteticamente em contato dinâmico, é sua co-presença interativa que será reconhecida como apta a *fazer sentido*, no ato, e a criar valores novos”⁸⁵.

A partir daí, postulamos que *Retrato Falado*, inserido no *Fantástico*, também é um texto sincrético televisual e a sua persuasão passa por esse *fazer sentir* que ganha uma valoração dentre as estratégias de convencimento. Assim, é este “sentir” pelo “risível”, pelo que faz “rir”, que qualificam as mulheres e suas histórias jocosas com o grau de “fantásticas”. É a construção discursiva que, além das estratégias de manipulação, cria procedimentos estéticos que convocam pelo sensível, pelo “sentir”, o enunciatário-destinatário e, nesta interação, o que se vê e se sente *faz sentido*.

Outra hipótese que levantamos sobre essas “mulheres comuns” tornarem-se “fantásticas” é a sua maneira de lidar com os fatos cotidianos. Essas mulheres se mostram “articuladas”, “descoladas”, com “jogo de cintura”, “cheias de artimanhas”, sabem dar um “jeitinho” para alcançar o que desejam sem descumprir o pedido ou a “ordem” do companheiro. É o modo de agir destas brasileiras que as levam a tela do mais antigo programa de domingo.

O *Fantástico* foi desenvolvido a partir da ótica do então criado “padrão Globo de qualidade” – do qual falaremos mais adiante – que adota(va) uma sofisticação técnica e de linguagem em suas produções. Por isso, foi um grande inovador na história da televisão brasileira, buscando uma fórmula que fugisse do personalismo dos apresentadores da época, estilo amplamente adotado pelas emissoras concorrentes⁸⁶. Além disso, foi precursor do que conhecemos hoje como videoclipe

⁸⁴ Voltaremos a este aspecto da linguagem sincrética da televisão no desenrolar deste trabalho.

⁸⁵ E. Landowski, *op.cit.*, p. 19.

⁸⁶ Cf. S. Mesquita, *op.cit.*, p. 33.

que ao longo dos anos o desenvolveu e aperfeiçoou⁸⁷ e foi um dos primeiros programas a ser transmitido em cores.

Em busca desse novo “formato”, o programa foi inspirado no “que acontece com as revistas impressas”⁸⁸. Assim, foi logo considerado uma “revista eletrônica” – como ainda aparece hoje em seu site e em suas apresentações – por ter sido concebido como um programa de variedades, em que

“a sua espinha dorsal... teria que ser o jornalismo com notícias do dia, resumo dos eventos esportivos e reportagens sobre todos os assuntos – medicina, curiosidades, entrevistas, assuntos científicos ou históricos etc.”⁸⁹.

E sua variedade também traria humor, música, dramaturgia⁹⁰.

Além da revista impressa, o *Fantástico* possui muitas características do teatro de revista. Para Neyde Veneziano, em seu livro *O teatro de revista no Brasil*, os meios de comunicação assumiram a “fachada lúdica das revistas de ano”⁹¹. O gênero nasceu na França e chegou ao Brasil por volta de 1833, ano em que há registro dos primeiros textos. Em 1859, estréia a primeira revista brasileira. O gênero seguiu a estrutura clássica por algum tempo, mas passou por algumas transformações, adequando-se ao país. Segundo Veneziano, no Brasil, o teatro de revista

“consistia em um resumo crítico dos acontecimentos do ano anterior. As vistas do público, desfilavam os principais fatos do ano findo relativos ao dia-a-dia, à moda, à política, à economia, ao transporte, aos grandes inventos, aos pequenos crimes, às desgraças, à imprensa, ao teatro, à cidade, ao país. Era uma história miniaturizada sob o painel anual, em linguagem popular, teatralizada. Equilibrava-se entre o registro factual e a ficcionalização cômica”⁹².

A partir desta citação e das considerações de Veneziano, em seu livro, entendemos que o *Fantástico* pode ser considerado como um exemplo dessa passagem do teatro de revista para os meios de comunicação. Por se utilizar de uma diversidade de assuntos, montados em vários formatos, o programa cria na televisão

⁸⁷ Cf. S. Mesquita, *op.cit.*, p. 56-8.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 33-4. Esta definição do *Fantástico* foi uma declaração concedida à autora da dissertação, em 1999, por Edvaldo Pacote, secretário de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, um dos criadores do programa *Fantástico*.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ N. Veneziano, *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, p. 185.

⁹² *Ibid.*, p. 88.

a variedade do teatro de revista. E o quadro *Retrato Falado* se encaixa nesta montagem diversa com o seu traço risível, cômico.

Para Mesquita, o formato do *Fantástico*, fazendo uso de *fait divers* e do jornalismo espetáculo, compõe uma variedade que concede “exatamente esta versatilidade que dá a receita básica do sucesso do programa por anos a fio”⁹³. Ao longo do tempo, variando entre mais entretenimento e menos jornalismo ou menos entretenimento e mais jornalismo, o sucesso foi ameaçado várias vezes, no início dos anos de 1990⁹⁴, pelas crises de audiência vividas, chegando a perder a liderança por vários domingos.

Entretanto, conseguiu se reerguer seguindo a mesma “fórmula” do início, tendo sempre o mesmo destinatário, a saber, a família brasileira⁹⁵: “Falando para a classe média conservadora, o programa buscava em textos valores religiosos cristãos para atingir um telespectador passivo sentado à espera do que o *Fantástico* trazia naquele domingo”⁹⁶. E hoje a história não mudou, essa mesma família ainda é evocada, como diz a apresentadora Glória Maria, no programa de 07/10/2007: “O *Fantástico* é de toda a família, para todas as idades”. Assim, o *Fantástico* não é só *para* a família, é mais do que isso, ele *pertence* à família, a família brasileira que está em praticamente todos os municípios do país onde chegam as transmissões da Rede Globo.

Nestes últimos anos, sua estrutura se constituiu por vários quadros que evidenciam o perfil dessa família como o quadro que se tem uma conversa aberta entre adolescentes ou matérias que mostram crianças aprendendo culinária ou como cuidar da higiene dos objetos dos bebês ou ainda dicas de como se comportar no trabalho. A “revista televisual” é voltada para toda a família: filho adolescente ou criança, mães e pais, como vimos pelos exemplos.

Neste destinatário-família, o que nos interessa é particularmente a mulher dessa família, seja ela solteira, casada, mãe, jovem ou velha. Com um rápi-

⁹³ S. Mesquita, *op.cit.*, p. 53-4.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 162-175.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 143.

do olhar na história do *Fantástico* sobre o universo feminino, podemos trazer um quadro que foi exibido durante os anos de 1984 a 1989 e que se chamava *As Garotas do Fantástico*. A cada domingo, uma jovem brasileira era “eleita” pelo programa e eram mostradas imagens da moça de biquíni fazendo poses sensuais.

Ao longo dos anos, o *Fantástico* sempre apresentou matérias que envolvessem mulheres como aquela em que a mãe jogou a filha, dentro de um saco plástico usado para o lixo, na Lagoa da Pampulha em Belo Horizonte-MG. Dentre os quadros veiculados neste último período, há o que se chama *Sexo Oposto* que mostra a relação do casal encenada pelos artistas Fernanda Torres e Evandro Mesquita. São histórias bem humoradas nas quais se evidenciam as diferenças entre o homem e a mulher e sexo e amor.

Com isso, perguntamo-nos qual é o lugar que a mulher tem no *Fantástico*. Que papel ela cumpre no que é mostrado pelo programa? Quem é essa mulher? Para chegar a algumas respostas, como dissemos antes, iremos analisar o quadro *Retrato Falado* que apresenta a mulher em seus diversos papéis. Ou seria um único papel de mulher? Essa mulher em *Retrato Falado* é “fantástica” só por que faz rir? Ou é “fantástica” pelo seu papel (ou papéis?) de “mulher brasileira”? Ou por que se mostra “descolada”, “articulada” e sabe dar um “jeitinho em tudo”?

Para dar seguimento à nossa análise, continuemos a construção do nosso “macrotexto englobante”, passando agora a observar qual é o papel do destinador Rede Globo na construção discursiva da mulher em *Retrato Falado*, consequentemente, no *Fantástico*.

O DESTINADOR REDE GLOBO

Atualmente a Rede Globo possui cinco emissoras próprias e 112 afiliadas; possui equipes de reportagens em todos os 27 estados da federação, formando, assim, o único veículo de comunicação presente em todo o território nacional com quase 100% de cobertura de recepção e jornalística do país⁹⁷. Como destinador, é

⁹⁷ Cf. *Jornal Nacional: a notícia faz história*, Memória Globo, p. 12.

responsável pelos valores presentes em seus textos e estabelece as relações de interação com seu destinatário, persuadindo-o através de estratégias de manipulação e procedimentos estésicos a aderir ou a manter a sua visão de mundo. Por utilizar uma linguagem sincrética, se articula a partir de várias formas de expressão baseadas nas sensorialidades visual e sonora para conquistar o seu destinatário-telespectador pelo sensível. Observaremos a seguir como foi constituída a Rede Globo em sua história que nos leva a dizer que a maior rede do país – pela sua hegemonia de liderança de audiência, possui um poderio político, econômico e social que está presente em suas manifestações textuais.

Segundo Venício A. de Lima, é inquestionável o enorme poder político que a televisão desfruta na sociedade contemporânea⁹⁸. No Brasil, a relação televisão e política é muito íntima e se pode perceber com maior evidência durante a ditadura militar, pois foi nesse período em que a televisão mais se desenvolveu pelo forte investimento que recebeu para servir aos fins do regime que pregava uma “integração nacional” e a televisão era a sua melhor parceira. Assim, “o regime poderia persuadir, impor e difundir seus posicionamentos, além de ser a forma de manter o *status quo* após o golpe”⁹⁹.

Com esse interesse na integração nacional para poder “manter a ordem, a segurança, acelerar o progresso e a modernização”¹⁰⁰, o governo militar investiu em infra-estrutura para estabelecer um sistema de telecomunicações no país. Dessa forma, segundo Sérgio Mattos, em seu livro *História da televisão brasileira*, “os veículos de comunicação de massa, principalmente, a televisão, passaram a exercer o papel de difusores não apenas da ideologia do regime como também da produção de bens duráveis e não-duráveis”¹⁰¹.

Foi nesse período que se estabeleceu as instituições como o Ministério das Comunicações, o Departamento Nacional de Telecomunicações (Embratel), o Conselho Nacional de Comunicação, além da criação de leis e decretos que con-

⁹⁸ V.C. Brittos e C.R.S. Bolaño (orgs.), *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*, p. 104.

⁹⁹ S.A.S. Mattos, *História da televisão brasileira – uma visão econômica, social e política*, p. 35.

¹⁰⁰ Os termos citados constam em várias fontes que falam sobre as idéias do regime militar.

¹⁰¹ S.A.S. Mattos, *op.cit.*, p. 88.

tribuíram com a estrutura técnica necessária às telecomunicações. A esse respeito, Mattos afirma: “Isso facilitou a ingerência política nos meios de comunicação, evidenciada até mesmo no conteúdo veiculado e sempre sob a justificativa de controle técnico”¹⁰². Essa estrutura estava ligada a forte participação do Estado na economia, as facilidades criadas para atrair investimentos estrangeiros, tudo isso direcionado a construção de uma sociedade capitalista que levou o Brasil ao chamado “milagre econômico”.

Mattos considera que “o crescimento da televisão foi direta e indiretamente influenciada pelo desenvolvimento econômico do país”¹⁰³. Durante o “milagre econômico”, o governo militar concedeu 67 licenças para novas emissoras de tevê em todo o território nacional, foi o chamado “boom da televisão”. Além disso, proporcionou o crédito direto ao consumidor e a facilidade de compra de produtos nacionais. A televisão foi beneficiada com um crescimento na venda de televisores, chegando a ter um aumento de 20% entre 1970 e 1973. Vale ressaltar que, do ano de 1964 até o de 1988, as concessões de licenças para explorar frequências reforçaram o controle do Estado, “pelo simples fato de que tais permissões só eram concedidas a grupos que originalmente apoiaram as ações adotadas pelo regime”¹⁰⁴.

Durante o “milagre econômico” houve muita repressão política e controle dos meios de comunicação através da censura policial, da lei de Segurança Nacional e do Ato Institucional nº5, pois “o governo precisava manter uma imagem de estabilidade social e política, a qual, de acordo com os conceitos do regime militar, era fundamental para o desenvolvimento econômico”¹⁰⁵. Assim, os veículos de comunicação, principalmente o rádio e a televisão, foram usados para construir um espírito nacional baseado na preservação de crenças, culturas e valores da visão de mundo do regime vigente.

Este “espírito nacional” só foi possível ser criado através do estabelecimento das redes de televisão que surgiram depois da instituição da Embratel e da

¹⁰² S.A.S. Mattos, *op.cit.*, p. 90.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.91.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 40.

associação do Brasil à Intelsat¹⁰⁶ – para transmissões via satélite. Nesta época, a TV Tupi já possuía muitas emissoras coligadas, 15 ao todo; a Rede Globo tinha cinco e a Rede de Emissoras Independentes (REI) contava com duas. Desta forma, a televisão foi a maior beneficiada com a sua expansão em todo território nacional, mas, ao mesmo tempo, “foi usada para promover as idéias do regime autoritário”¹⁰⁷. Além disso, a expansão das redes de televisão passou a ter influência direta na promoção e venda de produtos em larga escala pelo seu alcance nacional.

Segundo Elisabeth Carvalho, “o gigantesco esforço de integração nacional através do vídeo feito pelo Estado encontrou a noiva perfeita em fins dos anos 60: a TV Globo”¹⁰⁸. Hoje temos, no *Almanaque da TV Globo*, sobre a primeira década de existência da emissora, uma exaltação a própria cobertura em rede promovida desde então e que envolve e persuade também o seu destinatário-telespectador: “nós, milhões de brasileiros de todos os cantos, debruçados sobre a mesma janela: a televisão”¹⁰⁹. O livro evidencia esse “único povo”, próximo, o “nós” reunido pela competência da própria rede: “De repente, lá estávamos nós, distantes uns dos outros e tão próximos, tão ligados, ao mesmo tempo. O imigrante alemão do interior gaúcho, o ribeirinho da Amazônia, o metalúrgico do ABC paulista”¹¹⁰. É a Rede Globo que teve e tem a competência, *quer, pode e sabe fazer* para “integrar a nação brasileira”.

No ano de 1962, a emissora carioca se associa secretamente ao grupo norte-americano Time Life que receberia 45% dos lucros obtidos. Por meio dessa ligação, se introduz no país uma nova mentalidade de fazer televisão: é uma indústria como qualquer outra. Esse novo modo de fazer televisivo, trazido pelo grupo e aperfeiçoado pelos profissionais da Globo, passou a ter mais agilidade e eficácia e mostrou ser a Globo “a emissora ideal para a veiculação do moderno modelo econômico brasileiro”¹¹¹.

¹⁰⁶ Intelsat é uma companhia comercial de serviços de satélite em funcionamento desde 1965 (www.intelsat.com).

¹⁰⁷ S.A.S. Mattos, *op.cit.*, p. 5.

¹⁰⁸ E. Carvalho, M.R. Kehl e S.N. Ribeiro (orgs.), *Anos 70 – Televisão*, p.105.

¹⁰⁹ M.S. Maior, *op.cit.*, p.5.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹¹ E. Carvalho, M.R. Kehl e S.N. Ribeiro (orgs.), *op.cit.*, p.105.

Essa relação entre a Time Life e a Rede Globo foi bastante conturbada, mas evidencia a ligação entre o poder político vigente, o poder do capital e as idéias de atuação da emissora. Com uma CPI instaurada em meados da década de 1960, para investigar a associação entre a Globo e o grupo americano, veio a tona que tinha havido a influência de dois ministros do então governo nas negociações e a “CPI decidiu que os acordos feriam a Constituição”¹¹² porque não era permitido que companhias estrangeiras tivessem direito de propriedade sobre os meios de comunicação brasileiros¹¹³. Porém o então governo Costa e Silva arquivou o inquérito, declarando infundadas as acusações. Entretanto, com as pressões políticas, pouco tempo depois, o inquérito foi reaberto e a emissora, nacionalizada. Tem-se a união evidente entre poder político e capital na televisão brasileira, a visão de mundo de uma classe dominante. Nesta época, a Globo ainda era uma emissora sem expressão, pouco rentável e de baixa audiência, criando desinteresse pelo grupo norte-americano que facilitou a venda de sua parte das cotas ao grupo de Roberto Marinho.

A sua inauguração ocorreu em 1965, ainda como TV Globo do Rio de Janeiro. A influência da Time Life foi muito importante do ponto de vista técnico, pois a emissora recebeu um gerenciamento direto e treinamento de funcionários com alguns viajando aos Estados Unidos. Assumiu, assim, um modelo americano já consolidado¹¹⁴. Foi este aspecto tecnológico que tornou a Globo a maior e mais importante televisão do país – e ainda é esse um dos seus diferenciais até hoje. Desde sua fundação, a emissora já contava com o videoteipe, que revolucionou a televisão pela possibilidade de gravar antes de exibir, e equipamento profissional de edição.

No início da década de 1970, visando a copa do mundo de futebol em 1974, o governo implantou o sistema para transmissão de imagens coloridas. Isso requeria muito investimento por parte das emissoras, incluindo a compra de novos equipamentos e a melhora da produção como cenários, maquiagens etc., pois tudo o que iria ao ar seria colorido. O livro *A deusa ferida* considera que foi o “diferencial financeiro que colocou a Globo em vantagem, por ser ela uma das poucas, senão a

¹¹² E. Carvalho, M.R. Kehl e S.N. Ribeiro (orgs.), *op.cit.*, p. 105.

¹¹³ Cf. S.A.S. Mattos, *op.cit.*, p. 95.

¹¹⁴ Cf. S.H.S. Borelli e G. Priolli (orgs.), *op.cit.*, p. 82.

única, a dispor de saúde financeira para tamanho investimento”¹¹⁵, sendo o capital herança da relação com a Time Life. Com o estabelecimento da televisão em cores, a Globo consolidou de vez sua liderança no mercado.

Além da tecnologia, a Rede Globo estabeleceu novos critérios de programação, preocupada em cativar sua audiência; de veiculação de publicidade, criando cotas ao invés de patrocinadores exclusivos que interferiam na produção – modelo este usado até então; criou também as hoje conhecidas vinhetas de passagem entre o programa e o intervalo comercial. Dessa forma, foi possível criar uma programação mais homogênea, mesmo com “programas populares”, linha seguida por todas as emissoras naquele período.

Um dos feitos mais importantes para se estabelecer como rede aconteceu em 1969 com a transmissão do *Jornal Nacional*, primeiro telejornal veiculado em cadeia nacional – e que está no ar até hoje. Foi criado como um desafio para solidificar um telejornalismo nacional e romper com o que era vigente no momento, o *Repórter Esso*. E conseguiu, fazendo o seu principal telejornal ser líder absoluto de audiência desde que foi ao ar pela primeira vez até hoje¹¹⁶ e adquiriu um poderio de “eleger presidente” ou “aprovar indicação de ministro”¹¹⁷.

Naquele início de história, já havia a preocupação da Globo com a perfeição técnica como podemos observar no *Almanaque da TV Globo* que afirma sobre a chegada do homem à lua: “A nitidez das imagens geradas do espaço via satélite era tanta que muitos telespectadores duvidaram da chegada do homem à lua”. Essa “perfeição técnica” é um outro elemento na construção discursiva da Rede Globo que pode ser, muitas vezes, “exaltada” na sua própria programação como é o caso do *Video Show*, programa voltado a publicizar suas próprias produções.

Naquele primeiro ano de exibição, ao final de suas transmissões, o *Jornal Nacional* ressaltava que era “um serviço de notícias do primeiro jornal realmente nacional da TV brasileira”. Apresentava-se principalmente como “integrador

¹¹⁵ S.H.S. Borelli e G. Priolli (orgs.), *op.cit.*, p. 84.

¹¹⁶ Cf. *Jornal Nacional: a notícia faz história*, p.13.

¹¹⁷ Cf. V.C. Brittos e C.R.S. Bolaño (orgs.), *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*, p. 103-29.

do Brasil novo, com imagem e som de todo o país” e, em busca da aproximação com o público, afirmava: “é um Brasil ao vivo aí na sua casa”¹¹⁸.

O livro *Jornal Nacional: a notícia faz história*, publicado em comemoração aos 35 anos do seu principal telejornal, vem reiterar uma idéia recorrente no discurso construído pela própria emissora, ao longo dos anos, em suas veiculações jornalísticas de que a emissora é aquela que só “noticia a verdade”. No final do prefácio de João Roberto Marinho, vice-presidente das Organizações Globo, vem confirmar o referido discurso: “Quando o leitor virar a última página, esperamos que ele tenha a mesma certeza diária que tem ao terminar de assistir ao *Jornal Nacional*: a de que o que acabou de ler, goste-se ou não, é a pura verdade”¹¹⁹. A própria emissora se constrói como aquela que auto-afirma-se em relação a sua qualidade jornalística em que há “correção, agilidade, isenção”.

Ainda segundo o livro *A deusa ferida*, citando a revista Imprensa (junho, 1991), o *Jornal Nacional* era incentivado pelos militares por ser o primeiro jornal em rede nacional a possuir, desde então, um alto padrão de qualidade com reportagens de todo o país. Entretanto, ainda segundo a revista, o seu ponto fraco era um tom “oficialesco”, “ainda que os caciques da Globo atribuam este defeito à censura exercida na época em toda a imprensa”¹²⁰. Reiterando esta idéia, o artigo publicado no livro *Anos 70 – Televisão* por Maria Rita Kehl aponta que, no final da década de 1970, o *Jornal Nacional* dava muito destaque aos pronunciamentos governamentais e as viagens que o então presidente fazia pelo país em busca de popularidade.

Com estas observações, podemos apontar que o único informativo que atingia mais de 30 milhões de pessoas na época¹²¹ mostrava que a emissora convergia às idéias do então regime. No ano de 1973, referindo-se ao *Jornal Nacional*, o então presidente Médici afirmou:

“Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greve, agitações, atentados e conflitos

¹¹⁸ S.H.S. Borelli e G. Priolli (orgs.), *op.cit.*, p. 51-2.

¹¹⁹ *Jornal Nacional: a notícia faz história*, p.13.

¹²⁰ S.H.S. Borelli e G. Priolli (orgs.), *op.cit.*, p. 52-3.

¹²¹ Cf. E. Carvalho, M.R. Kehl e S.N. Ribeiro (orgs.), *op.cit.*, p. 34.

em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranqüilizante, após um dia de trabalho”¹²²

Essa afirmação evidencia que a atuação feita pela Globo, na época, respondia a “preocupação” do então regime militar com o que era exibido na televisão. Foi no início desta década, afirma o autor Mattos, que “o regime começou a se preocupar com o conteúdo dos programas televisivos”¹²³ e desaprovar a violência e a falta de “padrão cultural” na televisão. E, mais uma vez, a Globo se mostrou apoiando as idéias dos militares, criando o seu “padrão de qualidade”. Esse “padrão Globo de qualidade”, contando cerca de 40 anos depois de seu surgimento, é hoje explicitamente publicizado pela emissora nos intervalos comerciais, tendo seus artistas e jornalistas como protagonistas para reiterar o seu “Q” de qualidade. É uma exaltação a própria competência como rede de televisão.

Em nome dessa qualidade técnica e de linguagem, a própria emissora possuía uma censura interna com um funcionário dedicado exclusivamente para revisar os textos e informar à direção da empresa “prováveis deslizos na programação e assim evitar ‘conseqüências mais graves’”¹²⁴. Segundo o próprio autor de novela das 20 horas na época, Lauro Cezar Muniz, ele não tinha seu texto censurado pela Polícia Federal, mas sofria cortes pela própria censura da emissora¹²⁵.

Ainda segundo Kehl, o “padrão Globo de qualidade” se firmou, sobretudo, a partir de 1973 com a chegada ao Brasil da televisão colorida. A autora afirma que “a opulência visual eletrônica criada pela emissora contribuiu para apagar definitivamente do *imaginário* brasileiro a idéia de miséria, de atraso econômico e cultural” e completa trazendo uma idéia de “hipótese antisséptica” que a emissora se utilizava: “quando é imprescindível mostrar a pobreza convém ao menos desinfetá-la: em vez de classes miseráveis, um ‘povo humilde, porém decente’ para não chocar ninguém”¹²⁶.

¹²² E. Carvalho, M.R. Kehl e S.N. Ribeiro (orgs.), *op.cit.*, p. 31.

¹²³ S.A.S. Mattos, *op.cit.*, p.43.

¹²⁴ E. Carvalho, M.R. Kehl e S.N. Ribeiro (orgs.), *Anos 70 – Televisão*, p. 28.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 12.

Esse visual colorido, deslumbrante e exuberante explorado particularmente pelo *Fantástico* atendia plenamente ao tipo de televisão que o governo militar queria e o programa chegou a ter o maior orçamento da emissora para suas produções. Ainda contribuiu decisivamente para a escalada da Globo na liderança de audiência nacional, por ser precursor de um novo formato – como vimos antes, mesmo recebendo, ao final da tarde de domingo, um representante do então governo para fazer os cortes necessários devido a censura em vigor.

A Rede Globo, com seu padrão de qualidade, manteve-se líder absoluta de audiência do final dos anos de 1970 até o início dos anos de 1990. Em reportagem publicada pela *Veja* em 06/10/1976 com o título *O futuro de um império*¹²⁷, a revista mostra a dimensão da empresa com produções dignas de “hollywood”, com faturamento mensal em torno de 10 milhões de dólares, fazendo uma cobertura que atingia a metade da população brasileira. É evidenciado o tamanho de seu poder.

Nessa mesma reportagem, a *Veja* ainda informa que as decisões de escolha de programação da emissora era – e ainda é – feita baseada em pesquisas com seu público telespectador. E naquele final dos anos de 1970, o seu público era a classe média, particularmente, a mulher, como afirma a reportagem: “Eis por que, para a casa dessa mulher está voltada toda a programação da Globo”¹²⁸, com os programas e as várias telenovelas envolvendo o universo feminino. Isso nos estimula a perguntar: e hoje a programação continua pensando na mulher? Na mulher contemporânea? Ou essa seria ainda a mesma?

Sua produção de alta qualidade levou sempre a emissora a dominar o horário nobre praticamente durante a década de 1980, mesmo com o surgimento de novas redes de televisão que conseguiram, em programas pontuais, altos índices de audiência¹²⁹. No entanto, a Globo reinava absoluta, tendo, em 1988, 70 a 80%

¹²⁷ Revista *Veja* em 06/10/1976 com matéria: *O futuro de um império: a Rede Globo de Televisão só tem medo de uma coisa: dela mesma* (www.veja.com.br).

¹²⁸ Revista *Veja* em 06/10/1976 com a mesma matéria anterior (www.veja.com.br).

¹²⁹ Cf. S.H.S. Borelli e G. Priolli (orgs.), *op.cit.*, p. 97-101.

dos aparelhos de TV ligados nela, chegando, muitas vezes, perto de 90%¹³⁰. Mas a história começou a mudar quando passou a viver uma crise de audiência no início dos anos de 1990 como afirmam os autores do livro *A deusa ferida*: “pela primeira vez, a Rede Globo tem [teve] realmente de enfrentar a concorrência”¹³¹.

Foi na década de 1990 que começou a segmentação na televisão brasileira que passou a afetar a audiência da Globo. Primeiramente, foram se definindo horários para a exibição de programas como a parte da manhã dedicada às crianças e a tarde aos programas femininos. Com o fim da política de integração nacional, houve a necessidade de dar espaço a produção local, por exemplo, criando os telejornais locais com maior duração. Assim a Globo também passou a produzir suas novelas em outros estados, pois “o Brasil parecia não mais se reconhecer apenas nas locações, atores e sotaque do Rio de Janeiro”¹³².

A segmentação ainda se deu pela distinção entre as próprias tevês abertas que começaram a direcionar a sua programação para um público-alvo específico como é o caso da Rede Bandeirante que, já em meados dos anos de 1980, começou a se distinguir das outras emissoras se autodenominando o “canal do esporte”. Também os canais transmitidos em UHF passaram a um direcionamento específico e a MTV é um dos melhores exemplos, criando uma programação para o jovem.

A televisão por assinatura foi mais um motivo que levou o público a migrar, deixando a Globo em diversos horários. A inserção do controle remoto nos lares também levou as pessoas, principalmente, os jovens a *zapear* de um canal a outro durante os intervalos comerciais e até permanecerem em outro canal, deixando para trás o que assistiam. Outro elemento que fez com que a Globo sofresse queda de audiência foram os programas popularescos que invadiram as emissoras concorrentes levando o público a segui-los e deixar a Globo sobre pressão em nome do seu “padrão de qualidade”.

¹³⁰ S.H.S. Borelli e G. Priolli (orgs.), *op.cit.*, p. 109.

¹³¹ *Ibid.*, p. 101.

¹³² *Ibid.*, p. 106.

Durante esse período, pelos motivos apontados, a Rede Globo amargou uma perda significativa de 16,5 pontos percentuais, ou seja, “trata-se de um contingente de público três vezes maior do que o da Rede Bandeirantes. Ou, dizendo de outra forma: em dez anos a Globo perdeu três Bandeirantes”¹³³. Mas isso não quer dizer que perdeu sua hegemonia, ela ainda segue liderando. Este público que migrou da Globo não se estabeleceu em nenhum canal específico, é um público que “flutua” entre as emissoras.

Com essas considerações feitas, podemos dizer que a televisão no Brasil, de um modo geral, favorece aos objetivos capitalistas de produção “tanto quando proporciona novas alternativas ao capital como quando funciona como veículo de valorização dos bens de consumo produzidos, através das publicidades”¹³⁴. Ainda amplia o mercado consumidor da indústria cultural e age como instrumento mantenedor da ideologia e da classe dominante¹³⁵.

O lugar de liderança sempre rendeu a Rede Globo muitos benefícios tanto econômicos – com cerca de 55% do mercado publicitário deste meio em todo o país; quanto político, influenciando decisões até mesmo governamentais¹³⁶ que afetaram o Brasil para trazer benefícios às suas organizações. Com isso, consideramos a Globo uma mantenedora dessa ideologia de uma sociedade de classes pregada pelo sistema capitalista. Pelo que vimos, a Rede Globo se constrói como a emissora que chega a todo “o povo brasileiro”, ao “brasileiro de verdade” que vive de norte a sul do país; que só diz a “pura verdade” em seus telejornais; que tem uma “qualidade técnica e artística” insuperável, que “só se vê na Globo”; leva o seu público a se identificar com ela por meio de seus personagens das novelas e jornalistas: “a Globo e você – tudo a ver” etc. É uma rede de televisão que se diz a melhor, porque preza pela qualidade, chega a todos os brasileiros para dizer a “pura verdade” e emocionar com sua teledramaturgia.

¹³³ S.H.S. Borelli e G. Priolli (orgs.), *op.cit.*, p. 11.

¹³⁴ S.A.S. Mattos, *op.cit.*, p. 58.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Cf. V.C. Brittos e C.R.S. Bolaño (orgs.), *op.cit.*, p. 103-29.

Em análise de alguns momentos da recente história da política do Brasil e sua relação com a Rede Globo, Lima insiste que o papel mais importante da referida rede de tevê é decorrente do poder de longo prazo que ela tem na “construção da realidade”¹³⁷ de diferentes aspectos da vida: etnias (brancos/negros), gêneros (masculino/feminino), gerações (novo/velho), estética (feio/bonito) etc¹³⁸. Tudo isso presente tanto na programação jornalística quanto na de entretenimento, sobretudo, nas novelas. O autor fala que a Rede Globo de Televisão se distingue das outras redes privadas pela sua “construção de representações sociais dominantes”¹³⁹.

Acrescentamos que esse conglomerado que são as Organizações Globo que incluem revistas, jornais, companhias cinematográficas, indústria fonográfica, emissoras de rádio e tevê, televisão a cabo e Internet, contribui para fazer com que o interesse público do brasileiro, seus gostos, crenças, cultura e valores, fiquem “sob controle de corporações, as quais estão criando uma estrutura de dependência a fim de reforçar e impor seus valores e produtos à sociedade”¹⁴⁰.

A visão de mundo pregada pela Rede Globo está pulverizada em outros meios citados antes. Para dar um exemplo que nos interessa diretamente, voltemos a observar o *Fantástico*. Paralelos ao programa foram lançados nove DVDs reunindo episódios de seus quadros, como é o caso de *Retrato Falado* como já informado; além de publicações como a revista “Fantástico, o show da vida em revista” e 10 livros que também são baseados em seus quadros. *Retrato Falado* também ganhou a versão impressa, em 2005, com o nome “Retrato Falado, Histórias Fantásticas da Vida Real” de autoria da própria atriz Denise Fraga que relata 31 histórias veiculadas e, dentre elas, seis que estão no DVD, além de acontecimentos de bastidores e curiosidades da produção, ilustrados com fotos dos protagonistas e das gravações.

¹³⁷ O grifo é do autor: V.C. Brittos e C.R.S. Bolaño (orgs.), *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*, p. 125.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁰ S.A.S. Mattos, *op.cit.*, p. 47.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O FAZER DESTA PESQUISA

Diante da perspectiva apresentada, ainda como postulações que requerem comprovações, esta presente pesquisa procurará estudar a construção discursiva de *Retrato Falado* nos seus 15 episódios reunidos em DVD, por eles terem sido selecionados por seu próprio destinador Rede Globo, expressando assim sua visão de mundo, mediante o seu *retrato* da “mulher brasileira”. Descreveremos e analisaremos tanto o seu plano do conteúdo como o seu plano da expressão para identificar quem é essa “mulher” apresentada; se ela é estigmatizada; que lugar ela tem na família, público-alvo do *Fantástico*; se há um “papel da mulher brasileira” com caracterizações e qualidades apresentadas a serem seguidas pelos seus telespectadores.

Postulamos que, na relação entre destinador e destinatário, o destinador Rede Globo para *fazer* o seu destinatário *ser* utiliza-se de procedimentos de manipulação, *fazer fazer*, e estésicos, *fazer sentir*. Como esse destinador quer *fazer* o seu destinatário *ser* a “mulher” apresentada no quadro em questão? Quais são as estratégias de manipulação utilizadas para *fazer* o destinatário *fazer* o que é necessário para *ser* a “mulher brasileira”? Quais são os procedimentos estésicos para *fazer* o destinatário *sentir* e, pelo sensível, aderir ao que é proposto? A Rede Globo se apresenta como um destinador-manipulador?

Postulamos que esse destinador, por exibir esta “mulher brasileira” a cada semana, todo domingo, apresentando a cada episódio de *Retrato Falado* uma nova característica, “formata” a “mulher brasileira” que é vista e revista no *Fantástico*. É, de fato, uma “formatação” da “mulher”? Manifesta-se como um destinador-programador? Como esse destinador apresenta, a cada semana, características a serem seguidas pelo destinatário para *ser* essa “mulher fantástica” que está ali na tevê, em horário nobre, na maior rede de televisão do país, sendo assistida pelo público do país inteiro?

O sincretismo de linguagens e formas de expressão que constituem os textos em análises contribuem para este fazer operatório, *fazer ser*, do destinador?

Como a sensorialidade visual e sonora do texto leva o destinador a convencer o seu destinatário pelo “risível”? Como esse discurso faz com que o destinatário ria, sinta e tenha ou mantenha-se de acordo com a visão de mundo apresentada, do “papel de mulher brasileira” que nos faz ver?

Como o destinador interage com o seu destinatário? Para essa interação, o destinador se utiliza dos regimes da manipulação, do ajustamento e da programação?





***Retrato Falado* e suas vinhetas de abertura**

O SINCRETISMO DE LINGUAGENS NA TELEVISÃO

Todo texto é composto pela reunião dos dois planos da linguagem: o plano do conteúdo e o plano da expressão que estão em relação de pressuposição recíproca, um está implicado no outro e vice-versa. Esta reunião dos dois planos é chamada de semiose que se dá no ato da linguagem, no momento da construção do texto. Para Ana Cláudia de Oliveira, “a semiose que se produz é a própria função semiótica que articula a significação”¹. E para se apreender esta significação, estuda-se os elementos que compõe o plano da expressão, nas suas articulações em figuras e categorias, relacionando essas com as do plano do conteúdo.

Ainda para Oliveira, com o estudo desta semiose, é possível apreender o sistema axiológico em que o texto foi construído, os seus valores em circulação, bem como os efeitos de sentido desencadeados pela relação estética². Entendemos, assim, que para adentrarmos em nossa análise de *Retrato Falado*, devemos estudar os dois planos e a semiose que se estabelece entre eles, para apreender como os sentidos estão presentes nas formas sensíveis que o manifestam.

No capítulo anterior, dissemos que *Retrato Falado* é um texto sincrético³, ou seja, o seu plano de expressão, a sua manifestação se dá pela combinação de várias linguagens como o gráfico do verbal escrito, gestual, sonoro, visual etc. Para Jean-Marie Floch, esse processo de combinação intersistemas se dá por uma

¹ A.C. de Oliveira (org.), *Semiótica plástica*, p. 122.

² *Ibid.*

³ Cf. A.J. Greimas e J. Courtés, *Dicionário de semiótica*, p. 426 (verbetes: sincretismo).

única estratégia global de comunicação sincrética que administra o contínuo do discurso que é resultante da textualização⁴ dos dois planos (conteúdo e expressão) no ato da linguagem. Entendemos, então, que essa única estratégia global de enunciação é realizada por um mesmo enunciador que articula as linguagens e formas de expressão na construção do(s) sentido(s) do texto. Por isso, ainda para Floch, é possível abordar essa articulação como *um todo de significação* e, para tanto, se deve proceder analisando primeiramente o plano do conteúdo⁵.

Para Oliveira, o plano de expressão de uma dada configuração repousa sobre a organização sintática e semântica, ao seu plano do conteúdo; temos, então, que realizar um estudo tanto do enunciado quanto da enunciação para examinarmos como esses estão articulados por traços e regras do sistema ou de intersistemas. O estudo do enunciado possibilita a caracterização das relações e funções das qualidades plásticas e dos actantes. O da enunciação evidencia a intencionalidade discursiva do enunciador pelo conjunto de marcas deixadas na manifestação textual e como essas são concretizadas materialmente para direcionar o olhar do observador a ver como o enunciado se mostra. Aprofundaremos estes aspectos no capítulo 3.

Entendemos, primeiramente, ser necessário nos deter por um momento na constituição da linguagem televisual – o plano de expressão da tevê – com o intuito de observar em detalhes a sua composição para trilhar caminhos para nossa análise. Identificando os arranjos sincréticos do plano da expressão produzidos pela articulação de linguagens e formas de expressão, refletiremos sobre os efeitos de sentidos criados por esta articulação no plano do conteúdo⁶. Consideramos, então, importante identificar aquelas “qualidades de expressão” que “têm algum papel na produção do sentido”⁷ do texto em estudo.

Apontemos os sistemas semióticos presentes em um texto televisual. A sensorialidade perceptiva deste veículo – a visão e a audição – nos evidencia que

4 Cf. A.J. Greimas e J. Courtés, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoria del lenguaje Tomo II.*, p. 234.

5 *Ibid.*, p. 233.

6 Cf. A. S. Médola, *Novela das oito e suas estratégias de textualização, Terra Nostra, a saga ressemantizadora*, p. 46.

7 J.M. Floch, *Semiótica plástica e linguagem publicitária, Significação*, n. 6, p. 34.

nessas duas formas de registro são possíveis serem inscritas diversas linguagens. São justamente por esses dois sentidos que o enunciatário percebe o discurso enunciado. A partir deste suporte audiovisual, Ana Sílvia Médola, em sua tese de doutorado, divide as linguagens e formas de expressão em dois sistemas semióticos: a visualidade e a sonoridade televisiva. Para os sistemas visuais, ela traz o “imagético, verbal/escrito, gestual, proxêmica, figurino” e para os sistemas sonoros, “verbal/oral, musical, ruídos”⁸.

Para termos como exemplo a explicação dos sistemas televisivos, citemos a primeira vinheta de abertura de *Retrato Falado* em que temos no visual: cada letra do nome do programa inserido em negativos de fotografias de modelo 3x4; diversas fotos também 3x4 que se movimentam em várias direções e os créditos do programa com os nomes dos atores, roteiristas, diretores. Simultaneamente ao que vemos, temos a música base do programa, que o caracteriza, e o *off*⁹ de Denise Fraga apresentando de quem é a história do dia. É justamente essa articulação que gera significação nessa introdução, construindo o simulacro da “brasileira” como veremos mais a diante ao analisarmos esta vinheta.

Médola ainda faz uma segunda classificação das linguagens: “é possível apontar para o fato de que as articulações sincréticas do texto televisivo que alinham e/ou imbricam sistemas semióticos são de caráter lingüístico, paralingüístico e não-lingüístico”¹⁰. Os lingüísticos seriam a língua natural que pode ser apresentada escrita e falada; no nosso exemplo, são o nome do quadro, os créditos e a fala de Denise. Os paralingüísticos são “proxêmica, ruídos, gestualidade, entonação”¹¹. Voltando ao exemplo, a proxêmica é a disposição na tela das fotos; a música traz vozes que não são compreendidas, ou seja, são ruídos; há uma gestualidade pela expressão fisionômica dos rostos nas várias fotos e a entonação fica por conta do *off* de Denise Fraga que fala de forma divertida – voltaremos a tocar nesse aspecto mais

8 A. S. Médola, *op.cit.*, p. 47.

9 *Off* em televisão é um texto lido por um apresentador ou repórter ou é um trecho de uma fala de um entrevistado em que não aparece a imagem de quem lê ou fala. Esse texto também pode ser lido por outro profissional de tevê como, no nosso caso, pela atriz Denise Fraga ao apresentar o quadro.

10 A. S. Médola, *op.cit.*, p. 48.

11 *Ibid.*

adiante. Os não-lingüísticos são “moda/figurino, música, comportamento, composição da imagem, cenário”¹². No exemplo da vinheta, temos do sonoro apenas a música e na composição do visual entram a moda/figurino das pessoas nas fotos, os seus comportamentos com expressões corporais, as distâncias entre essas pessoas e os objetos e o seu ocupar no espaço que compõe o cenário.

Em toda esta descrição, tendo como exemplo a primeira vinheta de *Retrato Falado*, temos que a manifestação televisual, por um lado, apresenta-se como um tecido pronto (um todo de significação) e, por outro, um entrelaçamento de fios que formam este tecido. Se houver alguma mudança nesta tessitura, deixa de ser este tecido e passa a ser outro, com outra totalidade de sentido. Estes são os desafios e os estímulos que nos motivam a estudar textos sincréticos da televisão.

Através dos sistemas semióticos visuais e sonoros e do caráter lingüístico, paralingüístico e não-lingüístico, toda essa composição e articulação sincrética apresentada proporciona ao suporte televisivo uma infinidade de combinatórias de construção textual que mantêm as linguagens e formas de expressão em interdependência, criando diversos tipos de relações que geram significação. Observaremos, ao longo deste capítulo, com mais atenção, essa articulação com a comparação das análises das quatro vinhetas de *Retrato Falado*.

Para Greimas e Courtés, quando os nossos sentidos entram em contato com uma semiótica subjacente, no nosso caso a sincrética do televisual, produzem uma “impressão de realidade” que são os chamados efeitos de sentidos¹³. Em textos televisivos, para Médola, “a construção dos efeitos de sentidos são mais eficientes à medida que as estratégias de enunciação promovem uma tensão entre as linguagens no estabelecimento de relações de significação”¹⁴. Com isso, entendemos que a apreensão do sentido em texto da televisão se dá pelos efeitos de sentidos criados pelo enunciador para levar a compreensão do enunciado-discurso.

Nesta perspectiva, citemos Landowski que nos explica que o efeito de sentido que se desprende da percepção constitui *uma totalidade* no plano semi-

¹² A. S. Médola, *op.cit.*, p. 48.

¹³ Cf. A.J. Greimas e J. Courtés, *Dicionário de semiótica*, p. 136 (verbetes: efeito de sentido).

¹⁴ A. S. Médola, *op.cit.*, p. 48.

ótico, embora a audição, a visão e os outros sentidos possuam cada um suas peculiaridades¹⁵; no entanto, atuam articulados no televisual. Segundo ele, isso acontece no caso dos efeitos sinestésicos produzidos pela convocação simultânea de dois ou mais canais sensoriais. Assim, o texto televisivo, utilizando-se da sensorialidade visual e sonora, produz efeitos sensíveis no enunciatário. O autor conclui que os dois níveis de percepção – visual e sonora – concorrem para uma só experiência estética experimentada de maneira global e concreta. Desta forma, a televisão proporciona uma apreensão estética e estésica do que é apresentado, que atua na formação da significação tanto quanto a apreensão cognitiva.

Pelas observações feitas, o plano da expressão da televisão manifesta-se sincreticamente que, por sua vez, leva o enunciatário a uma experiência, além da cognitiva, estésica. A partir do próximo tópico, estudaremos as vinhetas de abertura e seu plano do conteúdo e faremos as homologações necessárias com o que será analisado no plano da expressão – também a construção estésica. Desta forma, chegaremos aos sentidos construídos neste início do quadro que consideramos tão importante e, até mesmo, fundamental no estabelecimento do todo de significação de *Retrato Falado*.

A EXPRESSÃO “RETRATO FALADO”

O quadro *Retrato Falado* se inicia por uma vinheta de abertura que – no DVD em análise – encontramos quatro, sendo que a última estava no ar nos últimos episódios exibidos no ano de 2007. A “vinheta de abertura” ou simplesmente “abertura” é uma seqüência inicial de imagens e sons que informa ao telespectador que entrará no ar um determinado programa. Dessa forma, torna-se uma marca que o caracteriza como, por exemplo, a abertura das novelas ou dos telejornais como o *Jornal Nacional*. É comum um programa mudar, ao longo do tempo de sua exibição, sua vinheta de abertura, mantendo normalmente a música que já criou sua identidade. O próprio *Fantástico* mudou diversas vezes sua abertura, porém, se ouvirmos a sua música sem ver o que se passa na tevê, já sabemos que se trata do referido programa.

¹⁵ Cf. A.C. de Oliveira (org.), *op.cit.*, p. 101.

Com essa mesma idéia, a vinheta ganha também função de passagem de um bloco do programa ao intervalo comercial e a sua volta deste, chamada assim de “vinheta de passagem”. Ou é usada para a passagem de um bloco a outro do próprio programa. No nosso caso, optamos em usar o nome “vinheta de abertura” para identificar a introdução do quadro em questão, pois esse, como já observamos, está inserido no *Fantástico*, assim, a vinheta de *Retrato Falado* marca o início de sua exibição no programa.

Resolvemos dedicar este capítulo para a análise das quatro vinhetas de abertura presentes no DVD, porque entendemos que essas são fundamentais na construção dos sentidos do quadro. Mas antes faremos algumas considerações a respeito da expressão “retrato falado”, imprescindível na construção desses sentidos. Nas quatro vinhetas, a expressão “retrato falado” é apresentada nomeando o quadro. Na primeira, a expressão está no início e nas outras, no final. As três primeiras vinhetas manifestam de formas diferentes a referida expressão e nos deteremos neste particular, quando analisarmos cada uma delas mais a frente.

Se nos detivermos primeiro no termo “retrato”, o dicionário eletrônico Houaiss nos indica que é a “imagem de uma pessoa (real ou imaginária) reproduzida pela pintura, pelo desenho ou escultura”¹⁶. “Retrato” também é usado como sinônimo de fotografia, particularmente, em casos nos quais a imagem obtida é de uma pessoa. Para Landowski, nas explicações iniciais do que deva ser um retrato em seu texto *Flagrantes delitos e retratos*¹⁷, ele afirma que de acordo com a tradição e o senso comum, “o princípio de base é o da semelhança: o valor desse tipo de imagens resulta em primeiro lugar de suas qualidades miméticas”¹⁸. Nesta perspectiva, reportemo-nos a Arlindo Machado quando ele estuda a fotografia. Para ele, “isso a que nós chamamos o ‘reconhecimento’ de um objeto ou pessoa numa foto depende muito mais da topologia geral da imagem do que de qualquer fetiche homológico”¹⁹ e traz como exemplo “o retrato falado, utilizado para identificação policial”²⁰.

¹⁶ Dicionário Houaiss eletrônico (verbetes: retrato).

¹⁷ Cf. E. Landowski, *Flagrantes delitos e retratos*, *Galáxia*, n. 8, p. 31-70.

¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹ A. Machado, *A ilusão especular – introdução a fotografia*, p.91.

²⁰ *Ibid.*

A expressão “retrato falado”, pertencente ao universo policial, é usada para designar o desenho realizado por um profissional que registra os traços e formas de um determinado indivíduo que está sendo procurado, a partir do relato descritivo de testemunha(s)²¹. Ou seja, o “retrato falado” de alguém leva as pessoas, os policiais, a identificarem quem está sendo procurado. É realizado um “retrato”, normalmente do busto da pessoa, que registra as particularidades e os detalhes do rosto do indivíduo, sua dimensão “antropométrica”²².

Hoje em dia, a confecção desse “desenho”, em muitos casos, foi substituída por programas de computador como o Photocomposer²³ ou Retrato Falado²⁴ que, a partir de um banco de dados próprio, o operador é capaz de montar o rosto do suspeito²⁵. Neste contexto, Machado afirma:

“Escolhendo um a um o tipo característico do suspeito num paradigma de possibilidades (portanto, num código fisionômico) e depois combinando os traços escolhidos num sintagma artificialmente produzido, pode-se sintetizar a fisionomia que se procura”²⁶.

Segundo peritos, um aspecto importante sobre essa confecção do “retrato falado” é saber entrevistar a(s) testemunha(s) para poder obter dela(s) as informações necessárias para compor de forma adequada o retrato. Confeccionado o “retrato falado” de algum suspeito, esse é normalmente divulgado através das várias mídias para atingir um maior número de pessoas no intuito de que o sujeito procurado seja encontrado.

A partir dessas considerações, a expressão “retrato falado” nos leva a observar dois aspectos fundamentais manifestados no quadro do *Fantástico*: o relato de pessoas e o retrato realizado. Entendemos que esses aspectos fazem parte

21 Cf. Dicionário Houaiss eletrônico (verbete: retrato, locução: falado).

22 *Ibid.* (verbete: antropometria).

23 Informações do site <http://www.citynet.com.br/retratofalado/Software3.htm> visitado em 24/04/2008.

24 Informações do site <http://www.inova.unicamp.br/inventabrasil/isnard.htm> visitado em 24/04/2008.

25 Atualmente, a polícia também possui um banco de dados nacional com fotos de vários infratores da lei, o Sistema Fotocrim, em que é possível comparar o “retrato falado” realizado com os diversos rostos presentes neste sistema. O Sistema Fotocrim está sendo desenvolvido pela Polícia Militar desde 1996 e também já está disponível para uso da Polícia Civil. Informações no site <http://www.inova.unicamp.br/inventabrasil/isnard.htm>. Acesso: 24/04/2008.

26 A. Machado, *op.cit.*, p.91.

de *Retrato Falado* através de uma construção de sentidos jocosa e alegre que se opõe à ênfase negativa que a expressão possui no âmbito policial. Assim, o quadro se propõe a “retratar” alguém, de forma risível, a partir daquilo que é “falado” – as histórias jocosas contadas pelos personagens envolvidos.

Segundo o dicionário eletrônico Houaiss, “retratar”, como é observado nessa questão, é “fazer retrato de (pessoa real ou imaginária), por meio de pintura, desenho etc.; reproduzir (algo, alguém ou a si mesmo), mediante processo fotográfico; fotografar (-se)”²⁷. Assim, entendemos que, a partir do que é contado, “falado”, o quadro do Fantástico “retrata” alguém por meio de um fato vivido por esta pessoa com os recursos da televisão – entrevistas, dramatização, animação gráfica etc. Assim, *Retrato Falado* produz um “retrato televisual”.

ANÁLISE DA PRIMEIRA VINHETA: O SIMULACRO DA “BRASILEIRA”

Iniciemos a análise pela sua primeira vinheta²⁸ de abertura exibida, pois entendemos que é, pela vinheta, que apreendemos as primeiras construções discursivas que levam a constituir a “identidade” de *Retrato Falado* e a construção de simulacros. Daremos continuidade fazendo a comparação com as outras vinhetas presentes no DVD para apreender algum novo elemento ou sentido.

A primeira vinheta apresenta três seções visuais, sendo cada uma delas acompanhada por uma frase musical, ou seja, perfazendo um total de três frases musicais. A primeira seção visual se inicia com a expressão “retrato falado” escrita na cor branca e em letras maiúsculas, cada letra está dentro de um retângulo na vertical – são 14 divididos em 3 linhas: a primeira com 7 (com o nome “retrato”), a segunda com 6 (com o nome “falado”) e a terceira com 1 (com a expressão “com

²⁷ Dicionário Houaiss eletrônico (verbetes: retratar).

²⁸ Esta primeira vinheta de abertura exibida em *Retrato Falado* está em 11 dos 15 episódios do DVD lançado pela Rede Globo em 2005. Os episódios são “Marias Cecílias” (Shenka Loyolla), “Entre o brasão e o passaporte” (Célia Flores), “Dona-de-casa unida jamais será vencida!” (Nadja Belém), “A bela que virou fera (em futebol)” (Senira Magalhães), “De cabelo em pé” (Maria Isabel Salomão), “Passando a noite em claro” (Luciana Moreira), “Baixaria nas alturas” (Ruth Rendeiro), “O ABC do ciúme” (Quitéria Firmino), “Anjos da guarda, ou melhor, da aeromoça” (Márcia Gaiotto), “A verdadeira carga pesada” (Terezinha da Silva) e “O primeiro biquíni a gente nunca esquece” (Jutta Lange).

Denise Fraga”). Esses retângulos se mostram em primeiro plano, centralizados na tela (com exceção do último) e estão posicionados lado a lado de forma não uniforme, estão inclinados para a direita ou esquerda; além de não estarem lineares, não seguem a linearidade gráfica da linha, uns se encontram mais alto do que outros.

Em cada retângulo das duas primeiras linhas, por trás de cada letra, encontra-se a forma de um busto de uma pessoa em cores claras e escuras, como se fossem negativos de fotografias em que os claros e escuros são o contrário do objeto fotografado. Assim, entendemos que esses retângulos figurativizam negativos de fotografias que são usadas em documentos de identificação (cédulas de identidade, passaporte, carteira de motorista etc.) como os modelos 3X4 – enquadra-se apenas o busto da pessoa.

Os negativos são de fotos de uso funcional que servem para “identificar” pessoas, “a precisão da imagem e a exatidão de sua semelhança em relação ao modelo são nessa perspectiva absolutamente essenciais”²⁹. Landowski, em seu texto *Flagrantes delitos e retratos*³⁰, ao analisar as práticas sociais do retrato, afirma que uma boa foto de identidade deve permitir associar com o mínimo de erros um nome próprio a traços fisionômicos para ser possível reconhecer o indivíduo portador desse nome e verificar sua identidade comparando a imagem fixada pelo documento fotográfico.

São negativos de fotos quase de uso exclusivo em documentos oficiais que pertencem a práticas sociais cotidianas de caráter sério, de responsabilidade, de certa obrigação. Quem possui esses tipos de documentos são considerados cidadãos. No entanto, na vinheta, estes retratos estão posicionados de forma não uniforme e não linear, rompendo com a seriedade. Assim, temos que a expressão “retrato falado” não está inserida no seu contexto de “seriedade” do universo policial, mas possui a sua importância por estar escrita em letras maiúsculas.

O último negativo, em posição horizontal na terceira linha, encontra-se margeado à direita das linhas precedentes. E, como dissemos, contém a frase

²⁹ E. Landowski, *op.cit.*, p. 39.

³⁰ *Ibid.*

“com Denise Fraga” escrita também em branco que, por sua vez, está em duas linhas: a primeira tem a preposição “com” em letras minúsculas e a segunda, “Denise Fraga” em letras maiúsculas. Também está posicionado de forma não uniforme, tem seu lado direito voltado para cima. Este retângulo cria um paralelismo com a tela da tevê também retangular na horizontal. É ali na tevê que temos a atriz “Denise Fraga” no quadro risível, mas importante, que se mostra para nós. Este é o único momento durante a vinheta em que são usados negativos.

Com isso, o quadro *Retrato Falado* vai “revelar” esses negativos na tela da tevê – por mostrar uma infinidade de retratos ao longo da abertura –, fazendo-nos ver quem são aquelas pessoas através da sua foto e, com as letras, compor os seus nomes (como veremos a seguir); do mesmo modo como os documentos de identificação se fazem pela relação da foto e do nome, além de outros dados. Porém, tudo de forma “não séria”, “sem obrigação”. O negativo que traz o nome de Denise Fraga também vai ser revelado e trará a atriz desempenhando a personagem principal em cada episódio exibido.



FIGURA 2 Início da primeira vinheta

Continuando a vinheta, ainda na primeira seção visual, observamos passar, por trás destes negativos, retângulos maiores em movimento acelerado contínuo da direita para a esquerda, com linearidade, também na vertical. Ocupam o espaço da tela da tevê de cima a baixo. Dentro de cada retângulo, há ainda a forma de um busto de uma pessoa, a exemplo dos negativos, mas nestes, as cores não são claras e escuras como nos negativos. São fotos coloridas como as vemos normalmente, mas há também em preto e branco. Entendemos que estes grandes retângulos figurativizam fotos do mesmo tipo dos negativos descritos, como o mo-

delo 3x4 usadas em documentos. Assim classificamos essas fotos como “retratos” pelas observações feitas anteriormente. Com o movimento acelerado, não é possível ver com clareza as pessoas.

Entendemos que as cores e a falta delas manifestam as histórias que vão nos *relatar* que podem ser de qualquer época: histórias atuais manifestada pelas cores e antigas, pelo preto e branco. As crianças e os adultos presentes nestes retratos reiteram este mesmo efeito: histórias antigas e atuais. Com o movimento contínuo e linear desses retângulos que passam ao fundo até o final da vinheta, podemos dizer que teremos narrativas coerentes.

Em seguida, observamos que as três linhas com a expressão “retrato falado” e “com Denise Fraga” se dispersam, saem por baixo e por cima da tela e pelas laterais, esquerda e direita. Com isso, a primeira parte visual é finalizada, marcada por um acorde que indica a mudança da visualidade na vinheta. A música utilizada não começa do seu início de uma ordem lógica, começa no meio, e, desse modo, há uma homologação da continuidade musical com a da visualidade do contínuo de retratos. A musicalidade é alegre e sua cadência é de um samba-funk com uma orquestração feita com instrumentos eletrônicos, criando-se assim timbres e texturas que trazem para o texto um traço de contemporaneidade.

A segunda seção visual tem, ao centro da tela da tevê, uma sequência de mais retângulos na vertical que possuem em sua superfície formas de busto de pessoas como os descritos anteriormente. São a figurativização de mais retratos 3X4. Como se estivessem caindo uns sobre os outros também em ritmo acelerado contínuo, estes retratos aparecem grandes, maiores do que a altura da tela (de cima a baixo), e vão diminuindo à medida que vão sendo movidos para algum lugar na tela. Vão sendo espalhados como se fossem cartas de um baralho sendo jogadas sobre a mesa de forma assimétrica, desuniforme, preenchendo toda a tela, uma certa desordem controlada.

Esses retratos são transparentes e, com o efeito televisivo de fusão, se fundem uns nos outros, impossibilitando ver com clareza e nitidez os rostos. O ritmo acelerado também dificulta vê-los. Mas é possível perceber que são retratos de ho-

mens, mulheres, jovens, crianças – pessoas de cores e tipos diferentes. Entendemos que são retratos de pessoas que não podemos identificá-las pelo que já foi apontado, ritmo acelerado e falta de nitidez. São rostos sem nomes, de uma “multidão” heterogênea, assimétrica e desuniforme, um conjunto de anônimos.



FIGURA 3 Seqüência inicial da primeira vinheta de abertura

Ainda durante esta seqüência, aparecem na tela o nome dos atores, diretores e roteiristas em letras brancas e maiúsculas e, com isso, são nomes sem rostos, reiterando, assim, uma falta de identificação das pessoas. Entretanto, são nomes de pessoas que, de certa forma, são conhecidos pela sociedade por serem atores, diretores e roteiristas com certo destaque social pelos trabalhos desenvolvidos em suas áreas de atuação. Assim, mesmo sem ver os seus rostos, são nomes que possuem certa identificação. A música que acompanha essa seqüência visual é a mesma que já nos referimos e, mais uma vez, para finalizar esta seção, há um acorde que privilegia a característica de continuidade, reiterada também pela visualidade.

A terceira seção visual mostra que os retratos cessam o movimento de serem espalhados pela tela e, com o zoom aproximativo, um retrato localizado à direita superior da tela ganha movimento, ampliando-se até uma dimensão que ocupa todo o centro da tela, de cima a baixo. Como é um retângulo na vertical, nas laterais se vêem algumas das fotos – em dimensões bem pequenas – que foram espalhadas. É um rosto que se sobressai à multidão heterogênea, se mostra um retrato simétrico e uniforme, em oposição a todos os outros.

Esse retrato ampliado também se diferencia dos demais pela gestualidade apresentada. Em quase todos os episódios que começam com esta vinheta, a pessoa com o retrato ampliado está sorrindo ou levemente posicionada de lado (para a sua direita ou esquerda) ou há um elemento a mais na composição do retrato como, por exemplo, na vinheta em que é apresentada Célia Flores: há flores em volta de seu rosto. É uma diferença evidente e que chama atenção, pois os outros retratos mostram o padrão usado neste tipo de foto para uso em documentos: rosto sério, posição ereta, olhar fixo para frente.

Quando esse retrato diferenciado pára de crescer, há o movimento de dois nomes (nome e sobrenome) que saem em diagonal da direita superior à esquerda inferior do retrato ampliado. São nomes próprios em cor branca que possuem apenas a primeira letra em maiúsculas.



FIGURA 4 *Algumas das protagonistas desta primeira vinheta*

Acompanhando toda esta visualidade da terceira seção, há a continuidade, já mencionada, que se estende até a última nota que quebra o contínuo para evidenciar o retrato ampliado. São os metais anunciando a identidade a ser conhecida. É justamente ao final da vinheta que os metais marcam uma descontinuidade sonora e assim anunciam a mulher que nos contará a história do dia. O som dos metais é o anúncio da protagonista, da identidade a ser revelada, daquela pessoa que faz parte da multidão de anônimos, uma mulher comum.

Outro componente desta música é um rumor de vozes que nos remete ao som de várias pessoas falando ao mesmo tempo – como numa feira livre, reiterando o seu aspecto de muita gente, de multidão, de povo. É possível perceber que são pessoas que falam em português. O samba-funk e o rumor de vozes nos remetem a contemporaneidade, descontração, desenvoltura.

Entendemos que a visualidade nos mostra uma multidão de pessoas anônimas que são impossíveis de serem identificadas pela quantidade de retratos apresentada em movimento e com falta de nitidez. A musicalidade brasileira manifesta um rumor de vozes que reitera esse “anonimato” que é visto, pois não é possível entender o que é dito ou saber quem diz algo. Há uma reiteração do que se vê e do que se ouve: os retratos não são identificados, nem as vozes, e o que é dito não é possível compreender para ser identificado. Entendemos que são pessoas anônimas, desconhecidas, que não revelam o nome. No entanto, essa musicalidade nos remete a pessoas descontraídas.

Um pouco antes de cessarem os retângulos de serem espalhados pela tela, antes de ampliar o retrato diferenciado, entre a segunda e a terceira seção visual da vinheta; a música vai a BG³¹ e ouvimos um *off* de Denise Fraga que apresenta a mulher protagonista da história que vamos ver. Nesse momento, o retrato desta mulher é ampliando, como vimos. Ela é identificada pelo aumento de seu retrato, pelo seu nome escrito nele, além da apresentação em *off* feita por Denise. É essa mulher que terá um fato jocoso de sua vida narrado no *Fantástico* para todo o país.

Em todos os episódios em que são exibidos essa vinheta, o início do texto que a atriz fala é o mesmo: “Essa semana o *Retrato Falado* vai contar a história de...”; com freqüente conclusão referindo-se ao nome da cidade onde a mulher mora. O texto é coloquial e falado também dessa forma, numa entonação humorística criada pela modulação vocal de graves e agudos. Em alguns episódios, o texto traz algum trocadilho de nomes ou adjetivos mais específicos sobre a história a ser narrada manifestando a desenvoltura da pessoa e do quadro.

A partir dessas considerações feitas sobre a expressão “retrato falado” e a descrição da vinheta, entendemos que *Retrato Falado* é um enunciado que apresenta um discurso com valores ligados a “ser reconhecido”, “fazer-se conhecer” por muitos. Podemos dizer que os valores fundamentais de *Retrato Falado* são “renome”

31 BG ou Background é uma expressão que vem do inglês e, no meio televisivo, no que se refere a som, quer especificar o “fundo musical ou ruído-ambiente sobreposto por um narração ou outro som qualquer” (E.Stasheff et al, *O programa de televisão*, p. 260).

vs. “anonimato” tendo como subcontrários “identificação” vs. “desidentificação”, demonstrados no quadrado semiótico a seguir. Temos “renome” e “identificação” como eufóricos e os outros, disfóricos.

Como já descritos, observamos que os movimentos na tela, durante o desenrolar da vinheta, reiteram alguns sentidos construídos. Há o movimento de *zoom out*³², usado nas fotos que são espalhadas pela tela: as fotos começam num tamanho grande e vão diminuindo, cobrindo a tela de pequenos retratos, uma reiteração do anonimato disfórico.

Se nos detivermos no nível narrativo do enunciado em estudo, observamos o percurso do sujeito em busca do valor eufórico fundamental, o “renome”. Primeiramente este sujeito apresenta-se disjunto do valor “renome”. Ele está conjunto com “anonimato”: as pessoas dos retratos não são identificadas com o nome, pertencem a uma multidão sem nome, nem é possível saber de quem é o “retrato falado” pelo movimento acelerado e falta de nitidez. Observamos ainda que há a manifestação do valor “identificação” pelos nomes dos roteiristas e atores, um “não anonimato”.

Entretanto, o sujeito entra em conjunção com os valores eufóricos. Essa conjunção é manifestada por um movimento de câmera em diagonal da direita para a esquerda (sai da parte superior direita da tela para o centro) e de zoom aproximativo, enquadrando-se, assim, por exemplo, o retrato da senhora Shenca Loyolla, *sorrindo*, dentre tantos espalhados na tela. O nome “Shenca Loyolla”, em letras brancas, faz o mesmo movimento em diagonal do lado superior direito da tela e vai até a parte inferior do retrato. Entendemos que esse é um retrato diferenciado dos outros, porque a pessoa em evidência vai ter o seu “retrato televisual” realizado. Por isso o sorriso que manifesta a “alegria” por entrar em conjunção com o “renome”.

Ainda com o exemplo de “Shenca”, em seu percurso, esse sujeito passa do “anonimato” à “identificação”, alcançando, por fim, o “renome”. Enten-

32 O *zoom out* é o afastamento pela lente *zoom* da câmera de TV (E. Stasheff et al, *op.cit.*, p. 268)

demos que o programa de base do sujeito-Shenca é a busca pelo objeto *Retrato Falado* para alcançar o valor descritivo “renome”. Para adquiri-lo, deve cumprir programas de uso como escrever para a emissora, contar um fato jocoso de sua história e tê-lo encenado na tevê. Em conjunção com o seu “retrato falado”, exibido na maior rede de televisão do país, o sujeito-Shenca tem “renome” – realizou um feito em que ganha celebridade, fama.

Estes movimentos de câmera ao final da vinheta – leve movimento em diagonal da direita para a esquerda e *zoom in*³³ – enfocam a pessoa a qual vai contar a história naquele dia. A cada história, a vinheta manifesta um novo sujeito, mas este vive o mesmo percurso dos anteriores. A mulher que contará a história no dia passa de uma disjunção ao valor almejado, a uma conjunção com ele: adquire “renome”, alcança o almejado, tornando-se reconhecida por outras pessoas.

A competência para este *fazer* é doada pelo destinador-manipulador – que entendemos como o destinador Rede Globo. Observamos que o sujeito, o destinatário, é instalado por receber o valor modal virtualizante, o *querer fazer* (aparecer na tevê e ser reconhecido), que o torna existente enquanto sujeito, e, em seguida, é atualizado pelos outros valores modais doados: *saber fazer* (escrever e enviar carta ou e-mail para a emissora para alcançar o renome) e *poder fazer* (“oportunidade” para ser reconhecido, ter renome). Isso se dá através de uma manipulação pressuposta que não é manifestada no texto³⁴: o sujeito é persuadido a enviar sua história à emissora para receber o valor “renome” que, por sua vez, acontece por meio de um percurso que passa pela “identificação” (não anonimato).

Essa vinheta de abertura nos faz ver a passagem da disjunção à conjunção do sujeito com os valores almejados, manifestando-o como realizado (conjunto com o “renome”) pelo seu retrato, seu nome e a apresentação em *off* feita por Denise Fraga. Essa conjunção do sujeito com o objeto-valor *Retrato Falado* lhe dá existência modal de *poder ser*, *saber ser* e *não dever não ser*: é possível, verdadeiro e

³³ O *zoom in* é a aproximação pela lente *zoom* da câmera de TV (E.Stasheff *et al*, *op.cit.*, p. 268)

³⁴ Em vários episódios de *Retrato Falado* exibidos no *Fantástico*, ao final, era apresentado o endereço para o telespectador enviar a sua história, acompanhado pelo *off* de Denise Fraga fazendo o “convite”. Assim, a manipulação se mostra explícita, mas não altera o percurso do sujeito.

realizável o “renome”. Além disso, estar conjunto com o objeto-valor *Retrato Falado* é receber a sanção positiva pelo destinador-julgador, que entendemos ser o próprio destinador-manipulador, a Rede Globo, a partir dos contratos de fidúcia e veridicção estabelecidos anteriormente.

A CONSTRUÇÃO DO SIMULACRO DA “BRASILEIRA”

Recobrando os procedimentos apontados na construção da vinheta de abertura, produzidos para manipular, persuadir, convencer o enunciatário, encontramos percursos temáticos que recebem investimentos figurativos para assegurar a coerência semântica do discurso apresentado, criando o efeito de sentido de realidade. Entendemos que são procedimentos manipulatórios criados para convocar a adesão do enunciatário ao que é dito, atrair a confiança dele e garantir o “dizer-verdadeiro” do discurso.

É nesta dimensão figurativa que observamos o simulacro construído na primeira vinheta de abertura exibida no discurso de *Retrato Falado*. Segundo Landowski³⁵, os simulacros são figuras de componente modal e temático pelas quais o enunciador e o enunciatário se deixam apreender mutuamente pelo discurso enunciado. Essas figuras do conteúdo são investidas de competências pelos actantes da comunicação que se atribuem reciprocamente e, por isso, a construção de simulacros se dá na dimensão cognitiva e, de antemão, em todo o programa de manipulação intersubjetiva³⁶.

Observando os temas e as figuras apresentadas na vinheta, considerando também a apresentação da atriz, podemos dizer que os negativos e retratos que se espalham pela tela da tevê são figurativizações de temas explorados no discurso: identificação e fazer retrato, retratar. As fotos em modelo 3X4 figurativizam um modo de como é possível fazer a identificação de alguém, pois são retratos usados geralmente em documento de identificação como já apontado.

³⁵ No dicionário *Semiótica Diccionario Razonado de La Teoria del Lenguaje*, o verbete “simulacro” foi escrito por E. Landowski.

³⁶ Cf. A. J. Gremias e J. Courtés, *op.cit.*, p. 232 (verbo simulacro).

Por outro lado, o grande número de retratos que se fundem e se espalham em toda a tela é a figurativização do anonimato. São fotos que são feitas para identificação, mas, com a grande quantidade mostrada, umas sobre as outras, é quase impossível saber quem é quem. Percebemos que são pessoas anônimas, mas possíveis de serem identificadas. E ali na televisão é possível identificá-las através do quadro que se mostra: *Retrato Falado*. Além disso, essa identificação leva ao renome por ser exibido num programa de televisão em rede nacional, na maior emissora do país.

Pela sonoridade do texto sincrético, entendemos que as vozes que falam e que não são entendidas, como já observado anteriormente, figurativizam essa multidão que passa rapidamente pelos nossos olhos. É possível dizer que essas vozes falam em português pelo ritmo empregado e pela sonoridade do que é dito. É uma multidão que tem voz e fala, mesmo que não se compreenda o que é dito. Além dessas “vozes anônimas”, a música da vinheta traz uma sonoridade brasileira pelo samba-funk que é um ritmo alegre e contemporâneo, além de não apontar para uma posição geográfica específica como o ritmo do maracatu que é pernambucano. Entendemos que essas inúmeras pessoas mostradas na tela são brasileiras sendo uma qualificação reiterada pela musicalidade.

Pela diversidade de tipos físicos apresentados, essas fotos nos remetem à idéia de que o povo brasileiro foi constituído por diferentes povos, uma mistura que se deu ao longo da história do país – que o quadro também faz referência. São retratos de pessoas com características das mais diversas. Além da visualidade, entendemos que a figurativização do brasileiro, do homem ou da mulher do Brasil, acontece, na abertura do quadro, pela referência verbal da cidade, da região, a qual pertence à mulher que contará sua história naquele dia.

E, dentre essa multidão do povo brasileiro, um retrato ganha evidência que é identificado com o aumento desta imagem, com o nome da pessoa e entrada dos acordes de metais na música da vinheta. É uma *mulher* que, sob a voz em *off* de Denise Fraga e o que já apontamos, figurativiza o tema “renome”. A cada programa, uma mulher de um lugar diferente do Brasil é “eleita” dentre uma multidão de

anônimos, é esta “brasileira” que falará naquele dia. Ela apresenta-se em conjunção com o “renome”, pois terá sua imagem e sua história “retratada” na televisão, em primeiro plano, falando com sua própria voz, num dos programas mais tradicionais da televisão brasileira, o *Fantástico*, exibido pela maior rede de televisão do país, a Rede Globo. Além disso, o que contar será encenado por uma atriz conhecida e com “renome”, Denise Fraga.

Com o que apontamos, entendemos que a abertura de *Retrato Falado* constrói o simulacro da “brasileira”. Ela é apresentada como aquela que faz parte de uma multidão de anônimos, mas tem voz e *quer, sabe e pode* falar ali na televisão – na maior emissora do país. É uma “mulher comum” que pertence a uma cidade, uma região do Brasil, possui traços físicos próprios do povo brasileiro que surgiu pela mistura de raças, possui seu próprio modo de falar, seu sotaque. Essa brasileira, construída na tevê, tem o que falar e sabe contar a sua própria história. E, acima de tudo, é bem humorada, sabe rir de si mesma, de sua vida.

A “brasileira” que ganha evidência na abertura, conta a sua história que envolve outras pessoas: marido, mãe, avó, irmão, tia, amigo, filho. É uma “brasileira” que se relaciona com outras pessoas no seu dia-a-dia e que também estão ali na tela da tevê num dos retratos que passam pelos nossos olhos. O homem, o “brasileiro”, presente em *Retrato Falado*, só se constrói na relação com a mulher. É a mulher, a “brasileira”, que tem a competência de ter voz e *querer, saber e poder fazer* para ter “renome”, estar ali na televisão para o Brasil inteiro ver.

Este simulacro da “brasileira” construída em *Retrato Falado*, com todas essas características e competência, está ali para levar o público a identificar-se com ela, deixar-se assim ser manipulado para assistir ao quadro que se inicia e aderir ao que é apresentado, a visão de mundo de saber rir de si mesmo nos fatos simples do cotidiano.

A SEGUNDA VINHETA RECORRÊNCIA DE ELEMENTOS, MAS UMA PERDA DE VISIBILIDADE DA MULHER BRASILEIRA

A segunda vinheta³⁷ presente no DVD também é composta por três seções visuais, sendo cada uma acompanhada por uma frase musical – compondo 3 frases. Há ainda uma recorrência de elementos encontrados na primeira como os retratos do tipo 3x4 utilizados em documentos de identificação e a sonoridade que acompanha a vinheta. Com os retratos é possível reconhecer alguém, mas a identificação só se dá pelo conjunto do documento oficial: a foto com o nome, além de outras informações que constam nele. Nesta vinheta, a manifestação figurativizada por esses retratos é feita de forma diferente, adquirindo uma mudança de sentido em relação a primeira.

Ainda comparando a primeira com a segunda vinheta, compreendemos que o nível narrativo é o mesmo, o sujeito em busca do valor “renome”, tendo a passagem da disjunção à conjunção manifestada na vinheta. Conjunto com o anonimato figurativizado pelos inúmeros retratos na tela, em movimento e com o tamanho muito pequeno, o sujeito passa a identificação quando tem a apresentação em *off* da atriz durante a manifestação na tela do nome do quadro. E entra em conjunção com o renome – quando aparece na tela, sozinha, em primeiro plano, falando com a sua própria voz.

Nesta primeira seção visual dessa segunda vinheta, ao centro da tela da tevê, vemos um grande retângulo na vertical, dividido em partes e nelas são manifestadas formas de diferentes rostos que mudam sucessivamente até formar um único rosto. Explicando melhor, o retângulo é dividido em quatro partes: os dois quadrantes na posição superior do retângulo – o esquerdo e o direito, onde ficam os olhos, a testa e os cabelos; um retângulo que corresponde à parte da boca e das bochechas e a parte inferior que corresponde ao pescoço da pessoa na foto.

Entendemos que esse retângulo é a figurativização da base onde são feitas as montagens de diferentes retratos ao longo da vinheta; figurativiza o pro-

³⁷ Esta segunda vinheta inicia os episódios “A verdade nua e crua” (Gislene Villas Boas) e “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” (Zulmerina Rosa de Jesus).

cessar de um computador com um programa específico para montar “retratos”. Com a conclusão da vinheta, em que traz o nome do quadro, entende-se que este processo é para fazer “retratos falados”. Além disso, a sonoridade nos remete ao próprio quadro reconhecido aqui pelo seu áudio. E o que se mostra é para “retratar” alguém, no caso, compor um “retrato televisual”.

Este proceder constitui a primeira seção visual e é feito com um movimento extremamente acelerado, trocando-se as partes citadas até formar novos rostos. Esse processamento se faz por meio da procura em seu repertório de partes de rostos de pessoas diversas, montando os retratos no retângulo central que, depois de prontos, vão ocupando os espaços vazios da tela, enfileirando-se. Os retratos estão em posição uniforme por estarem todos na posição vertical como são normalmente usados, ou seja, são pessoas passíveis de serem identificadas, mas, neste caso, não é possível como veremos.

Esta movimentação agrupa retratos de muitas pessoas que ocupam toda a tela. Cada um desses retratos é levado a instalar-se em um espaço vazio, compondo o painel de retratos que se mostra, em sua montagem, organizado por fileiras horizontais (e verticais). Temos aí o início da segunda seção visual que é marcado por um acorde musical que cria o mesmo efeito de sentido de continuidade que encontramos na primeira vinheta – temos a mesma música em as vinhetas.

Nesta segunda seção visual, o painel montado não é uma multidão de pessoas aglomeradas sem ordem e desuniforme, mas um conjunto grande de pessoas, ordenado e organizado. São pessoas que não tomam o lugar de ninguém, preenchem os locais vazios, onde há vaga; são pacíficas, pois cumprem a ordem e a organização do grupo. Esta formação do painel se diferencia da primeira vinheta que mostra os retratos ocupando toda a tela de modo assimétrico e desuniforme; uma verdadeira multidão como se cada um se posicionasse e se dispusesse a seu modo, sem seguir muitas regras. Não é mais uma desordem controlada, é uma ordem completamente controlada.

Este retângulo, no qual realiza a montagem dos retratos, começa grande, ocupando a tela de cima a baixo, e vai diminuindo até sumir diminuto

ao centro. Temos um movimento de *zoom out* do retângulo central, abrindo por completo a imagem de toda a tela que nos proporciona ver os pequenos retratos enfileirados, formando o grande painel de fotos. Esse movimento de câmera é o mesmo usado na primeira vinheta ao espalhar inúmeros retratos de diversas pessoas por toda a tela – como comparamos a um baralho sendo jogado na mesa.



FIGURA 5 Seqüência inicial da segunda vinheta de abertura

Nesta segunda vinheta, é este o movimento que nos faz ver todos os retratos passíveis de identificação, mas não é possível identificar as pessoas pela aceleração da montagem, pela quantidade enorme de retratos e por seu tamanho muito pequeno, quando finalizados. Esse processo de “montagem de retratos em série” tem a mesma função dos negativos na primeira vinheta, “revelar”, “fazer retratos” de diversas pessoas ao longo da exibição da vinheta.

Quando a tela já está completa pelos retratos enfileirados – início da segunda seção visual – há um movimento oposto, o de *zoom in* que nos leva de volta ao centro da tela. Ao longo desse movimento de aproximação, os retratos, começando pelo centro, vão saindo por todos os lados de forma linear, em seqüên-

cia como seguissem uma fila. Aparentemente parece uma completa dispersão, no entanto saem de forma ordenada e organizada a partir do centro como se fosse uma grande coreografia ensaiada para nos parecer indicar uma dispersão.

Os retratos saem por completo e nos deixam ver mais retratos, porém estes se encontram na posição horizontal e tomam todo o campo da tela da tevê por poucos segundos. São retratos que se sobrepõem em fusão, um retrato na vertical com a cabeça indicando a esquerda e o outro, o contrário. Eles estão presentes ao fundo em todo desenrolar da vinheta e mudam constantemente, são quase transparentes, mas é possível observar melhor neste momento. Nesse fundo predomina a cor vermelha em um tom mais suave, durante o desenrolar da vinheta.

Até este momento da vinheta, temos, desde a primeira imagem, os nomes dos atores, roteiristas e diretor. Entendemos, a exemplo da primeira vinheta, que são nomes sem rostos, mas são conhecidos pelo trabalho desenvolvido em suas áreas de atuação, não fazendo parte do anonimato e sim da identificação.

A sonoridade, como dissemos no início deste tópico, que acompanha todo o desenvolvimento da visualidade dessa segunda vinheta é a mesma usada na primeira, criando parte da identidade do quadro do *Fantástico* e o efeito de sentido de continuidade. O rumor de vozes que faz parte desta música reitera o conjunto de pessoas que vemos na tela – do mesmo modo como ocorre na primeira vinheta. O samba-funk e o rumor de vozes nos remetem para a descontração, a desenvoltura e a contemporaneidade.

A terceira seção visual da vinheta é marcada pelo mesmo acorde musical que cria o efeito de sentido de continuidade. Os pequenos retratos montados, enfileirados e que saíram de cena, retornam um junto do outro, em fila, formando as letras da expressão “retrato falado”, tendo sempre ao fundo os retratos na horizontal em fusão. Cada letra é formada por uma sequência de retratos em linha como se seguissem uma ordem – encontrada na disposição deles na tela; porém os retratos não estão uniformes, não estão em sua posição convencional. Essa desuniformidade traz um caráter de desordem controlada.

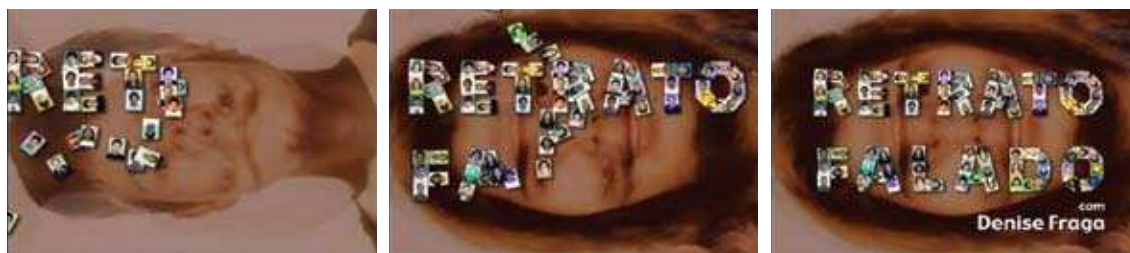


FIGURA 6 Finalização da segunda vinheta de abertura

Com a expressão montada e centralizada na tela – tendo a palavra “retrato” numa linha e “falado” na de baixo –, surge, chegando pela parte inferior, separadamente, a expressão “com Denise Fraga” em letras brancas minúsculas (apenas as iniciais do nome da atriz estão em maiúsculas), mesma cor utilizada na primeira vinheta. Esta sequência é marcada, novamente, por um movimento de *zoom out* e pelo *off* de Denise Fraga. Neste momento, com a música em *BG*, temos o título do quadro e o “retrato” a ser feito será da mulher apresentada em *off*, com a voz de Denise num tom engraçado, e que entra em seguida. É a manifestação do tema identificação.

Nesse momento final da vinheta, na parte musical, entram os metais e manifestam a quebra da continuidade visual e sonora – como já observamos. No entanto, nesta vinheta, o acorde de metais vem ressaltar o nome do quadro e da atriz, ou seja, os metais anunciam Denise Fraga que, por sua vez, vai interpretar a senhora que entrará no quadro em seguida. O espaço ao final da vinheta delegado à protagonista anônima que receberia identificação – a exemplo da primeira vinheta – passa a dar visibilidade à atriz como intérprete da mulher a ser apresentada.

A protagonista tem a sua primeira aparição assim que se conclui a vinheta. Ela aparece em primeiro plano, sem nenhum movimento de câmera, e recebe sua identificação com o próprio nome escrito na tela, no lado inferior esquerdo. Não há sonoridade musical que chame a atenção do telespectador para a mulher anônima que faz parte da multidão vista anteriormente. Não se anuncia a sua aparição. Dar-se a conquista do “renome”, não por um movimento de câmera, como na primeira vinheta, nem por uma específica sonoridade musical, mas por um não movimento, um *take* parado e a voz da protagonista. Consideramos que

a aquisição do renome é manifestada porque será interpretada por Denise, além disso, por estar sozinha em quadro, em primeiro plano, falando com a própria voz para dizer a que veio. Temos o mesmo sentido construído na primeira vinheta que *Retrato Falado* vai “retratar, fazer retrato de” uma mulher brasileira.

Como dissemos, a manifestação dessa vinheta tem acréscimo semântico no simulacro da “brasileira” comparando com a construção feita na primeira vinheta. As pessoas são anônimas, passíveis de identificação pelos retratos usados em documentos oficiais com esse propósito, mas pela movimentação na tela e tamanho diminuto, não é possível identificá-las. Esta multidão anônima, entendida como o povo brasileiro na primeira vinheta, recebe outras qualificações. Ao invés de uma multidão de pessoas aglomeradas, é um conjunto de pessoas pacíficas por seguirem a ordem e a organização que se dá de uma maneira uniforme. São cidadãos que ocupam apenas o seu espaço, o que lhes pertence. Em *Retrato Falado*, são essas pessoas cumpridoras do próprio dever que entram em conjunção com o renome, mais especificamente, a mulher cidadã que se mostra, identificada pela sua imagem e seu nome e ainda tem direito a voz. No entanto, Denise Fraga ganha mais espaço na visibilidade do que a mulher brasileira anônima vinha recebendo na primeira vinheta.

A TERCEIRA E A QUARTA VINHETAS: DENISE FRAGA COMO CO-ENUNCIADOR. MESMO PERCURSO DO SUJEITO COM NOVO PLANO DA EXPRESSÃO

A terceira e quarta (e última) vinhetas³⁸ com as quais nos deparamos no DVD estão presentes nos dois últimos episódios. O que diferencia uma da outra é a música utilizada: no penúltimo episódio, a sonoridade é a música do *Fantástico* e no último, a própria música-identidade do quadro, que foi utilizada nas duas vinhetas já analisadas.

³⁸ A terceira vinheta está presente no episódio “Dente por dente, ou jaqueta por jaqueta” (Mariza da Silva) com a música do *Fantástico* e a quarta vinheta (mesma visualidade da terceira) está em “Denise Alice ou Renata Fraga?” (Renata Alice), com a música do quadro.

O penúltimo episódio do DVD foi realizado especialmente em comemoração aos 30 anos do programa *Fantástico* que ocorreu em 2003, mas esta vinheta esteve no ar até os últimos episódios de 2007, porém, com a música característica do quadro. O referido episódio comemorativo começa com a apresentação de Denise Fraga explicando que, para homenagear o programa, o *Retrato Falado* solicitou aos telespectadores que escrevessem contando um “domingo inesquecível” que viveram. E, conclui com ela dizendo que a equipe de produção selecionou a história que será contada naquele dia, “o domingo de Mariza da Silva”.

Já nessa apresentação, temos a instalação de um narrador figurativizado por Denise Fraga. Ao falar olhando para o telespectador (a câmera), traz para o discurso o público que assiste ao programa. Esse narrador mostra-se divertido por seu tom de voz bem-humorado que transparece pela modulação vocal entre os tons graves e os agudos; além de uma gesticulação mais solta e expressão facial sorridente. Ele introduz a protagonista da história, a mulher que contará um fato jocoso de sua vida.

Em seguida, entra a vinheta. O início é com um plano geral de uma pessoa (aparece de corpo inteiro), uma mulher, de pé, com uma câmera fotográfica nas mãos para tirar foto do “telespectador” – olha para a câmera de tevê. Está vestida com uma camisa vermelha, calças pretas e sapatos também vermelhos, sendo que a camisa está aberta na altura da barriga, que se faz ver rapidamente.

A imagem dessa mulher não está em suas cores originais na versão que comumente vemos na televisão, parece com um “desenho animado”, porém manifesta uma mulher jovem, branca e de cabelos castanhos curtos, que consideramos como a figurativização da própria Denise Fraga. Entendemos que nesta vinheta há o uso de um efeito de edição, que se utiliza, de contraste de cores com a predominância de tons vermelhos e, com ele, se perde a definição dos detalhes como a pele, os olhos, o nariz etc. E essa composição cria o efeito de sentido de “diversão”, como explicaremos mais a frente.

No desenrolar da vinheta, este sujeito fotógrafo, “desenho” de Denise, aparece em plano médio (busto), ainda olhando para a câmera de tevê, ges-

ticulando com a mão direita, como se indicasse para quem está sendo fotografado (o telespectador) a posição correta a ficar. Aponta com o dedo indicador direito a câmera fotográfica como se mostrasse que é para olhar para lá, pois vai tirar uma foto. Sorrindo, segura a câmera com a mão esquerda. Completa a seqüência de gestos com o polegar direito fazendo o sinal de positivo, confirmado com a cabeça, como se a posição da “pessoa” estivesse justa para sair bem na foto. Em seguida, olha pela câmera e, com o acionamento da luz do flash, entendemos que tira a foto da pessoa, o “telespectador” que assiste a tudo isso.

Ao acender a luz do flash, a seqüência de imagens seguintes é a que forma a expressão “retrato falado” na tela a qual passa a ter um fundo verde em que as letras entram rolando pelo lado direito e formam duas linhas – cada palavra numa linha. Esse movimento das letras manifesta um certo ar de diversão do quadro. Cada letra, em cor branca, está dentro de um retrato 3x4. Usa-se o mesmo efeito de edição, que não é possível ver com nitidez os rostos nas fotos, além de outras cores como o verde ao fundo e em outros tons em alguns retratos, bem como tons de azul. Em seguida, entra a primeira fala da protagonista.



FIGURA 7 Terceira vinheta de abertura

Entendemos que toda esta performance do ator Denise fotógrafa manifesta a “seleção” de qual sujeito-telespectador vai entrar em conjunção com o valor de aparecer na televisão, adquirir “renome”. Ele dá todas as dicas para a pessoa ficar bem para ser “retratada” ali na tevê. Temos que, fotografar, a “revelação” ocorre pelo nome do programa com o acompanhamento “com Denise Fraga”. A sonoridade pontua esta finalização da vinheta. Não temos mais o anúncio pelo som dos metais da mulher anônima que sai da multidão como na primeira vinheta. O “renome” se adquire pela aparição da mulher já apresentada pelo narrador-Denise. Ela é a primeira a entrar em cena no episódio – ela está em primeiro plano, bem como a sua identificação com o seu nome escrito na tela e falando a sua história com a sua própria voz. Com as considerações que já fizemos a respeito do significado da expressão “retrato falado”, ao surgir o nome do quadro, temos o “retratar”, “fazer retrato de” que, na seqüência, se dá pela construção do “retrato televisual” de Mariza da Silva.

As diferenças evidentes entre essa vinheta e as outras duas já analisadas é a apresentação de Denise, logo no início do quadro, e a presença do sujeito que tira fotos, figurativizado pelo ator “desenho de Denise fotógrafa”, que entendemos como a figurativização do destinador-manipulador (Rede Globo, como já dissemos) e esse se mostra fazendo a sua escolha de qual destinatário-sujeito vai contar a sua história para o país inteiro ver. Além disso, a sonoridade é a música-tema do *Fantástico*. Ao tirar a foto, o destinador-manipulador manifesta sua competência para escolher o destinatário-sujeito a quem vai doar os valores modais para adquirir “renome” que é a protagonista, a primeira a entrar em cena após a conclusão da vinheta.

O sujeito fotógrafa ainda é a manifestação do próprio enunciador, que é a equipe de produção do quadro, mencionada pela própria apresentadora, o narrador Denise. É um delegado do enunciador, figurativizado pelo “desenho de Denise fotógrafa” que tira fotos do “telespectador”, de quem está assistindo, instalando, assim, o enunciatário no texto pela direção do seu olhar para a câmera de tevê, olha para o próprio telespectador. Este procedimento leva o telespectador a “querer se ver”, “ver sua foto” em *Retrato Falado*, mais uma forma de conquistar, de manipular o enunciatário a assistir ao quadro, a identificar-se com o que é visto.

No primeiro segundo da vinheta, por trás desse ator que fotografa, monta-se um painel de fotos do tipo 3x4 de diversas mulheres – com cabelos longos, curtos, jovem, idosa, negra, branca etc., que fica em cena durante todo o desenrolar da vinheta. As fotos estão organizadas como se fossem um tabuleiro de xadrez, onde cada casa é um retrato, porém, há uma casa “vazia” que é preenchida com o movimento de algum outro retrato que passa a compor este espaço, deixando para trás, mais uma vez, uma casa vazia que é preenchida novamente, e assim sucessivamente. Deste modo, cria-se esta movimentação constante durante todo o tempo da vinheta.

Cada foto do painel é modificada pela fusão com uma outra que passa a aparecer em seu lugar, criando, assim, mais movimentação. Porém, esses retratos também não estão em suas cores originais, pertencem a uma escala de cores derivadas do vermelho: os tons de marrom, mistura do vermelho com preto; o alaranjado, vermelho com o amarelo; o rosa, vermelho com o branco e ainda outros tons. Essas cores combinam com a mulher vestida de vermelho e preto.

Entendemos que esse painel é a manifestação da revelação das fotos tiradas pelo sujeito fotógrafo em um tempo anterior e que também será formado pelas outras fotos que ele tira no futuro. O que chama mais atenção é que o painel é composto exclusivamente por retratos de mulheres. Com isso, o quadro se mostra explicitamente voltado a “falar” de assuntos relacionados com o universo feminino, a “contar” histórias de mulheres. Além disso, como mencionado antes, as cores usadas nestes retratos também reiteram o mundo feminino, por usar tons que nos remetem ao “rosa”, cor esta que é considerada em nossa sociedade uma “cor feminina”.

Se nos detivermos no nível fundamental, consideramos que nesta vinheta ocorre o mesmo que nas anteriores: “renome” vs. “anonimato”. E há a manifestação do mesmo percurso do sujeito que passa da conjunção com o “anonimato”, manifestado pelas fotos pouco definidas em um painel em movimento constante e pelo telespectador que faz parte do enorme público do programa, evidenciado pelo sujeito fotógrafo. A conjunção com o “renome” é alcançada pelo sujeito que recebe a doação dos valores modais, tendo a sua imagem, o seu nome e a sua

voz na seqüência de cenas que entra imediatamente depois da expressão “retrato falado” ser escrita na tela.

No entanto, a mulher comum, anônima apresentada na primeira vinheta do quadro não é mais o motivo central das atenções. Ela está em segundo plano no painel de retratos, tendo a figura do “desenho de Denise fotógrafa” como central, que ganha toda a atenção durante o desenrolar da vinheta.

Esta composição plástica da vinheta em análise está centrada no uso do referido efeito de edição que não apresenta os retratos em suas cores originais, além de não ter muita definição nas imagens exibidas. O traço utilizado no “desenho” da fotógrafa nos leva a comparar a vinheta a um desenho animado que, por sua vez, normalmente é feito para divertimento. Outro elemento a ser considerado é o ritmo das imagens, estão em um movimento acelerado, em *fast forward*, como se estivessem a adiantar, com certa velocidade, cenas de um filme que assistimos.

Com tudo isso, apontamos que nessa vinheta cria-se um efeito de sentido que demos o nome de “diversão”. Segundo o Dicionário Houaiss, “diversão” significa “ato ou efeito de divertir(-se)” e divertir(-se), por sua vez, “entreter(-se) com brincadeiras, distrair(-se); rir ou fazer rir, alegrar(-se)”³⁹. Assim, entendemos que a vinheta já nos direciona ao que vamos assistir, algo que vai nos “divertir”, “alegrar”, “distrair”. É a construção do “discurso que leva ao riso”, já na sua vinheta de abertura.

A música do *Fantástico* nesse penúltimo episódio reitera o que a apresentadora disse: a comemoração dos 30 anos do programa. No último episódio do DVD que tem a mesma visualidade dessa vinheta, retoma-se a música tema do quadro, garantindo a sua identidade. No entanto, não há mais o rumor de vozes que figurativizavam o falar do brasileiro. Há a música que se apresenta com as três frases musicais, a mesma orquestração de instrumentos eletrônicos e o traço de contemporaneidade. Também expressa a continuidade melódica que não começa com uma ordem lógica como já observamos antes. No entanto, nessa quarta vinheta

³⁹ Dicionário Houaiss eletrônico. Diversão significa “ato ou efeito de divertir(-se)” e divertir(-se), “entreter(-se) com brincadeiras, distrair(-se); rir ou fazer rir, alegrar(-se)”.

(visualidade com a fotógrafa e música do quadro), a continuidade não se homologa, mais com o anonimato disfórico fortemente presente nas vinhetas já analisadas.

Com as modificações apontadas nessa terceira vinheta, entendemos que o enunciador do quadro se mostra na figura do sujeito fotógrafa, afirmando que é ele mesmo quem elege as mulheres que serão protagonistas. O painel com as mulheres por traz desse sujeito reitera o universo feminino que será abordado. E as cores usadas também trazem para o quadro o feminino. Além disso, a apresentadora Denise Fraga, narrador delegado pelo enunciador, é o primeiro elemento a se mostrar e permanece em primeiro plano durante toda a vinheta. As mulheres do painel estão em segundo plano, mostram-se menos importantes do que a figurativização de Denise fotógrafa que é competente para nos dizer quem é a mulher que vai aparecer em conjunção com o “renome”.

Os retratos presentes no painel não possuem mais a característica de identificação, de serem fotos para documentos oficiais de identificação, por serem manifestadas com o efeito de sentido de diversão.

AS VINHETAS E O QUADRO

A partir das análises apresentadas, a vinheta de abertura é uma peça importante na construção discursiva do quadro ou de qualquer programa de televisão. Em *Retrato Falado*, ela nos descortina a “mulher brasileira” que iremos conhecer a partir dali. É uma peça fundamental que concentra a essência de significação do quadro para a construção do seu todo de sentido. Assistindo apenas a vinheta, é possível saber do que se trata o quadro ou programa que se inicia, pois é uma parte concentrada do todo.

Apontamos que as alterações da terceira e quarta vinhetas de abertura tiveram mudanças relevantes em sua plasticidade comparando com as das anteriores, havendo mudança de sentido. O sujeito fotógrafa é o delegado do enunciador, figurativizado por Denise Fraga. Essa vinheta é também a figurativização da interação entre Denise e a telespectadora, pois ela olha, gesticula e tira foto de quem está assistindo a *Retrato Falado*. Entretanto, com o uso de planos bem próxi-

mos deste sujeito, o enunciador traz a atenção do telespectador para a figura de Denise. Ela ganha mais importância do que a mulher que nos contará a história no dia que nos é revelada por meio da fotografia tirada.

Se nos detivermos na observação das vinhetas juntamente com os episódios que as acompanham, temos que a mulher brasileira, anônima e comum se funde com a figura de Denise Fraga. No início, a brasileira saía da multidão de anônimos, mostrava a sua identidade e adquiria renome. No final do DVD, ela está com sua identidade de protagonista diluída, em segundo plano ao do sujeito fotógrafo. O último episódio conta a história de Renata Alice, uma mulher que tem sua aparência confundida com a da própria atriz Denise Fraga. Então, podemos nos perguntar: é *Retrato Falado* com Denise Fraga ou de Denise Fraga? O *Retrato Falado* “retrata” a mulher brasileira ou “retrata” Denise e suas personagens?

Com estas mudanças na plasticidade da vinheta, estas alterações fazem parte de um modo como o enunciador interage com o seu enunciatário para o qual mostra como valoriza o seu delegado no enunciado, Denise Fraga, ao qual doa toda a competência de escolha e interpretação dos papéis das protagonistas. Denise apresenta-se tão valorizada que, ao longo da cronologia dos episódios no DVD, ela assume o lugar da “mulher brasileira” que nos conta suas experiências. Temos uma exaltação a figura de Denise em detrimento ao daquela mulher que está na tevê contando fatos de sua vida.

Entendemos também que há ajustes entre o quadro e o seu enunciatário. A figura de Denise é aquela pela qual o enunciatário se identifica e pela qual é “contagiado”, estabelecendo assim uma interação entre o destinador e o destinatário. Ou seja, como figura central de *Retrato Falado*, Denise estabelece a interação entre o telespectador e o quadro. Observaremos esse aspecto no capítulo 5.





A enunciação em *Retrato Falado*: a projeção de pessoa, espaço e tempo

A ENUNCIAÇÃO EM RETRATO FALADO

Como já observamos anteriormente, os textos em análise são objetos de comunicação entre dois actantes da comunicação, em sua acepção mais geral, o destinador e o destinatário¹. No nosso caso, o destinador é manifestado pela Rede Globo e o destinatário, o telespectador do programa, mais especificamente, do quadro. Para se chegar aos valores que estão em jogo nos nossos textos, precisamos analisar as estruturas discursivas, o patamar mais superficial da geração de sentido, pelo qual é possível identificar os recursos de persuasão utilizados para manipular o destinatário e conquistá-lo a aderir ou manter-se ao que é proposto no discurso. Para produzir o discurso, o destinador delega a um outro sujeito o *fazer* necessário para isso, o sujeito da enunciação².

A enunciação é “uma instância lingüística logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que dela contém traços e marcas)”³, ou seja, o enunciado “é o estado dela resultante”⁴, é o produto da enunciação. Assim, entendemos que *Retrato Falado* é o enunciado e pressuposto a ele há a instância que o produziu, a enunciação. É a enunciação o lugar da geração do discurso, é onde se dá a “colocação em discurso” que é a retomada das estruturas narrativas

¹ Cf. A.J. Greimas e J. Courtés, *Dicionário de semiótica*, p. 114 (verbete: destinador/destinatário).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 146 (verbete: enunciação).

⁴ *Ibid.*, p. 148 (verbete: enunciado).

e a sua transformação nas discursivas: “o discurso é justamente o que é colocado pela enunciação”⁵. E quem realiza o discurso-enunciado é o sujeito da enunciação que, por sua vez, é instaurado em duas instâncias: a do enunciador e a do enunciatário⁶.

Desta forma, para Greimas e Courtés, a enunciação é o lugar de instauração do sujeito e este é o ponto de referência das relações espaço-temporais. “Assim, explica Fiorin, o espaço e o tempo estão na dependência do *eu*, que neles se enuncia. O *aqui* é o espaço do *eu* e o presente é o tempo em que coincidem o momento do evento descrito e o ato de enunciação que o descreve”⁷. Com isso, a enunciação é o lugar do *eu-aqui-agora* (*ego, hic et nunc*).

Fiorin ainda nos explica que quando o sujeito da enunciação põe a linguagem em funcionamento, designando-se como *eu* e se apropriando da linguagem inteira⁸, “constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo que se constrói a si mesmo”⁹ – como afirma Greimas. Esta construção se dá pela intencionalidade do sujeito em uma relação orientada, transitiva, “um ato de mirar o mundo”¹⁰. A enunciação está fundada na intencionalidade do sujeito. Desta forma, a enunciação permite que todo ser, através de um processo de personificação, possa se tornar enunciador e, para isso, é preciso que este se dirija a um enunciatário instaurado seja ele concreto, abstrato, presente, ausente e até mesmo inexistente¹¹.

A partir do que dissemos, entendemos que analisar o discurso é também estudar a sua produção para chegarmos às relações do sujeito da enunciação com o seu discurso-enunciado, além das relações que se criam entre enunciador e enunciatário. Para isso, examinaremos as diferentes projeções da enunciação no enunciado *Retrato Falado* para identificar as relações entre a sua enunciação e o discurso criado e entre os dois sujeitos, o enunciador e o enunciatário. Há duas for-

5 Cf. A.J. Greimas e J. Courtés, *op.cit.*, p. 127.

6 *Ibid.*, p. 150 (verbete: enunciador/enunciatário).

7 J.L. Fiorin, *As astúcias da enunciação*, p. 42.

8 *Ibid.*

9 A.J. Greimas e J. Courtés, *op.cit.*, p. 147 (verbete: enunciação).

10 J.L. Fiorin, *op.cit.*, p. 42.

11 *Ibid.*

mas de projeção da enunciação no enunciado: a debreagem e a embreagem que explicaremos durante as análises que virão a seguir.

São pelos “traços e marcas” deixados por estes sujeitos – enunciador e enunciatário – no enunciado é que podemos reconstruir a enunciação e identificar os mecanismos utilizados para manipular, persuadir o destinatário. O enunciador possui o seu *fazer persuasivo* para convocar o enunciatário que, por sua vez, vai se valer do seu *fazer interpretativo* para “interpretar” o discurso-enunciado. Para reconhecer a relação de manipulação estabelecida entre enunciador e enunciatário, analisaremos o nível das estruturas discursivas pelo qual se apreende com maior facilidade esta relação.

Entendemos que o enunciador – delegado do destinador implícito, no caso, a Rede Globo – se apresenta como destinador-manipulador que é responsável pelos *valores* do discurso e capaz de levar o enunciatário, seu destinatário, a crer e a fazer¹². Nos textos em análise, os nossos enunciados, apontamos que o enunciador se faz ver primeiramente pelos nomes dos profissionais que fazem parte da equipe de produção – roteiristas, diretores, produtores, atores – que aparecem escritos na tela enquanto se desenrola a vinheta de abertura do quadro.

A seguir, observaremos em *Retrato Falado* como são utilizados os procedimentos enunciativos e enuncivos para convocar e persuadir o público telespectador, de modo particular, os mecanismos que levam o enunciatário ao risco que entendemos como uma das principais formas de convencimento ao discurso proposto.

A DELEGAÇÃO DE VOZES

Entendemos que em *Retrato Falado*, logo no início, em sua vinheta de abertura, através de um debreagem enunciva, o enunciador projeta um “não-eu” no enunciado, criando o efeito de sentido de objetividade, de afastamento ao que é dito – trataremos sobre isto mais adiante. Com esta delegação de voz, o discurso é assumido por um narrador que está implícito no enunciado.

12 Cf. D.L.P. Barros, *Teoria do discurso*, p. 92-3.

O narrador e o narratário¹³ são sujeitos diretamente delegados pelo sujeito da enunciação – instância sempre pressuposta ao discurso – e podem estar implícitos ou explícitos no enunciado. Para construir o objeto-discurso, o sujeito da enunciação doa a um ou mais narradores o *dever* e o *poder fazer* que os instauram como sujeitos e os qualificam, os dotam de “voz”¹⁴. O narrador é a projeção do enunciadador e o narratário, do enunciatário. Além de conduzir o discurso, o narrador desempenha funções de distribuir os atores, fazer projeções internas no texto, delegando vozes aos interlocutores, etc.

Este narrador implícito instalado no enunciado, no início da vinheta do quadro, não diz “eu” nem se utiliza da linguagem verbal oral para narrar e constrói-se de forma a não se deixar ver¹⁵. São através de suas escolhas que “vemos e ouvimos” o que se passa na tela. Com esta delegação de voz, estabelece-se a condição de diálogo com o “tu” do enunciatário que, neste início, não é manifestado no texto. Assim, instaura-se a categoria de pessoa, a projeção do sujeito da enunciação no enunciado.

No livro *As Astúcias da Enunciação*, essa projeção de pessoa é definida como sendo uma categoria essencial para que a linguagem se torne discurso: “o *eu* existe por oposição ao *tu* e é a condição do diálogo constitutiva da pessoa porque ela se constrói na reversibilidade dos papéis *eu tu*”¹⁶. Vale ressaltar o que Fiorin nos explica a este respeito: “o *eu* não se refere a um indivíduo nem a um conceito, ele refere-se a algo exclusivamente lingüístico”¹⁷.

Na metade da primeira vinheta, enquanto as inúmeras fotos estão sendo espalhadas pela tela – como já apontamos; ouve-se um *off* da atriz Denise Fraga que introduz a história que vai ser contada naquele dia, por exemplo, o do episódio “Maria Cecílias”. Ela diz: “Esta semana *Retrato Falado* vai contar a história da tia Shenca e da confusão que ela se meteu com três mulheres chamadas Maria

¹³ Cf. A.J. Greimas e J. Courtés, *op.cit.*, p. 294 (verbete: narrador/narratário).

¹⁴ Cf. D.L.P. Barros, *op.cit.*, p. 84.

¹⁵ Cf. A. S. Médola, *Nela das oito e suas estratégias de textualização, Terra Nôstra, a saga ressemantizadora*, p. 78. Neste texto, Médola observa este narrador onisciente e onipresente no discurso da telenovela.

¹⁶ J.L. Fiorin, *op.cit.*, p. 41.

¹⁷ *Ibid.*

Cecília". O final da frase em *off* (a parte sublinhada) se dá com Denise Fraga, em primeiro plano, olhando e falando para o telespectador, no estúdio de gravação da encenação da história. Em todos os 11 episódios que são iniciados pela referida vinheta, é deste modo que Denise se mostra em sua apresentação das personagens da história, ela está no set de gravação onde há uma movimentação de pessoas arrumando o local – por traz do primeiro plano dela –, além de completar, as vezes, esta introdução também com um texto posterior em *off*.



FIGURA 8 Apresentações de Denise Fraga com a presença de profissionais da produção em quadro

Neste momento, entendemos que o enunciador delega a “voz” do discurso a um segundo narrador, a Denise que, por sua vez, diz “eu”. E, com sua posição olhando para a câmera, para o telespectador, instala no texto também o “tu”, o narratário, estabelecendo então uma situação de diálogo. Identificamos estes dois sujeitos explícitos no texto em análise, como já apontamos antes: Denise como narrador e o telespectador como narratário.

Essa projeção de pessoa no enunciado se instaura também pela fala de Denise neste trecho do quadro. Com a “voz” do discurso e assumindo o seu papel de narrador, Denise se utiliza da primeira pessoa, o “eu” da instância da enunciação, como por exemplo: “... eu não posso falar agora...” e “... eu posso dizer...”. Esta projeção do “eu” no enunciado, debreagem enunciativa, cria o efeito de sentido de subjetividade, de aproximação ao discurso, fazendo com que o telespectador se sinta parte do discurso, do que ele vê na tevê.

Citemos um outro exemplo deste narrador, o do episódio “A bela que virou fera (em futebol)”. Em *off*, Denise diz: “Essa semana *Retrato Falado* vai contar a história de Senira de Santa Bárbara d’Oeste-SP” e em sua fala na apresentação diz:

"A Senira virou o jogo. Ou o jogo virou a Senira. Vocês vão ver". Neste episódio, o narrador-Denise não faz o uso do "eu", porém quando ela usa o "vocês" estabelece a relação com o narratário-destinatário, envolvendo-o também no que se passa na tela. Há uma reiteração deste efeito de subjetividade também pelo seu posicionamento, olhando para câmera, ou seja, falando diretamente com o telespectador.

Além disso, a atriz usa também o "nós" para trazer para o enunciado o "tu", o enunciatário-telespectador, envolvendo-o no que se passa na frente dele. Ela diz no episódio "Marias Cecílias": "... nossa história..."; "*vamos à história*". Entendemos que o "nós" engloba o "eu" da atriz como apresentadora, o "eles" dos membros da equipe de produção e o "tu" do telespectador. É a "minha", a "deles" e a "sua" história: é a "nossa história" que "nós" – eu, eles e você – "*vamos*" ver. Com isso, o discurso envolve quem está assistindo, criando o sentido de que *Retrato Falado* é também de quem o assiste, do telespectador. É uma reiteração do efeito de sentido de aproximação ao discurso, uma forma de interação pelo regime da manipulação com o seu público.

Um outro exemplo deste efeito de aproximação está no episódio "A verdadeira carga pesada". Em sua apresentação, olhando para o telespectador (para a câmera), o narrador-Denise se utiliza da expressão "a gente" que nos traz o mesmo sentido do "nós". Ela diz: "A Terezinha vai mostrar *pra gente* que na vida não existe marcha ré. Tem que engatar a primeira, a segunda, a terceira, a quarta, o que não dá é pra ficar em ponto morto". Neste exemplo, mais uma vez, a apresentadora "envolve" quem está assistindo ao mesmo tempo em que se mostra também "envolvida" com o que se verá na tela. Além disso, este envolvimento cria uma aproximação maior com o público pelo uso da referida expressão, "pra gente", que é carregada de informalidade, é bastante coloquial e de uso corriqueiro. É quase uma exacerbação da proximidade com o público.

O narrador-Denise também se mostra como conhecedor de tudo que veremos naquele quadro a partir de sua apresentação. Entendemos como onisciente pelo que diz (no episódio "Marias Cecílias"): "... não posso falar agora senão eu vou estragar a surpresa..." e "Por enquanto, a única coisa que eu posso dizer é que uma

simples coincidência de nomes como essa pode dar um rolo danado!”. Em outro exemplo já citado (o episódio: “A bela que virou fera – em futebol”), quando ela se utiliza da expressão “você vão ver”, é uma forma de mostrar-se como aquela que sabe do que se trata a história a ser vista. Além disso, cria um efeito de sentido de suspense para que o telespectador continue assistindo ao quadro.

Outro exemplo da onisciência do narrador-Denise é o episódio “De cabelo em pé”. Em sua apresentação, em primeiro plano, olhando para a câmera, ela diz: “A Isabel se meteu numa aventura literalmente de arrancar os cabelos. Ela foi pra praia com a família, o marido... só que aí...”. Pela sua fala onisciente e aproximação com o narratário/enunciatário, o narrador manipula, criando, mais uma vez, um efeito de sentido de suspense para manter, segurar o telespectador para que ele assista àquele *Retrato Falado*.

Os episódios que se iniciam com as duas outras vinhetas – analisadas no capítulo anterior, observamos os mesmos procedimentos enunciativos daqueles apontados até aqui. Por exemplo, o episódio que se inicia com a segunda vinheta, “A verdade nua e crua”, na apresentação da atriz, ela se posiciona olhando para a câmera, para o telespectador com quem fala: “Pois é, era aniversário da Gislene e ela queria fazer uma coisa diferente. Aliás, bem diferente!”. Com o seu posicionamento, estabelece-se a relação entre “eu” narrador com o “tu” narratário, como já observado. Além disso, este narrador também se apresenta onisciente e com o que diz cria o efeito de suspense para manter o telespectador assistindo ao quadro.

No episódio “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, também iniciado com a segunda vinheta, há uma recorrência do uso do “nós” que convoca o narratário-enunciatário para o texto quando ela diz: “Olha só a história dessa nossa rapunzel!”. Com o pronome “nossa”, o narrador envolve quem está assistindo ao que se passa na tela: a história é de Zuca, a protagonista, e é ela a “nossa rapunzel”. A história é dela, mas também é de Denise que está apresentando e do telespectador que está assistindo. É uma história minha, sua, é “nossa”! Desta forma, todos que fazem e assistem ao quadro estão envolvidos no que se passa na tela, o *Retrato Falado* pertence a todos.

Quando se encerra a participação do narrador-Denise, a “voz” do discurso é assumida pelo narrador implícito que inicia *Retrato Falado* como já observamos. Como veremos, é um narrador que se apresenta onisciente e onipresente e, através de suas escolhas, nos mostra as situações vividas pelos personagens e as falas dos entrevistados no decorrer do quadro. Ele faz nos ver, seguir, a história sem se mostrar.

Ainda sem se fazer notar, este narrador implícito delega a “voz” do discurso a “entrevistados”, que entendemos ser interlocutores que contam a história em discurso direto, referindo-se aos fatos ocorridos diretamente com eles usando “eu”. Entendemos que essa delegação de “voz” que o narrador implícito passa para esses interlocutores-entrevistados cria o efeito de sentido de verdade e de realidade, de que o que está sendo dito é real. Para explicar este efeito, vamos nos deter, por um momento, no contrato de veridicção, o dizer-verdadeiro do discurso enunciado.

O enunciador produz discursos pelo seu fazer cognitivo para persuadir o enunciatário ao que é apresentado, fazer ele “crer” no seu discurso, na sua verdade discursiva. Assim, cria procedimentos que permitem o enunciatário, pelo seu fazer interpretativo, chegar a “verdade” do discurso construído, ao seu dizer-verdadeiro. O reconhecimento de um dizer-verdadeiro num discurso pode estar ligado ao conhecimento e saber coletivo de uma determinada cultura¹⁸, e segundo Barros, pode estar ligado a contratos de veridicção anteriores próprios de uma formação ideológica, um sistema de valores, de discurso e seus tipos¹⁹. Deste modo, o formato escolhido de exibição desses interlocutores-entrevistados pertence ao universo cultural da televisão brasileira no que diz respeito à apresentação de fatos pertencentes ao mundo cultural e natural, “fatos reais”, como em programas de entrevistas, noticiários e documentários. Formato este que é amplamente veiculado pelas emissoras e redes de televisão e largamente assistido²⁰.

¹⁸ Cf. A. J. Greimas e J. Courtés, p.486 (verbete Veridicção).

¹⁹ Cf. D.L.P.Barros, *op.cit.*, p.94.

²⁰ Cada emissora aberta nacional, regional ou local, possui seu próprio telejornal e o formato televisivo utilizado nesses noticiários é o mesmo, variando em alguns recursos diferenciados.

Consideramos esses primeiros interlocutores a se mostrar no texto em análise como pessoas entrevistadas, pois são enquadrados no tradicional plano usado pela televisão para gravação de entrevista para noticiários, programas de entrevistas e documentários. Eles aparecem no mesmo enquadramento da atriz quando está se *apresentando*, em plano médio, e encontram-se também sentados. Além disso, se dirigem, pela direção do olhar, a um interlocutário que está ausente do campo de visão da tela – que o narrador não nos faz conhecer –, que consideramos, pela disposição da cena, como o jornalista que faz a entrevista.

Ainda reiterando a identificação desses interlocutores como entrevistados, eles recebem também a identificação do próprio nome na parte inferior esquerda da tela, em letras brancas, na primeira aparição que fazem no decorrer da história, do mesmo modo como se faz em programas de entrevistas, noticiários ou documentários.

A mulher vista pela foto com o próprio nome escrito que aparece na primeira vinheta de abertura ou a primeira entrevistada do quadro nos outros episódios, e que é apresentada por Denise, é um desses interlocutores-entrevistados que são manifestados na tela como já observado. A identificação deles, além de ter o nome do interlocutor quando este aparece na tela, é acrescida de uma outra informação também comumente utilizada em entrevistas em noticiários ou documentários televisivos. Escreve-se a profissão ou o cargo público ocupado ou a empresa em que trabalha ou ainda uma informação que mostre a relação do entrevistado com o fato que está sendo exposto. No caso do *Retrato Falado*, é comum utilizar a relação de parentesco que o interlocutor-entrevistado tem com a personagem central da história. Por exemplo, “Benedito de Godoy, Marido da D. Shenca” ou simplesmente “Andréa dos Santos, Empregada”, como se utiliza nos noticiários.

Esses interlocutores-entrevistados também convocam para essa conversa o interlocutário-telespectador, devido a rápida olhada que fazem, de vez em quando, para a câmera, para o próprio telespectador. Nesta situação, o público do quadro passa a fazer parte da conversa como mais um interlocutário, faz parte do diálogo criado.



FIGURA 9 *Interlocutores-Entrevistados: na última imagem, temos a protagonista olhando para o telespectador.*

Ainda neste universo dos contratos de veridicção, acrescentamos que para o enunciatário “crer” no dizer-verdadeiro do discurso, é preciso que antes se estabeleça um contrato de fidúcia, que haja confiança entre o enunciador e o enunciatário. Para que isso ocorra, os valores apresentados pelo enunciador no discurso devem ser compartilhados pelo enunciatário. É deste modo que se dá a persuasão, que o enunciatário se deixa ser manipulado. Neste caso de formatos televisivos de noticiários ou documentários, a confiança estabelecida está implícita pela ampla aceitação deste tipo de construção discursiva, como já apontado.

O enunciatário do quadro, pelo seu fazer interpretativo, vai “identificar” o formato de noticiário ou documentário utilizado em *Retrato Falado* e, com isso, “entender” que os interlocutores-entrevistados são pessoas que pertencem ao mundo cultural e natural, que falam de si, contam seus pontos de vista, ou seja, são pessoas “reais” que contam suas histórias “reais”, “verdadeiras”. É assim que o enunciador constrói os efeitos de sentido de verdade e de realidade, o discurso “parece e é” verdadeiro.

Quando esses interlocutores-entrevistados surgem na tela da tevê, apresenta-se uma diferenciação visual com o recurso do *widescreen* – tipo de tela usado em televisão para adaptar os filmes feitos para o cinema. As imagens são apresentadas ao centro da tela com faixas em cor preta nas partes superior e inferior. Entendemos que o uso deste recurso pelo enunciador é para evidenciar as diferenças entre estes interlocutores com os que entram em seguida no quadro, estabelecendo uma interdependência entre o que uns “dizem” e o que os outros “dramatizam” como veremos. Os primeiros são os “entrevistados” que “contam” a

história “real” e são mostrados em tela *widescreen*; os outros são os que a “encenam” e são apresentados em tela tradicional como nas telenovelas. É uma forma de diferenciar os dois tipos de formatos televisivos, documentação e ficção, que criam efeitos de sentidos próprios.

A partir do oitavo episódio, há uma inversão no uso da tela *widescreen*. Os interlocutores-entrevistados são mostrados na tela de formato tradicional da tevê e a parte do quadro que é encenada se apresenta em tela *widescreen*. Com esta mudança, a “encenação” exibida em *widescreen* cria o efeito de sentido de simulação, daquilo que vemos é uma história encenada, dramatizada como costumamos ver no cinema por usar o mesmo tipo de tela. Há um acréscimo de sentido na tela tradicional da televisão na qual se vêem os “entrevistados”: as pessoas “reais” que contam suas histórias “verdadeiras” aparecem no mesmo formato de tela dos noticiários ou documentários.



FIGURA 10 A inversão do uso da tela *widescreen*. A primeira linha traz o episódio “Marias Cecílias” (primeiro no DVD) e a segunda, “Anjos da guarda, ou melhor, da aermoça” (o 9º DVD)

O narrador implícito, ao conduzir o discurso, contando a história pretendida, utiliza-se, como já dissemos, de interlocutores-entrevistados em discurso direto pelos quais se criam os efeitos de sentido de verdade e realidade. Ao longo de sua narração, cria uma alternância entre estes interlocutores-entrevistados e os outros interlocutores, ou seja, entre as “pessoas reais” e os que desempenham, representam em cena, que chamaremos interlocutores-personagens. Entendemos

que o narrador mantém um discurso direto ao longo do quadro, uma debreagem interna de segundo grau, criando uma situação de diálogo por delegar a voz a interlocutores que dizem “eu”.

Entendemos que o discurso estabelece uma continuidade “diferenciada” através de construções que se mostram como “verdade” e “ficção”. O desenrolar da história nos faz ver que o acontecimento foi “verdadeiro e real” e que é possível ou provável ter acontecido através do efeito de verossimilhança que predomina na encenação da história, na ficção. Com esta construção, numa história simples e plausível do cotidiano, algo parecido pode suceder com qualquer um de nós, como o telespectador que assiste.

Segundo Médola, na telenovela,

“o efeito de realidade é obtido pela exacerbação da objetividade que leva à ficção... é para fazer crer, não pelo efeito de veridicção, mas pelo efeito de verossimilhança, do parecer real, mas, sem fazer crer que é real e sim fazer crer que é ficção”²¹.

Assim relacionamos à parte da “encenação” da história em *Retrato Falado* como ficção, construindo um discurso verossímil, fazendo crer que é ficção. Para Greimas, “o discurso verossímil não é apenas uma representação ‘correta’ da realidade sócio-cultural, mas também um simulacro montado para *fazer parecer verdadeiro* e que ele se prende, por isso, à classe dos discursos persuasivos”²².

É pelas inúmeras possibilidades de combinação das várias linguagens e formas de expressão do texto sincrético que o narrador nos faz seguir a história a partir da sucessão de imagens e sons que escolhe e vai expondo na tela, criando, assim, o efeito de sentido de objetividade, de que a história se narra por si.

Um exemplo que podemos trazer deste narrador é o de uma cena do episódio “Marias Cecílias”, em que a família (Shenca, o marido e a mãe) chega ao condomínio da sobrinha, em Presidente Prudente-SP. Neste momento, entra o interlocutor-entrevistado Maria Cecília Loyolla de Almeida, sobrinha da Shenca que

21 A.S. Médola, *op.cit.*, p. 81.

22 A.J. Greimas e J. Courtés, *op.cit.*, p.490 (verbete: verossimilhança).

diz: “Chegou na portaria, ela [Shenca]²³ falou assim:”. A fala da sobrinha é cortada neste ponto, sem conclusão, e é acrescida em seguida a personagem Shenca, vivida por Denise Fraga, falando com o porteiro: “Boa tarde, nós vamos à casa da Maria Cecília...”. Entendemos, com isso, que o narrador, sem se mostrar, insere a fala da sobrinha, que cria os efeitos de sentido de realidade e verdade, e, em seguida, acrescenta a fala da personagem que traz o efeito predominantemente de verossimilhança, de que podemos ver algo que é possível ou provável por não contrariar o nosso mundo cultural e natural, além de ser plausível²⁴.

Citemos um outro exemplo, o do episódio “Entre o brasão e o pasaporte”. Quando o noivo da protagonista Célia Flores termina a relação com ela um mês antes da cerimônia de casamento, Célia, em seu papel de interlocutor-entrevistado, diz: “Passei duas semanas em que eu só fazia chorar e perdi o apetite, não comia, emagreci quatro quilos em duas semanas... Aliás, eu recomendo, é uma ótima dieta você entrar em depressão”. Neste ponto, esta fala é cortada e entra o interlocutor-personagem Célia figurativizado por Denise Fraga – nos determos neste aspecto no próximo capítulo – que fala olhando para a câmera, para o telespectador, uma “receita”.

O ator-Célia na figura de Denise está numa cozinha diante de uma mesa com ingredientes como ovos, farinha de trigo, leite, e em suas mãos há um casal de pequenos bonecos usados para enfeitar bolos de casamento. Assim, começa a dar a “receita”: “Minha amiga, hoje nós vamos aprender como perder quatro quilos em apenas duas semanas. Arranje um homem cafajeste ou emocionalmente imaturo, reserve. Misture-se bem com ele até você ficar bem envolvida...”. Com isso, o delegado do enunciador, o narrador implícito, usa a fala citada da protagonista que recomenda a “dieta para emagrecer” e, em seguida, cria uma cena numa cozinha com uma personagem ensinando uma “receita”. A seqüência citada e muitas outras são escolhas do narrador-enunciador para levar o telespectador ao riso.

23 O grifo é nosso.

24 O Dicionário Eletrônico Houaiss traz o termo “verossímil” com o seguinte significado: “que parece verdadeiro; que é possível ou provável por não contrariar a verdade, plausível”.



FIGURA 11 Cenas do episódio “Entre o brasão e o passaporte”: o narrador implícito

No episódio “A verdade nua e crua”, é aniversário da protagonista Gislene Villas Boas e ela resolve comemorar com as amigas, contratando um homem para fazer *striptease*. Como interlocutor-entrevistado, Gislene diz: “Dá vontade de ver um *striptease*... (risos) Ninguém tinha coragem de pedir ao marido para fazer um *strip*, então... aí surgiu a vontade de a gente vê”. A fala é cortada e, em seguida, entra a cena do ator-Gislene na figura de Denise Fraga com mais duas amigas em uma mesa numa cozinha. As três olham para a câmera, o telespectador, e uma das amigas diz: “A gente? Eu não disse nada” e a outra responde: “Nem eu”. Aqui se evidencia a seleção deste narrador-enunciador em escolher certa fala da protagonista e completa com uma cena que cria uma situação engraçada.

Em *Retrato Falado*, apontamos ainda um terceiro narrador²⁵. Ele entra nas histórias através de uma inserção na duratividade da história para “informar” sobre algum aspecto do assunto tratado. Esta inserção tem o formato de uma pequena nota jornalística com a narração em terceira pessoa, criando o efeito de objetividade no discurso. Isso faz com que o que se diz “pareça ser” “verdadeiro”. Além disso, a narração é feita em voz masculina para estabelecer credibilidade²⁶. Entretanto, o tom de voz deste locutor é próximo de quem fala sorrindo, é risonho; o ritmo é acelerado para dar um tom cômico a situação narrada, além de visualmente são animações gráficas que levam a telespectador ao riso.

No episódio “Dona-de-casa unida jamais será vencida”, há dois exemplos deste narrador. A primeira inserção entra quando o interlocutor-entrevistado

²⁵ Este narrador é um recurso utilizado em outros episódios de *Retrato Falado* e até mais explorado do que neste, “Marias Cecílias”.

²⁶ Há alguns estudos que afirmam que a voz masculina usada em rádio ou televisão dá mais credibilidade ao que está sendo veiculado.

Nadja Belém conclui sua descrição de todo o serviço doméstico que fazia em sua casa. A “nota informativa” traz quantas calorias uma dona-de-casa pode perder ao fazer tais serviços. O narrador diz: “O trabalho de uma dona-de-casa faz com que ela gaste muitas calorias. São 140 arrumando as camas, 170 cozinhando, 350 cuidando do jardim... O que dá 1780 calorias”. Cria-se um discurso objetivo por ser em terceira pessoa e crível por ser feito por uma voz masculina, mas risível pela plástica da animação.



FIGURA 12 Cenas da primeira animação gráfica do episódio “Dona-de-casa unida jamais será vencida!”

A outra inserção entra já no fim do episódio informando o quanto ganharia uma dona-de-casa se ela recebesse pelo serviço doméstico realizado. O narrador fala: “Se uma dona-de-casa recebesse um salário justo, este salário seria a soma do salário de cozinheira, 400; lavadeira, 100; babá, 300... O que daria 2.320 reais”. São utilizados os mesmos procedimentos, uma voz masculina narrando em terceira pessoa, criando assim a objetividade. No entanto, o risível é evidente na construção discursiva.

Entendemos que estas inserções reiteram um simulacro de mulher que o quadro *Retrato Falado* constrói ao longo de seus vários episódios

O SINCRETISMO DE PAPÉIS: OS ATORES DO DISCURSO E A IDENTIFICAÇÃO DO ENUNCIATÁRIO COM ELES

Apontamos anteriormente que Denise Fraga assume o papel de narrador do discurso no início de *Retrato Falado*. Ainda nesta perspectiva narratológica da enunciação²⁷, observamos que este narrador é um ator que assume papéis

²⁷ Cf. D.L.P. Barros, *op.cit.*, p. 80.

actanciais de sujeito e destinador, dotados dos valores modais *dever fazer* e *poder fazer* e papéis temáticos de narrar o discurso. Entendemos ainda que, nesta cobertura semântico-temática, este ator-narrador assume também os papéis temáticos de “apresentadora” de *Retrato Falado*²⁸ e de “atriz” que representa no quadro. Consideramos que esta combinação de papéis temáticos e suas figurativizações levam o telespectador a se identificar com a figura de Denise que se torna um elemento central no quadro e, conseqüentemente, este telespectador também se identifica com os personagens da história.

Entendemos que este ator cumpre o papel temático de “apresentadora” pela sua manifestação como o seu posicionamento de estar sentada em frente à câmera – no início do quadro, logo em seguida à vinheta de abertura como comumente ocorre com os apresentadores de tevê – e a função que assume em dar a conhecer quem é a mulher que vai contar a história do dia. Em alguns episódios, ainda apresenta outros personagens envolvidos e se alterna em texto em *off* e em seu primeiro plano na tela.

O enquadramento realizado é em plano médio – até a cintura – o qual mostra Denise Fraga sentada, olhando para o telespectador. Este tipo de enquadramento é tradicionalmente usado em programas televisivos de entrevistas, noticiários ou documentários para mostrar os apresentadores que também se utilizam de textos em *off* para informar. Entendemos que esta disposição na tela figurativiza Denise como “apresentadora” de *Retrato Falado*, fazendo com que ela assuma esta função.

Nesta posição, enquanto Denise fala, surge na tela, no canto inferior esquerdo, em cor branca, o nome “Denise Fraga”, indicando o nome da atriz que está falando. Este recurso de usar simplesmente o nome e o sobrenome da pessoa enquanto apresenta é comumente utilizado nas aparições dos apresentadores de programas televisivos. Não há nenhum acréscimo de informação, como observamos anteriormente: não há indicação de profissão, cargo público, empresa etc. Este recurso é mais uma forma de manifestação do papel temático “apresentadora”.

²⁸ Denise Fraga desempenha este papel temático de “apresentadora” em todos os episódios exibidos de *Retrato Falado*.

Entretanto, esta “apresentadora” manifesta-se, de um modo bastante particular, pela sua fala divertida, sorriso nos lábios e gesticulação acentuada das mãos – recursos pouco utilizados por apresentadores de noticiários, por exemplo. O excesso de sua gestualidade nos remete ao cômico, ao engraçado, ao humorístico. E também a sua modulação vocal é bastante ampla, varia entre os tons graves e agudos, criando, deste modo, um certo excesso vocal que também nos remete ao humorístico. Assim constrói-se um papel temático de uma “apresentadora” jocosa, que nos introduz a uma história engraçada, divertida, que vai nos provocar o riso.

Além disso, a sua fala também é extremamente coloquial e usa expressões populares ou trocadilhos para introduzir o quadro. Por exemplo, ela diz: “Essa semana *Retrato Falado* vai contar uma história cabeluda...” ou “... uma simples coincidência de nomes às vezes pode dar um rolo danado” ou ainda “A Senira virou o jogo. Ou o jogo virou a Senira...” ou “... se meteu numa aventura literalmente de arrancar os cabelos” ou “...já fez altas baixarias”. Além disso, Denise



FIGURA 13 Denise Fraga: uma apresentadora jocosa e divertida

Consideramos que a construção discursiva deste ator-narrador que assume o papel temático de uma apresentadora jocosa figurativizada por Denise, leva o enunciatário a identificar-se com este ator-apresentadora pelo seu desempenho no quadro. Em sua condição de narrador, utilizando-se do “eu”, Denise cria uma situação de diálogo com o enunciatário que assume o papel de narratário, o “tu” a quem o “eu” se dirige – como já observamos antes. Neste diálogo, o narrador-apresentadora Denise envolve o narratário-telespectador pelo seu posicionamento que fala olhando para o telespectador (para a câmera) e pelo uso de expressões que trazem o telespectador para o texto como, por exemplo, utiliza-se do “nós”, “eu” e “tu” ou “você”.

Nesta dinâmica criada pelo quadro, o telespectador sente-se muito próximo da figura de Denise pelo seu modo coloquial e envolvente de falar. Este narrador-Denise, onisciente, assumindo o papel temático de apresentadora, mostra-se como alguém que sabe como se dará a história que apresenta, mas não antecipa nada e, sorrindo, deixa o telespectador curioso e em suspense ao que vai assistir. Assim, esta figura de Denise mostra-se como um elemento central de identificação para o telespectador que a verá com uma nova manifestação durante o desenrolar da história do dia como veremos a seguir.

Enquanto cumpre com o seu papel temático de “apresentadora”, entendemos que este ator manifesta figuras que recobrem outro papel temático: o de “atriz”, aquela pessoa que desempenha, representa em peças de teatro, novelas de televisão, filmes etc. Quando surge na tela, falando para o telespectador, este ator-apresentadora traz figuras deste universo da encenação: ela se encontra ao lado de um espelho de camarim, com lâmpadas em volta, e uma bancada com fotos de outras pessoas que desempenham papéis em teatro, um enfeite de jarro de flores etc. Ainda enquanto apresenta, há uma movimentação por trás dela de pessoas arrumando o cenário e os equipamentos de gravação como, por exemplo, uma câmera passando por trás dela (Figura 8). Concretizando ainda este outro papel de atriz, em sua apresentação, por exemplo, no episódio “Marias Cecílias”, o cabelo de Denise está sendo preparado por outra pessoa, como se ela estivesse se caracterizando para entrar em cena.

Além disso, o cenário onde ela se encontra, por trás do seu primeiro plano, é o mesmo que vemos quando esta “atriz” entre em cena. No episódio “O ABC do ciúme”, por exemplo, há, por trás dela, uma cozinha pela composição do cenário que possui objetos de cozinha, cortina numa janela basculante e uma parede de azulejos brancos e brancos com quadrados vermelhos ao centro. Ao entrar a primeira cena, temos o mesmo cenário como a mesma janela e cortinas e a parede com os mesmos azulejos, mas com enquadramento e disposição de objetos para a cena apresentada.

Ocorre o mesmo procedimento no episódio “O primeiro biquíni a gente nunca esquece”. No cenário, por trás da apresentadora Denise, temos uma

cama e ao lado, um criado mudo que tem um abajur vermelho. Por trás, há uma penteadeira com espelho, vidros de perfumes e um vaso de flores. As paredes do quarto são cor-de-rosa. Na primeira cena, temos este mesmo cenário, enquadrado em um plano diferente para a gravação do diálogo entre as personagens. Mais uma vez, o ator-apresentadora se encontra no cenário em que se passa a história.



FIGURA 14 *Denise apresenta no cenário de gravação da história*

No quadro, não demora muito para vermos a figura “Denise Fraga” se manifestar durante a narrativa numa cobertura semântica de um outro ator, por exemplo, a senhora Shenca, do episódio “Marias Cecílias”. No nível narrativo da história contada, Shenca cumpre vários papéis actanciais como um sujeito do fazer que manipula sujeitos a sua volta; é um sujeito competente, realizador etc. Passando para o nível discursivo, o sujeito-Shenca torna-se ator, recebendo investimentos temáticos de filha, tia, esposa, dona de casa, consumidora etc. Mas entendemos que este ator-Shenca manifesta-se figurativamente de duas formas durante o decorrer do discurso: ora é figurativizado pela “Shenca real”, a pessoa que é entrevistada, que contribui na criação dos efeitos de verdade e realidade, como já apontamos; ora é figurativizado por “Denise Fraga”, recobrando o efeito de verossimilhança, pois Denise desenvolve sua encenação caracterizada pelo vestuário e acessórios próprios da personagem, além de se utilizar de entonação de voz e interjeições também da personagem.

Com Denise figurativizando um outro ator, no caso citado, o ator-Shenca; entendemos que a identificação que o telespectador estabeleceu no início do quadro com a figura de Denise, cobrindo o papel de ator-apresentadora, leva este mesmo telespectador a identificar-se com a protagonista e sua história, no exemplo, Shenca. Num outro exemplo, o do episódio “Anjos da guarda, ou melhor, da aeromoça”, no qual o telespectador – por se identificar com a figura de Denise como apresentadora e como uma das manifestações do ator-Márcia –, é levado a envolver-se, ao final do episódio, com a pessoal “real” entrevistada Márcia Gaiotto. Enquadrada em plano próximo (busto), Márcia olha para o telespectador (para a câmera) e compartilha com ele o seu agradecimento aos dois rapazes que a ajudaram em sua obstinada busca de chegar ao trabalho pontualmente.

Deste modo, o telespectador se identifica com o simulacro da mulher brasileira que é construído no discurso como veremos no próximo capítulo. Consideramos este procedimento como uma das formas que o enunciador leva o telespectador a ver semelhanças entre sua vida e o que se passa na tela; a observar que, em sua vida, há fatos que podem ser risíveis como os que estão em *Retrato Falado* e que ele pode também rir do seu cotidiano. Com este mecanismo, o enunciador também convoca o telespectador para que ele queira ver mais um episódio no domingo seguinte.

Apontemos ainda que os papéis temáticos manifestados pela mesma figura “Denise Fraga”, de “apresentadora” e de “atriz”, cria um procedimento com acréscimo semântico que contribui para que este discurso leve ao riso. Primeiramente, em sua apresentação, Denise fala diretamente ao telespectador – de forma jocosa, engraçada –, informando o que veremos naquele dia no quadro. Ali Denise é aquela atriz reconhecida nacionalmente, que tem vários papéis cômicos em seu currículo; antecipa-nos que veremos um discurso risível, também pela sua fala divertida. Em sua segunda aparição – que se mantém até o fim da história encenada –, reconhecemos Denise atuando, em cena, como artista representando uma personagem de uma história engraçada.

Este mesmo procedimento ocorre com os outros atores do discurso como o marido de Shenca, Godoy. O ator-Godoy é manifestado pelo homem que

é entrevistado e pertencente ao mundo natural, é “real”, bem como pela figura de “Otávio Augusto”, conhecido artista profissional que desempenha, representa em teatro, cinema e televisão. A figura de Otávio Augusto, como os outros profissionais que encenam a história, assume o papel temático de artista, intérprete que faz encenações em programas de tevê, peças ou filmes.

Entendemos que escolher Denise Fraga para atuar nesta peça televisiva é uma estratégia discursiva para a manipulação, para persuadir o telespectador a assistir à história contada, além de convencê-lo de que o discurso vale à pena ser visto. A encenação em *Retrato Falado* traz outros reconhecidos profissionais que representam em teatro, cinema e televisão. Este recurso que mostra o mesmo ator sendo figurativizado de mais de uma forma, sendo uma delas figuras de famosos profissionais da área, reitera o efeito de sentido de verossimilhança que evidencia ao enunciatário que o discurso construído está entre “o real e a ficção”.

A PROJEÇÃO DO TEMPO

Segundo Machado, a característica mais importante da televisão, do ponto de vista de sua produção simbólica, é a simultaneidade entre o tempo da enunciação e o tempo da recepção²⁹. A programação televisiva como um todo é realizada em transmissão direta, até os programas gravados tem a sua hora certa para serem inseridos no fluxo “ao vivo” da televisão.

Observando o tempo em *Retrato Falado*, consideramos que este quadro faz parte do programa *Fantástico* que o engloba. Então, temos o quadro como englobado numa unidade englobante. O *Fantástico* é transmitido “ao vivo” com seus apresentadores no estúdio durante a sua exibição, como num telejornal que é veiculado em transmissão direta. Por ser “ao vivo”, o programa cria o efeito de verdade e realidade no enunciado, o que é apresentado pelos dois jornalistas.

Esta característica de ser “ao vivo” contamina a realização de *Retrato Falado* que é um produto gravado e editado antecipadamente³⁰ e é, principalmente,

²⁹ Cf. A. Machado, *A arte do vídeo*, p.15.

³⁰ A maioria dos quadros veiculados no *Fantástico* tem sua produção e edição feitas com antecedência para serem inseridos no *script* do programa.

pensado e realizado para ser exibido no domingo a noite, horário em que o programa vai ao ar. Temos, assim, na apresentação da atriz Denise Fraga, a manifestação no enunciado desta simultaneidade entre o tempo de exibição e o tempo de recepção. O narrador-Denise fala em tempo presente, no “agora” da enunciação, como veremos, simulando o mesmo presente que o telespectador vive naquele momento. Reitera-se, assim, no quadro, o efeito de sentido de verdade e realidade.

Esta projeção do tempo da enunciação, o “agora”, no enunciado, instala uma debreagem enunciativa do tempo da enunciação. No início do quadro, ainda na vinheta de abertura, no *off* do narrador-Denise, em quase todos os episódios, ele diz: “Essa semana *Retrato Falado* vai contar a história de...”. Este “vai contar” se refere a um futuro próximo que acontecerá logo em seguida, quando começar o desenrolar da história que, por sua vez, é toda encenada no tempo presente, no “agora” da enunciação.

Entendemos que este narrador, ao nos adiantar o que será apresentado, se encontra também no tempo presente, um simulacro do mesmo presente em que vivemos e estamos assistindo a *Retrato Falado*. Podemos trazer o exemplo do episódio “Marias Cecílias” em que o “agora” enunciativo é manifestado verbalmente no enunciado. Quando o narrador-Denise faz a apresentação das personagens, uma parte em *off* e o restante no set de gravação, ele diz: “Esta semana *Retrato Falado* vai contar a história de tia Shenca e da confusão que ela se meteu... eu não posso falar *agora*, senão eu vou estragar a surpresa”.

Percebemos que este narrador ao dizer o que o quadro “vai contar”, apresenta-se na posição de um observador do desenvolvimento do enunciado, criando assim o efeito de sentido de aspectualização³¹, de que o que está acontecendo na tela está em processo, as ações estão em processo³². Em sua manifestação que instala o narratário-enunciatário no quadro – quando está olhando e falando para a câmera, o telespectador, e o envolve com o uso do “nós” ou “nosso” –, este narrador-Denise instala também o enunciatário como um observador ao usar ex-

31 Cf. A. J. Greimas e J. Courtés, *op.cit.*, p. 28-30.

32 Cf. J.L. Fiorin, *op.cit.*, p. 139.

pressões como “senão vou estragar a surpresa” ou “vocês vão ver” ou ainda “Olha só a história...”, por exemplo.

Ao mencionar esta posterioridade do tempo que ainda a de vir, “quando ainda não é”³³, cria uma expectativa para o desenrolar do discurso, do que vai ser falado, mostrado. Com isso, o telespectador é manipulado a permanecer e assistir ao quadro em questão. Com o uso do tempo presente, cria-se o efeito de sentido de que o processar do enunciado, do que está se passando diante de nossos olhos, é concomitante a nossa vida que é vivida sempre em tempo presente. Fiorin nos lembra que “a temporalidade do enunciador é aceita como sua pelo enunciatário”³⁴, quando esta aceita a manipulação presente no discurso.

Ainda com o discurso na “voz” do narrador-Denise, em sua apresentação em plano médio, ele faz uma referência ao fato que já aconteceu, por exemplo, no episódio já citado “A bela que virou fera (em futebol)”. O narrador-Denise, olhando para a câmera, o telespectador, afirma: “A Senira virou o jogo. Ou o jogo virou a Senira. Vocês vão ver”. A história mencionada é um acontecimento que já passou, é anterior ao “agora” enunciativo projetado no texto, porém vai ser evocado pela memória através do que será contado logo depois, na continuidade do “agora” da enunciação. Podemos, então, considerar que “o eixo ordenador do tempo é, pois, sempre o momento da enunciação”³⁵, e o tempo do “agora” será o nosso marco temporal no nosso enunciado.

Esse tempo que “virá depois” será o do desenrolar da história, que vai se apresentar em tempo presente, que consideramos concomitante ao “agora” enunciativo. A narrativa é desenvolvida a partir do que é dito pelos interlocutores-entrevistados e completada pelos interlocutores-personagens que encenam a história. Enquanto os entrevistados narram o fato acontecido no passado, a encenação recria o acontecimento através dos atores-personagens (interlocutores-personagens) que revivem o “passado” em tempo presente, apresentam-se no “agora” e suas falas têm como referência temporal este mesmo tempo enunciativo.

³³ J.L. Fiorin, *op.cit.*, p. 143.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

Segundo Médola, em seu estudo sobre telenovela, o que se encontra é uma ênfase na representação de um tempo sempre presente ou concomitante ao vivido pelo telespectador, mesmo em se tratando de novelas³⁶ de épocas (passadas ou futuras), criando assim o efeito de sentido de uma temporalidade similar à da cotidianidade³⁷. Citemos um outro exemplo do episódio “Marias Cecílias”. Nele, o ator-Shenca, figurativizado por Denise, diz a mãe: “... mamãe, a gente providencia uma sopa pra senhora *agora* mesmo...”. Temos aqui a simulação do tempo presente, uma manifestação da projeção do “agora” da enunciação.

Entendemos que todo o desenrolar da narrativa que definimos como “ficção” – a encenação da história contada – apresenta-se tendo como referência o marco temporal da enunciação, o “agora”. Esta debreagem temporal enunciativa de segundo grau relacionada com a mesma debreagem que se dá em relação a “voz” do discurso, como já vimos anteriormente, cria-se um efeito de sentido de simultaneidade³⁸ do tempo da história, a qual se passa no tempo presente, o “agora” da enunciação, com o tempo vivido por nós. No episódio “A verdadeira carga pesada”, uma fala do ator-Terezinha, figurativizado por Denise, evidencia este tempo presente na história. Terezinha quer aprender a dirigir caminhão como o marido que é caminhoneiro, mas ele não quer ensiná-la por ela ser mulher. Então, ela diz ao marido: “Hoje em dia não tem mais esse negócio, não. Nós estamos na década de 70!”. Com isso, usando o tempo presente, a história apresenta-se em simultaneidade com a temporalidade de nossa vida, possibilitando a identificação do telespectador com o que se passa na tela.

No episódio “Dente por dente, ou jaqueta por jaqueta”, o tempo passado do acontecimento também é trazido para o “agora” da narração, mas é utilizado para um outro efeito, causar o riso no telespectador. Em sua apresentação no início do quadro, o narrador-Denise nos revela que o episódio foi realizado para comemorar os 30 anos do *Fantástico* que aconteceu em 2003. Conta a história de

³⁶ Entendemos que não são somente as telenovelas que criam esta temporalidade similar à “realidade”, mas todo produto que se utilize da ficção como mini-séries, seriados, séries etc.

³⁷ Cf. A.S. Médola, *op.cit.*, p. 81-6.

³⁸ Este efeito de sentido de simultaneidade tem estreita ligação com o efeito de verossimilhança que já citamos, mas que ainda iremos tratar no próximo tópico.

uma mãe, Mariza da Silva, que perdeu um dente no dia do casamento da filha, um domingo, antes da cerimônia.

No domingo do casamento, ao escovar os dentes pela manhã, Mariza ouve um barulho na pia, mas não sabe o que causou o ruído. Quando ela se olha no espelho, percebe que o pivô do seu dente da frente tinha caído pelo ralo. Depois desta seqüência, entra a entrevista de um dentista que afirma: “O pivô teria que ser substituído. Mas como esta história foi a vinte anos atrás o procedimento era mais demorado. Hoje em dia, de um dia para o outro, ela teria o dente”. Temos o dentista, interlocutor-entrevistado, que usa o tempo presente da narração para fazer sua consideração do acontecido no passado.

Com a revelação do início, feita pelo delegado do enunciador, o narrador, é evidenciado que se tratava de um acontecimento que poderia ter ocorrido até 30 anos anteriores àquele ano. Com a fala do dentista, se pontua o tempo do acontecido, 20 anos atrás. Com estas informações apresentadas ao enunciatário, entra a encenação com o ator-Mariza, vivido por Denise, que, com base na fala do dentista, diz: “Ah, eu não posso esperar 20 anos pelo avanço da odontologia, o casamento é hoje”. Temos aqui o uso do tempo presente na narração tanto do dentista quanto da personagem que cria a “simultaneidade”, mas o humor surge da fala do ator-Mariza que não saberia, na época do acontecido, os avanços que a odontologia faria e poderia solucionar seu problema rapidamente.

Este tempo presente utilizado durante a encenação da história reitera um outro efeito de sentido, o de verossimilhança. Com o desenrolar da história acontecida, por exemplo, nos anos 70 ou 80, de acordo com os exemplos que acabamos de citar, simulando a coincidência do “agora” da enunciação com o “agora” da recepção, simulando o nosso tempo em que vivemos; temos nos cenários e no vestuário, por exemplo, uma recriação de possíveis ambientes dos períodos citados. Tanto num episódio quanto no outro, há o uso de objetos e móveis nos cômodos da casa da personagem principal, daquele período, baseando-se na classe social da mesma. Com a figurativização do período que se passa o acontecido, reitera-se o efeito de sentido de verossimilhança como algo possível, provável ou plausível de ter acontecido.

No episódio “Entre o brasão e o passaporte”, além do cenário e vestuário que nos remeter ao período em que se passa a história – durante os anos de 1970, o efeito de verossimilhança é criado também quando são mostradas fotos da protagonista e ela própria, Célia Flores (interlocutor-entrevistada), se refere a moda da época, afirmando que a tanga brasileira fazia sucesso na Europa, onde tinha passado a morar. Para reiterar a verossimilhança, além da própria verdade discursiva, há uma inserção de um entrevistado, o ex-marido de Célia³⁹, que confirma o que ela dizia.

Os diálogos entre estes atores-personagens também são referencializados por este tempo presente. Citemos uma outra fala, do episódio “Marias Cecílias”, do ator-Shenca, com a figura de Denise Fraga, quando conversa ao telefone com a sobrinha: “Assim que acabar o exame, eu vou com a mamãe para a tua casa...”. Um outro exemplo que podemos trazer é o do episódio “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”. O ator-Geraldo, figurativizado por Antônio Calloni, diz a esposa, a personagem principal Zuca, vivida por Denise Fraga, para arrumar as malas e os móveis para se mudarem para um sítio, o seu novo trabalho. Ele diz: “... bota as nossas coisas nas caixas que amanhã cedo a gente vai embora...”. Podemos dizer que tanto o ator-Shenca como o ator-Geraldo estão no tempo presente da narrativa, referindo-se a um futuro em relação a narrativa. Este tempo presente é o “agora” enunciativo, a projeção do tempo da enunciação no enunciado.

Por outro lado, temos nas falas dos interlocutores-entrevistados, o tempo pertencente a um “não-agora” que se refere a algo que já aconteceu, a um passado, um “então”. Por exemplo, na fala da sobrinha Maria Cecília (interlocutor-entrevistada), ainda no episódio “Marias Cecílias”, ela diz: “O porteiro *indicou* a rua e ela *veio*, só que ela *achou* uma casa, acho, duas quadras acima da minha...”. Citemos ainda a continuação do exemplo dando do episódio “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, na fala de Zuca (interlocutor-entrevistada). Ela conta: “Aí *fomos*

39 Neste episódio “Entre o barão e o passaporte”, usa-se apenas o áudio da entrevista com o ex-marido de Célia Flores, a protagonista. A imagem fica por conta do mapa da Alemanha, onde ele mora e sua foto. Faz-se uso de um recurso comum no telejornalismo em que há o áudio e apenas a foto do correspondente da emissora que relata fatos ocorridos no exterior ou em cidades muito pequenas e afastadas dos grandes centros onde não é possível gravar imagens. Este uso é comum para noticiar localidades que estejam em guerra.

pro sítio. Era uma casinha de 3 cômodos...”. Entendemos que estes interlocutores-entrevistados se referem ao passado, tendo como referência temporal o presente da narração que coincide com o “agora” enunciativo, porém é uma anterioridade a este “agora”.

Consideramos que este jogo com o tempo no discurso, tendo o “agora” da enunciação como referência temporal, reitera o efeito de sentido do que está sendo contado é real e verdadeiro, pois tudo o que é dito pelos interlocutores-entrevistados se refere a uma história ocorrida no passado, antes do tempo apresentado na narração. Além disso, todas as falas que constroem a “ficção” – a encenação da história pelos personagens – cria o efeito de simultaneidade com o tempo de quem está assistindo ao quadro, bem como reitera o efeito de verossimilhança, que é possível ou provável ser “verdade”, plausível, o que se passa na tela da tevê.

A PROJEÇÃO DO ESPAÇO

No que se refere ao espaço, entendemos que há uma projeção do “aqui” da enunciação no enunciado no qual acontece a narração do narrador-Denise (“eu”, projeção da enunciação), no estúdio de gravação. Entendemos que “o espaço da narração é sempre um *aqui*, projetado ou não no enunciado”⁴⁰. Em *Retrato Falado*, esta projeção do “aqui”, o estúdio de gravação, se dá pela manifestação deste espaço, como já observado, com a movimentação de pessoas compondo o local como set de filmagem, equipamentos de gravação e pelo próprio ator-narrador-Denise, por exemplo, tendo seu cabelo arrumado por uma outra pessoa, o que nos faz ver que está se caracterizando para entrar em cena. É o espaço do delegado do enunciador, o narrador-Denise (projeção do “eu”) que fala no “aqui”, projetado pela enunciação, constituindo assim numa debragem enunciativa da enunciação⁴¹.

Entendemos que este espaço do estúdio de gravação é também o espaço dos personagens na “ficção”, os interlocutores-personagens. Identificamos que a visualidade do cenário nos mostra que o local onde o narrador-Denise se apre-

⁴⁰ J.L. Fiorin, *op.cit.*, p. 291.

⁴¹ *Ibid.*

senta é o mesmo em que os personagens encenam. Apontemos, por exemplo, o episódio “O ABC do ciúme” (Figura 14). Na apresentação do ator-narrador-Denise, que está diante de um espelho de camarim, há por trás de seu primeiro plano, uma cozinha pela composição do cenário que possui objetos de cozinha, cortina vermelha numa janela basculante e uma parede de azulejos brancos e vermelhos. Ao entrar a primeira cena, com o ator-Quitéria, figurativizada por Denise Fraga, temos o mesmo cenário como a mesma janela e cortina e a parede com os mesmos azulejos, mas com enquadramento e disposição de objetos para a cena apresentada.

Este mesmo procedimento acontece também em outros episódios como “O primeiro biquíni a gente nunca esquece” em que o cenário por trás de onde está o narrador-Denise é um quarto com uma penteadeira e um abajur vermelho, o mesmo cenário onde se desenrola a primeira seqüência de cenas (Figura 14). Outro episódio é “A verdadeira carga pesada” em que o cenário que se dá a apresentação de Denise é o mesmo que se desenrolam as cenas: uma cozinha com uma geladeira verde. Entretanto, entendemos que, ao se encerrar a participação do narrador-Denise, instala-se o narrador implícito como já vimos, e este, onisciente e onipresente, nos faz ver suas escolhas de falas, imagens, enquadramentos, sons no desenrolar do quadro, bem como delega a “voz” do discurso a interlocutores. Este narrador é a projeção de um “não-eu” no enunciado e seu espaço é a projeção de um “não-aqui”.

Com esta narração deste narrador implícito, o espaço que nos é apresentado é o do enunciado em que se localizam os interlocutores que são delegados por este narrador. Por exemplo, no episódio “Entre o brasão e o passaporte”, a interlocutor-entrevistada Célia Flores, em sua primeira participação, diz: “Moro em Brasília e trabalho no Itamaraty”. Temos o espaço onde este interlocutor vive e está demarcado no enunciado a partir desta delegação de “voz”; é o “lá” enuncivo que se constrói no texto.



FIGURA 15 *Cenas do episódio “A verdadeira carga pesada”: a apresentação é feita no cenário*

Na seqüência do quadro, o espaço mencionado nos vários episódios é figurativizado por várias cidades e até mesmo por outros países. Por exemplo, as cidades de Presidente Epitácio e Presidente Prudente, ambas no estado de São Paulo, são o espaço onde se desenrola a história do episódio “Marias Cecílias”. É o “lá” enuncivo que se manifesta na narrativa. Observamos que este “lá” está em concomitância ao tempo passado usado pelos interlocutores-entrevistados, reiterando a construção do efeito de sentido de verdade e realidade. São estes interlocutores que verbalizam o nome das duas cidades citadas.

No episódio “Entre o brasão e o passaporte”, já citado, temos vários espaços diferentes onde se passa a narrativa. Como já dissemos, a protagonista Célia Flores vive em Brasília-DF; a um certo ponto, passa a morar na Suíça e, em seguida, vai de férias para as Ilhas Gregas. A narrativa manifesta o “lá” enuncivo por estes diversos lugares. Esta manifestação se dá pela oralidade do nome dos locais que delimita onde se passam as ações. A partir daí, a encenação da história já tem sua localização mesmo que visualmente as cenas se passem basicamente em estúdio e não seja manifestada nenhuma característica visual do lugar “real” possível de ser reconhecida. É um procedimento que instala assim o espaço enuncivo, o “lá”, no enunciado.

Observando o conjunto dos episódios presentes no DVD, entendemos que o espaço construído em cada narrativa é um espaço pertencente ao Brasil. As protagonistas que são entrevistadas pertencem cada uma a uma cidade diferente que é manifestada oralmente, pelo seu nome, ou é trazida pela visualidade com

imagens do local. Assim, *Retrato Falado* se constrói como “brasileiro”, está no espaço do Brasil, trazendo a cada domingo uma mulher, uma brasileira, que pertence a um lugar diferente do país.

A ENUNCIÇÃO E O SINCRETISMO DE FORMATOS

Observamos que o enunciador em *Retrato Falado* se utiliza de um sincretismo de formatos televisivos para construir o seu discurso. Para designar a presença de mais de um formato televisivo em um produto televisual, comumente é utilizado o termo hibridismo. No entanto, optamos por usar o termo sincretismo por já pertencer ao campo da semiótica, além do próprio termo designar um procedimento ou seu resultado que consiste em estabelecer a presença de dois ou vários⁴² formatos combinados que manifestam um novo produto com uma única totalidade de sentido.

Entendemos que em *Retrato Falado* temos a presença dos formatos de “documentação” e “ficção”. São nas estruturas do nível discursivo que é possível observar os dois formatos televisivos e considerar este procedimento como uma estratégia de manipulação e um certo tipo de ajustamento com o telespectador. Neste caso do quadro em questão, o uso destes dois formatos contribua para criar um discurso que “leva ao riso”.

Ao longo do discurso de *Retrato Falado*, observamos uma “alternância” entre a documentação e a ficção. O formato que chamamos de “documentação” está presente na construção discursiva que cria os efeitos de sentido de verdade e realidade que ocorre quando os interlocutores-entrevistados contam a própria história. Como já explicado, os recursos deste formato é amplamente utilizado em programas de notícias e de entrevistas na televisão brasileira, assim, já está implícito e estabelecido para este telespectador o contrato de veridicção, ou seja, o dizer-verdadeiro do discurso do quadro “parece e é verdadeiro”.

42 Cf. A. J. Greimas e J. Courtés, *op.cit.* p. 426 (verbete: sincretismo).

Entretanto, paralelamente (ou em união), o quadro também constrói o efeito de sentido de verossimilhança que o discurso é possível ou provável ter acontecido ou acontecer por não contrariar o nosso mundo cultural e natural; é plausível, “parece ser verdadeiro”. Esta construção é evidenciada quando temos a “encenação” da história, a ficção, que está sendo contada pelos interlocutores-entrevistados. Neste formato, o enunciador tem um leque maior de possibilidades de produção de um discurso sensível, que faça o enunciatário senti-lo, e por que não, vivê-lo?

Outro procedimento que contribui observar a utilização dos dois formatos televisivos no quadro é o uso pelo enunciador de um mesmo ator ser figurativizado de mais de uma forma: manifestado pela pessoa “real” e pelo profissional que representa durante a encenação.

Entendemos, com isso, que *Retrato Falado* se utiliza destes dois formatos (documentação e ficção) para mostrar um fato “real” acontecido no cotidiano de uma mulher comum – que pode ser qualquer pessoa que assiste ao quadro, pois esta se relaciona com tantas outras durante a vivência do fato. Porém este fato “real” é engraçado e, para elucidar esta dimensão do risível e sensível, o discurso se utiliza do recurso da ficção que cria o efeito de sentido de verossimilhança o qual dá liberdade ao enunciador em “explorar” o humor, a comicidade do ocorrido, além da dimensão estética do enunciatário.

Assim, entendemos que a manipulação no quadro em questão, utilizando-se dos dois formatos apontados, tem a intencionalidade de fazer um discurso que leva ao riso, que faça seu enunciatário, o telespectador, rir do que vê diante de si. E, pela identificação com os atores do discurso, também passe a observar fatos simples e risíveis de seu próprio cotidiano e saiba rir de si mesmo.

Além disso, o formato ficção abre amplas possibilidades para o enunciador utilizar a dimensão sensível do discurso em questão. Com a exploração do *fazer sentir*, o enunciado apresenta-se com um potencial a levar o enunciatário a *sentir* o que o outro sente, os atores do próprio enunciado, e, pela sua percepção sensível, levá-lo a dimensão estética, um possível “contágio”. Trataremos mais a respeito dos regimes de estratégia ou manipulação e sensibilidade ou ajustamento no capítulo 5.





Tematização e figurativização e o plano da expressão: o discurso que leva ao riso

TEMATIZAÇÃO EM *RETRATO FALADO*

Chegamos a apontar anteriormente alguns temas e figuras nos nossos enunciados em análise. Aqui pretendemos mostrar que o riso ao qual o discurso nos leva se dá pela concretização de sua estrutura sêmio-narrativa através dos procedimentos de tematização e figurativização que assegura a sua coerência semântica – vale ressaltar que estes procedimentos são tarefas do sujeito da enunciação.

Para Greimas e Courtés¹, a tematização é um procedimento que toma os valores fundamentais já atualizados (em conjunção ou disjunção com sujeitos) no nível narrativo e dissemina sob a forma de temas pelos programas e percursos narrativos para uma eventual figurativização. Trataremos sobre a figurativização no próximo tópico.

Observando todos os episódios do DVD de *Retrato Falado*, temos uma recorrência de temas ligados ao universo feminino que recebe o investimento figurativo de diversas formas e, através destes temas, os episódios nos revelam quem é a mulher brasileira apresentada pelo destinador Rede Globo: como ela é, o que faz, o que gosta etc. Um dos temas tratados é o da beleza feminina. No episódio “De cabelo em pé”, por exemplo, a história gira em torno do tema da beleza feminina em relação aos cuidados com o cabelo.

¹ Cf. A.J. Greimas e J. Courtés, *Dicionário de semiótica*, p. 454 (verbetes: tematização).

Na narrativa, em busca de embelezar-se, o sujeito do fazer recebe o investimento figurativo de nome Isabel, tornando-se um ator que decide fazer reflexo² no cabelo antes de viajar com a família para a praia. O ator-Isabel (interlocutor-entrevistada) diz: “Eu resolvi pintar meus cabelos de última hora. Já estavam todos os preparativos arrumados, né? Ah, eu disse: não vou com esse cabelo todo feio, vou fazer alguma coisa diferente”. Com isso, o ator-Isabel apresenta-se em papéis temáticos de esposa prestativa que cumpre os afazeres domésticos e mulher vaidosa que gosta de se arrumar.

Logo no início do episódio, depois da fala do ator-Isabel manifestada pela protagonista entrevistada; há um diálogo entre o ator-Isabel com a figura da atriz Denise Fraga e do ator-marido figurativizado pelo artista Otávio Muller, em que a esposa informa que vai fazer reflexo no cabelo enquanto o marido vai buscar o caminhão, veículo com o qual vão à praia. O ator-marido pergunta: “Mas pintar o cabelo pra quê, mulher? O seu cabelo está ótimo!”. O ator-Isabel responde, perguntando desde quando ele repara no cabelo dela para dizer que “está ótimo!”. Na continuação da conversa, ela afirma que o marido sempre diz que o cabelo dela “está ótimo!” para se livrar das perguntas que ela faz sobre a sua beleza.

Neste exemplo, temos no tema da beleza feminina a importância para a mulher em cuidar do próprio cabelo e deixá-lo agradável. Paralelo a isto, há a manifestação de que o homem, o marido, não costuma reparar no que ela faz no cabelo. Para reiterar esta diferença, em seguida ao diálogo, entra uma animação gráfica que afirma: “... enquanto os cabelos dos homens servem apenas para serem penteados, os cabelos das mulheres passam por processos bem mais complicados tais como alisamentos, toucas, escovas, tinturas...”. Ao término da animação, entra um povo fala³ somente com homens, perguntando a eles o significado dos nomes de processos e técnicas – citados na animação – usados pelos cabeleireiros para tratar ou modificar os cabelos. Nenhum dos entrevistados conhecia as técnicas ou os processos indagados.

2 Reflexo é um recurso para deixar o cabelo com mexas finas em tom dourado espalhadas pelo couro cabeludo.

3 Povo fala ou Fala povo é uma expressão usada no telejornalismo e radiojornalismo para designar uma sequência de pequenas entrevistas com pessoas anônimas.

Há outro aspecto do tema da beleza trazido por este episódio. Apresenta-se que vale a pena fazer sacrifícios e sofrer para ficar bela. Na sequência da narrativa, é mostrado o ator-Isabel, na figura de Denise, diante do espelho, fazendo o reflexo. Com uma touca de borracha na cabeça, puxa os primeiros fios do cabelo a serem tingidos com uma agulha de crochê. Mas ela sente dor e diz: “Aí, caramba, isso dói! Seja forte, Isabel. Não pense na dor, pense no resultado. Você pode sofrer um pouco agora, mas em compensação o seu marido... mas o pior é que ele nem vai reparar. Mas não faz mal... porque ele pode não reparar, mas em compensação todos os homens da praia vão ficar caidinhos por você”.

Além do sofrimento para alcançar a beleza, esta fala do ator-Isabel traz um outro elemento. Embora que o marido não repare, outros homens vão prestar a atenção na sua beleza, nos cuidados com seus cabelos. A figurativização deste aspecto do tema se dá justamente na sequência de cenas da participação do casal, o ator-Isabel e o ator-marido, num show que acontece na praia onde estão passando férias. Ela mostra-se tão animada, dançando, que é paquerada pelos homens a sua volta, além de ganhar um prêmio concedido pela banda para quem dançasse melhor. Com estes acontecimentos, o marido fica enciumado e decide que devem voltar para casa antes do tempo previsto por eles de retorno das férias.



FIGURA 16 Cenas do episódio “De cabelo em pé”: o ator-isabel pintando o cabelo e a sua participação com o marido em um show

Esta temática da mulher cuidar dos cabelos e o marido não prestar atenção no que foi feito é trazida também em outros dois episódios: “Dente por dente, ou jaqueta por jaqueta” e “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”. No primeiro, o tema é figurativizado por uma seqüência de cenas do ator-Mariza, na figura de Denise, que vai ao cabeleireiro para fazer mechas⁴ no cabelo para ir ao casamento da filha dois dias depois. Mas a cabeleireira faz mechas em três cores (vermelho, amarelo e marrom) que não agradam o ator-Mariza. Ao chegar em casa, chateada, diz ao ator-marido: “Olha o que fizeram comigo!” e ele não entende o motivo da afirmação. Então, o ator-Mariza diz: “Você não está notando nada de diferente em mim?”. O ator-marido indaga: “O batom? O brinco?”. E ela irritada diz: “Ah, 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!”.

Quanto termina esta seqüência, entra um povo fala sobre o assunto – recurso utilizado no episódio citado antes –, perguntando se o homem nota quando a mulher faz alguma mudança no cabelo. O primeiro entrevistado afirma: “Se for a minha mulher eu não percebo, mas se for a mulher dos outros, eu percebo”. Uma jovem diz desanimada: “É uma pena, porque a gente gasta o maior dinheiro pra ficar bonita e ninguém repara”. Por fim, um jovem conclui: “São poucos homens que reparam na mulher quando ela faz algo diferente no cabelo. Tanto é que, geralmente, quando elas fazem, o que elas falam é o seguinte: você viu que eu mudei meu cabelo?”.

O outro episódio que trata da beleza feminina em relação aos cuidados com os cabelos é “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”. Neste, o ator-Zuca quer cortar os cabelos longos que estava achando-os feios (“esta juba”), porém o ator-marido não a deixa cortá-los. O ator-Zuca, então, decide não pentear mais os cabelos para fazer com que o marido, ficando “feia”, permita que ela os corte. Reiterando a mesma idéia de que o homem não percebe a mudança nos cabelos da companheira, este episódio traz que o ator-marido de Zuca não percebia os cabelos da mulher longos e despenteados, considerados pela esposa “uma coisa horrível” os próprios cabelos.

4 Neste caso, o que o cabelo é descolorido em mechas largas em um tom louro muito claro, quase branco.



FIGURA 17 Cenas do episódio “Dente por dente, ou jaqueta por jaqueta”: o povo fala sobre beleza feminina

Nestes exemplos, o cuidado feminino com a beleza dos cabelos é bastante evidenciado por considerar um atributo importante, diríamos essencial, para compor a própria beleza, embora que para isso seja preciso passar por sacrifícios. Para esta mulher, vale sofrer para ser bela, apesar de saber que o companheiro possa não perceber a mudança no seu visual como ela gostaria, particularmente, quando ela faz algum tratamento ou mudança nos cabelos. Assim, em *Retrato Falado*, constrói-se uma mulher que se preocupa com a própria beleza, de modo particular, com o cuidado dos cabelos e é capaz de fazer sacrifícios para conquistá-la. Além disso, tem consciência de que outros homens a notarão e ainda poderá ser paquerada, causando ciúmes ao companheiro.

Mas ainda há outro aspecto importante trazido pelo quadro em relação à beleza feminina: ser magra. No episódio “Entre o brasão e o passaporte”, com o cancelamento de seu casamento pelo ator-noivo húngaro, o ator-Célia fica deprimida e emagrece quatro quilos em duas semanas. O ator-Célia, figurativizado por Denise, falando para o telespectador (olha para a câmera), diz como fazer para emagrecer como se fosse uma “receita de cozinha” ensinada em um programa de culinária na televisão. Diz: “Minha amiga, hoje nós vamos aprender como perder quatro quilos em apenas duas semanas. Vamos lá...”. Esta construção é realizada de forma jocosa e divertida como veremos no tópico da figurativização.

Outro episódio que traz o “ser magra” como um atributo importante na beleza feminina é “Dona-de-casa unida jamais será vencida”. Na narrativa, o sujeito do fazer Nadja busca que o seu trabalho doméstico seja reconhecido pelo sujeito João, seu marido. Para entrar em conjunção com o seu objeto-valor, o sujeito Nadja manipula o sujeito João por provocação, realizando programas de uso como deixar de limpar a casa, deixar de varrer a casa, deixar de preparar o almoço etc. Passando para o nível discursivo, o sujeito do fazer recebe o investimento semântico, cumprindo o papel temático de uma esposa prestativa e cumpridora dos afazeres domésticos. Entretanto, para alcançar o reconhecimento de seu trabalho, os programas de uso são figurativizados pela “greve” do ator-Nadja que deixa de fazer os serviços de casa. Esta é a temática central da narrativa deste episódio.

Entretanto, logo no início, quando o ator-Nadja (interlocutor-entrevistada) conclui a sua exposição de cada um dos seus trabalhos domésticos – manifestação do tema do trabalho; o enunciador insere uma animação gráfica que evidencia que o trabalho doméstico feito pela mulher contribui para as perdas de calorias necessárias para emagrecer. Entendemos que a narrativa do sujeito Nadja apresenta valores ligados ao reconhecimento do trabalho, mas, no nível discursivo, o enunciador faz o investimento semântico do tema trabalho com acréscimo de sentido através da figurativização que se dá pela animação gráfica que traz que os afazeres domésticos levam a perda de calorias.

Na animação, o desenho de mulher com o rosto de Nadja vai passando por cada cômodo da casa e vai realizando afazeres domésticos e em cada atividade realizada, as calorias perdidas são mostradas na tela, por exemplo, “... 140 arrumando as camas; 170 cozinhando; 350 cuidando do jardim...”. No final, a boneca Nadja surge em cena “magra”, porém com os cabelos assanhados, e ao lado dela, o número de 1.780 calorias perdidas com a arrumação da casa. Neste episódio, *Retrato Falado* nos mostra que a beleza pode ser adquirida com as próprias atividades domésticas que estão ligadas às atividades femininas.

No episódio “Baixaria nas alturas”, o enunciador usa a mesma estratégia para abordar o tema “ser magra” como atributo da beleza feminina. Na

narrativa, o sujeito Ruth entra em conjunção com uma promoção no trabalho, seu destinador, e passa a *dever fazer* viagens por todo o Brasil. Entretanto, este sujeito patêmico, em estado de tensão *não-quer-ser*, tem medo de voar de avião, meio pelo qual deve fazer as viagens. No nível discursivo, o ator-Ruth cumpre o papel temático de trabalhadora que deve viajar para cumprir suas tarefas e o papel patêmico de uma pessoa que tem medo. Temos uma narrativa com temas ligados ao trabalho e ao medo.

Em uma de suas viagens, o ator-Ruth, desesperada por estar voando de avião, diz: “Por que eu não fui a pé? Ainda perdia uns quilinhos!”. Neste momento, entra uma animação mostrando a distância de 5.290 km entre Manaus e Belém, o trecho que o avião percorreria. A animação ainda mostra que se pode fazer este percurso de balsa em 96 horas e, finalmente, se pode ir a pé o que demoraria oito dias. E conclui: “Nesta viagem, Ruth perderia 130.000 calorias”. Entendemos que o enunciador se utiliza da imagem do ator-Ruth (interlocutor-entrevistada) que se mostra acima do peso e traz para o texto o tema do emagrecimento a partir da perda de calorias através da caminhada.



FIGURA 18 A protagonista Ruth e a animação gráfica sobre “ser magra” do episódio “Baixaria nas alturas

Mais um exemplo que completaria esta temática da beleza é o episódio “Anjos da guarda, ou melhor, da aeromoça”. O ator-Márcia é aeromoça e, para ir ao trabalho, sai da praia do Guarujá, onde estava passando o final de ano com

a família, para ir ao aeroporto de São Paulo. No caminho, há um enorme engarrafamento por conta de uma queda de uma barreira. O ator-Márcia já estava pronta para o trabalho, estava vestida com o uniforme da empresa, com o cabelo arrumado e maquiada. Com os carros parados, pergunta a um motorista o que tinha acontecido. Ele responde, mas começa a paquerá-la com olhares insinuantes, solta um beijo, além de dizer: “... a gata aí está no lugar certo. Além de aeromoça é um tremendo avião”. Temos aqui a reiteração de que, com a aparência de bem cuidada, a mulher chama atenção de outros homens, é paquerada.

Com o que apontamos até aqui, a beleza em *Retrato Falado* é um atributo essencial para mulher. Constrói-se uma mulher que tem boa aparência por cuidar e manter os cabelos bonitos, mesmo que, em contrapartida, seu companheiro não perceba. Se precisar fazer sacrifícios, esta mulher acha que vale a pena, porque outros homens a notarão, irão paquerá-la. Esta mulher também busca ser magra: mais um elemento para compor a sua beleza. Para isso, ela precisa perder calorias, embora seja exercendo os trabalhos domésticos. Assim o quadro constrói um papel temático da mulher brasileira: o papel de uma mulher que gosta de se arrumar, embelezar-se – mesmo com sacrifícios – para apresentar-se bem às pessoas, aos homens – companheiros ou não.

A partir dos episódios citados, levantaremos outros temas que estão presentes nos exemplos. Apontamos que um deles é a subordinação ou submissão da esposa às vontades do marido, a um certo “poder masculino”. Dissemos que, no episódio “De cabelo em pé”, o ator-Isabel cumpre o papel temático de esposa prestativa que realiza os afazeres domésticos – além do papel temático de mulher vaidosa que gosta de se arrumar, como já observado. Isabel afirma que já tinha preparado tudo para a viagem à praia com o marido e a família, então decide fazer reflexo no cabelo, porque não iria com o “cabelo todo feio”.

Quando faltavam 15 minutos para tirar a tinta do cabelo, o ator-marido, na figura do artista Otávio Muller, manipula o ator-Isabel (Denise Fraga) por intimidação para que ela vá ao banco para sacar dinheiro para eles poderem viajar. Ele diz: “Bom, você escolhe: ficar loira em casa ou continuar morena, mas vai para

a praia". O ator-Isabel, irritada, decide ir ao banco, mas não iria lavar a tintura antes da hora. E afirma: "Pois você vai ver como é que eu vou a essa praia. E loira!". O ator-Isabel faz a vontade do marido e, depois de muitas peripécias divertidas para ir ao banco sem tirar a tinta do cabelo, perde a hora certa de lavar o cabelo que ficou em três cores – branco, alaranjado e vermelho. Apesar de tudo, no final, eles viajam. E por conta dos ciúmes que ela causou ao marido pelo seu divertimento no show, como já dissemos antes, eles voltam mais cedo para casa, por decisão dele. Temos aqui uma mulher que faz o que o marido quer, mostrando-se cumpridora de seu papel de esposa, porém não deixa de lado suas vontades nem de se divertir.

Ainda sobre o tema da subordinação ou submissão da mulher ao marido, temos o episódio "Debaixo dos caracóis dos seus cabelos". Como dissemos, o ator-Zuca quer cortar os cabelos longos, mas o ator-marido não deixa cortá-los. Ela fica inconformada com a posição do companheiro. No desenrolar da história, eles se mudam para trabalhar num sítio onde não haveria companhia de outras pessoas. Sem ninguém por perto para vê-la, além do marido, o ator-Zuca decide, então, não pentear os cabelos, assim ficaria "feia" e "obrigaria" o marido a deixá-la cortar os cabelos. No final do episódio, o ator-Zuca, de fato, corta os cabelos; o ator-marido permite que a esposa o faça, porém manda a irmã informar a sua decisão a Zuca que, feliz, vai ao cabeleireiro.

Este episódio também nos traz a subordinação ou submissão da esposa às decisões do marido, porém com uma história que o aborda com mais intensidade. Entretanto, Zuca tem o mesmo posicionamento de Isabel: cumpre o seu papel de esposa, mas também não deixa de fazer suas vontades. Com a decisão de não pentear os cabelos, ela não contraria a vontade do marido e, ao mesmo tempo, é uma estratégia criada para convencê-lo a deixá-la cortar os cabelos. Com isso, *Retrato Falado* constrói uma mulher brasileira que cumpre seu tradicional papel de esposa, companheira e dona-de-casa, mas, ao mesmo tempo, sabe articular estratégias para conquistar também os seus objetivos. Esta mulher não propõe uma mudança diante deste "poder masculino", não propõe algo de novo nesta relação, simplesmente cria suas formas de driblar este "poder", mantendo-se assim a ordem social vigente.

Resolvemos enfocar mais de perto o tema da subordinação ou submissão da mulher por está bastante evidenciado, de modo particular, no episódio que acabamos de analisar, “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”. Entretanto, consideramos este tema englobado num tema mais amplo, o da relação de casal, de marido e mulher. Mostramos a relação que Isabel e Zuca têm com os seus maridos, uma relação quase de submissão. Mas há outros modos de se relacionar como é o caso de Shenca e seu marido Godoy no episódio “Marias Cecílias”. Nesta narrativa, os sujeitos Shenca, o seu marido Godoy e sua mãe vão visitar a sobrinha Maria Cecília e erram o endereço e, sem saber, entram numa casa de uma outra Maria Cecília, vizinha da sobrinha.

O ator-Shenca cumpre alguns papéis temáticos: de mulher faladeira e invasiva por se meter na vida dos outros; de filha dedicada por acompanhar a mãe ao médico; de esposa que sabe cuidar da casa. Entretanto, a combinação dos papéis de esposa e faladeira e invasiva faz com que o ator-Godoy assuma um percurso temático que se apresenta como um marido impaciente e intolerante com os falatórios exagerados da esposa. Há vários diálogos entre o casal que figurativizam esta relação.

Cumprindo estes referidos papéis temáticos, a relação de Shenca e Godoy faz com que o marido se irrite com a esposa, criando um clima de “estresse” por parte dele. Shenca mostra-se como uma pessoa que nem percebe o que o marido está dizendo, não dá atenção ao que ele acha das situações. Mostra-se quase indiferente as suas opiniões. E ele ressentido, fala com a esposa com impaciência e irritação. Apresenta-se uma relação não de subordinação ou submissão por parte da mulher, mas quase de revolta por parte do marido pelas características da esposa.

No episódio “O ABC do ciúme”, a narrativa traz o sujeito Quitéria como patêmico, modalizado pelo ciúme em relação ao marido. É também um sujeito disjunto de ser alfabetizado, não sabe ler. No nível discursivo, os temas do ciúme e da analfabetização são figurativizados pelo ator-Quitéria como Denise Fraga bisbilhotando a carteira do marido enquanto ele não estava por perto. O ator-Quitéria encontra um papel “cheio de coraçõezinhos” e diz: “isto está parecendo coisa de

mulher". Por não saber ler, pede a uma amiga para ler o que estava escrito no papel. A amiga também não era alfabetizada – informação que o ator-Quitéria desconhecia – mas, fingindo ler, inventou uma história de que era uma carta da amante do marido de Quitéria.

O ator-Quitéria briga com o marido e decide sair de casa, embora o ator-marido negasse que tinha uma amante. O ator-Quitéria, para provar a existência da amante, voltou à casa da amiga para que ela lesse de novo o nome da mulher. Nesta segunda ida, descobriu pela irmã da amiga que ela não sabia ler. Então, as três levaram o papel para uma menina alfabetizada. Com isso, o ator-Quitéria descobriu que o que estava escrito era a oração do Pai Nosso que a mãe do marido tinha dado ao filho. Por fim, Quitéria decide e aprende a ler.

Ainda no tema da relação de casal, o episódio "Entre o brasão e o passaporte" traz um novo aspecto. O ator-Célia vai morar na Suíça transferida pelo seu trabalho no Itamaraty. Lá ela conhece um homem rico, húngaro, por quem se apaixona e, então, eles decidem casar. No entanto, o ator-húngaro, em dúvidas sobre a decisão, cancela o casamento. Entristecida, o ator-Célia viaja e conhece um guia turístico austríaco que é nobre, tem o título de barão. No seu retorno, o ator-húngaro decide voltar a namorá-la, no entanto o ator-Célia já tinha iniciado o namoro com o ator-barão. Assim, o ator-Célia fica namorando os dois homens ao mesmo tempo. Embora dividissem a mesma mulher, os dois namorados decidem se conhecer e se tornam amigos, chegam até a jogar tênis juntos. Temos aqui uma relação adversa das demais apresentadas.

Este tema da relação de casal é trazido ainda no episódio "A verdadeira carga pesada" que também se passa na década de 1970. O ator-Terezinha convence o marido que a ensine a dirigir caminhão, pois ele era caminhoneiro. O ator-Marido reluta na decisão "porque caminhão é coisa pra homem". Entretanto, insistindo, o ator-Marido ensina-a a dirigir e o ator-Terezinha começa a ajudá-lo nos serviços de entrega até que um dia ele morre. Assim, o ator-Terezinha assume definitivamente a profissão de caminhoneira que a faz sustentar os oito filhos. Neste episódio, o quadro figurativiza a relação entre Terezinha e o marido como uma relação de companheirismo, de troca entre o casal.

O último episódio que manifesta o tema da relação de casal, entre marido e mulher, é “A bela que virou fera (em futebol)”. Mostra uma certa insatisfação por parte do ator-Senira em relação ao marido, o ator-Clóvis, pois ele não dá a atenção que a esposa gostaria por estar muito voltado ao universo esportivo do futebol. O ator-Senira faz de tudo para chamar a atenção do ator-Clóvis quando este se encontra ligado a alguma partida de futebol na televisão ou no rádio. A um certo momento, cansada de sentir-se colocada de lado, trocada até pelos amigos do futebol, o ator-Senira (interlocutor-entrevistada) afirma: “Se você não vence o inimigo, você tem que se juntar a ele”. A partir daí, o ator-Senira passa a estudar as regras do futebol, ir aos jogos com o marido nos estádios, assistir aos que eram exibidos pela televisão. Deste modo, o casal se reaproximou e o ator-Senira sente-se parte da vida do marido.

Com todos estes modos de tratar o tema da relação entre marido e mulher, na maioria dos episódios, o final traz a reconciliação do casal. Por exemplo, no episódio “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, o ator-Zuca (Denise), após cortar os cabelos, reencontra-se com o marido e se mostra com o cabelo curto, com os ombros e as orelhas a mostra. O ator-marido (Antônio Calloni) afirma: “Você sabe, eu vendo essas suas maravilhas, assim, tudo de fora, tá me dando umas idéias aqui na minha cabeça...”. E, com isso, o marido sorrindo, carrega a esposa e os dois felizes entram em casa.



FIGURA 19 *Cenas de Quitéria, Célia, Terezinha e Senira em suas relações com o marido*

Acontece também a mesma situação de alegria com os casais Nadja e João do episódio “Dona-de-casa unida jamais será vencida” em que, na última cena, se encontram na cama, comendo uvas, assistindo à televisão e João fazendo massagens nas costas da esposa a pedido dela. No episódio “De cabelo em pé”, o casal Isabel e o marido, voltando da praia no caminhão, aparentam brigados, mas, a um certo ponto, o marido diz para a esposa que começava a gostar do cabelo dela daquele jeito – tinha ficado colorido com o reflexo que não deu certo. E ator-Isabel (Denise) responde que também gosta daquela “barriguinha” que o marido tem. E os dois se abraçam felizes.

Com Quitéria e Jorge não foi diferente. Depois de desconfiar que o marido tinha uma amante, Quitéria insiste para que Jorge a perdoe. Na última cena interpretada pelos artistas Denise Fraga e Tuca Andrada, o casal encontrava-se na cama e o ator-Jorge ainda aborrecido estava de costas para a esposa sem querer conversar. Mas o ator-Quitéria insiste pelo perdão e o marido, sorrindo, diz: “Então, tá bom, vamos fazer as pazes” e conclui: “... vem cá minha pretinha”, puxando o lençol sobre eles. A cena final do episódio “A bela que virou fera (em futebol)” se dá do mesmo modo. O casal Senira e Clóvis encontra-se na cama, beijando-se, e também o marido puxa o edredom sobre o casal.

Com o que apontamos, *Retrato Falado* constrói mais um papel temático da mulher brasileira. Esta mulher apresentada é uma esposa dedicada, embora, de vez em quando, viva algumas desavenças com o marido, mas, para manter uma boa relação, sabe contornar as situações difíceis e conquistar o carinho e atenção do companheiro. Por vezes, mostra-se submissa, mas não deixa de criar suas próprias estratégias para alcançar os seus objetivos.

Nos episódios de *Retrato Falado*, há um tema que é trazido de diferentes maneiras: o trabalho. Todas as mulheres que contam suas histórias no corpus em análise trabalham. Já citamos três donas-de-casa: Quitéria, Zuca e Nadja, a que não tem seu trabalho reconhecido pelo marido. Terezinha também era dona-de-casa, mas, no decorrer da história, torna-se caminhoneira. Célia trabalha no Itamaraty, é transferida para a Suíça e retorna a Brasília, e Ruth cumpre suas tarefas viajando pelo

Brasil, embora tenha medo de voar de avião. Ainda temos Isabel que é professora, informação esta que é apenas citada no final do episódio.



FIGURA 20 Cenas do episódio “Os anjos da guarda, ou melhor, da aeromoça”

No entanto, no episódio “Os anjos da guarda, ou melhor, da aeromoça”, o tema trabalho é tratado de uma maneira muito diferenciada. Como dissemos, o ator-Márcia é aeromoça e estava indo ao trabalho de carro quando fica presa num grande engarrafamento. Com hora marcada para chegar ao aeroporto, fica desesperada porque o trânsito não melhora. Para não perder o emprego, ela decide pegar uma carona com um motociclista que passava pelo local. Para isso, deixa o seu carro com um passageiro de um ônibus que também estava preso no engarrafamento e ele devolveria no dia seguinte ao seu namorado. Com tudo arrumado, o ator-Márcia pega a carona e chega ao trabalho na hora certa. E o seu carro, de fato, é devolvido como combinado.

Neste episódio, a narrativa é a busca do sujeito Márcia para cumprir os deveres empregatícios, chegar pontualmente na empresa. Para isso, convicta, toma a decisão de fazer de tudo para ir ao trabalho com medo de perdê-lo. Ao final da narrativa, o sujeito entra em conjunção com o cumprimento do trabalho. Observando ainda este episódio, encontramos um outro tema: a obstinação. No nível discursivo, esta obstinação é figurativizada pelo ator-Márcia que pega carona com um

desconhecido, além de deixar o seu próprio carro com outro, tudo isso para chegar a tempo para trabalhar. Classificamos que o ator-Márcia também figurativiza o tema da ousadia pelas referidas atitudes tomadas.

Este tema da ousadia é também manifestado por outro episódio “O primeiro biquíni a gente nunca esquece”. A história se passa entre os anos de 1960/61 em Salvador-BA, quando ator-Jutta era adolescente. Recebe de presente o seu primeiro biquíni, numa época em que ainda não era usado pelas mulheres para ir à praia. No banheiro da escola, o ator-Jutta desfila com o biquíni para mostrar as suas amigas. Uma delas provoca o ator-Jutta, desafiando-a se ela teria coragem de ir vestida de biquíni a praia. Sem titubear, marcam que, ao término das aulas do dia, iriam à praia que ficava perto da escola. O ator-Jutta desfila de biquíni e chama a atenção de todos pela nova peça de vestuário que ainda não era vista nas praias de Salvador. Na escola, o diretor recebe a informação de que uma aluna estava de biquíni na praia e ele vai em busca da garota para puni-la. Mas não consegue.



FIGURA 21 Jutta e o primeiro biquíni de Salvador-BA

Além de Mária e Jutta, o ator-Terezinha também cumpre um papel temático de uma mulher obstinada e ousada, pois enfrenta o preconceito do marido e, principalmente, da sociedade para conquistar o seu desejo: ser caminhoneira. São estas histórias que fazem com que *Retrato Falado*, mais uma vez, construa um papel temático da mulher brasileira: ela é obstinada e ousada. Em busca de seus objetivos, esta mulher desafiada, enfrenta o que está a sua volta para conquistar o que deseja. Mesmo encarando o desconhecido, ela não desiste.

Ainda observando o nosso corpus, encontramos o tema do medo. Está presente em percursos temáticos como da aeromoça Márcia que faz de tudo para

chegar pontualmente ao emprego com medo de perdê-lo. Ruth também figurativiza um sujeito patêmico, modalizado pelo medo; tem verdadeira aversão em voar de avião. Um outro episódio que trata do tema medo é “Passando a noite em claro”. O casal Luciana e Ivanildo, recém-casado, mudam-se para uma outra cidade, distante da família da esposa. Por estar longe da convivência com a família, o ator-Luciana começa a ter uma seqüência de pesadelos que a faziam gritar, agredir o marido ou andar sonâmbula por dentro de casa. Estas atitudes começaram a assustar o marido, mas, com a primeira gravidez, o ator-Luciana parou de ter pesadelos.



FIGURA 22 *Ruth com medo de avião (encima) e Luciana, sonâmbula, assusta o marido (embaixo)*

É o novo, a mudança de vida que faz com que Luciana passa a ter medo. Já Márcia sente um medo que é comum na população brasileira pelas crises em que a economia do país já passou. É o medo de perder o emprego. O medo de voar de avião, aquele que afeta Ruth, também consideramos como um medo comum. Entretanto, em Ruth, ele é exacerbado e até compromete o seu desempenho profissional. Mas ela não se deixa vencer e passa a fazer um tratamento psicológico para superá-lo. Com isso, encontramos um outro papel temático da mulher brasileira construído em *Retrato Falado*: o da mulher que sente medo, mas, de alguma forma, tenta superá-lo.

A diversão e o entretenimento também são temas abordados pelos episódios de *Retrato Falado*. No episódio já analisado, “De cabelo em pé”, a diversão é evidenciada pela participação de Isabel e seu marido num show na praia onde vão passar férias (Figura 16). Isabel diverte-se bastante, dançando durante todo o show e, no final, recebe um prêmio por ser a pessoa que dançou melhor. Outro episódio que traz a diversão e o entretenimento é “A verdade nua e crua”. O ator-Gislene decide comemorar seu aniversário apenas com as amigas e contrata um homem para fazer *stripteaser* porque “ninguém tinha coragem de pedir ao marido para fazer”. Enfim, contrata um *stripper* e ela e suas amigas assistem entretidas e animadas o divertimento. Temos aqui mais um outro papel temático construído em *Retrato Falado*: uma mulher que sabe se entreter, se divertir com o marido ou com as amigas.

Apontamos mais um outro tema presente no quadro em análise. É uma auto-referência ao programa que o exibe e também à própria emissora que o veicula. O episódio “A bela que virou fera (em futebol)” traz, em vários momentos, a figurativização desta referência ao programa *Fantástico* e aos profissionais da Rede Globo. Na cena em que o casal Senira e Clóvis está na cama namorando, com a televisão ligada, ouvimos o áudio da voz de Léo Batista anunciando os gols do *Fantástico*. Neste momento, o ator-Clóvis se levante para assistir ao programa por ser aficionado por futebol. Em outro momento, o ator-Senira e o ator-Clóvis estão assistindo a um jogo de futebol pela televisão, quando o ator-Senira faz um comentário. Do aparelho de televisão, falando com o casal que está em casa, o comentarista Casagrande confirma o que a esposa disse e afirma: “A Senira está certa...”.



FIGURA 23 O comentarista de futebol Casagrande, Senira e o marido

Em outro episódio, “Dente por dente, ou jaqueta por jaqueta”, o ator-Mariza, ao perder o pivô do dente da frente no dia do casamento da filha, fica desesperada e diz ao marido que não vai à cerimônia. O marido inconformado afirma que ela não pode faltar porque é a mãe da noiva. Angustiadada, o ator-Mariza grita: “Você quer que eu vá assim pro casamento da minha filha? Banguela? Pra virar matéria do *Fantástico?*”. Em seguida, entra o apresentador Cid Moreira narrando a escalada⁵ do programa que foi exibido no ano de 1982 – período em que se passou a história, e anuncia o que seria visto no programa naquele dia. As imagens são trechos das matérias que seriam veiculadas e, no final, apresenta ainda na voz de Cid Moreira⁶: “E mais, a incrível mulher que foi ao casamento da filha sem o dente da frente”.



FIGURA 24 Cenas do episódio “Denise Alice ou Renata Fraga?”

Em “Denise Alice ou Renata Fraga?”, também este tema que traz uma auto-referência da emissora é manifestado. No episódio, o ator-Renata é considerada muito parecida com a atriz Denise Fraga. Por conta desta semelhança, o ator-Renata é confundida com a atriz nos lugares aonde vai. Por exemplo, o ator-Renata vai com o marido a um restaurante em que o *maitre* a reconhece como Denise Fraga (Figura 24). Afirma que não era a atriz, mas causa uma grande confusão. Por fim, o *maitre* acreditando que ela é mesmo Denise Fraga, pergunta quem é o homem que a acompanha. Então, o ator-marido entra na brincadeira e responde: “Eu sou Evandro Mesquita” e, de fato, é o artista Evandro Mesquita quem interpreta o marido da personagem Renata. Com a descontração instalada, o *maitre*, então, afirma: “Se você é o Evandro Mesquita, eu sou o Reginaldo Faria”, que é justamente o artista que interpreta o *maitre*. Estabelecida a grande diversão nesta cena, temos um auto-

5 A escalada é o texto lido no início do telejornal ou noticiário, informando tanto pela narração quanto pelas imagens, o que será veiculado no programa do dia.

6 Cid Moreira foi apresentador do *Fantástico* por 30 anos e até hoje faz narrações para o programa.

referência que o destinador Rede Globo criou, fazendo com que os seus próprios artistas usassem o nome verdadeiro para compor a situação.

Com todos estes temas levantados, entendemos que *Retrato Falado* cria vários papéis temáticos femininos para que as telespectadoras se identifiquem com eles por serem elas também mulheres brasileiras como as protagonistas das histórias. Temos, então, a construção de uma mulher que tem a beleza como um atributo essencial e gosta de embelezar-se – mesmo com sacrifícios – para apresentar-se bem aos homens – companheiros ou não. É também uma esposa que sabe contornar as situações difíceis e conquistar o carinho e atenção do companheiro. É uma mulher trabalhadora, obstinada e ousada para enfrentar os desafios, mas, ao mesmo tempo, sabe se divertir. Apesar de tudo isso, também sente medo, mas não deixa que o atrapalhe, enfrenta-o. Também em alguns momentos mostra-se submissa, mas sabe criar as próprias estratégias para alcançar os seus objetivos, é uma mulher articulada. E, além disso, reconhece os profissionais e artistas da emissora que veicula o quadro, além do próprio programa *Fantástico*.

FIGURATIVIZAÇÃO: A IRONIA DE *RETRATO FALADO*

No nível discursivo, os percursos temáticos – observados no tópico anterior – são figurativizados, recobertos por figuras que nos permitem interpretá-las como representantes de algo do mundo natural⁷ – “considerando o mundo natural como o mundo do senso comum”⁸. Com isso, o que é mostrado no quadro nos remete ao nosso mundo natural e cultural como o nome das pessoas; as cidades onde moram; as casas onde vivem; a vida cotidiana como usar o carro, limpar a casa, fazer compras; o dia-a-dia dos casais; a utilização dos móveis e armários de casa etc. Toda esta figurativização reitera os efeitos de sentido já mencionados: de verdade, realidade e verossimilhança. São as figuras que nos remetem ao nosso mundo cotidiano em que vivemos, o mundo do senso comum, levando-nos assim a “acreditar” no que vemos.

⁷ Cf. A.J. Greimas, *Semiótica figurativa e semiótica plástica*, *Semiótica plástica*, p. 77-81.

⁸ *Ibid.*, p. 78.

Em *Retrato Falado*, por ser um quadro exibido por um programa de televisão, é um texto que se utiliza de forma intensa do procedimento de figurativização, atingindo o seu segundo patamar, o de iconização “que visa revestir exaustivamente as figuras, de forma a produzir ilusão referencial⁹ que as transformaria em imagens do mundo”¹⁰. Este discurso que leva ao riso só é possível de ser identificado se nos detivermos neste procedimento de figurativização.

O enunciador se utiliza da figurativização para deixar o discurso engraçado. Por exemplo, no episódio “Baixaria nas alturas”, em um diálogo, é usada a sonoridade parecida das palavras para manifestar o pavor que o ator-Ruth sente em voar de avião. Sentada em uma poltrona no avião, o ator-Ruth, figurativizada por Denise Fraga, muito aflita na decolagem, coloca dois chumaços de algodão, um em cada ouvido, “para não ficar surda” com o barulho. Enquanto uma aeromoça passa ao corredor, um dos chumaços de algodão cai do ouvido do ator-Ruth. A aeromoça, então, diz: “O algodão está caindo, senhora”. E o ator-Ruth responde desesperada: “Caindo? O avião? Aí, meu Deus! Eu sabia que um dia isso ia acontecer...”.



FIGURA 25 Ruth: “o avião está caindo?”

9 Para Greimas, ilusão referencial seriam os efeitos de sentido de realidade e verdade constituídos no texto (Cf. A.J. Greimas e J. Courtés, *Dicionário de semiótica*, p. 379).

10 A.J. Greimas e J. Courtés, *Dicionário de semiótica*, p. 187 (verbetes: figurativização).

Neste diálogo, o ator-Ruth se encontra numa situação de completa exposição de seu estado patêmico: o medo de voar de avião. Sentado em uma poltrona dentro de um avião, no momento da decolagem, com o barulho das turbinas acionadas, algodão nos ouvidos, este sujeito é observado pela aeromoça que tranqüilamente tenta apenas avisar que “o algodão está caindo, senhora”. Tomado pelo medo, o ator-Ruth grita desesperada. Este estado é oposto ao do outro ator, a aeromoça. Com isso, o quadro constrói um discurso transparente, sem dúvidas, sem ambigüidades: o que é para ser entendido está diante de nós para nos levar ao riso.

A partir destas primeiras observações, entendemos que o discurso de humor de *Retrato Falado* é o da ironia como entende Landowski em seu texto “Não se brinca com o humor”. Neste texto, o autor trata do humor a partir da observação de charges e fotografias políticas de grandes jornais franceses e afirma que “a receita mais elementar repousa sobre uma substituição de simulacros”¹¹. A partir daí, Landowski diferencia duas formas de fazer humor: o humor no “sentido estrito” e a ironia.

O humor no “sentido estrito” apresenta um tom mais ou menos eufórico, “coloca-nos diante de um universo fundamentalmente inquietante na medida em que não oferece nenhuma certeza realmente definitiva”¹². Ao contrário, o discurso da ironia traz claramente a posição assumida pelo enunciador, é um discurso da transparência das coisas, estabiliza o sentido e “arrisca certamente menos a perturbar a tranqüilidade intelectual dos leitores”¹³. Ainda para Landowski, o ironista precisa do “discurso do outro” ou “de um discurso de referência” para criar o seu próprio.

Entendemos que *Retrato Falado* constrói um discurso da ironia como nos explica o semioticista francês. O “discurso de referência” ao qual o quadro se baseia é o discurso da própria emissora que o veicula. No exemplo citado, a situação vivida por Ruth nos remete a vida cotidiana de parte da população brasileira que

¹¹ E. Landowski, Não se brinca com o humor: a imprensa política e suas charges, *Face*, v.4, n.2, p.66.

¹² *Ibid.*, p.74.

¹³ *Ibid.*

se utiliza, ou se utilizou, de alguma forma do meio de transporte avião. Além disso, é transparente, não “perturba a tranquilidade intelectual” dos telespectadores, apresentando um sentido construído estável, sem dúvidas, que não leva a uma inquietação do pensamento. A partir de agora, iremos apontar, pelo procedimento de figurativização, este discurso da ironia que o quadro constrói, nos referindo a alguns exemplos citados anteriormente.

No episódio “De cabelo em pé”, o tema da beleza feminina em relação aos cuidados com o cabelo é figurativizado, primeiramente, por um diálogo entre o ator-Isabel e o ator-marido. O ator-Isabel diz ao marido que vai fazer reflexo no cabelo antes de viajarem a praia. O ator-marido não entende a decisão, afirmando que o cabelo da esposa “está ótimo”. A esposa pergunta ao marido desde quando ele repara no cabelo dela para dizer isso. E afirma que vai demorar 40 minutos para tingir o cabelo. Então, o ator-marido diz que, enquanto isso, vai buscar o caminhão e conclui, fazendo o comentário: “Mas oh ‘complexozinho’ demorado, hein?” (Figura 16).

Esta última frase do marido manifesta que ele talvez não “repare” mesmo no cabelo da esposa, pois nem conhece o nome da técnica que ela vai usar para tingir o cabelo. Reiterando esta idéia, entra uma animação gráfica que afirma que “os cabelos dos homens servem apenas para serem penteados” e os das mulheres passam por “processos bem mais complicados como alisamentos, toucas, escovas, tinturas, permanentes, massagens...”.

Ao citar cada um destes processos, na tela temos o processo de iconização para reproduzir a ilusão referencial e levar o telespectador a identificar como “imagens do mundo”. Entretanto, em *Retrato Falado*, esta iconização é usada muitas vezes para causar o riso no enunciatário, pois se utiliza, numa mesma seqüência, de uma verdadeira “mistura” de materiais de várias ordens como desenho, fotos ou imagens congeladas, brinquedos, escrita, além da música, para expor o assunto tratado. É justamente esta “mistura” que causa o riso, pois “sacode” as referências que criam os efeitos de sentido de verdade e realidade, bem como o de verossimilhança, produzindo um novo efeito de sentido que chamaremos de diversão como define o dicionário Houaiss: “algo que serve para divertir”¹⁴.

¹⁴ Dicionário Houaiss eletrônico (verbetes: diversão).

Observemos o exemplo da citada animação gráfica. Quando traz que “os cabelos dos homens servem apenas para serem penteados”, temos na tela um rosto masculino de uma pessoa “real” com um corpo desenhado com os braços que se mexem, penteando os cabelos (Figura 26). Este “boneco” está dentro de um carro que é visivelmente um brinquedo, uma miniatura de um automóvel “real”. Ao final de sua aparição, o “boneco” tem o cabelo penteado como o de “super-homem”, com uma pequena mecha em espiral na testa. Depois, mexe apenas uma de suas sobrancelhas como se aprovasse a sua “bela” aparência. Assim, as estratégias enunciativas, pela figurativização, criam o efeito de sentido de diversão – pela mistura de elementos de várias categorias. Além disso, manifesta que o homem também gosta de se cuidar, mesmo que seja apenas pentear os cabelos, mostrando como um galã conquistador, um “super-homem”.



FIGURA 26 Animação gráfica do episódio “De cabelo em pé”

Na continuação da animação gráfica, enquanto o *off* cita o que as mulheres fazem nos cabelos, há o rosto congelado do ator-Isabel (interlocutor-entrevistada) e a mudança do seu cabelo a cada novo nome de processo. Por exemplo, em “alisamentos”, há uma colagem na cabeça de Isabel de uma imagem de cabelos longos, lisos e loiros e, em “tintura”, a imagem colada é de um cabelo curto de cor azul forte. Além desta mudança de cabelo, para se criar uma nova expressão no rosto de Isabel, a sua boca que sorri é “puxada” de um dos lados para cima ou para baixo. Por trás do primeiro plano do rosto de Isabel, há um fundo com flores que

tem a predominância da cor alaranjada e gira em sentido horário durante todo o tempo. Esta construção discursiva produz uma mulher satisfeita com o que faz nos cabelos e o espaço onde se processa estas mudanças apresenta-se alegre.

Esta evidência de “colagem” de cabelos que não são da protagonista, o uso de cores que não são comuns em tinturas capilares como o azul, a boca que é “puxada” e a mistura com desenhos nos remetem às “imagens do mundo”. Entretanto, como dissemos, os elementos das várias categorias diferentes – como desenho, imagens congeladas, cores fortes, brinquedo – misturados numa mesma composição, fazem com que o enunciatório não tenha apenas uma ordem de referência para “ler” o discurso, mas várias simultaneamente. E é a convergência destas várias ordens que levam o telespectador a se divertir com o que vê, o discurso produz o referido efeito de sentido de diversão. Para reiterar este divertimento, a música em *BG* traz uma sonoridade engraçada por utilizar sons que simulam ruídos e barulhos de diferentes tons e ritmos.

Em seguida a esta animação gráfica, entra um povo fala somente com homens anônimos, do povo, que expressam o seu saber (ou não-saber) a respeito do assunto tratado: a posição masculina de não conhecer o que a mulher faz no cabelo. Consideramos que este recurso é também uma forma de figurativização do referido tema.

Ainda neste episódio, também pelo procedimento de figurativização, o enunciador cria estratégias para que o discurso seja engraçado, mais uma vez, utilizando-se de diálogos. Quando o ator-Isabel, na figura de Denise Fraga, vai ao banco a pedido do marido; usa um plástico na cabeça e, por cima, um boné para poder sair de casa sem ter que parar o processo da tintura do cabelo. Para ir mais rápido e dar tempo de tirar a tinta na hora certa, decide ir de moto, porém não usa o capacete para não sujar tudo quando tivesse que tirá-lo no banco.

No caminho, há uma blitz de fiscalização de veículo e, para não ser parada – que atrasaria mais a retirada da tinta –, coloca o capacete na cabeça. Ao chegar ao banco, entra na fila usando o capacete. Na sua vez, no caixa, o funcionário não entende o que o ator-Isabel quer, porque não consegue ouvi-la. Então, o ator-

Isabel, gesticulando as mãos com os dedos indicadores apontando para o bancário e os polegares para o alto, como as crianças brincam para criar um revólver, diz: “... eu vou falar mais alto”. E, pelo trocadilho de sons, o ator-funcionário assustado grita: “Assalto! Assalto!”. Temos aí o discurso risível, produzido pelo enunciador por meio da figurativização, com a gesticulação das mãos como se fosse um revólver para assaltar, e as palavras com sonoridades parecidas.



FIGURA 27 Sequência de cenas da ida de Isabel ao banco no episódio “De cabelo em pé”

O telespectador compreende tranquilamente o discurso simples e transparente produzido pelo enunciador. O discurso da ironia, neste caso, se dá através de uma troca de simulacros entre a jovem esposa vaidosa que foi ao banco simplesmente para sacar dinheiro para viajar com o marido, substituído pelo simulacro de um assaltante do ponto de vista de quem a observa, o sujeito funcionário do banco que está no caixa. No nível do enunciado, temos o bancário assustado com o assalto, mas, no nível da enunciação, o enunciatário reconhece o “trocadilho”: o assaltante é simplesmente a jovem esposa.

Entendemos que *Retrato Falado* constrói o discurso que leva ao riso figurativizando na tela da tevê o cotidiano de quem o assiste, o do povo brasileiro, particularmente, o da mulher brasileira. Para Landowski, o discurso do ironista é tanto mais tranquilizador quanto as certezas que podemos adquirir ao aceitá-lo, aparecendo este como a contrapartida positiva da perda de alguma “ilusão” ante-

rior¹⁵. Com isso a reprodução do dia-a-dia da mulher brasileira feita pelo enunciador faz com que o telespectador, se identificando com o que vê, aceite o discurso como “verdade”. Assim, mostra-se tranquilizador por não trazer questionamentos ou ambigüidades a respeito dos temas tratados, constrói-se um mundo perfeitamente inteligível e positivo diante da vida “real” de quem o assiste.

Outro episódio que podemos trazer para analisar a figurativização é “Entre o brasão e o passaporte”. Nele, o tema da beleza feminina também é trazido, mas com um outro aspecto: ser magra como sinônimo de ser bela. Para a mulher construída em *Retrato Falado*, este atributo é essencial para a sua beleza. No referido episódio, o ator-Célia, ao ter o seu casamento cancelado pelo noivo, fica deprimida e emagrece quatro quilos em duas semanas. Esta figurativização se dá com o ator-Célia, interpretada por Denise Fraga, como uma apresentadora de um programa de culinária na televisão para ensinar a receita ao público.

Numa cozinha com ingredientes (ovos, leite, farinha de trigo) numa bancada a sua frente, o ator-Célia tem nas mãos um casal de noivos usados como enfeites em bolos de casamento. Olhando para o telespectador (olhando para a câmera), diz¹⁶: “Minha amiga, hoje nós vamos aprender como perder quatro quilos em apenas duas semanas... Arranje um homem cafajeste ou emocionalmente imaturo... Misture-se bem com ele... e marque a data do casamento. Depois é só deixar descansando e esperar que o cafajeste resolva desistir de tudo. Aí, minha amiga, chegou a hora de bater... Bata na cara, nas costas, no peito... Mas o mais importante, minha amiga, é que, indo embora o casamento, ele leva com ele todo o seu apetite. E fará com que você em pouco tempo entre naquele biquininho mínimo que você não usava há um tempão e possa arranjar um novo marido”.

¹⁵ Cf. E. Landowski, *op.cit.*, p.74.

¹⁶ Transcrevemos aqui a “receita” de como emagrecer quatro quilos em duas semanas: “Minha amiga, hoje nós vamos aprender como perder quatro quilos em apenas duas semanas. Vamos lá, hum?! Arranje um homem cafajeste ou emocionalmente imaturo. Reserve. Misture-se bem com ele até você ficar bem envolvida. Misture-se e marque a data do casamento. Depois é só deixar descansando e esperar que o cafajeste resolva desistir de tudo. Aí, minha amiga, chegou a hora de bater. Bata bem. Bata na cara, nas costas, no peito; dê uns beliscões também, o que vai ajudar você a queimar aqueles quilinhos extras. Mas o mais importante, minha amiga, é que, indo embora o casamento, ele leva com ele todo o seu apetite. E fará com que você em pouco tempo entre naquele biquininho mínimo que você não usava há um tempão e possa arranjar um novo marido”.



FIGURA 28 *A receita de Célia de como emagrecer 4 kg em duas semanas*

Com esta construção figurativa de um programa de culinária na televisão, o discurso produz mais uma vez a ironia. O simulacro da ex-noiva deprimida dá lugar a uma mulher que sabe ensinar como lidar com o que a deixa triste. O seu saber é tal que ela protagoniza um programa de televisão para ensinar a sua receita. E o decorrer da narrativa nos evidencia que o que ela ensinou deu certo, pois ela, de fato, “arranja um novo marido”. É a substituição de simulacros que leva o telespectador ao riso. Além disso, mais uma vez, o discurso produz na tevê o cotidiano da mulher brasileira que é figurativizado por um programa de televisão, pela culinária, por um noivado desfeito e outro casamento marcado.

Outra troca de simulacros que nos leva ao riso é a decisão do ator-Célia em namorar dois homens ao mesmo tempo. Com o noivado desfeito e o casamento cancelado, o ator-Célia, deprimida, viaja de férias e conhece um guia turístico com o qual começa a namorar. Na volta de sua viagem, o ex-noivo retoma o relacionamento com ela e, assim, decide manter a relação de namoro com os dois. Os namorados demonstram o desejo de se conhecerem e, para isso, o ator-Célia os convida para jantar em sua casa.

Na entrevista, o ator-Célia (interlocutor-entrevistada) situa que a sua relação com os dois se passa fora do Brasil. Como a história acontece na Suíça e um namorado é húngaro e o outro, austríaco; eles não falam português. Então, durante

o jantar, o ator-Célia pergunta-os se se incomodariam de serem dublados, explicando: "... para que o público no Brasil possa entender o que os dois estão falando". Neste momento, os três, sentados a mesa, olham diretamente para o telespectador (para a câmera), observando quem os assiste. Aqui o enunciador tira o véu que cobre o quadro como uma história que se narra por si com pessoas que não sabem que estão sendo observadas. Rompe o simulacro da verossimilhança e insere o telespectador para fazer parte da encenação, produzindo o discurso da ironia.



FIGURA 29 *O jantar de Célia com os seus dois namorados: um húngaro e o outro austríaco*

O enunciador continua a sua construção discursiva, desmascarando também o quadro nas cenas do jantar que são dubladas com uma evidente falta de sincronia entre o som e os movimentos dos lábios, além das vozes serem as dos próprios artistas que interpretam os personagens. Além disso, o ator-Célia, na figura de Denise, é a única que não é dublada, caracterizando bem a situação de que os homens são estrangeiros. No nível da enunciação, o telespectador "ganha" do enunciador este lugar privilegiado de observação destes pontos de vistas que não fazem parte do enunciado, assistindo a um jogo de estratégias enunciativas para o levar ao riso.

Como a história se passa durante os anos de 1970, a figurativização deste período se dá também pela dublagem que se utiliza de palavras comuns usadas nas traduções das séries americanas exibidas na televisão brasileira naquela década como os seriados *Jeannie é um gênio* e *a Feiticeira*. Por exemplo, as palavras "pequena" e "boneca" são ditas pelos artistas e eram comumente usadas para se referir a namorada ou a garota com que o rapaz iria ter um encontro.

A troca de simulacros do ator-Célia é evidente na conversa que os três têm durante o jantar. Os dois homens decidem dividir os dias da semana para que

cada um tenha seus momentos a sós com o ator-Célia. Mostrando-se assustada, o ator-Célia indaga: “Mas que é que é isso? Vocês decidem tudo sozinhos? E eu nessa história?” e conclui: “E no domingo, eu fico com quem?”. Com a sua última indagação, o discurso troca o simulacro de uma mulher que parecia estar sendo usada, pelo de uma mulher que se mostra também dona da situação.

No episódio “Dona-de-casa unida jamais será vencida”, o enunciador também figurativiza o discurso se utilizando de uma animação gráfica, produzindo o referido efeito de sentido de diversão. A animação figurativiza o tema de que os afazeres domésticos também são uma forma de perder calorias e emagrecer, adquirindo assim um atributo importante na composição da beleza da mulher construída em *Retrato Falado*.



FIGURA 30 Início e fim da animação gráfica do episódio
“Dona-de-casa unida jamais será vencida!”

A animação se dá com um desenho de uma mulher que tem o rosto do ator-Nadja (interlocutor-entrevistada) com um batom vermelho nos lábios que são cobertos no formato de uma boca sorrindo. As maçãs do rosto são ressaltadas com o uso de um *blush* rosa passado em forma de círculo e os olhos, com sombras azuis. Este rosto pintado e o corpo desenhado nos remetem a uma boneca de brinquedo. A casa onde esta boneca está também nos leva a identificar como uma casa de bonecas no estilo “Barbie” por ser feita de material plástico em tons rosa.

Esta mistura de objetos de diferentes categorias como desenho e brinquedo e a música em *BG* com um ritmo bem compassado, mas acelerado que cria leveza nas imagens apresentadas, criam o efeito de sentido de diversão, como já

mencionado. No final da animação, a boneca Nadja surge em cena “magra”, porém com os cabelos assanhados de tanto trabalho, e ao lado dela, o número de 1.780 calorias perdidas com a arrumação da casa. Neste episódio, com o discurso da ironia, *Retrato Falado* nos mostra que a beleza pode ser adquirida com o próprio trabalho doméstico que está ligado às atividades femininas.

No episódio “Baixaria nas alturas”, a animação gráfica também figurativiza o tema da beleza feminina. A fala final do ator-Ruth (“Ah, meu Deus, por que eu não fui a pé? Ainda perdia uns quilinhos!”), no diálogo já citado com o ator-aeromoça, o enunciador se utilizou da imagem do interlocutor-entrevistada Ruth Rendeiro que está acima do peso – exibida antes do diálogo – e trouxe para o texto o tema da perda de calorias para ficar bela através de uma animação gráfica (Figura 18). A animação mostra um mapa com uma fita métrica entre Manaus e Belém para apontar a distância de 5.290 km entre as duas cidades, o trecho que o avião percorreria. Os quilômetros são escritos na tela. Ainda mostra outras formas de fazer este percurso e a última opção é ir a pé, porém demoraria oito dias, afirmando: “Nesta viagem, Ruth perderia 130.000 calorias”.

Há um desenho de uma mulher gorda com roupa de corrida e usando tênis e esta tem o rosto do interlocutor-entrevistada Ruth. Esta “boneca” aparece correndo e, ao final, saindo detrás de uma árvore, está bem magrinha. Junto a ela, o número escrito na tela das calorias perdidas. A figurativização desta animação segue o mesmo estilo das analisadas anteriormente. Com os elementos de várias ordens (desenho, imagens congeladas e brinquedos), esta combinação cria o efeito de sentido de diversão. A música em BG também manifesta no enunciado um tom de leveza que se combina com o divertido.

Um outro exemplo de construção do discurso da ironia pela troca de simulacros é o episódio “A bela que virou fera (em futebol)”, quando o ator-Senira decide ir aos estádios de futebol com o marido. O ator-Senira (interlocutor-entrevistada) afirma: “E você sabe o que é estádio de futebol, né? Quem não está acostumado, 99% é homem. Todo mundo gritando, berrando, xingando o juiz... falando esses palavrões horríveis, cusbindo”. O quadro nos mostra o simulacro de uma mu-

lher sensível, horrorizada com a falta de educação das pessoas que vão aos estádios de futebol.

Entretanto, a cena que entra em seguida é o ator-Senira, na figura de Denise, sentada ao lado do marido na arquibancada de um estádio de futebol, gesticulando muito e gritando com quem está a sua volta: “Você quer ter o favor de ter mais educação. Palavão não, ora...” e a seqüência da fala é repleta do “bip” usado pelas emissoras de televisão em substituição aos palavrões que são ditos pelas pessoas em seus programas. Este contraponto de um simulacro de uma mulher educada, delicada, avessa ao tratamento usado pelos torcedores em estádios de futebol; é justamente substituído pelo simulacro de uma mulher “mal-educada” que usa palavras vulgares e gestos exagerados. Como dissemos, é esta mudança inesperada que leva o telespectador ao riso.



FIGURA 31 Cenas do episódio “A bela que virou fera (em futebol)”

OUTRA ESTRATÉGIA DE CONSTRUÇÃO DA IRONIA: OS CONECTORES ISOTÓPICOS

Outro recurso usado em *Retrato Falado* para causar o riso é o conector de isotopia que é uma “unidade do nível discursivo que introduz uma ou várias leituras diferentes”¹⁷ ao texto. Encontramos este recurso em vários episódios. O exemplo mais evidente é no episódio “Dente por dente, ou jaqueta por jaqueta”, em que o ator-Mariza, interpretada por Denise, perde o pivô do dente da frente ao escovar os dentes no dia do casamento da filha. Sem saber o que fazer, pergunta-se: “como é que eu vou ficar sem pivô?”.

¹⁷ A.J. Greimas e J. Courtés, *op.cit.*, p. 72 (verbete: conector de isotopias).

Logo em seguida, entra uma entrevista com o técnico de basquete, Marcel de Souza, respondendo como é ficar sem pivô num time de basquete. Temos, então, “pivô” como um conector de isotopia. Numa primeira leitura o termo se refere à arcada dentária do ator-Mariza. Mas é justamente pela segunda leitura que surge o humor do discurso. Quando o técnico de basquete explica a falta do “pivô”, causa-nos o riso por mostrar-se num plano diferente da narrativa que nos foi apresentada até ali: a perda do “pivô” de um dente. Com isso, apresenta-se mais uma estratégia de construção discursiva do humor do quadro em estudo.

Outro episódio que se utiliza de conectores de isotopia para causar o riso é “Entre o brasão e o passaporte”. O ator-Célia, ao ter o seu casamento cancelado pelo noivo, fica deprimida e emagrece rapidamente. Figurativizada como uma apresentadora de um programa de culinária na televisão, ensina ao público a receita para emagrecer. Enquanto explica, alguns termos usados pela apresentadora têm mais de uma leitura, por exemplo, quando ela diz “misture-se bem com ele” (o namorado). Ao dizer isso, une, junta, esfrega os dois bonecos do casal de noivos usados para enfeitar bolos de casamento que têm nas mãos. Em seguida diz: “... minha amiga, chegou a hora de bater... Bata na cara, nas costas, no peito...”. Temos aí o verbo “bater” como outro conector de isotopia. Primeiramente se refere ao verbo com significado de bater o bolo, já que se trata de um programa de culinária. Mas o que nos causa o riso é o termo “bater” no noivo que desistiu de casar. E a apresentadora faz isso com os dois bonecos do casal de noivos que está em suas mãos.

Outro conector de isotopia usado para ter dupla leitura e uma delas causar o riso é o termo “pelada” no episódio “A bela que virou fera (em futebol)”. Há uma animação gráfica que fala de uma pesquisa inglesa que aponta a preferência dos homens em assistir a uma partida de futebol do que fazer sexo com a mulher dos sonhos. Então, a animação conclui dizendo: “Entre uma pelada de futebol e uma pelada de verdade, os homens preferem uma pelada de futebol”. Assim, temos o riso pelas duas leituras do mesmo termo.

A PLASTICIDADE DO RISO

Diante de todas as considerações que fizemos neste capítulo, fica claro que o discurso que leva ao riso se constrói a partir da figurativização e, de modo particular, dos arranjos plásticos do texto. Os temas apontados levam ao riso pelos procedimentos de figurativização que o enunciador faz no enunciado. No entanto, entendemos que são os procedimentos dos arranjos plásticos do plano da expressão que fazem com que o enunciatário tenha apreensões sensíveis pela sua capacidade perceptiva. O plano da expressão é o patamar em que são possíveis apreensões estéticas.



5

Os Regimes de Sentido e de Interação

O FAZER OPERATÓRIO DO DESTINADOR: O FAZER SER

No primeiro capítulo, postulamos que o destinador se apresenta com um fazer operatório, *fazer ser*, pelo qual quer *fazer* o seu destinatário *ser* a mulher brasileira que apregoa em seus episódios a cada domingo. Como observamos no capítulo anterior, o discurso são apresentados vários papéis temáticos femininos figurativizados de diversas formas e também de modo a levar ao riso, *fazer rir*, e esta composição cria o simulacro da mulher brasileira construída a partir da visão de mundo do destinador Rede Globo.

O simulacro construído é de uma mulher que tem a beleza como atributo essencial e o gosto de se cuidar para estar bela aos olhos dos homens, mesmo que para isso seja necessário fazer sacrifícios; é uma esposa que contorna as situações difíceis sem confrontos com o companheiro, pelo contrário, sabe conquistar sua atenção e carinho; é trabalhadora, obstinada, enfrenta desafios, conquista o que quer; é criativa e articulada em situação difíceis e, principalmente, sabe achar graça da sua vida, sabe rir de si mesma; além de outras características.

Para Landowski¹, os simulacros são figuras de componente modal e temático pelas quais o enunciador e o enunciatário se deixam apreender mutuamente pelo discurso enunciado. Essas figuras do conteúdo são investidas de competências pelos actantes da comunicação – destinador e destinatário – que se atribuem

¹ No dicionário *Semiótica Diccionario Razonado de La Teoria del Lenguaje*, o verbete “simulacro” foi escrito por E. Landowski.

reciprocamente e, por isso, a construção de simulacros se dá na dimensão cognitiva e, de antemão, em todo o programa de manipulação intersubjetiva².

A partir desta consideração, já observamos qual é o simulacro atribuído ao destinatário-enunciatário, o da mulher brasileira que se manifesta aos moldes do destinador Rede Globo que, por sua vez, constrói-se como um destinador-enunciador que conhece bem o povo brasileiro por estar tão próximo dele, numa relação, diríamos, até de amizade, figurativizada pelo seu slogan “a gente se vê por aqui” anunciado durante a sua grade de programação. E é neste “aqui”, na sua tela, que mostra as “suas” mulheres brasileiras em *Retrato Falado*.

Entretanto, para este destinador-enunciador *fazer* o destinatário-enunciatário *ser* a mulher brasileira apresentada em *Retrato Falado*, utiliza-se do regime da manipulação, o *fazer fazer*, através de estratégias de persuasão em seu discurso. E ainda se utiliza do sensível proporcionado pela articulação sincrética do texto televisual, um *fazer sentir*, também para conquistar o seu destinatário-enunciatário. Trataremos sobre isso a seguir.

A MANIPULAÇÃO EM *RETRATO FALADO*: O FAZER FAZER A SERVIÇO DO FAZER SER

Entendemos que é justamente pelo regime da manipulação entre sujeitos que se dá a *principal* forma de interação entre *Retrato Falado* e o seu público. A partir da análise da instância da enunciação realizada no capítulo anterior, apontamos várias estratégias de manipulação utilizadas pelo destinador-enunciador Rede Globo para persuadir o seu destinatário-enunciatário telespectador a *ser* como a mulher brasileira construída no seu discurso em questão.

Para se dá a manipulação, entendemos que se estabelece um contrato de veridicção ou dizer-verdadeiro, entre destinador-enunciador e destinatário-enunciatário – como já observamos anteriormente. É pelo fazer cognitivo que o

² A. J. Gremias e J. Courtés, *Semiótica Diccionario Razonado de La Teoria del Lenguaje*, p. 232 (verbete: simulacro).

destinatário-enunciatário interpreta o que é apresentado e aceita ou não o que se constrói diante de si, levando em consideração se os valores propostos no discurso pelo destinador-enunciador estão de acordo com a sua visão de mundo. Aceitando os valores em jogo, o destinatário-enunciatário é manipulado, sendo esta manipulação uma doação de competência para a performance, para *fazer* o destinatário-enunciatário *ser* esta mulher brasileira.

O quadro *Retrato Falado* mostra-se como a sanção positiva (“aparecer na tevê”) do destinador-julgador, que entendemos ser o próprio destinador Rede Globo. Ao assumir ou manter – caso já tenha aderido anteriormente – os valores propostos pelo discurso, o destinatário-sujeito vai em busca do valor fundamental “renome”. E quando tem sua história veiculada pelo quadro em questão, o destinatário-sujeito é sancionado euforicamente, cumprindo, assim, o percurso o qual já mostramos na análise da primeira vinheta de abertura no capítulo 2. Este destinatário-sujeito é a manifestação no enunciado da mulher brasileira apregoada pelo destinador, a concretização em última instância do *fazer ser* do destinador. Com isso, esta mulher (destinatário-sujeito) que tem sua história contada torna-se co-destinador juntamente com a Rede Globo.

Para se dá esta aceitação ao discurso, é necessário que haja confiança do destinatário-enunciatário para com o destinador-enunciador, sendo assim possível o manipulador (destinador-enunciador) se utilizar de seu *fazer persuasivo* para convencer o seu destinatário-enunciatário. No caso em questão, uma das formas de convencimento ao que se passa na tela são os efeitos de sentidos criados pela construção discursiva.

O efeito de sentido de subjetividade, de aproximação ao discurso, criado a partir da relação “eu/tu” da enunciação projetada no discurso-enunciado, faz com que o enunciatário sinta-se próximo, pertencente ao que vê na tela da tevê. Além disso, é mais uma vez convocado quando se utiliza “nós”, “nosso”, “prá gente”, “vocês”; é convidado a fazer parte da história contada, a participar do discurso, identificando-se com o simulacro da brasileira ou com os outros construídos na história.

Ainda sobre este efeito, entendemos que há uma reiteração quando qualquer ator do discurso fala diretamente com o telespectador – olhando para a câmera. Este efeito é criado primeiramente pelo ator-apresentadora Denise que, ao dirigir-se ao enunciatário, envolve-o pela sua forma de falar e seu posicionamento olhando para o telespectador, a câmera.

No episódio “Entre o brasão e o passaporte”, por exemplo, o ator-Célia figurativizado por Denise, olhando todo o tempo para o telespectador (para a câmera) e conversando com ele, estabelece uma situação de diálogo com o enunciatário. Com uma moeda na mão, o ator-Célia explica ao telespectador que, num “cara-ou-coroa”, vai decidir entre os dois namorados com que estava se relacionando (Figura 32). Toda a sua tomada de decisão é compartilhada com o telespectador pelo seu modo de falar, por exemplo, quando ela diz: “Vamos fazer o seguinte...”. O “nós” – como já dissemos – aproxima o enunciatário ao discurso.



FIGURA 32 *Conversando com o telespectador, Célia faz “cara-ou-coroa” para decidir entre os dois namorados*

O seu posicionamento diante da câmera também reitera esta aproximação pelo seu enquadramento em plano próximo (busto da atriz). Este efeito de sentido de aproximação ao discurso, criado pelo verbal oral, é reiterado, diríamos até de forma exacerbada pela plástica do televisual, criando assim uma intimidade com o telespectador, pois é com ele que o ator-Célia vai tomar a sua “importante” decisão. A cena nos remete a uma conversa de Célia com uma “amiga próxima” com quem ela pode dividir as suas dúvidas e decisões. A composição desta cena também se utiliza da dimensão sensível do telespectador para persuadi-lo, como veremos no próximo tópico.

Uma outra estratégia de manipulação é a criação do efeito de sentido de suspense para manter o telespectador assistindo ao quadro. Isto se dá quando o narrador-Denise estabelece a proximidade com o telespectador através do efeito de sentido de subjetividade e, em sua onisciência manifestada durante a sua apresentação, não revela mais detalhes sobre o que acontecerá no episódio do dia. É como acontece no episódio “De cabelo em pé”, quando o ator-apresentadora diz: “Isabel foi para a praia com a família... só que aí...”; a afirmação deixa o enunciatório na expectativa do que virá pela frente na história.

Com os efeitos de sentido de verdade e realidade, *Retrato Falado* se constrói como uma peça televisiva que “reproduz”, com todos os seus recursos televisuais, um fato da história “real” de uma mulher brasileira. Esta mulher fala com sua própria voz este fato simples e risível de seu cotidiano, rindo de si mesma. Citemos um episódio que se utiliza de forma mais intensa desses efeitos, é o episódio “Anjos da guarda, ou melhor, da aeromoça”. Ainda no início da história, quando o ator-Márcia está fazendo o percurso de carro entre a praia do Guarujá, litoral norte do estado de São Paulo, à cidade de São Paulo; ele depara-se com um grande engarrafamento na estrada. Neste momento, entra uma seqüência de imagens aéreas de uma longa fila de carros parados numa estrada sob o crédito de uma matéria veiculada no telejornal local, o SPTV, em dezembro de 1999 (Figura 33). As imagens são acompanhadas pelo *off* de um repórter da Rede Globo que informa sobre a queda de uma barreira na Via Anchieta que causou um engarrafamento de mais de 15 quilômetros.



FIGURA 33 Imagem aérea de telejornal exibida no episódio “Anjos da guarda, ou melhor, da aeromoça”

Entendemos que a inserção deste trecho da reportagem cria e reitera os efeitos de sentido de verdade e realidade. Por ter sido uma matéria veiculada em um telejornal, apresenta-se como um “fato real”, que aconteceu “de verdade”; pois, em nossa cultura, o que é veiculado em telejornais e programas de notícias são acontecimentos tidos como reais e verdadeiros. Com isso, *Retrato Falado* se utiliza do recurso da exibição de uma reportagem de arquivo para evidenciar que a história que está sendo contada é verdadeira e real, que sua protagonista, de fato, viveu o que está contando.

Simultaneamente aos efeitos de sentido de verdade e realidade, constrói-se o efeito de sentido de verossimilhança, criado no quadro pela utilização da ficção que é uma construção discursiva de objetividade. Entendemos que a encenação da história também cria os efeitos de sentido de verdade e realidade por trazer elementos do mundo natural e cultural no qual vivemos. No entanto, a exacerbação desta objetividade construída, como já apontamos antes, cria o efeito de verossimilhança. “E, em *Retrato Falado*, acrescentamos ainda que o paralelismo entre a utilização da construção discursiva da ficção e a construção discursiva do documentário – manifestado, por exemplo, pelas entrevistas (como apontamos anteriormente) – reitera os efeitos de sentidos de verdade e realidade e de verossimilhança, ao mesmo tempo que eles fazem sentido nesta interdependência. Entendemos como uma construção discursiva que se utiliza de um sincretismo de formatos televisivos. Voltaremos a este ponto mais adiante.



FIGURA 34 *Márcia conversa com a mãe antes de ir ao trabalho*

Ainda no episódio citado antes, observamos que o efeito de verossimilhança se apresenta, por exemplo, na cena em que o ator-Márcia, na figura de Denise Fraga, conversa com o ator-Mãe, no quarto, enquanto o primeiro se arruma para ir ao trabalho – e que, no caminho, ficará preso no engarrafamento (Figura 34). O cenário do quarto da moça traz elementos do nosso mundo natural e cultural – efeitos de verdade e realidade – e, ao mesmo tempo, cria-se o efeito de verossimilhança, de que podemos ver algo que é possível ou provável por não contrariar o nosso mundo cultural e natural, além de ser plausível³. A cena constrói esta verossimilhança pela conversa entre os dois atores, o modo como o ator-Márcia se veste e usa a maquiagem (Márcia é aeromoça), a mãe arrumando a cama da filha etc.

Apontamos como mais uma estratégia de manipulação a construção discursiva que leva ao “riso”. No capítulo 4, explicamos a dinâmica utilizada pelo enunciador para fazer com que o telespectador *ria* do que ele vê na tela. Pelo que já observamos, é pela figuratividade e o seu plano da expressão que o quadro nos *faz rir*; é uma predominância de um *fazer rir* que se dá primeiramente pela cognição.

Por exemplo, no episódio “Passando a noite em claro”, Ivanildo, o marido de Luciana, assustado com as atitudes agressivas de sua esposa quando está sonâmbula, decide ir conversar com o pai da moça sobre o assunto. Nesta cena, encontram-se em primeiro plano Ivanildo e o pai de Luciana sentados em torno de uma pequena mesa redonda numa cozinha. Eles conversam sobre a noite em que Luciana pegou uma faca na cozinha e cortou frutas. O pai dela responde: “Ainda bem que é só frutas que ela corta”. Ivanildo pergunta: “O que o senhor está querendo dizer com isso?” E o pai acena com a cabeça negativamente. Ivanildo, desconfiado, olha para as suas “partes”. Neste momento, entre eles, ao fundo, está Luciana (na figura de Denise) com uma enorme faca na mão e olha séria para os dois (Figura 35).

3 O Dicionário Eletrônico Houaiss traz o termo “verossímil” com o seguinte significado: “que parece verdadeiro; que é possível ou provável por não contrariar a verdade, plausível”.



FIGURA 35 *Luciana, em segundo plano, com uma faca na mão. Em primeiro plano, o seu marido e o seu pai conversam sobre ela*

Na seqüência, entra a interlocutor-entrevistada Luciana que lembra que o pai contou ao marido “histórias do interior” de possíveis mortes causadas por pessoas sonâmbulas. Em seguida, volta a cena da cozinha, com o ator-Luciana, na figura de Denise Fraga, com a faca na mão, cortando pedaços de queijo na mesa na frente do pai e do marido (Figura 36). Ela está séria e mostra-se decidida, utilizando-se de força ao usar a faca. Os dois homens demonstram medo com a atitude dela. A cena ganha força com a música usada, a famosa trilha que marcou o filme “Psicose”, de Alfred Hitchcock.



FIGURA 36 *Luciana, o marido e o pai: em BG a música do filme “Psicose”*

Neste exemplo, temos uma percepção cognitiva para compreender a situação e isto é o que nos causa o riso. Ivanildo está sentindo-se ameaçado pela esposa e a música reitera a sensação do marido, entretanto, causa-nos o riso, pois, até ali, o discurso nos mostra uma história jocosa que está sendo narrada. Com este tipo de construção discursiva do quadro – como também já citamos anteriormente, cria-se no telespectador uma expectativa ao *riso*, ele sabe que *Retrato Falado* vai lhe *fazer rir*. E espera por isso.

A manipulação criada pela articulação textual sincrética faz com que o enunciatário-telespectador seja levado também a observar em sua vida cotidiana

acontecimentos risíveis, que o seu dia-a-dia também pode ser engraçado, que pode rir de si mesmo. Este telespectador é envolvido ao ponto de querer assistir ao próximo episódio no domingo seguinte. Enfim, o principal regime de interação entre destinador e destinatário em *Retrato Falado* é a manipulação. Entretanto, como dissemos, o sensível, o estésico, também é usado para convocar e conquistar o enunciatário como veremos a seguir.

CONTÁGIO POR IMPRESSÃO: O FAZER SENTIR A SERVIÇO DO FAZER SER

Até o momento, consideramos que a relação entre destinador e destinatário se dá pela dimensão cognitiva, a partir do *fazer persuasivo* do primeiro e do *fazer interpretativo* do segundo, estabelecendo-se assim o regime de interação pela manipulação. Este regime faz parte da lógica da junção – conjunção ou disjunção – entre sujeitos e objetos de valor, no qual o destinador-manipulador faz com que o destinatário-sujeito aceite suas estratégias de convencimento para entrar em conjunção ou disjunção com determinado objeto – como observamos até aqui.

A partir deste ponto, entendemos que esta interação pela lógica da junção entre destinador e destinatário em textos sincréticos, particularmente, televisuais, como é o nosso caso, utiliza-se de forma bastante acentuada de sua capacidade estésica. Como já observamos no capítulo 2, o texto televisual, por convocar simultaneamente, e articulados entre si, dois canais sensoriais – o visual e o sonoro –, produz efeitos sensíveis no enunciatário pela combinação de arranjos sincréticos realizados por uma única estratégia global de comunicação.

Citemos o episódio “A verdade nua e crua”. Quando o ator-Gislene, na figura de Denise, atende a porta do seu apartamento ao homem que faria o *striptease* na sua festa de aniversário, mostra-se decepcionada juntamente com as suas amigas (Figura 37). A plástica televisual nos faz ver o *stripper* de um ângulo alto, criando a impressão de que o homem é baixo e magro. Neste momento, o discurso se utiliza de uma música em *BG* com cadência muito compassada de um som grave de um instrumento de sopro que caracteriza a “decepção” das mulheres

que esperavam por um homem alto e musculoso – simulacro do *stripper*. E é isso que causa o riso! A expectativa de Gislene e suas amigas por este momento é completamente desfeita, porque há a troca de simulacros: ao invés de um homem alto e forte, aparece um baixo e magro.

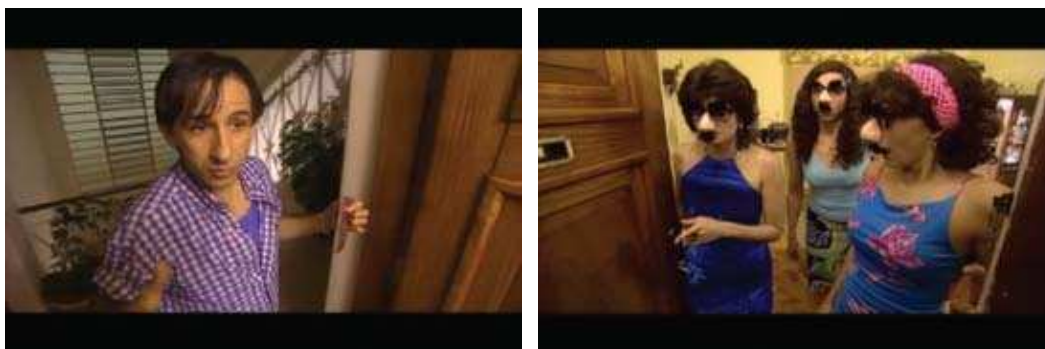


FIGURA 37 A decepção de Gislene e suas amigas com o *stripper*

Com este exemplo e o citado anteriormente do episódio “Passando a noite em claro”, entendemos que o riso provocado por *Retrato Falado* é produzido pela articulação das duas sensorialidades – o visual e o sonoro – na construção discursiva do quadro que leva tanto a uma percepção cognitiva quanto estética. É pela sensorialidade perceptiva do telespectador que faz com que ele *sinta* pelo riso a “consistência estética”⁴ do quadro. Podemos nos perguntar, com isso, se este *fazer sentir* – que se dá pelo riso – é mais uma estratégia de manipulação criada pelo enunciador para convencer o seu enunciatário; se é uma estratégia que se utiliza do “sensível” para manipular.

Para Landowski, ao observarmos elementos pertinentes à dimensão do sensível, do estético, saímos dos limites de uma semiótica da junção para entrar na dimensão de outro regime de sentido, o da união. Landowski afirma, sobre o regime da união que

“entram em relação, de um lado, sujeitos dotados de ‘sensibilidade’ – de uma aptidão para sentir, e, portanto, de uma *competência estética* – e, do outro, manifestações dotadas, enquanto realidades materiais, de uma *consistência estética*, isto é, de qualidades ditas, elas também, ‘sensíveis’ (especialmente de ordem plástica e dinâmica), oferecidas à nossa percepção sensorial”⁵.

4 E. Landowski, *Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa*, p.18.

5 *Ibid.*

Esta relação actorial pode se apresentar seja como sujeitos (humanos ou não), seja como simples objetos (obras de arte, paisagens etc)⁶.

A partir dos exemplos citados, apontamos que, na interação entre *Retrato Falado* e o seu público, há esta dimensão sensível com a “competência estética” do telespectador que é dotado de percepção sensorial que o faz *sentir* e o quadro, por sua vez, possui a “consistência estética” capaz de *fazer sentir* no telespectador, principalmente, pelos arranjos plásticos sincréticos do texto televisual em questão.

Neste segundo regime de sentido, há um processo classificado por Landowski como “contágio” que se caracteriza pelos actantes entrarem esteticamente em contato dinâmico, sendo a sua co-presença interativa reconhecida como apta a *fazer sentido*, no ato, e a criar valores novos⁷. É a sua “co-presença sensível, ou corpo-a-corpo estético”⁸, que traçam diferenças em modos de estar-no-mundo e de estar presente para o outro, em relação ao regime de junção que é fundamentado na troca de objetos⁹. O contágio se dá no modo da simultaneidade com uma partilha de afetos do corpo e da alma, é um sentir recíproco. Landowski afirma ainda que “é a *própria presença* de um sujeito – rindo desejando, etc. – junto ao seu outro que faz com que o segundo, quer de bom grado quer não, se encontre *comovido, transformado, contaminado* pelo primeiro”¹⁰.

Como podemos pensar em “contágio” a partir de um programa de televisão? Como pode haver um “corpo-a-corpo estético” e um “sentir recíproco”? É possível se dar a contaminação, o contágio? Podemos trazer o texto “Viagem às nascentes do sentido” do próprio Landowski para refletir sobre isso. A partir do exemplo de uma certa pintura¹¹, o autor considera que

“a encenação que ele [o quadro pintado] dá do modo de se articular dinamicamente a co-presença, corporalmente vivida, entre um certo sujeito e o ambiente que o circunda, consegue *fazer-nos sentir o sentir do outro, in situ*, quase como se nós também estivéssemos aí”¹².

6 E. Landowski, *op.cit.*, p. 18.

7 *Ibid.*, p.19.

8 *Ibid.*, p. 24

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p.40.

11 Obra de Corot, *Souvenir de Monterfontaine* (1864 – Museu do Louvre).

12 I.A. Silva (org.), *Corpo e Sentido*, p. 35.

É a organização plástica da pintura que fornece uma interpretação da ordem “estésica”; é a simulação pictórica que media uma experiência da co-presença, e segundo ele, “quase intersomática”¹³. Como vimos, a própria televisão já se utiliza, em sua plasticidade, das sensorialidades visual e sonora para “nos fazer sentir”. Em *Retrato Falado*, entre os actantes da comunicação – o destinador e o destinatário –, há uma “co-presença interativa”, em ato, primeiramente, porque o tempo da recepção do telespectador coincide com o tempo da veiculação do quadro, instaurando aos dois sujeitos a presença mútua.

Sabemos que o quadro é um produto realizado com certa antecedência a sua veiculação, entretanto o seu momento de exibição é o mesmo em que o telespectador recebe em seu aparelho de televisão. É no tempo presente que se dá a interação entre os sujeitos, o mesmo *agora* que é manifestado no enunciado *Retrato Falado*, como vimos anteriormente¹⁴. E é no *aqui* da enunciação projetado no enunciado – o *set* de gravação onde se passa toda a história – que o enunciatário “vive” esta interação em ato e, pelos efeitos sensíveis do texto, também estésica. É no *agora* e no *aqui* que se realiza a interação sensível entre os sujeitos.

O *eu* – projetado no enunciado – é assumido primeiramente pelo narrador-Denise e sua relação com o narratário-telespectador se dá pelo diálogo estabelecido no discurso, uma relação intersubjetiva. Pela visualidade do actante Denise Fraga, com seu posicionamento em plano próximo, gesticulando e olhando para o telespectador, e pela sonoridade de sua fala envolvente, voltada a quem assiste, e o seu tom de voz jocoso, instaura-se também uma relação intersomática entre os dois sujeitos. Além da fala da apresentadora, entendemos é o próprio corpo de Denise que “emana” ao telespectador o seu “bom humor” e esta percepção “sensível” se dá pela articulação das duas sensorialidades – visual e sonora – do texto da tevê e se cria uma “empatia” do telespectador para com Denise.

Entendemos que se dá uma “co-presença sensível ou corpo-a-corpo estésico” entre Denise e o telespectador e há o “contágio” do estado “bem humo-

¹³ Cf. E. Landowski, *op.cit.*, p. 35.

¹⁴ Esta análise da enunciação foi realizada no capítulo 3.

rado” do primeiro sujeito em relação ao segundo. Consideramos que a dimensão “sensível” pela “consistência estética” do quadro atinge o enunciatário no plano somático por ele “ver e/ou sentir” o riso do seu interlocutor. São as duas dimensões – a intelegível e a sensível – que se reúnem e se misturam na própria experiência vivida¹⁵ do enunciatário ao assistir a *Retrato Falado*.

Entendemos que é esta interação “sensível” que se cria com a figura de Denise que leva o telespectador a *sentir, rir, fazer*. Ele é convidado pelo ator-apresentadora Denise, e “contaminado” pelo seu bom humor, a envolver-se com a história do quadro. Reconhecendo a sua figura durante a história, é levado a “se identificar” com o simulacro da “mulher brasileira” que ela figurativiza através dos diversos personagens que interpreta. Para Landowski, é no mundo natural que nos circunda, através dos espaços sociais, que podemos nos identificar com o outro pela sua presença física, como corpo visível e sensível¹⁶. Assim, consideramos que a televisão também é um meio pelo qual encontramos o outro em sua dimensão sensível. A identificação do telespectador também pode se dar pela relação que a “brasileira” estabelece com outros simulacros, por exemplo, com o do “homem brasileiro” que se constrói na relação com a mulher.

É a figura de Denise, que se mostra primeiramente como apresentadora, que leva o telespectador a identificar-se com a protagonista da história do dia, tanto figurativizada por Denise quanto pela pessoa que vivenciou o fato contado. É a “co-presença sensível” entre Denise e o telespectador que o leva a identificar-se com o actante na figura de Denise que *sente* e o *contagia*, levando-o a *sentir* também. Indentificando-se com ela, o enunciatário adquire o *poder* e *saber fazer* para assumir o papel da mulher brasileira apresentado no quadro. E, “contagiado” pelo seu bom humor, *sente* a história contada e *ri* dela.

No exemplo que citamos no início deste capítulo, do episódio “Entre o brasão e o passaporte”, em que o ator-Célia, em um diálogo com o enunciatário, decide com quem vai continuar namorando (Figura 32); o discurso cria uma con-

¹⁵ Cf. E. Landowski, *op.cit.*, p. 26.

¹⁶ Cf. I.A. Silva (org.), *Corpo e Sentido*, p. 33.

versa íntima entre o ator-Célia (Denise) e “seu/sua amigo(a)” telespectador(a) que compartilha a sua tomada de decisão. É uma “co-presença sensível” entre os dois sujeitos da relação capaz de criar ou afirmar uma identificação do enunciatário com a figura de Denise.

No episódio “De cabelo em pé”, por exemplo, na sequência de cenas em que o ator-Isabel, na figura de Denise, vai ao banco com o capacete de motociclista na cabeça e não o tira para não estragar o processo de tintura que estava no cabelo¹⁷; entendemos que há uma percepção estética por parte do enunciatário-telespectador. Como observamos antes, é a simulação criada pela plasticidade televisual que, com a co-presença corporalmente vivida entre um sujeito e o ambiente em que se encontra, nos “faz sentir o que o outro sente”, como se também estivessemos ali. O telespectador parece sentir junto com o ator-Isabel o que ela sente, ao esperar na fila, o ônibus para voltar para casa (Figura 38). Isabel agita agoniada a cabeça e com as mãos bate no capacete e tenta coçar a cabeça. O enunciatário parece sentir a sensação de incômodo, ardência e coceira na cabeça depois de tanto tempo com a tinta no cabelo coberto com tantos objetos – touca de borracha para o reflexo, plástico, boné e capacete – e ainda estar parada embaixo de um sol quente.

Neste exemplo, temos uma construção discursiva que se utiliza de procedimentos de manipulação – como já observamos no início deste capítulo e no capítulo 4 – que *faz* o telespectador *rir* da sequência de cenas apresentadas até então, a partir da troca de simulacros. Assim temos um *fazer sentir* pelo riso numa dimensão inteligível. Como texto sincrético, estes procedimentos são criados pelas sensorialidades visual e sonora que articuladas produzem efeitos sensíveis no enunciatário, uma dimensão estética que faz este enunciatário também ser “contagiado” pela figura de Denise e ter uma percepção “sensível” do que sente o ator-Isabel durante a sua trajetória ao banco.

17 No episódio “De cabelo em pé”, a protagonista Isabel decide fazer reflexo em casa antes de viajar com a família para a praia. Quando faltavam 15 minutos para tirar a tinta do cabelo, o marido pede para que ela vá ao banco sacar dinheiro antes da viagem. Ela decide ir sem tirar a tinta do cabelo e, para isso, usa um plástico para cobrir o cabelo e um boné. E, durante o trajeto até o banco que faz de moto, coloca o capacete na cabeça ao ver uma blitz rodoviária.



FIGURA 38 *Início da seqüência de cenas de Isabel no ponto do ônibus:
faz-nos sentir o que o outro sente*

No quadro estudado, observamos a interação pelo regime da junção pela manipulação e da união pela estesia provocada no telespectador, o “contágio”. É uma dinâmica em que os componentes cognitivos e estésicos estão tão interligados que não seria possível dizer onde começa um e onde termina o outro¹⁸. Landowski nos ensina que “na prática, é raro que as coisas sejam tão nítidas”¹⁹, não é de forma mecânica que observamos separadamente os dois regimes de sentido, o da junção e o da união.

Com estas considerações, entendemos que a interação entre *Retrato Falado* e o seu público se dá pelos dois regimes de sentido abordados aqui. Na dimensão sensível, observamos que há o corpo-a-corpo estésico entre a figura de Denise e o enunciatário que é “contagiado” por ela. Entretanto, esta interação não é um “sentir recíproco”, só há uma via, aquela entre Denise e o enunciatário. Para Landowski, este tipo de interação é chamado de “contágio por impressão” que é desenvolvida no plano sensível, intersomático, em que a relação se passa, do ponto de vista do resultado, como se ainda estivesse sob o regime da junção²⁰. Ou seja, no quadro, o enunciador constrói seu discurso, utilizando-se do sensível para *fazer* o seu enunciatário *ser* a mulher brasileira em questão.

Ainda para Landowski, esta interação reproduz, de forma calculada, processos pré-estabelecidos, dentro do quadro da manipulação esquematizada pela gramática narrativa²¹. É uma forma unilateral de contágio que tende a fazer com

¹⁸ Cf. E. Landowski, *op.cit.*, p. 26-7.

¹⁹ *Ibid.*, p.26.

²⁰ *Ibid.*, p. 50.

²¹ *Ibid.*

que o sujeito contaminado percorra fases de um programa predefinido pelo outro que o contamina e “que resta apenas, em suma, executá-lo”²², no caso, assumir o papel da mulher brasileira apresentada por *Retrato Falado*.

Voltemos ao episódio “A verdade nua e crua” para mais um exemplo sobre o “contágio por impressão”. No início do quadro, o ator-apresentadora Denise Fraga introduz o episódio dizendo que era aniversário de Gislene – a protagonista da história – e que “ela queria fazer uma coisa diferente... aliás, bem diferente!”. Neste momento, cria-se a identificação do telespectador com a figura de Denise que se mostra bem humorada, sorrindo, e o deixa em suspense para a história que vai começar. Quando se inicia a encenação, o ator-Gislene, na figura de Denise, mostra-se no centro da tela de todas as cenas seguintes: está na cabeceira da mesa e ao centro do sofá, ou apresenta-se em primeiro plano praticamente em todo o episódio.



FIGURA 39 O telespectador identifica-se com a figura de Denise Fraga

No início da encenação, o ator-Gislene, na figura de Denise, conta para as amigas que, para comemorar o seu aniversário, vai contratar “um homem lindo” para fazer *striptease*. Ao dizer isso, o ator-Gislene, ao centro da tela e suas duas amigas, uma de cada lado, gritam animadas com a idéia. Neste momento, entra o ator-Gislene, na figura da pessoa “real”, que afirma: “Dá vontade de ver um *striptease*. Ninguém tinha coragem de pedir ao marido para fazer um *strip*, então... aí surgiu a vontade da gente vê”. Volta à encenação, no mesmo cenário e com o mesmo enquadramento, com todas as três mulheres olhando para o telespectador, a câmera, e uma das amigas diz: “A gente? Eu não disse nada” (Figura 40). Com

22 Cf. E. Landowski, *op.cit.*, p. 50.

esta cena, os sujeitos estabelecem contato com o público pela visualidade e, mais uma vez, a figura de Denise se sobressai por estar ao centro da tela.



FIGURA 40 Início do episódio "A verdade nua e crua"

A seqüência de cenas seguintes mostra o ator-Gislene e suas amigas, lendo um jornal, sentadas num sofá, ansiosas por escolher o *stripper* para a festa de aniversário. Elas gritam animadas ao lerem os anúncios, levantando e mexendo as pernas, demonstrando "ansiedade" e "agitação". O enunciatário "sente" o mesmo a partir da plástica televisual que explora as sensações das três mulheres. O enquadramento de um ângulo alto traz, ao centro da tela, as três amigas no sofá, uma ao lado da outra, por trás de um jornal aberto. Não se vêem os rostos das três, apenas as pernas que se mexem "agitadas", evidenciando a "ansiedade" por cada anúncio lido que se ouve acompanhado por "gritinhos" quase histéricos. Esta "animação" leva o enunciatário a "animar-se", curioso por ver também o que elas lêem. Neste momento, o enunciador desvenda para o telespectador os anúncios, colocando duas cenas em seqüência, cada uma com um homem que fala olhando para o telespectador, anunciando seus trabalhos de *stripper* como se falasse para as três amigas.



FIGURA 41 Gislene e suas amigas ansiosas por escolher o *stripper*

Com o *stripper* escolhido, o ator-Gislene, na figura de Denise, ainda ladeada pelas amigas no sofá, fala ao telefone, contratando-o. São as expressões corporais das três mulheres que contagiam o enunciatário, elas se mexem ansiosas. A plástica televisual de um enquadramento em plano próximo com câmera parada concentra a atenção do telespectador nas três amigas ansiosas, nos seus corpos que se mexem e remexem inquietos. A ansiedade delas também é mostrada pela fala. O áudio dá ao “clima de ansiedade” um tom jocoso à situação por trazer uma sonoridade de instrumentos simples e ritmo com batidas espaçadas. Quando Gislene conclui a ligação, ela e as amigas gritam de ansiedade porque vão ver o *striptease* (Figura 42). São os corpos que sentem e, pela construção sincrética, estabelece uma co-presença sensível com o telespectador, contaminam-no a partir de sua percepção sensorial.



FIGURA 42 A ansiedade de Gislene e suas amigas para ver o *striptease*

Esta “contaminação” do telespectador pelas sensações dos sujeitos continua ao longo das cenas seguintes pela plástica televisual. Com enquadramento próximo e câmera parada, exploram-se as expressões corporais, bem como o modo de falar e os gritos e a movimentação dos corpos no cenário. E é a sonoridade do samba que acompanha as cenas que dá a situação um tom divertido, jocoso. Constrói-se assim o riso. É através deste sincretismo de linguagens que o público se “contagia”, ficando tão ansioso quanto os atores da narrativa, mas divertindo-se com o episódio que está no ar.

Ao final da performance do *stripper*, após a sua saída, há uma mudança do que as três amigas sentem, elas não param de rir (Figura 43). É um riso que também contagia o telespectador por “ver” e “sentir” o riso delas. Durante toda a história, a figura de Denise continua em destaque, mostra-se sempre em primeiro plano, bem mais perto do enunciatário.



FIGURA 43 O riso “contagioso” de Gislene e suas amigas

Apontamos até aqui elementos que nos indicam que há um “contágio por impressão” neste episódio. Abordamos a dimensão sensível do quadro e a sua percepção sensorial pelo telespectador. Entretanto, não podemos nos esquecer que simultâneo ao sensível, a construção discursiva também explora a dimensão inteligível. Há o *fazer rir* do quadro pelo regime da manipulação como abordamos antes, ainda neste capítulo. Como nos diz Landowski, “... não nos sentimos, em caso semelhante, de forma alguma obrigados a escolher entre os termos de uma alternativa”²³. As duas dimensões podem se diferenciar analiticamente, mas se reúnem e se misturam enquanto experiências vividas.

A INTERAÇÃO PELO *FAZER SENTIR*: SENSIBILIDADE REATIVA E/OU PERCEPTIVA?

Entendemos que os destinadores das várias mídias em geral constroem discursos baseados no regime da manipulação em busca de conquistar ou man-

²³ E. Landowski, *op.cit.*, p. 26.

ter o seu destinatário vinculado aos seus valores e verdades. Entretanto, pelo que apontamos até aqui, é possível observar outros tipos de interação. Identificamos os dois regimes de sentido, o da junção e o da união em *Retrato Falado*, um produto da mídia televisiva que é englobado a um dos mais tradicionais programas de televisão do país. Num primeiro momento, abordamos o regime de sentido por junção com a interação pela manipulação que consideramos como o eixo central da construção discursiva do quadro em questão. No entanto, apontamos também como se dá o regime da união pelo contágio por impressão.

Citemos o livro “*Lês Interactions risquées*”²⁴ de Landowski, na parte em que explica o modelo proposto com os quatro regimes de interação²⁵ e, a um certo ponto, se detém no exemplo do político. O autor afirma que a profissão da política não é feita apenas de discursos programados pela razão e de discursos manipuladores através de promessas. Para ele, além ou aquém da argumentação, a política requer, em certos momentos, de uma presença íntima, “estésica”, ajustando-se às disposições, às esperas, aos movimentos, aos humores dos cidadãos para, assim, poder captar e realizar o potencial da própria política²⁶.

A partir desta consideração, podemos fazer uma analogia com a própria mídia, em particular, o quadro em estudo. Entendemos que *Retrato Falado* também pode ser pensado além (ou aquém?) da manipulação. Primeiramente, em sua co-presença sensível de sujeitos em ato, observamos que o quadro se utiliza de um *fazer sentir* o qual é construído pela plástica televisual para que o enunciatário “sinta” o que os atores da narrativa “sentem” – contágio por impressão. Além disso, há um *fazer sentir* que se dá pelo riso ao discurso apresentado, um riso provocado pela dimensão cognitiva e/ou estésica.

Ainda observando esta dimensão sensível que nos indica o regime de sentido por união, podemos trazer um outro regime de interação, o do ajustamen-

24 Cf. E. Landowski, *Les interactions risquées*.

25 Landowski expõe quatro regimes de interação: a programação, a manipulação, o ajustamento e o acidente. Retoma os dois primeiros da semiótica narrativa clássica e propõe os dois últimos para compor um quadrado semiótico para que este possa ser um modelo geral para a disciplina.

26 Cf. E. Landowski, *op.cit.*, p. 78.

to²⁷. No ajustamento, são os sujeitos em contato que se vêem com um corpo capaz de sentir, possuem uma sensibilidade. É o *fazer sentir* recíproco em contato direto e o modo de *fazer junto* que fundamenta este tipo de interação. Os actantes (pessoas ou coisas) em relação podem ter sua competência modal – fundamental ao regime da manipulação –, mas o que diferencia a manipulação do ajustamento é o corpo que sente. Os sujeitos não vão mais atrás apenas da liquidação da falta ou da satisfação de desejos pessoais, mas buscam uma forma possível de realização mútua.

Landowski nos apresenta, no livro citado acima, dois tipos de sensibilidades: a reativa e a perceptiva²⁸. Ao exemplificar o ajustamento que se dá pela sensibilidade reativa, o autor atribui a este tipo de interação ao que “sentimos” ao tocar um teclado de computador ou um pedal de um acelerador quando estes possuem uma tecnologia sofisticada que nos impressiona com as mais sutis e discretas reações. Seguindo este pensamento, podemos dizer que este tipo de ajustamento se dá por uma via unilateral de efeitos sensíveis entre os actantes em relação, a exemplo do contágio por impressão. Assim, consideramos que, em *Retrato Falado*, encontramos o ajustamento a partir de uma sensibilidade reativa que se dá pelo riso do enunciatário, uma reação sensível e imediata de contato direto entre o enunciatário e a consistência estésica do discurso em questão.

Para o ajustamento pela sensibilidade reativa, citemos o exemplo do episódio “Dente por dente, ou jaqueta por jaqueta”. A cena em que o ator-Mariza, após escovar os dentes, ao se olhar no espelho, grita assustada quando percebe que o seu pivô do dente da frente tinha caído pelo ralo; o enunciatário ri com o próprio grito e a expressão de pavor da protagonista. Com o que já observamos, o enunciatário não tem dúvidas de que a situação mostrada é cômica, é para fazê-lo rir. Com este riso a partir do que é percebido – que não é apenas cognitivo, mas estésico; entendemos que se dá uma reação imediata do telespectador, uma reação para ajustar-se a consistência estésica do quadro. Assim, podemos pensar a interação entre *Retrato Falado* e o seu telespectador como um ajustamento pela sensibilidade reativa.

²⁷ Cf. E. Landowski, *op.cit.*, p. 39-47.

²⁸ *Ibid.*



FIGURA 44 Ao escovar os dentes, Mariza perde o pivô do dente da frente no dia do casamento da filha, um domingo

O outro tipo de sensibilidade, a perceptiva, segundo Landowski, permite que os actantes em contato experimentem pelos sentidos o mundo exterior, a partir da presença de outros sujeitos ou mesmo objetos, e sintam alterações que afetam os estados do corpo, além de proporcionar interpretar essas sensações diferenciadas, fazendo elas mesmas sentido²⁹. Este segundo tipo de sensibilidade leva a um ajustamento que possui uma via de mão dupla que faz com que os actantes em contato se sintam reciprocamente e, nesta interação, estejam aptos a perceber o mundo e competentes a lhe dar sentido.

No tópico precedente, fizemos considerações sobre a competência estética do enunciatário-destinatário de *Retrato Falado*, além da sua percepção também sensível. Ao longo do período em que esteve no ar, observamos que no quadro ocorreram algumas mudanças na forma de manifestação dos episódios. Estas alterações não seriam um ajustamento que se dá pela sensibilidade perceptiva entre os actantes enunciator-destinador e enunciatário-destinatário? A partir desta relação sensível, a consistência estética do quadro não poderia ter sido modificada para se ajustar ao seu enunciatário?

Se pensarmos o desenrolar de uma telenovela, o seu encaminhamento muita vezes é mudado a partir da reação do público. Como não é um produto finalizado para posterior exibição, a sua realização se dá quase concomitante a sua produção; não poderíamos considerar esta relação entre os actantes destinador e destinatário da telenovela como um ajustamento pela sensibilidade perceptiva? Este tipo de ajustamento não poderia ocorrer entre o público e uma telenovela ao longo

²⁹ Cf. E. Landowski, *op.cit.*, p. 43-47

de sua realização e veiculação? Ou as mudanças ocorridas na telenovela a partir da reação do público apenas estariam ligadas a interação por manipulação? Como dissemos antes, as duas dimensões sensível e inteligível – base dos regimes de sentido – não se excluem mutuamente; estão tão ligadas que seria difícil ver com nitidez os limites entre elas. Assim, consideramos, nesta relação entre destinador e destinatário de uma telenovela, a possibilidade de um ajustamento pela sensibilidade perceptiva.

Observemos, então, em *Retrato Falado*, algumas mudanças na sua manifestação – consistência estésica do quadro –, ao longo do tempo, que consideramos como ajustamento a partir da sensibilidade perceptiva entre os actantes destinador e destinatário. Como estes actantes delegam o *fazer* para o sujeito complexo – enunciador e enunciatário –, começemos por apontar as modificações feitas por este sujeito na produção do quadro. Temos que, ao longo do período que esteve no ar, *Retrato Falado* passou a ter mais cenas na sua parte ficcional em que os atores estabelecem uma relação direta com o telespectador, reiterando a relação “eu/tu” criada a partir do narrador Denise.

No episódio “Entre o brasão e o passaporte”, o segundo que consta no DVD, na cena em que o ator-Célia, na figura de Denise, juntamente com os outros atores-namorados, olha para a câmera e fala com o telespectador, assume a voz do discurso e estabelece a relação “eu/tu” com o enunciatário. Os três atores olham para a câmera, enquanto o ator-Célia pergunta aos namorados se eles poderiam ser dublados para serem compreendidos por ela e pelo público brasileiro (Figura 29 – Cap. 4). O narrador implícito dá voz ao interlocutor-personagem ator-Célia que estabelece uma relação direta com o telespectador que passa a ser também interlocutário.

Ainda neste episódio, num outro exemplo já citado anteriormente, o ator-Célia conversa com o telespectador, compartilha com ele a sua decisão de escolha de um entre os dois namorados (Figura 32). Mais uma vez, temos o enunciatário como interlocutário. Entendemos que, com este tipo de procedimento, o enunciador rompe com o modo tradicional de narrar a história, fazendo com que o enunciatário também sinta-se parte dela.

Este recurso de narração volta a ser usado pelo enunciador de modo mais freqüente a partir do sétimo episódio do DVD, a sua metade. Volta-se a delegar a voz, de modo particular, aos personagens interpretados por Denise, a figura central das histórias de *Retrato Falado*, aquela que estabelece a “empatia” com o telespectador, além da sua identificação por ele. O episódio “Baixaria nas alturas” utiliza, em duas cenas do início, este recurso do ator na figura de Denise “conversar” com o enunciatário-interlocutário. São as cenas dentro do avião em que o ator-Ruth compartilha todo o seu medo de voar de avião com o telespectador, olhando e falando com ele.



FIGURA 45 *Ruth conversa com o telespectador sobre o seu medo de voar de avião*

Um outro episódio que observamos o uso de um recurso parecido com este é “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”. No início e, principalmente, no fim, o ator-Zuca e seu marido olham para o telespectador, estabelecendo contato, contudo não conversam com ele, apenas comentam a animação gráfica que foi exibida e vista pelo telespectador. É como se os atores do enunciado também assistissem junto com o enunciatário ao que foi exibido. Este recurso usado pelo enunciador desvenda, mais uma vez, que o tradicional discurso ficcional da televisão não está sendo seguido, criando assim um modo de interação entre os atores do discurso e o enunciatário: juntos compartilham tudo o que vêem.

Na última cena do referido episódio, os dois atores, olhando para o público, pedem para “cortar” a gravação. Sorrindo e brincando, mostram-se como os personagens da história, mas sabem que estão sendo “filmados”, que estão na televisão (Figura 46). O enunciador desvela, outra vez, o seu fazer do enunciado ao enunciatário. Estes procedimentos de realização citados tornam-se mais presentes no discurso do quadro, uma forma de aproximação e interação com o seu público, que consideramos como um modo de ajustar-se ao seu destinatário.



FIGURA 46 Final do episódio “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”

O ajustamento que se dá pela sensibilidade perceptiva em *Retrato Falado* pode ser observado ainda pela inserção de pessoas famosas nos episódios. Temos a cantora Elba Ramalho e o dançarino de Hip Hop Nelson Triunfo (“Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”) que comentam sobre o cabelo crespo; o ex-jogador e técnico de basquete (“Dente por dente, ou jaqueta por jaqueta”) que fala da dificuldade em não ter um pivô no jogo, e episódios que trazem a própria história de pessoas conhecidas como a cantora Ângela Maria³⁰. Entendemos como maneiras de proceder para manter a atenção do seu enunciatário-destinatário ao quadro, uma forma de ajustamento ao desejo do telespectador em ver pessoas famosas que são ídolos de muitos.

Retrato Falado passou também a exibir histórias de mulheres que são fãs de celebridades, trazendo, assim, essas para participar do quadro como a apresentadora Xuxa, o cantor Roberto Carlos e a dupla sertaneja Zezé de Camargo e Luciano³¹. Além disso, há sempre nos episódios um artista famoso do elenco da Rede Globo – conhecidos do grande público da emissora –, interpretando algum personagem da história contada como Otávio Augusto, Eloísa Mafalda, Flávia Alessandra, Evandro Mesquita, Reginaldo Faria etc. Mais uma vez, consideramos um modo de ajustar-se ao querer do telespectador, como dissemos antes.

Também apontamos como “ajustamento” o aumento da participação de profissionais de áreas específicas inseridos nos episódios para explicar certos assuntos abordados. Por exemplo, temos a entrevista do psiquiatra Dr. Edson Engels

³⁰ Este episódio não consta no DVD de *Retrato Falado*, mas foi exibido no *Fantástico* e está no site do programa para ser assistido.

³¹ Estas histórias estão em episódios que não constam do DVD de *Retrato Falado*, entretanto foram exibidos no *Fantástico* e estão a disposição no site do programa para quem quiser assistir.

para explicar o uso do álcool pela personagem Ruth; do Tenente Moreno do Policiamento de Trânsito que informa sobre a penalidade do não uso do capacete pelo motociclista e seu carona na história de Márcia e do cabeleireiro Mauro Freire para falar sobre o uso das mechas no cabelo da personagem Mariza. Este é um recurso também para reiterar o efeito de sentido de verdade e realidade. Não poderíamos considerar este recurso também como um modo do quadro ajustar-se ao seu telespectador?

Encontramos também a mudança do uso da tela *widescreen* no quadro como já observamos no capítulo 3. As entrevistas das pessoas “reais” ficam em formato da tela da tevê pela qual assistimos aos telejornais ou noticiários, reiterando, mais uma vez, os efeitos de verdade e realidade. E a encenação da história passa a ser exibida em tela *widescreen* que nos remete ao cinema, meio pelo qual se privilegiam as histórias ficcionais, irreais, um imaginário de um mundo sem sofrimentos, um mundo feliz, de sonhos. Entendemos esta mudança também como um ajustamento do quadro ao seu público.

Outra forma que consideramos como o ajustamento em *Retrato Falado* é a própria alteração da vinheta de abertura, modificada 3 vezes durante o tempo em que esteve no ar. A última vinheta que consta no DVD, a mesma que estava no ar até o ano de 2007, teve uma mudança relevante em sua plasticidade comparando com as anteriores – como observamos no capítulo 2. Há a manifestação no enunciado de um sujeito fotógrafa que consideramos como o próprio enunciator. Este sujeito é a figurativização de Denise Fraga, aquela que contagia e cria identificação com o enunciatário; ela é o delegado do enunciator. Na narrativa, a figura de Denise fotógrafa, que olha para o telespectador e o “prepara” para a foto, é a figurativização do processo de escolha da pessoa que vai contar a história, pois mostra que é o enunciator quem escolhe.

O painel por trás desta fotógrafa é formado exclusivamente por fotos de mulheres e isto evidencia que a escolha deste enunciator será de uma mulher. As cores que predominam na plástica televisual são tons claros do vermelho, que nos remetem ao cor-de-rosa, uma cor dita feminina. Assim, a vinheta é também a figu-

rativização da interação entre Denise e o telespectador, ou melhor, a telespectadora: ela olha, gesticula e tira uma foto “dela”. Entendemos, com isso, que a mudança da plasticidade da vinheta faz parte do ajustamento que se dá pela sensibilidade perceptiva entre enunciador e enunciatário – Denise e as mulheres.

Com a mudança da vinheta, o verbal-escrito do nome do quadro não tem mais o complemento “com Denise Fraga” como explicamos no capítulo 2. Denise recebe apenas a sua identificação quando aparece em sua apresentação que passou a ser antes da exibição da vinheta de abertura. Entendemos, com isso, que há um ajustamento entre o quadro e o seu enunciatário. Não é preciso mais dizer que é *Retrato Falado com Denise Fraga*, pois o telespectador “já sabe disso”. A imagem de Denise e o crédito do seu nome já bastam para que o telespectador reconheça que ela é a atriz principal de *Retrato Falado* e que faz o papel principal de todos os episódios já assistidos. A figura de Denise, a qual o enunciatário se identifica e pela qual é contagiado, estabelece a interação com o telespectador.



Maria
Isabel
Salomão

Maria
Isabel
Salomão

Shenca
Loyolla

ZULMERIA ROSA DE JESUS

Jutta
Lange

Shenca
Loyolla

Maria
Isabel
Salomão

Maria
Isabel
Salomão



Considerações finais: a mulher “fantástica” e o destinador social

A MULHER “FANTÁSTICA” DE *RETRATO FALADO*

Em *Retrato Falado*, a mulher protagonista mostra-se como uma pessoa comum, ordinária, que vive o seu dia-a-dia como todas as pessoas, os telespectadores. São mulheres que trabalham, estudam, tomam conta dos filhos, do marido, cuidam da casa. Mas o que faz as suas histórias serem diferentes é ter a regularidade do seu cotidiano rompida por algum acontecimento. E é esta ruptura da cotidianidade que ganha espaço e visibilidade na televisão.

O cotidiano em sua rotina, sua regularidade, a sua mesmice muitas vezes levam as pessoas ao tédio, a uma perda de sentido da vida, a própria insignificância¹. O que quebra esta continuidade que faz sentido e, por isso, ganha evidência na tevê. Em *Retrato Falado*, a continuidade da vida cotidiana é “ordinária, comum”, e o que se opõe a isso, a descontinuidade, é “extraordinário, fantástico”. O próprio dia de domingo em que o quadro é exibido assume o caráter de descontinuidade do cotidiano, da quebra da rotina dos afazeres da semana. Além disso, o próprio programa de televisão no qual é exibido se autodenomina “fantástico”.

No episódio “Marias Cecílias”, por exemplo, o fato apresentado é o da senhora Shenca ter entrado na casa errada ao invés da casa da sobrinha. Na continuidade do cotidiano de Shenca, ela vai com a família visitar uma sobrinha; fato rotineiro na vida de famílias brasileiras. O rompimento desta continuidade se dá

¹ Cf. E. Landowski, *Les interactions risquées*, pp. 53-71.

através de um acidente²: a programação da tia era ir visitar a sobrinha Maria Cecília em sua casa, entretanto confunde-se e entra na casa da vizinha também chamada Maria Cecília. A quebra da rotina de Shenca chama atenção e faz o enunciador recobrir o esquema narrativo com os procedimentos da semântica discursiva, fazendo-nos ver a ruptura da continuidade como um acidente cômico.

No episódio da dona-de-casa Nadja, ela se sente provocada pelo marido por ele achar que ela não faz nada em casa. O rompimento do cotidiano se dá a partir da decisão de Nadja de não realizar os afazeres domésticos. Ela manipula o sujeito marido por provocação para entrar em conjunção com o objeto-valor que é ter seu trabalho doméstico reconhecido pelo marido. Neste caso, a ruptura da continuidade se dá por um *querer fazer* que leva a uma manipulação. O esquema narrativo é recoberto ricamente pela semântica discursiva.

No episódio “Baixaria nas alturas”, o rompimento do cotidiano de Ruth se dá pelo seu medo em voar de avião. Ao ser promovida no trabalho, deve cumprir suas atividades em diversas cidades do país e, para isso, precisará voar de avião. O seu estado passional faz com que ela cumpra com muito sofrimento a programação definida pela empresa em que trabalha, o seu destinador. Ruth passa a tentar de diferentes modos superar o seu medo. São estas “tentativas” que ganham espaço de visibilidade na televisão. A ruptura da regularidade do dia-a-dia de Ruth está ligada ao seu estado passional e este medo é tematizado e figurativizado de diversas maneiras, produzindo um discurso da ironia.

Cada episódio de *Retrato Falado* tem esta mesma estrutura narrativa que é recoberta pelo enunciador através dos procedimentos da semântica discursiva para causar o riso no telespectador. O discurso produzido nos faz ver o rompimento de uma continuidade. É a descontinuidade do cotidiano que interessa a este enunciador exibir na televisão, explorando pela tematização, figurativização e plasticidade os eventos que causaram esta quebra. São os fatos que rompem a rotina do dia-a-dia, a regularidade cotidiana, a repetição monótona das mesmas coisas que são explorados com figurativização diversa e de modo risível.

2 Cf. *Ibid.*

Estes fatos que são apresentados nas histórias estão ligados ao “acaso”, são os acidentes, como no episódio de Shenca, já citado, mas também o de Mariza que perde o pivô do dente da frente no dia do casamento da filha; Renata que se mete em situações “embaraçosas” por parecer fisicamente com a atriz Denise Fraga. Outros fatos que causam ruptura têm um “estado passional” como propulsor da quebra cotidiana como o episódio mencionado de Ruth, além das histórias de Quitéria que é movida pelos ciúmes que tem pelo Marido; Gislene que deseja ver um *striptease* masculino etc. E a “manipulação” entre sujeitos é outro fator que causa a quebra do cotidiano como no episódio citado de Nadja, mas também no de Jutta que é provocada para desfilar de biquíni na praia numa época em que as mulheres no Brasil ainda não usavam esta peça de vestuário; Zulmerina que provoca o marido para ele deixá-la cortar os cabelos etc.

Alguns desses fatos “extraordinários” levam a atitudes que provocam certa estranheza como, por exemplo, ir ao banco com o capacete de motociclista na cabeça ou ter dois namorados ao mesmo tempo ou ainda largar o carro em pleno engarrafamento na estrada e pegar carona com um motociclista desconhecido para não perder o emprego. No entanto, esta mulher não se apresenta “estranha” ou “anormal” por agir assim. Ela sabe o que faz e acha graça, ri de si mesma. E sem questionamentos, retoma normalmente ao seu cotidiano, volta a regularidade, a continuidade do seu dia-a-dia.

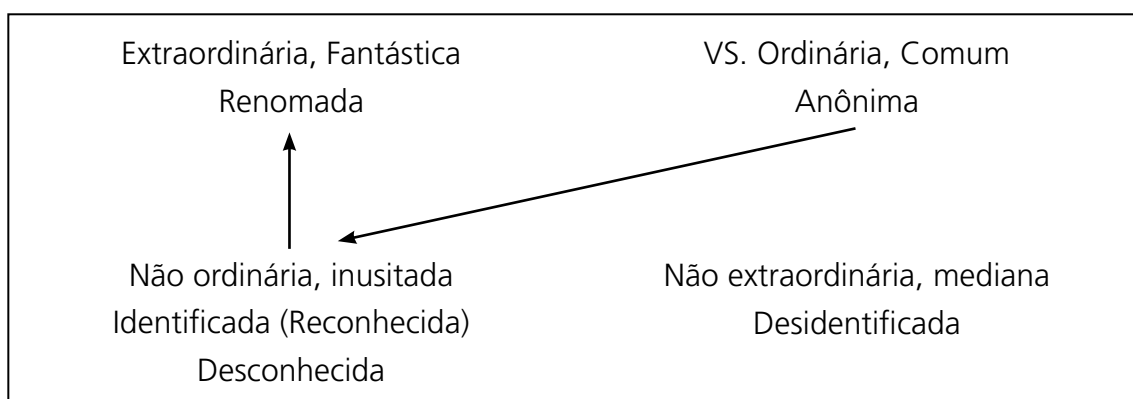
Esta maneira singular de agir se mostra como uma certa inventividade por parte da mulher brasileira de *Retrato Falado*. Quando ela se vê em certa situação que vai de encontro ao seu desejo ou ao que pensa, cria maneiras de buscar seus objetivos como Zulmerina que, para fazer o marido deixá-la cortar os cabelos, deixa de penteá-los. Ou como Senira que estuda sobre futebol para adquirir conhecimento deste esporte e, com isso, conquistar mais a atenção do marido, seu objetivo primeiro. Zulmerina se utiliza da manipulação por provocação para convencer o marido. E consegue. Por seu lado Senira, como sujeito de estado e do fazer, adquire o conhecimento sobre futebol necessário para estar mais próxima do marido, o seu objeto-valor. Temos assim protagonistas que têm um *saber fazer* para buscar a competência necessária para a sua performance e entrar em conjunção com o seu objeto-valor.

Estas mulheres escrevem ao destinador Rede Globo contando estas rupturas de continuidade e, com suas histórias selecionadas, ganham visibilidade. Ao aparecerem na tevê, contando suas experiências femininas vividas em algum canto do país, são “retratadas” pelo quadro do *Fantástico* como sujeitos que vivem uma experiência diferenciada, e até mesmo imprevisível. No dia da semana caracterizado pelo mesmo semantismo, o domingo, dia que tudo pode vir a ocorrer, é bastante propício para exibir este quadro que mostra o rompimento de uma regularidade, da rotina do dia-a-dia.

Em cada episódio, as histórias retomam na tevê o contexto do vivido, mas não de um vivido que é regido pela previsibilidade e sim pela quebra da continuidade. A partir de determinado evento ocorrido em sua rotina – a ruptura da regularidade –, ela passa de uma mulher comum a ser uma pessoa “não ordinária, inabitual, inusitada”. Por esses fatos insólitos, fora do comum exibidos na televisão que esta mulher se torna “extraordinária, fantástica”.

Com isso, ela adquire “renome” por atingir um patamar de traços “extraordinários” por serem exibidos no *Fantástico*, um dos mais tradicionais programas da maior rede de televisão do país. A partir do que consideramos até o momento, a mulher de *Retrato Falado* passa de “anônima” a “renomada”. Do seu “anonimato” cotidiano, torna-se “renomada” ao aparecer na tevê, no *Fantástico*, no *show da vida*.

Com essas considerações, podemos relacionar o nosso quadrado semiótico de *Retrato Falado*, apresentado no capítulo 2, com um outro depreendido do quadro em estudo sobre a mulher brasileira apresentada.



Após atingir o patamar de fantástica e renomada por estar neste programa de televisão com circulação nacional; na continuidade de sua vida cotidiana, esta mulher passa a ser reconhecida, ser identificada pelas pessoas nas ruas. Ela não sai da euforia da complementariedade renome e identificação. Ao contar essas histórias de experiências vividas, o enunciador doa a competência a seu enunciatário para que ele *saiba* e *possa* também *ser* a mulher brasileira apresentada: passa de comum, ordinária, a inusitada no seu dia-a-dia e ainda é qualificada por saber rir da quebra de rotina no seu próprio cotidiano. Além disso, o enunciatário, no seu percurso original, torna-se competente não só por cumpri-lo de modo adequado, mas, sobretudo, por fazer de modo risível e criativo todos os papéis sociais que a envolvem no dia-a-dia.

Desta forma, consideramos que *Retrato Falado* também pode ser classificado como um *fait divers*. No primeiro capítulo, trouxemos a definição desta expressão pelo *Dicionário de Comunicação*³ que define como notícia que implica em rompimento da ordem dos acontecimentos do cotidiano, fato extraordinário. São justamente os fatos que rompem com o cotidiano que levam estas mulheres a serem “extraordinárias”. Assim, *Retrato Falado* também está na ordem do “extraordinário”, o que exhibe é “fora do comum”, é “fantástico”, faz parte do “show da vida”.

O DESTINADOR SOCIAL

Nos capítulos precedentes, apontamos vários papéis temáticos vividos pelos atores-mulheres nos episódios analisados como o de esposa prestativa, dona-de-casa eficiente, trabalhadora dedicada etc. São papéis encontrados na análise do nosso corpus que estão ligados ao destinador Rede Globo que delega ao enunciador o fazer para produzir o discurso de *Retrato Falado*. E pelos regimes de interação por manipulação e ajustamento, o enunciador *faz* o enunciatário *fazer* e *sentir* a mulher brasileira construída no *Fantástico* para justamente fazê-lo assumir este papel. Este enunciador-destinador dá competências de *saber* e *poder fazer* para o enunciatário-

3 Cf. C.A. Rabaça e G.G. Barbosa, *Dicionário de Comunicação*, p.296.

destinário ser esta mulher brasileira, *faz* ele *ser*. Além disso, também *faz* ele *sentir* para *ser* através das experiências vividas pelas mulheres que as contam na televisão. Temos, então, estratégias de convencimento (*fazer fazer*) e procedimentos de sensibilização (*fazer sentir*) para fazer com que haja uma adesão ao simulacro da mulher brasileira.

Esta mulher “renomada, fantástica”, com visibilidade, ao escrever para o destinador Rede Globo, agrega-se a ele, tornando-se um co-destinador. Ao escrever, ela concorda com a visão de mundo da emissora, bem como a apóia. E, ao estar na televisão, *quer ser* também um exemplo de mulher, daquela que sabe agir em seus papéis sociais, satisfeita com a própria vida, o próprio cotidiano.

Mesmo com sua inventividade, suas estratégias engenhosas para alcançar os seus objetivos, esta mulher brasileira apresentada ainda mostra-se submissa a um “poder masculino” que poderíamos considerá-lo como um destinador masculino e este, por sua vez, assumido ou agregado pelo destinador Rede Globo. Esposa ou companheira, ela é cumpridora dos seus deveres, dos seus vários papéis sociais de esposa, dona-de-casa, trabalhadora etc. Não contesta as decisões do marido em nenhum momento, nem questiona o que lhe é imposto.

Esta mulher brasileira é passiva, mantém-se fiel à sua conduta, ao que é esperado pelo destinador masculino. Não propõe uma nova ordem social em relação às questões de gênero já estabelecidas; não propõe uma insurreição. A mulher brasileira construída em *Retrato Falado* mantém-se de acordo com as normas sociais vigentes e, na televisão, reforça todo este modo de viver, cristalizando a estereotipia desta mulher pelo seu simulacro construído. Com isso, apresentamos a “fantástica mulher brasileira” de *Retrato Falado*!

O quadro em questão reitera a fala de Armando Nogueira, citada no primeiro capítulo deste trabalho, em que diz: “a TV não é um instrumento revolucionário. A TV está a serviço da ideologia vigente”⁴. Esta mulher “fantástica” apresentada, co-destinadora com a Rede Globo, assume e reitera esta visão de um mundo masculino que ainda impõe suas regras a serem cumpridas, apesar da enunciação de

4 E. Carvalho, M.R. Kehl e S.N. Ribeiro (orgs.), *Anos 70 – Televisão*, p. 39.

Retrato Falado manifestar uma estética contemporânea. São valores antigos apresentados por um modo atual do fazer televisivo. A criatividade desta mulher é para burlar estas normas antigas, rompendo em alguns momentos o seu cotidiano para conseguir dar continuidade a sua vida diária. Sua inventividade não propõe maneiras de mudar esta sua situação cotidiana sujeitada a este destinador masculino com valores de uma anterioridade, mas apenas apresenta algumas formas de driblar as normas vigentes.

Os jogos da enunciação criados pelo enunciador atuam para a permanência deste simulacro de mulher em nossa sociedade. A sintaxe televisual proporciona a criação de um envolvimento com o enunciatário por procedimentos de várias ordens, estabelecendo uma certa relação de “amizade” com quem assiste ao quadro. Esta “intimidade”, que é criada pela construção do discurso risível, faz com que *Retrato Falado* revigore o simulacro da mulher brasileira, levando o seu enunciatário a aceitá-lo quase de uma forma anestesiada e em silêncio. Não há conflito, choque ou confronto com os papéis femininos apresentados.

Entendemos que a ironia ainda traz leveza a estas questões que são reproduzidas para serem apreendidas e revividas pelo telespectador a partir dos exemplos trazidos por estas mulheres através de suas atitudes. A ironia do discurso não leva o enunciador a pensar ou questionar a ordem social, apenas o faz rir. Este riso provocado é para o divertimento. A experiência vivida por estas mulheres que é contada e encenada também é conhecimento adquirido pelo telespectador através dos regimes de interação pela manipulação e pelo ajustamento – pelo inteligível e sensível com passagens abertas, intercomunicantes.

Segundo Fiorin, em seu livro *Linguagem e Ideologia*, “a linguagem condensa, cristaliza e reflete as práticas sociais, ou seja, é governada por formações ideológicas”⁵. Nesta perspectiva, com os usos de linguagem que nos debruçamos a estudar, a da televisão, um uso sincrético do audiovisual, não é diferente. Em *Retrato Falado*, a sua dimensão semântica, do nível discursivo, “sofre determinações sociais,

5 J.L. Fiorin, *Linguagem e ideologia*, p. 54.

mas tem um papel ativo no processo de aquisição do conhecimento”⁶. Assim, podemos dizer que o quadro estudado é um meio pelo qual é possível reproduzir idéias e práticas de uma particular visão de mundo, não só pelo destinador Rede Globo, mas também pela mulher que se torna destinadora ao querer e ser presentificada na tevê, reiterando e validando a ideologia da emissora de tevê que está ligada a um poder social masculino.

Entendemos que há agregações de vários destinadores para delegar ao enunciatário-destinatário de *Retrato Falado* cumprir e seguir as normas sociais vigentes e aceitas. Além da Rede Globo, da mulher e de um poder masculino, um outro destinador é a própria família que é o destinatário primeiro do *Fantástico*. A família esta inserida na sociedade que, por sua vez, faz com que perdurem estes papéis femininos que são apresentados no quadro em estudo. Assim, a família e a sociedade também se mostram como co-destinadores. A sociedade sustenta as formações ideológicas que são apresentadas na televisão e a família as reforça.

Entendemos que nesta rede de destinadores, a mulher faz um contrato com a sociedade – e vice-versa – para que os papéis femininos sejam mantidos. *Retrato Falado* vem renovar esta relação através de figuratividades e plasticidades diversas dos mesmos estereótipos. A sociedade se mostra como um destinador que tem competência e, sobretudo, intencionalidade para falar para esta mulher destinatária que, quando faz ver sua experiência vivida na televisão, torna-se destinadora e “ensina” a mulher destinatária o como fazer para ser a mulher brasileira, ela doa competência para este *fazer ser*. *Retrato Falado* vem reiterar e reforçar o fazer da mulher na sociedade e a sua importância dentro da sua visão de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho foi um passo no estudo das questões semióticas que consideramos relevantes como os regimes de sentido e interação e a plasticidade da expressão do televisual por meio dos arranjos do seu sincretismo de linguagens.

6 *Ibid.*

Entendemos que são pelas articulações do plano da expressão que se pode observar como o texto leva o seu destinatário a “sentir”, ou seja, como o texto *faz sentir*. E são pelos regimes de interação que é possível compreender como esta sensibilidade gera significação no todo de sentido do texto. Consideramos que ainda há muito que avançar nesta complexidade de relações como apreender os comportamentos, os estilos, os gostos, que traçamos algumas linhas nesta direção e onde estão estampadas a continuidade de nossa investigação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus. 1993.
- ASSIS SILVA, Ignácio. *Corpo e Sentido*. São Paulo: Edunesp. 1996.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. 2. ed. São Paulo: Ática. 1994.
- _____. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual. 1988.
- BAUER, Carlos. *Breve história da mulher no mundo ocidental*. São Paulo: Xamã & Edições Pulsar, 2001.
- BAUMAN, Zigmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1999.
- BECK, Ulrich. *O que é Globalização? equívocos do globalismo: respostas à globalização*. Trad.: André Carone. São Paulo: Paz e Terra. 1999.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Ivã Carlos Lopes et al. Bauru: EDUSC. 2003.
- BORELLI, Sílvia H. S.; PRIOLLI, Gabriel. *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.
- BOSI, Ecléa. Entre a opinião e o estereótipo. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 32, p. 111-118, março 1992.
- BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- BUCCI, Eugênio. Cinco funções quase ideológicas na televisão. *Imagens*, São Paulo, p.20-25, dez/1999.
- CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza Naves. *Anos 70 – Televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- CASTRO, Cosette. *Por que os reality shows conquistam audiência?*. São Paulo: Paulus, 2006.

- COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- COURTÉS, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Trad. Norma Backes Tasca. Coimbra: Livraria Almedina. 1979.
- DEJAVITE, Fábila Angélica. O poder do fait divers no jornalismo: humor, espetáculo e emoção (2001). Disponível em <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/4355/1/NP2DEJAVITE.Pdf>. Acesso em: 18/04/2008.
- DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP. 2001.
- _____. *O Estilo nos textos*. 2 ed. São Paulo: Contexto. 2004.
- DANDOLO, Gabriele. Interação nas mídias. In: *Comunicação e Interações*. Trad. Christiane Maria da Bôa Viagem Oliveira. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 111-130.
- FEATHESTONE, M. (org.). *Global Culture*. London: Sage. 1996.
- FECHINE, Yvana. SPTV e modos de presença: um estudo exploratório sobre as estratégias enunciativas de um telejornal. *Symposium*, Recife, p.34-62, jul. 2000.
- _____. *Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.
- FERRÉS, Joan. *Televisão subliminar: socializando através de comunicações despercebidas*. Trad. Ernani Rosa e Beatriz A. Neves. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- FIORIN, José Luiz. A noção de texto em semiótica. *Organon*, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 163-173, 1995.
- _____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed. São Paulo: Ática. 1999.
- _____. *Elementos de análise do discurso*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 1999.
- _____. O descobrimento da língua brasileira. In: Beth Brait e Neusa Bastos (org.). *Imagens do Brasil: 500 anos*. São Paulo: Educ, 2000, p.153-176.
- _____. Identidades e diferenças na construção dos espaços e atores do novo mundo. In: Diana Luz Pessoa de Barros (org.), *Os discursos do descobrimento: 500 e mais anos de discursos*. São Paulo: Edusp-Fapesp, 2000, p.27-49.
- _____. *Linguagem e ideologia*. 8. ed. ver. ampl. São Paulo: Ática. 2006

FLOCH, Jean-Marie. Semiótica plástica e linguagem publicitária. Trad. José Luiz Fiorin. *Significação*, São Paulo, n. 6, p. 29-50, 1987.

_____. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. Trad. Analice Dutra Pilar. *Documentos de Estudos do Centro de Pesquisas Sociosemióticas – 1*. São Paulo: Edições CPS, 2001.

FRAGA, Denise e et al. *Retrato Falado: histórias fantásticas da vida real*. São Paulo: Globo. 2005.

GOUVEIRA, E.H. *Imagens femininas: a reengenharia do feminino pentecostal na televisão*. 1998. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). PUC. São Paulo.

GREIMAS, Algirdas-Julien. *Sobre o Sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes. 1975.

_____. *Semiótica do discurso científico. Da modalidade*. Trad. Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Difel - Difusão Editorial e Sociedade Brasileira de Professores de Linguística. 1976.

_____. *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo: Cultrix. 1982.

_____. *Maupassant, a semiótica do texto: exercícios práticos*. Trad. Teresinha Oenning Michels e Carmem Lúcia Cruz Lima Gerlach. Florianópolis: Ed. UFSC. 1993.

_____. *Da Imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. A sopa ao “pistou” ou a construção de um objeto de valor. *Significação*, São Paulo, n. 11, p. 7-21, set. 1996.

_____. Por uma teoria do discurso poético. In: A. J. Greimas (org.), *Ensaio de semiótica poética*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1975, p.11-31.

_____; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima e outros. São Paulo: Cultrix. 1979.

_____. *Semiótica, diccionario razonado de la teoria del lenguaje II*. Trad. Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Gredos. 1991.

_____; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica da Paixões, dos estados de coisas aos estados de alma*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática. 1993.

_____. El bello gesto. *Morphé*, Puebla, n. 13/14, p.45-7. jun./jul. 1996. *Revista del Área de Ciencias del Lenguaje*.

JORNAL NACIONAL: A NOTÍCIA FAZ HISTÓRIA, Memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Argumentação e linguagem*. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2000.

LANDOWSKI, Eric. *A Sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC-Pontes. 1992.

_____. Não se brinca com o humor: a imprensa política e suas charges. *Face*. São Paulo, v. 4, n. 2, p. 64-95, jul/dez 1995.

_____. Para uma abordagem sócio-semiótica da literatura. *Significação*, São Paulo, n. 11/12, p.22-43. set. 1996.

_____. Viagem às nascentes do sentido. In: SILVA, I. A. (org.). *Corpo e Sentido*. São Paulo: Edunesp, 1997, p. 21-43.

_____. Masculino, Feminino, Social. *Nexos*, São Paulo, n. 3, p.13-43. ago. 1998.

_____. O olhar comprometido. Trad. Ana Claudia de Oliveira e Márcia da Vinci de Moraes. *Galáxia*. São Paulo, n. 2, p. 19-56, 2001.

_____. Fronteiras do corpo: fazer signo, fazer sentido. Trad. José Augusto Mourão. *Comunicação e Linguagens*. Lisboa, n. 29, p. 271-286, maio 2001.

_____. *Presenças do outro, ensaios de sociossemiótica*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva. 2002.

_____. Flagrantes delitos e retratos. Trad. Dílson Ferreira da Cruz Jr. *Galáxia*. São Paulo: EDUC, Brasília: CNPq, n. 8, p. 31-70, outubro de 2004.

_____. Para uma semiótica sensível. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 93-106, julho/dezembro 2005.

_____. Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa. Trad. Dílson F. Cruz Júnior. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas – 3*. São Paulo: Edições CPS, 2005.

_____. *Les interactions risquées*. Pulim: Presses Universitaires de Limoges, 2005.

_____. O triângulo emocional do discurso publicitário. Trad. Adriana de Albuquerque Gomes. *Comunicação Midiática*. Bauru, n. 6, p. 15-30, dezembro 2006.

_____. Interação nas mídias. In: *Comunicação e Interações*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 43-70.

- _____. *Passions sans nom*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- _____. OLIVEIRA, Ana Cláudia de (eds.). *Do intelegível ao sensível: em torno da obra de A. J. Greimas*. São Paulo: EDUC. 1995.
- _____. DORRA, Raúl; OLIVEIRA, Ana Claudia (eds.). *Semiótica, estesis e estética*. São Paulo: EDUC-Puebla, UAP. 1999.
- _____. SEMPRINI, Andrea. La société des objets. *Revue Protée*, vol. 29, n. 1. 2001.
- _____. *Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa*. São Paulo: Edições CPS, 2005.
- GUIMARÃES, Maria Paula Piotto da Silveira. *Nova" 30 anos da mulher de 30*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). PUC. São Paulo.
- LEITE, R.S.C. *A imprensa feminista pós-luta-armada*. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). PUC. São Paulo.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *A Arte do Vídeo*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense. 1995.
- _____. *Psicanálise & cinema: sobre o sujeito da enunciação cinematográfica*. In: Samira Chalhoub (org.), *Psicanálise e o contemporâneo*. São Paulo: Hacker Editores-Cespuc, 1996.
- _____. *Televisão: a questão do repertório*. *Imagens*, São Paulo, p.09-19, dez/1999.
- _____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC. 2000.
- MAIOR, Marcel Souto. *Almanaque da TV Globo*. s.l., Globo, [2006].
- MATTOS, Sérgio Augusto Soares. *História da televisão brasileira – uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi. *Novela das oito e suas estratégias de textualização, Terra Nostra: a saga ressemantizadora*, 2001. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC/SP.
- MESQUITA, Samla. *Fantástico 27 anos no ar: o caleidoscópio da TV brasileira*. 1999. Dissertação (Mestrado em Jornalismo e Editoração). USP:ECA. São Paulo.
- NOVAES, Adauto (org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo, Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura. 1991.

- OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- _____. Visualidade, entre significação sensível e inteligível. *Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 107-119, julho/dezembro 2005.
- _____. Interação nas mídias. In: *Comunicação e Interações*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 27-42.
- _____; LANDOWSKI, Eric. Entre o social e o estésico: análise de campanhas publicitárias. VIII Caderno de Discussões do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, São Paulo, p. 415-444, 2002.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- PEDROSO, Maria Goretti. *A mulher virtual: a virtualização da mulher nos meios de comunicação*. Santo André: ESETec Editores Associados, 2005.
- PINTO, Milton José. *Comunicação e Discurso: Introdução à Análise de Discursos*. São Paulo: Hacker Editores. 1989.
- PRADO, S.G. *Imagens femininas na revista A Cigarra São Paulo 1915/1930*. Dissertação (Mestrado em História). PUC. São Paulo.
- RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo G. *Dicionário de Comunicação*. 8 ed. ver. Rio de Janeiro: Elsevier, 2001.
- SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala; função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- _____. *A Máquina de Narciso: Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Cortez, 1994.
- SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record. 2000.
- SEMPRINI, A. *Lo sguardo semiotico*. Milão: Angeli. 1990.
- _____. (org.). *Il senso delle cose. I significati sociali e culturali degli oggetti quotidiani*. Milão: Franco Angeli. 1999.
- STASHEFF, Edward e outros, *O programa de televisão: sua direção e produção*. Trad. Luiz Antônio Simões de Carvalho, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo. 1978.

- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2001.
- TONDO, Claudia; AMON, Denise. Uma representação de mulher na cultura: leituras de um comercial de televisão. *Psico*, Porto Alegre, v. 24, n.2, p.83-95, julho/dezembro 1992.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Pontes, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. 2. ed. London: Routledge. 1990.

OUTRAS FONTES

- www.centrocultural.sp.gov.br/linha/dart/revista7/televisao.htm. Acesso em: 07/04/2008.
- www.veja.com.br (matéria: *O povo na TV*, edição datada de 16/08/2000; acesso em 25/02/2008. Matéria: *O futuro de um império: a Rede Globo de Televisão só tem medo de uma coisa: dela mesma*, edição datada de 06/10/1976; acesso em: 25/02/2008).
- www.folha.com.br (matérias: *Por que não tem Big Brother no Brasil?* veiculada em 07/07/2000 e *Bandeirantes faz programa de TV realidade para teens*, em 07/08/2000. Acesso em: 18/04/2008).
- www.tvmulheremae.com.br. Acesso em: 13/03/2008.
- www.armandonogueira.com.br. Acesso em: 07/04/2008.
- <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=378TVQ005>. Acesso em: 24/06/2006.
- <http://fantastico.globo.com>. Acesso em: 16/04/2008.
- www.abril.com.br. Acesso em: 13/03/2008.
- <http://www.citynet.com.br/retratofalado/Software3.htm>. Acesso em: 24/04/2008.
- <http://www.inova.unicamp.br/inventabrasil/isnard.htm>. Acesso em 24/04/2008.
- <http://www.inova.unicamp.br/inventabrasil/isnard.htm>. Acesso em 24/04/2008.
- www.revistafantastico.globolog.com.br.
- www.intelsat.com.
- <http://redegloboglobo.com>.

ANEXO

Relação dos episódios do DVD Retrato Falado

	PROTAGONISTA	EPISÓDIO	LOCAL
1	Shenca Loyolla	<i>Marias Cecílias</i>	Presidente Epitácio-SP
2	Célia Flores	<i>Entre o brasão e o passaporte</i>	Brasília-DF
3	Nadja Belém	<i>Dona-de-casa unida jamais será vencida!</i>	Cabo de Sto. Agostinho-PE
4	Senira Magalhães	<i>A bela que virou fera (em futebol)</i>	Santa Bárbara d'Oeste-SP
5	Maria Isabel Salomão	<i>De cabelo em pé</i>	(não é citado o lugar onde se passa a história)
6	Luciana Moreira	<i>Passando a noite em claro</i>	São Paulo-SP
7	Ruth Rendeiro	<i>Baixaria nas alturas</i>	Belém-PA
8	Quitéria Firmino	<i>O ABC do ciúme</i>	Maceió-AL
9	Márcia Gaiotto	<i>Anjos da guarda, ou melhor, da aeromoça</i>	Cerquilha-SP
10	Terezinha da Silva	<i>A verdadeira carga pesada</i>	Arapiraca-SP
11	Jutta Lange	<i>O primeiro biquíni a gente nunca esquece</i>	Salvador-BA
12	Gislene Villas Boas	<i>A verdade nua e crua</i>	Salvador-BA
13	Zulmerina Rosa de Jesus	<i>Debaixo dos caracóis dos seus cabelos</i>	São José do Rio Preto-SP
14	Mariza da Silva	<i>Dente por dente, ou jaqueta por jaqueta</i>	(não é citado o lugar onde se passa a história)
15	Renata Alice	<i>Denise Alice ou Rentat Fraga?</i>	São Paulo-SP

Obs:

- 01 ao 11, os episódios começam com a *primeira vinheta*
- 12 e 13 começam com a *segunda vinheta*
- 14 com a *terceira vinheta* (*música do Fantástico*)
- 15 com a *quarta vinheta* (*música do quadro*)