
VIAGENS E ENCONTROS EM BRASIL LEGAL

Daniela Dumaesq

Resumo: Durante pouco mais de três anos uma equipe de televisão se aventurou pelos cantos do país a fim de buscar um Brasil legal. Onde ‘legal’ está próximo do divertido, criativo ou risível, embora não contradiga suas acepções jurídicas. O resultado destas viagens nos chama atenção pela combinação de dois elementos, ‘povo’ e ‘riso’, alinhavados com delicadeza proveniente, sobretudo, de forte influência da antropologia e da tradição do documentário. Se ‘povo’ e ‘riso’ são uma fórmula de audiência para os chamados programas populares, em Brasil Legal tal fórmula ousou ‘ir verificar’ os modos de vida que coabitam nosso país. O resultado das viagens foram encontros entre modos de vida díspares, tendo como mediação a televisão, sua aparelhagem, linguagens, tensões, brigas por audiência, desejo de construir um produto de qualidade diferenciada.

Palavras-chave: Televisão, Humor, Documentário.

Brasil Legal foi ao ar, pela primeira vez, no dia 28 de dezembro de 1994, pela Rede Globo de Televisão. Premeio as comemorações de Natal e Ano Bom, o tema foi ‘festa’. Nesta estréia, o programa mesclou pessoas não famosas com outras conhecidas em suas cidades por comandarem os melhores embalos e percorreu São Paulo, São Luís, Manaus e Belém. As andanças desta festa-viagem agradaram ao público e à emissora e, no ano seguinte, entraram na grade de programação. Sua última exibição foi no dia 26 de abril de 1998. Aqui o tema do ‘descobrimento do Brasil’ foi o condutor. A apresentadora, Regina Casé, não viajou pelo país, mas colocou um anúncio num jornal carioca convocando índios e portugueses a participarem de um teste para um programa da emissora. Mas houve uma viagem, para Portugal, em busca de outra versão para essa História. Entre os dois, vimos alternando-se em nossa tela famosos e desconhecidos, a apresentadora desdobrando-se nos papéis de atriz e entrevistadora, a ficção misturando-se à realidade, tudo isso conduzido pelo humor. Estes elementos experimentaram uma série de variações possíveis, insistindo às vezes mais em um, noutras mais em outro.

Brasil Legal se destacou, também, por não corresponder diretamente a nenhum dos gêneros clássicos que compõem a grade de programação da nossa televisão. Em um primeiro momento, ele representou uma

ousadia dentro de um meio fortemente marcado pela repetição de fórmulas e pelo abuso do clichê. Fez humor sem necessariamente contar piadas, entrevistas sem ser jornalístico, mostrou pessoas e lugares que não costumam ter espaço na mídia, misturou ficção e realidade.

As viagens de Brasil Legal são permeadas pelo mundo do ‘ordinário’, do ‘riso’ e da ‘infâmia’. O encontro destes elementos proporcionado pela maior rede de televisão aberta do país nos motivou duplamente. Primeiro pela qualidade do programa, despertando em nós o desejo de conhecê-lo e entendê-lo melhor; segundo por sabê-lo visto pela imensa audiência da Rede Globo, suscitando nossa curiosidade sobre as estratégias de sedução utilizadas.

Um trailer para começar

Brasil Legal sempre começa com um trailer, mostrado antes mesmo da vinheta de abertura, onde de forma rápida, condensada e divertida o programa do dia é apresentado. Escolhemos um, exibido 11 de novembro de 1997, para entrar no universo do programa. O tema, ‘comunicação via telefonia’, abarcando desde pessoas que nunca telefonaram, até outras que resolveram problemas amorosos via pager. Entre a região serrana do Espírito Santo e a cidade do Rio de Janeiro várias histórias se desenvolveram tendo como fundo a comunicação. Nesta rápida introdução podemos encontrar as principais características do humorístico.

O primeiro quadro mostra um homem em cima de uma carroça, Regina Casé está embaixo segurando um guarda-chuva e observando-o, ouvimos ele falar: “Nem alembro.” Aqui temos um tipo: um homem simples, habitante do meio rural, que não se surpreende nem com chuva, nem com a presença de Regina Casé, nem com a equipe de TV. Temos ainda a apresentação condensada do programa: a apresentadora se encontrando com um Brasil que vive fora do ar. Em seguida o tema é introduzido, reforçando a idéia das personagens ‘sem fama’ deste programa. “Deve ter um mês, já, que eu liguei.”, diz uma mulher; em seguida aparece um homem: “Eu nunca liguei para ninguém.”

Estes três quadros formam um conjunto, sugerem um movimento de mergulho no universo interiorano brasileiro. O trailer apresenta primeiro o diferente – para quem vive em grandes cidades e depende do telefone para agilizar a vida. Onde a diferença não é um fator de curiosidade, mas o simples, o comum presente nas pequenas cidades do Brasil. A imagem nos oferece esta personagem em seu habitat com uma maneira de falar própria, modo de viver diferente da cidade grande. No primeiro take, o plano de conjunto naturaliza a vida no campo, explicitado pelo olhar atento e sereno de Regina Casé. O movimento provocado pela montagem segue trocando de personagem, nos aproximando desse universo em progressão, passando pelo plano americano e chegando ao plano próximo no terceiro take.

Regina Casé aparece nos quarto e quinto takes revelando como encontrou as histórias que vamos conhecer. “Embratel, boa tarde.”; “Para que país deseja falar?” A montagem faz o movimento inverso, parte do close para o plano próximo. Nossa atenção se concentra primeiro na apresentadora e no fato de ela estar falando da Embratel. O quadro seguinte confirma isto revelando o terminal de telefonia. Mas a artimanha não nos leva ao interior do país, às personagens que conhecemos nos takes anteriores. Este conjunto faz a ligação para o outro extremo do tema do programa. Se por um lado pessoas vivem praticamente isoladas no interior brasileiro sem necessidade de usar o telefone, por outro a Embratel liga você ao mundo. Os takes seguintes nos mostram como nas grandes cidades o telefone é usado a qualquer hora e em qualquer lugar. De um restaurante, se fala para Taiwan enquanto garçons transitam ao fundo: “Queria fazer uma ligação para Ilha Formosa.”. O filho de Luís Carlos Prestes telefona para o exterior de um orelhão na praia: “Uma ligação para Rússia, Moscou”.

Em seguida, Regina Casé reaparece com mais uma estratégia para conhecer gente e histórias interessantes para o programa. Da Embratel para as ruas, da tecnologia de ponta que liga o mundo via satélite para um carro de som. Da mídia oficial para a comunicação comunitária. Seja via Embratel ou carro de som o programa acha as pessoas que estão se comunicando. “Quero fazer um comunicado, Brasil Legal dá o seu recado.” Fala a atriz de dentro de um fusca em movimento. Esta estratégia nos põe em contato novamente com o lado simples do país: “Eu queria mandar um recado para a minha mãe”, não vemos a pessoa, apenas ouvimos sua voz. Quem nos remete à simplicidade é a apresentadora ouvindo o pedido, sentada ao lado de uma mesa de telefone, diante de uma televisão. Este cenário é uma sala típica das famílias de classe média baixa brasileira, onde telefone e televisão disputam o lugar de honra da casa. A prática de mandar recados também é comum na população de baixa renda, que usa artifícios baratos para entrar em contato com seus parentes e conhecidos.

No quadro dez, ela está numa central de pager, outro ponto de encontro com possíveis personagens desta história. Com fone de ouvido e microfone, Regina Casé atende à uma chamada: “Qual é a mensagem?” Em seguida, o momento de sabermos como ela se aproveita das situações para fazer rir. Uma mulher dita o recado: “Já estou liberada.”; “Hum, que bom, hein?”, comenta a apresentadora, provocando risos do outro lado da linha. Depois, ela interrompe o envio de outra mensagem para conversar: “Vai recuperar o tempo perdido onde?”; “Ah, de repente num motel...” A intimidade com que Regina Casé aborda as pessoas rompe o efeito de distanciamento impresso por outros gêneros de entrevista. Ao invés de se amar para falar diante da câmera, o entrevistado se desestabiliza e se entrega. Risos e respostas nos revelam personagens dispostas a contarem suas histórias para o programa.

Como se não bastasse a apresentação para nos inspirar confiança nas histórias e nas pessoas, Regina Casé entra por fim redundando, “Isso que você viu...”, “...tudo é em tempo real”, “É verdade, juro por Deus!”. Esta sequência final, marcada por dois cortes, acaba por negar o pedido da apresentadora para que acreditemos que “tudo é em tempo real”. Ao clamar para que acreditemos na “realidade” apresentada, Regina Casé de fato nos convida para participarmos de uma brincadeira, onde fingimos acreditar na verdade do programa, transformando-o assim em verdade, em experiência do real.

Infames, ordinários, brasileiros legais

Brasil Legal fala de brasileiros para brasileiros. Suas personagens estão longe de serem heróis ou de terem participado de grandes eventos. Aqui é a vez dos eternos coadjuvantes da História assumirem o papel principal. As pessoas que estavam destinadas a passar despercebidas pelo grande público têm sua existência clareada. Suas pequenas aventuras e desejos revelam os sabores e dissabores de um país tão diverso. É da multidão que saem as ‘estrelas’ do programa, fígadas, elas revelam singularidades.

A banalidade presente nos pedaços de vida oferecidos por Brasil Legal nos dizem de um cotidiano investigado por Certeau. Cotidiano feito com arte, em operações de ‘caça não autorizadas’, realizado por aqueles que se escondem, ou são escondidos, nas denominações ‘consumidores’, ‘dominados’. No dia-a-dia, eles inventam caminhos que contradizem os mapas, usos que contradizem as instruções, ações que contradizem as normas. Estas descobertas e práticas dos brasileiros recheiam as viagens conduzidas pelo programa.

Certeau dedica um ensaio ao “homem ordinário”: o “herói anônimo” seria o “murmúrio das sociedades”. Esta personagem vem ganhando cada vez mais espaço nas pesquisas, sendo responsável por sua sociologização e antropologização. Na obra de Freud *Mal-estar na Civilização*, ele encontra o “homem ordinário” como um meio de generalizar o discurso e o validar por toda a história, garantindo a diferença – entre o discurso comum e o especializado – e a universalidade de seu discurso ao exprimir e explicar a experiência comum. Certeau reconhece aí a fuga do trivial. “O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se toma o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento”^v. O ordinário reaparece em Certeau e Giard se referindo ao ‘consumo’ obediente a códigos particulares, aberto aos interesses próprios. Consumo que se serve de uma série de objetos repetidos, porém criando uma diversidade fundamental a partir de situações e contextos de uso, sendo realizado por todos nós em nosso cotidiano.

Em Foucault, encontramos o “infame” mergulhado em vida desafortunada e obscura. O autor nos fala da necessidade de uma nova maneira de pesquisar, ao se deparar com os vestígios de vidas sem fama, daí ‘infame’, aquelas sem lugar reservado na história, perdidas no acervo da Bibliothèque Nationale francesa, em forma de arquivos de reclusão: da polícia, das petições ao rei e das lettres de cachet^v. Diante destes fragmentos de vida, o autor marca, a partir do século XVII, o nascimento de “uma arte da linguagem cuja tarefa já não é cantar o improvável, mas pôr em evidência o que não é evidente - o que não pode ou não deve ser evidente: dizer os graus últimos, e os mais tênues, do real”^v. Estes homens foram momentaneamente iluminados ao se chocarem com o poder, apenas isto e nenhuma outra característica de suas vidas os torna dignos da luz da História. “De maneira que é sem dúvida para sempre impossível reavê-las em si mesmas, tal como seriam ‘em estado livre’; já não se pode recuperá-las a não ser fixadas nas declamações, nas parcialidades tácticas, nas mentiras imperiosas que supõem os jogos de poder e as relações com ele.”^v

No sentido empregado pelo autor, “infame” refere-se ao sem fama e não àquele de má fama, como é usualmente interpretado o termo. A má fama não seria senão outra modalidade de fama. Entendendo assim, Foucault se refere à falsa infâmia, como “uma lenda gloriosa”, “aquela de que desfrutam homens de pavor e de escândalo”. Assim, podemos associar o termo “infame” às personagens de Brasil Legal. Podemos ainda fazer um paralelo entre o fenômeno que tirou do obscurantismo os homens estudados por Foucault e estas. Somente ao se chocarem com as luzes da televisão a “poesia-vida” destas pessoas se revela.

Na televisão, como na História, apenas os heróis, os grandes realizadores, os afortunados têm espaço garantido. Quanto ao homem ordinário, somente o acaso pode conseguir-lhe um lugar sob a luz. Aqueles homens colocaram-se no caminho do rei e asseguram que pequenos fragmentos de suas vidas entrassem para a História. São fragmentos de vida, de poesia, que recheiam Brasil Legal. Personagens das quais nunca mais teremos notícias. Jamais saberemos delas além do que nos contaram através do programa. Suas vidas, para nós, resumem-se aos minutos no ar. Pelas características do meio, reconhecemos que a lasca de vida que nos oferta Brasil Legal tende à efemeridade, ao espaço de um programa, a se contentar com alguma eventual reprise e um canto nos arquivos da emissora.

No trato com o ‘ordinário’, ‘infame’, ‘comum’, o programa se esforça em fisgar o lado engraçado ou positivo de cada um. Mesmo quando a situação da personagem está mais para o choro que para o riso é preciso encontrar a esperança, a solidariedade, a beleza. O tratamento alegre e informal é dispensado a todos, diferenciando-se do que é mais comum na mídia. Aqui, a elite tem tratamento similar ao dos outros entrevistados. Esta relação equivalente com os entrevistados é uma preocupação, nas palavras de Regina Casé: “O programa quer que o Brasil deixe de temer o Brasil. Que o rico deixe de ter medo do pobre, que o

pobre deixe de ter medo do rico”^{vi}. Em *Brasil Legal*, o homem ordinário ganha luz ao se encontrar com a mídia. Sua história, antes banal, ganha poesia. Neste momento, o programa deixa de ser mero entretenimento e acrescenta à sua fórmula a antropologia da vida cotidiana.

O encontro do bufão com os infames

Brasil Legal é vendido como um programa de humor. Apenas a divulgação de histórias e personagens infames não é capaz de garantir o riso. A exploração de misérias e desgraças de pessoas tem sido usada pela televisão para atrair audiência e fazer rir. Mas não é exatamente disto que trata este programa. Em suas entrevistas, Regina Casé explora os trocadilhos, os maneirismos da língua e do corpo, a delicadeza das situações, cria personagens, tudo para nos ofertar diversas formas de riso.

Com Bergson, aprendemos sobre a função social do riso, “certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos”^{vi}. Onde o ‘normal’ é a graça, a maleabilidade, aquilo que não chama a atenção para si; o contrário disso é a mecânica. A imagem do boneco de marionetes pode ser sua representação simbólica. Mas não se trata apenas do corpo, a rigidez. Os trocadilhos, os jogos de duplo sentido, as brincadeiras que a língua nos permite fazer revelam sua mecânica. Também agem assim os comicos que realizam caricaturas, paródias. Mas rir só é possível na liberdade dos sentimentos, pois, se rir é denunciar, não podemos nos apiedar do nosso alvo; apontar com o riso é apontar com a razão, nunca com a emoção.

Em Bakhtin, encontramos outra dimensão social para o riso. Aqui, os que riem se incluem no riso, no riso camavalesco. O mundo da festa, da cultura popular, constrói-se, em certa medida, parodiando a vida ordinária como um ‘mundo ao revés’. O alvo desloca-se para o todo, para a sociedade. A noção de denúncia aparece sob outra forma: “O riso degrada e materializa”. Mas, na Idade Média e no Renascimento, vinha prenhe de ambivalência: os festejos promoviam o encontro da vida com a morte, da doença com a saúde, do antigo com o novo. Esta riqueza de sentidos foi substituída pela ligação do riso ao negativo, ao de pouco valor, que dominou os séculos XVII e XVIII.

“Sublinhemos uma vez mais que, para a teoria do riso do Renascimento (como para as suas fontes antigas), o que é característico é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora, criadora, o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores, inclusive a de Bergson, que acentuam de preferência suas funções denegridoras.”^{vi}

Ao conceber o riso em sua dimensão criativa, Bakhtin não vê ligação possível entre ele e a opressão, sendo, em sua inventividade, uma arma de libertação para o povo.

Noutra obra o autor analisa a função das personagens provenientes do teatro popular no romance e nos oferece uma visão da comédia como fator de exposição e subversão cultural. O humor permite falar sobre o que o drama tomaria duro demais. Rimos do que conhecemos e rindo, aprendemos a criticar. Ele nos mostra como o romance, no século XVIII, utiliza as figuras do bobo, do bufão e do trapaceiro para falar do sistema feudal. Possível graças às particularidades destas personagens. Elas representam o estrangeiro, o exterior, o que vê o falso e o avesso de cada situação. Usando o figurado – na aparência, palavras ou ações –, elas exteriorizam uma cultura, antes, sedimentada e inquestionável, transformando-a em alvo de atenção. Pela ingenuidade do bobo; pela zombaria, sagacidade e paródia do bufão, pelo logro repleto de alegria do trapaceiro passam as críticas, as denúncias, os detalhes de uma sociedade que não tinham outro lugar senão o da comédia e do humor. Estas personagens são máscaras profundamente arraigadas nas tradições, tendo seu código reconhecido facilmente pelo público, combinando o privilégio da não participação na sociedade e da intangibilidade de seu discurso.

Utilizando a ingenuidade, a paródia, a máscara, estabelecendo-se entre o palco e a vida, Regina Casé encarna o ‘bobo’, o ‘bufão’ ou o ‘trapaceiro’ e consegue mostrar a vida privada do brasileiro, arrancar confissões e fazer rir. Sempre pelo choque com esta personagem que vem de fora – estranha, inquire, expõe –, o programa alcança seus momentos mais ricos. Mas as tais denúncias que Brasil Legal faz não estão diretamente ligadas ao mundo da política ou ao Estado. O programa expõe modos de vida que, mesmo quando sofrem o descaso, buscam uma alternativa de encantamento.

Ao marcar sua tônica nas personagens ‘infames’, principalmente nas provenientes da base da pirâmide social, sem ter uma clara intenção política acaba se aproximando da chanchada mais do que de qualquer outro gênero de ficção. O interesse pela vida do homem comum em nossa cultura já aparecia ali, onde uma variedade de estilos e experiências se misturaram, se deixaram influenciar. Buscaram inspiração ora nas praças públicas, ora nas festas de carnaval, ora no cinema americano.

O legado deste processo se faz presente em obras dispostas em diversos campos da produção artística e cultural. Brasil Legal ocupa um espaço estendido entre a chanchada e a elite intelectual, constituindo-se uma ponte entre os dois campos. Com os artistas populares, descobre que temos muito a aprender neste lugar que preferimos desconhecer. Mas é levando a própria “Bíblia” que cruza os caminhos do país, com a segurança de suas lembranças e suas práticas ordinárias, estabelecendo um lugar de onde olhar para o outro sem perder a si. Vista assim, a viagem nos possibilita a idéia de choque dos diferentes, não como abaloamento, a nos

remeter a quebra, ruptura, mas a um encontro produtivo, transformador e que se propaga: acontece quando a equipe de produção chega à locação e se repete, depois de passar pelo filtro da produção, ao promover o encontro do espectador com um universo pouco conhecido.

As personagens ‘infames’ de Brasil Legal e das chanchadas habitam o mesmo universo. O lugar fadado ao esquecimento; o esgotável, o efêmero. De fato, um lugar que não cessa de existir; que se transforma, mas não se extingue. E se toma volátil pois assim o desejamos; volatilizado pela nuvem que cega e faz esquecer; não o desejamos, logo ele deixa de existir. É o lugar da miséria, da escassez por excelência, onde os símbolos da civilidade estão minimizados. É o universo do popular. É o mercado central e a praça pública, seja dos grandes centros urbanos ou das mínimas cidades espalhadas pelo país. A alegria e a diversão que brota deste lugar está na base do humor de cada povo: tendo a própria vida como instrumento e inspiração, o riso aí é prenhe da própria cultura. No universo do popular, o Brasil descobre a originalidade de sua arte de fazer rir.

As personagens da chanchada eram pessoas das camadas subalternas e os filmes não se preocupavam em glamourizar suas vidas, como faria a telenovela. A aproximação das situações filmicas às situações cotidianas serviram para intensificar a identificação do público com a ficção. Identificação que não aconteceria com a mesma simplicidade em Brasil Legal. O tratamento que o programa dispensa aos seus ‘infames’ se mostra mais refinado que o utilizado pela chanchada; indo além da simples diversão ou estratégia de conquista. O cotidiano é alcançado pelos seus detalhes. Tal característica o distancia dos programas de auditório que hoje conquistam pontos de audiência mostrando brigas de vizinhos ou intrigas de namorados; aqui, como na chanchada, a identificação é facilitada por uma exposição superficial e caricaturada da vida cotidiana, onde importam mais os grandes arrebatamentos, os momentos de explosão. A conquista repentina do sucesso e da cidade grande na chanchada se contrapõe ao trabalho diário na pesca do pitu no interior da Bahia em Brasil Legal. Nesta busca dos detalhes que nos escapam no dia-a-dia, o programa acaba se aproximando da antropologia e encontrando seu público mais facilmente entre a população letrada.

Mas a estratégia de conquista massiva de público nos distancia do documentário e da antropologia para nos trazer de volta à chanchada. A paródia aí desenvolvida vem em socorro de Brasil Legal, ampliando sua audiência e justificando sua presença em um meio de comunicação de massa. Seja em esquetes ficcionais ou em alguns momentos durante as entrevistas, Regina Casé lança mão da paródia e arranca um riso fácil de seu público.

A literatura sobre a paródia na chanchada tem tratado o tema como uma forma de supervalorização do importado e autopunição do nacional por não conseguir se igualar àquele. Seria como rir de nossa incapacidade de sermos bons. Não desconsideramos esta hipótese. Mas preferimos acrescentar: tal prática nos levou a descobrir e desenvolver um modo de utilização da paródia pelo cômico nacional. Diz o ditado popular: “quem conta um conto acrescenta um ponto”. E foram os pontos da cultura nacional que acrescentamos aos importados, transformando-os e findando por nos apropriarmos deles.

A paródia tomou conta dos palcos e da tela de TV. E veio revestida pelo gosto da representação não naturalista ensaiada pelo circo, pelo teatro de revistas e, finalmente, pela chanchada. Objetos de cena que beiram o grotesco, perucas e adereços que parecem ter sido garimpados no fundo do baú de uma tia-avó, um ar de exagero em toda a composição das personagens e da cena. No quesito interpretação, os atores não continham os gestos e as máscaras faciais, os tiques do cotidiano eram substituídos por quase caricaturas. Os tipos ora ingênuos, ora espertos completam a gama de influências legada pela chanchada, presentes em diversas produções brasileiras e que auxiliaram Regina Casé a tomar risíveis tanto as entrevistas, com tiradas ou intromissões, quanto as esquetes, onde estas características são mais facilmente reconhecidas.

“Isso que você viu / tudo é em tempo real / É verdade, juro por Deus!”

O pedido da apresentadora no final do trailer do programa sobre ‘comunicação’ nos leva à discussão sobre imagem e documentário. Neste trecho ela olha para o espectador através da câmera, salientando a relação ‘audiência x programa’, demarcando o lugar e o papel de cada um. O voyeur revelado é chamado a assumir sua posição: aquele vê. A simulação do diálogo impossível imprime outra função no espectador, torna-o cúmplice do procedimento que transforma o mundo vivido em mundo mediado, onde a ligação entre um e outro é feita dentro da tradição do documentário.

A explicação, quase um pedido ‘desesperado’ da apresentadora, nos remete a um problema que acompanha a produção de imagens documentais. Estas imagens brotam, no início do século XX, trazendo a responsabilidade de representar o real. E a história deste gênero filmico é a história das discussões, práticas, técnicas ou estéticas que cada grupo considera mais adequadas para representar o mundo vivido em forma de imagens em movimento. Seu motor, a possibilidade que se estende da semelhança à distorção completa entre a realidade e sua representação. Sua utopia, o aprisionamento do real pelo celulóide.

A relação estabelecida entre a câmera e o mundo vivido merece atenção especial. A imagem fragmenta o espaço, implica escolhas. Muitas vezes ignora um contexto em favor da história que se quer contar, lançando luz apenas sobre o foco do interesse desta história. A impossibilidade de se apreender o todo é substituída

pela radicalização do particular, em cada situação única que se forma em torno de cada produção. Onde a relação da câmera com o espaço depende, sobremaneira, do produtor de imagem, mas também da relação deste com os atores-sociais, os lugares e suas práticas de ocupação e utilização, as condições físicas e climáticas. Assim, o filme é sempre fruto de um encontro, onde todas as partes colaboram para a semelhança e distorção que transformam o mundo em imagem.

O documentarista francês Jean Rouch ficou conhecido como o cineasta do encontro por apostar na interação e aproveitar os imprevistos em seu cinema-verdade.^v As experiências do francês foram acompanhadas de perto por Guel Arraes, que anos mais tarde traria para o Brasil Legal o que aprendeu trabalhando com Rouch. Tal experiência é fundamental para desviar o programa do ‘popularesco’, produzindo um amálgama de ‘infames’ e ‘humor’ que o direciona para a antropologia e nos diz de cotidianos criativos.

Ao longo de seu trabalho, Rouch soube aproveitar o que se lhe oferecia e incentivar o desenrolar do que lhe parecia interessante. Uma das estratégias principais do cinema-verdade é propiciar o encontro entre pessoas e lugares a fim de provocar situações, precipitar crises. Se fora do filme as pessoas poderiam não ter nada a dizer umas às outras, diante da câmera ligada, elas são forçadas a permanecerem juntas e improvisarem o que dizer e fazer. Seus filmes partem dessa idéia: o encontro entre pessoas, lugares, câmera e microfone. Ele suscita situações que parecem banais para dar conta da realidade. O senso de ação cotidiana vem da utilização de pessoas e ações comuns, ou seja, são personagens ‘infames’ e realizações que não lhes impulsionam para fora deste estado de ‘infâmia’. No cinema-verdade francês não existem heróis, bandidos e mocinhos, grandes paixões, guerras ou fugas. Mas pessoas realizando coisas que o mundo vivido nos oferece e insistimos em não perceber. Rouch recria estas situações e expõem em seus filmes. Conhecer um estranho, conversar sobre a vida, imprimir no filme algo menos falso que os diálogos de ficção: o resultado pode parecer banal, mas Rouch se interessa exatamente pela banalidade; ‘parecer’, pois não é a todo momento que nos dispomos a interagir com alguém de fora do nosso círculo de amizades.

Ao denominar seus filmes de ‘cinema-verdade’, Rouch não tinha a pretensão da ciência ou da objetividade, apenas fez uma homenagem a Dziga Vertov. Inventar o cinema foi a missão deste numa URSS revolucionária, mantendo por toda vida fidelidade e paixão pelas idéias do comunismo e pela possibilidade de realizar um cinema libertador. Em seus manifestos, Vertov defende um cinema sem a interferência de intrusos (música, literatura e teatro); declara que os filmes romanceados e teatrais têm lepra, conclama a descobrir um ritmo próprio ao cinema. Sua concepção valoriza a potencialidade da câmera, do cine-olho, capaz de criar um mundo que nossa percepção anterior não podia perceber. Filmar de improviso, captar as

pessoas no momento em que ela estão livre das máscaras e das representações, é o centro da “tentativa de mostrar a verdade na tela pelo cine-verdade”.^v

Neste cinema preocupado em recriar o mundo, olhando-o com um olho mais poderoso: a câmera, organizando-o através de um sistema muito mais racional: a montagem, Rouch encontra a base de seu “cinema de improviso”. Mas nem a aposta no encontro, como tema, e nos sentidos dilatados, como método, é capaz de atrair o olhar do grande público, e, com ele, os investimentos. Rouch foi festejado pela crítica especializada e pelos realizadores, e, sobre a não aproximação do espectador comum de seus filmes, desenvolveu uma tese que nos parece bastante pertinente:

“Creio que o espectador não está interessado neste gênero de filme, porque é um espelho. Diante do filme etnográfico – não que eles tenham grande sucesso, longe disso – o espectador vê uma janela aberta para um mundo estrangeiro. Mas quando abrimos uma janela para ele mesmo, é um espelho e tomar-se qualquer coisa de terrível.”^{vi}

Os Encontros de Brasil Legal

A história e a teoria que resumimos nos permitem vislumbrar outra face de Brasil Legal. Com o olhar que atravessa o documentário podemos, finalmente, discernir entre o mesmo e o outro dentro do programa. Este nos parece o principal instrumento de análise, visto que o documentário vem se mantendo como um gênero independente, podendo privilegiar inovações estéticas ou de conteúdo. Apenas recentemente, com o crescimento das redes de TV a cabo, – no Brasil, principalmente a partir do início da década de 90 – vem crescendo a demanda por este tipo de produção, agora enquadrado pelos padrões medianos de produção e consumo que marcam a televisão. Neste ponto, reconhecemos em Brasil Legal, senão uma experiência radical, sem dúvida um momento singular da nossa produção para televisão.

Voltemos ao ponto em que Rouch nos deixou. Reconhecemos no programa uma tensão entre se enquadrar nas fórmulas e oferecer uma nova maneira de fazer televisão. Entre abraçar as possibilidades do documentário e recorrer aos programas de variedades e entrevistas que mesclam piadas e entrevistas com pessoas famosas. E, embora possa ser considerado um resistente, conseguindo sobreviver por pouco mais de três anos, muitas vezes se distanciou do domínio do documentário, cedendo à lógica do mercado e se aproximando de tantos outros programas. Acreditamos que as palavras de Rouch, sobre o pouco sucesso comercial de seus filmes, se aplicam a Brasil Legal e obrigaram este a encontrar estratégias que justificassem sua exibição em um canal habituado a ser campeão de audiência.

Muitas cenas de Brasil Legal recorriam ao humor fácil, ‘apontando desvios’ de seus entrevistados. Embora estes parecessem não se importar com as brincadeiras de Regina Casé. Fórmula para atrair audiência também foi exibir detalhes da vida pessoal de pessoas famosas. Neste caso, a produção esmerava-se em mostrar o lado menos explorado pela mídia, nem sempre com sucesso. Mas realmente nos desperta os sentidos os momentos em que o programa nos possibilita rir com o outro ou rir de nós mesmos. Um destes momentos foi a cena onde um menino de quatro anos toma banho, parte do programa sobre ‘mudança’, gravado na cidade de Ribeirão Preto, exibido em 16 de setembro de 1997. Transcrevemos o diálogo entre a apresentadora e o garoto Enrico para facilitar a análise.

RC: Você vai tomar banho Enrico? Você vai tomar banho quente ou banho frio?

Enrico: quentinho.

RC: Você gosta de tomar banho?

Enrico: Gosto.

RC: Você aprendeu a fazer isso com a sua mãe, com a sua avô?

Enrico: anhan...

RC: Ah! Sua mãe é o que?

Enrico: É cabeleira.

RC (referindo-se ao shampoo e aos olhos fechado): Já saiu tudo, pode abrir. Pronto. Quantos anos você tem mesmo, Enrico?

Enrico: Quatro.

RC: Você acha que você é muito inteligente?

Enrico: Acho.

RC: Eu também. O que que tem aqui perto da sua casa?

Enrico: Tem a natação, é a coisa mais importante que existe. Aprender a dar mergulho, dar pulo na piscina.

RC: É, eu acho que pra quem mora em Ribeirão Preto, aula de natação é a coisa mais importante que existe. Por que aqui só tem piscina, né.

Enrico: Né.

RC: Uma pessoa que não sabe nadar vai na casa do amigo, vai fazer o quê?

Enrico: Vai ter que brincar só com os brinquedos...

RC: Muito chato.

Enrico: ...mas com a piscina, não.

RC: É honível, isso.

Enrico: E eu quero sair, agora.

RC: Então vamo. Opa! No hora de enxugar você começa por onde?

Enrico: eu começo pelo sovaco, depois o outro sovaco, depois eu enxugo bem a cabeça. (no quarto): Sandra, cadê minha roupa?

RC (enquanto Enrico se penteia, novamente no banheiro): Você usa ele todo pro lado, assim?

Enrico: anhan. (em um corredor) É aqui, nesse armário.

RC (pegando um pacote de biscoitos): Ah, um hipopótamo. (apontando para a cozinha): Quem senta naquela cadeirinha ali? É sua? De quem? Porque você não pode falar? De quem é essa cadeirinha, Enrico?

Enrico: Essa cadeirinha é da minha imã. É o cadeirote dela.

Durante esta cena pouco vemos a apresentadora, a câmera está sempre acompanhando os movimentos de Enrico. Em sua primeira fala, Regina Casé está andando por um corredor, a câmera a pega de costas, dando-nos a impressão de estamos seguindo seus passos que nos conduzem ao banheiro, onde vemos uma moça ajudar Enrico a entrar no boxe. Daí até o momento em que ela pergunta ‘o que que tem aqui...’, Regina está em off, só então surge parte de sua cabeça ocupando um pequeno canto da tela, em primeiro plano. Enquanto o quadro permanece este, o pouco da apresentadora parece mais nos informar de sua presença que dar a ver. O novo enquadramento se faz apenas quando o garoto pede para sair do banho, a câmera fecha nele e vemos a mão de Regina ajudando-o a pular o batente que isola o boxe. Ele permanece sozinho enquanto se enxuga. Alguns takes dão continuidade à cena: no quarto com a toalha na mão quando pede a roupa, depois sentado na cama, já vestido e se calçando, e novamente no banheiro, se penteando. Então ele vai por um corredor, e nós o seguindo, até um armário. No próximo take, Regina já abriu o pacote de biscoito e dá um para o menino, ele coloca-o na boca e mastiga, enquanto ela o bombardeia de perguntas.

A descrição das imagens nos mostra uma particularidade desta entrevista: sua condução apoiada mais no entrevistado que na entrevistadora. Isto se manifesta num duplo movimento, (a) ela sai de quadro, (b) deixa o garoto responder praticamente sem interferir com risos e piadas. É ele quem guia a equipe pela casa e dita o ritmo da entrevista. Ao reconhecer no menino força dramática o suficiente para garantir o interesse da cena, a produção se coloca à disposição dele, confiando ainda na capacidade de Regina Casé em tirar proveito de tal situação. Uma imagem é emblemática disto: quando ela pergunta “Quem senta naquela cadeirinha ali?”,

a câmera vacila sem enquadrar exatamente nada, até encontrar uma cadeira própria para crianças fazerem suas refeições e Enrico já ao lado. Com o menino e Regina Casé a frente resta a câmera seguir seus passos.

Esta última parte da sequência se mostra especialmente risível. À primeira pergunta, ele responde com silêncio olhando para a apresentadora. À segunda, com um sinal de não, balançando a cabeça e o dedo em riste. À terceira, novo sinal com a mão, palma aberta voltada para frente, pedindo para esperar. Em: “Por que você num pode...”, a câmera fecha no menino, ele aponta para a boca e novamente mostra a palma da mão, depois leva a mão até boca, como se disfarçasse o mastigar. Nova pergunta: “De quem é essa cadeirinha...”, ele olha para a cadeira, olha para Regina Casé e volta a mostrar a palma da mão, agora com um sorriso nos lábios. Corte. Finalmente Enrico vira-se para cadeira e enquanto bate sobre sua mesinha, fala: “Essa cadeirinha é da minha imã”, depois vira-se e anda em direção a Regina Casé e completa a resposta.

Durante toda a sequência nos deparamos com um pequeno garoto reproduzindo gestos e atitudes de adultos. Embora ele os realize por gosto próprio e sem a intenção da imitação, acaba nos revelando uma face de nós tomada parte de nossa natureza devido à repetição exaustiva durante toda a vida. E por tomarem-se parte integrante, acaba sendo despercebida enquanto fenômeno cultural. Diante de Enrico, temos a sensação de estamos diante de ‘um brinquedo que imita a vida’, ele nos revela a mecânica de nossos atos e nos aproxima de nossa dimensão socializante. O garoto funciona como um espelho onde vemos nossa boa educação ocidental. Os gestos e ações de Enrico representam a banalidade cotidiana sendo descoberta e apreendida por uma criança, salientando seu caráter cultural.

Conclusão

Procuramos expor alguns elementos capazes de incrementar uma leitura possível do Brasil Legal. Investimos nossos esforços no sentido de entender este encontro entre humor, ‘infames’ e documentário. O programa apostou na ‘cumplicidade’ estendendo-a do programa aos entrevistados e destes ao espectador, num duplo movimento de conquista. Colocar-se em uma situação de intimidade foi a estratégia utilizada por Brasil Legal para trazer pessoas, histórias, lugares ao interior do programa, para relaná-los ao público, agora imbuídos de humor. Foi também a estratégia para trazer o espectador para junto do programa, preparando-o para receber estas mesmas histórias, pessoas e lugares. Talvez fosse este o esquema ideal do programa, uma combinação de delicadeza e intimidade.

Percebemos, porém – em trechos sobre os quais não trabalhamos aqui –, diversas rupturas neste esquema onde a delicadeza era suplantada pela insistência em temas doloridos, pela necessidade da introdução da comédia, enfim, pela necessidade de expor a intimidade de pessoas comuns. Casos onde a opção pelo

sorriso acaba se tomando uma camisa de força para o programa e ocasionando constrangimento. Em situações onde se torna difícil encontrar o riso, a produção usa de artifícios para obtê-lo não importando se terá que desprezar os sentimentos, os costumes ou as crenças de seu entrevistado. E mesmo quando percebemos uma disposição das personagens em aceitar as propostas feitas pela produção do programa, muitas vezes são levadas a participar de algo que se mostra embaraçoso para elas. São casos onde deixamos de rir com o outro para rir do outro. E ao invés de festejarmos a felicidade e a criatividade, apontamos para o diferente como algo que precisa ser modificado e enquadrado, a fim de não ser alvo do riso e da vergonha por este provocada.

Ao sair de um lugar próprio, o estúdio de televisão, Brasil Legal passa para o lugar do outro – seja público, de ninguém e de todos, ou privado – criando uma situação de favorecimento à captura do outro. Neste primeiro movimento oferece-se como visita, mas chega como invasor, transformando a lógica do outro em própria, apresentando como passaporte a câmera de televisão. Assim, provoca uma ambigüidade, é de um lugar íntimo e sobre uma intimidade que ele vai agir, utilizando-a em benefício próprio, revertendo a possível segurança daquele em fragilidade. Justamente, quando o entrevistado pensa estar com as bases fixadas e poder relaxar, intervém o programa.

Parte do sucesso de suas viagens, Brasil Legal deve ao cinema-verdade. A disposição para gravar o que se oferece. A ajuda de equipamentos tomados discretos, como o microfone direcional, a câmera presente com seu operador se esmerando em gravar sem interromper a cada instante para refazer o quadro. O interesse pelo banal. A própria idéia do encontro enquanto ponto de partida para a cena, pois mais parecem encontros as entrevistas guiadas por Regina Casé. E talvez, o mais importante, a necessidade de contar histórias, ou melhor, de fazer com que as pessoas falem de si. Pois, se toda a estética do programa pode ser intercambiada com a publicidade ou o videoclip, apropriada pela lógica do entretenimento, nos restam as histórias, a ‘poesia vida’.

Da estratégia de conquista do público participa a chanchada, pois é como comédia que o programa se vende. Chanchada que aparece em forma de paródia nas entrevistas ou nas esquetes, mas também de carnavalização, ao modo da festa, onde todos nos divertimos sem a necessidade de apontar para ninguém. Chanchada onde o riso não aparece em forma explícita de crítica social ou política, mas como afirmação da vida, como tática de sobrevivência. Um riso de quando as minorias rejeitam o papel que o jogo lhes impõe, subvertendo-o, apresentando em suas pequenas práticas cotidianas uma outra maneira de viver.

2 As lettres de cachet existiram, em França, sem que hajam equivalentes em outras épocas ou lugares. “Tratava-se, no essencial, de documentos emitidos em nome do rei, mas não necessariamente, nem na sua maioria, por sua própria iniciativa, e que tinham como função sujeitar a medidas de segurança tais como a prisão ou o internamento todo o indivíduo cujos comportamentos eram, no discurso desses mesmos documentos, tipificados de ‘indesejáveis’. Instrumento de Estado posto ao alcance dos súditos, não se fizeram estes de rogados sempre que a eventual vulnerabilidade de um vizinho ou de um familiar desavindo dava azo a que sobre ele se pudesse exercer um despotismo e monarca.” (nota do tradutor de A vida dos homens infames, in: FOUCAULT, 1992, p. 104)

3 FOUCAULT, op. Cit., p. 125

4 Idem, op. cit. P. 97-98

5 Apud ANTENORE, 1996.

6 BERGSON, 1983, p. 50

7 BAKHTIN, 1993, p. 61

8 Muitas vezes o cinema-verdade francês é confundido com o cinema direto americano, sobre as diferenças entre os dois: “O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava a invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era freqüentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador” (Bamauw apud Da-Rin, 1995, p. 115-116).

9 VERTOV, 1983, p. 245-266.

10 MARCORELLES & ROHMER, 1963, p. 12

Referências Bibliográficas

ANTENORE, Amando. ‘Quero que o Brasil deixe de temer o Brasil’. Folha de São Paulo, Ilustrada. 17 de dezembro de 1996.

BAKHTIN, Mikhail. Function du fripon, du bouffon et du sot dans le roman. in: Esthétique et théorie du roman. Traduit du russe par Daria Olivier. França: Gallimard, 1978, p. 305-312.

_____. A Cultura Popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1993.

BERGSON, Henri. O Riso: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1983.

CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano: artes de fazer. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. Mensagem. In. _____. A Invenção do Cotidiano: 2. morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 334-342.

DA-RIN, Silvio Pirôpo. Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico. Rio de Janeiro: UFRJ/Eco/PPGCC (Dissertação de Mestrado), 1995.

FOUCAULT, Michel. A vida dos Homens Infames. In O que é um Autor?. Trad.: Antônio Fernando

Cascais e Edmundo Cordeiro. -2ª ed. - s/l: Vega, 1992, p. 89-128.

MARCORELLES, Louis & ROHMER, Eric. Entretien avec Jean Rouch. Cahiers du Cinéma, nº 144, Juin, 1963, p. 1-22.

VERTOV, Dziga. Dziga Vertov. In XAVIER, Ismail (org) A Experiência do Cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983, p. 245-266.

Daniela Duarte Dumaresq é Professora de Televisão e Rádio do Curso de Radialismo do Centro Universitário de Votuporanga – SP. Aluna especial do Pós-graduação da ECA-USP. Mestrado em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Especialização em Teoria da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará. Repórter, redatora e apresentadora na TV Ceará.

danidumaresq@hotmail.com