

Televisão: diferentes modalidades de embaralhamento de realidades discursivas¹

Elizabeth Bastos Duarte².

▪ **Resumo:**

O trabalho propõe-se a refletir sobre as formas de manifestação de uma estratégia discursiva cada vez mais empregada pela televisão brasileira, o embaralhamento entre diferentes *reais* – o mundo exterior e natural e o mundo interior artificialmente construído nas entranhas do próprio meio – e planos de realidade discursiva (meta-realidade, supra-realidade e para-realidade), que vem assumindo configurações cada vez mais sutis e sofisticadas. A reflexão ancora-se mais especificamente na análise de duas comédias televisuais exibidas pela Rede Globo de Televisão (RGT) em dezembro/2004, com vistas a verificar as especificidades dessas configurações e refletir sobre as conseqüências da manipulação dessa estratégia.

▪ **Palavras-chave:** planos de realidades; estratégias de embaralhamento; configurações discursivas.

▪ **Considerações introdutórias**

Cada vez mais, nesse grande cenário narrativo que a televisão coloca ao dispor dos telespectadores, a informação intercambia seus signos com os da ficção, o real se confunde com o imaginário, o natural e autêntico com o artificial: situações concretas e vividas são apresentadas como momentos de ficção e vice-versa.

Essa forma abusada de fazer televisão que hoje campeia por aí promove uma confusão deliberada entre os diferentes planos de realidade com que opera a tevê. Ao entremeá-los, embricá-los, a tevê acaba por fomentar a instauração de um universo próprio no interior do meio. Nesse percurso, os signos não mais dissimulam sua *não* coincidência com o real, qualquer que seja ele; disfarçam, isto sim, como bem diz Baudrillard, a sua dissuasão. Em outros termos, há hoje na programação televisiva uma evidente substituição de uma teologia da *verdade* e da *mentira*, do *real* e da *ficção*, por outra, a da *naturalidade* e da *artificialidade*.

E a estratégia empregada para sustentar essa segunda natureza é a construção de um mundo interior ao meio, inteiramente auto-referencial que ainda se dá ao luxo de importar

¹ - Trabalho apresentado ao NP 15 – Semiótica da Comunicação, do XXVIII Congresso brasileiro de Ciências da Comunicação.

² - Professora titular II do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – Unisinos. Doutora em Semiótica pela Universidade de São Paulo. (bebeth@icaro.unisinos.com.br).

fragmentos do real que lhe é paralelo como artifício retórico para criar efeitos de *realidade* e *naturalidade*.

▪ **Diferentes planos de realidade discursiva**

A televisão, como instrumento prodigioso que é, vem nesses anos de existência convertendo o mundo em fatos imediatamente acessíveis ao cotidiano planetário; mas, ao fazer isso, ela não só pauta o que é *real*, como o reduz, como não poderia deixar de ser, ao discurso, construído na inter-relação de diferentes sistemas semióticos e midiáticos. Em que pese à frustração de tamanha redução, somente a aceitação do caráter inequivocamente discursivo da tevê, possibilita o avanço em direção às questões polêmicas que dizem respeito ao uso de estratégias, de forma cada vez mais ostensiva, de embaralhamento entre os distintos planos de realidade discursiva com que opera.

Em primeiro lugar, valeria questionar que *verdade* pode pretender a televisão? Essa é uma primeira questão que cabe retomar pelo seu caráter polêmico: a consideração da tevê, não apenas pela sua função experimental de extensão dos sentidos, tampouco pela sua capacidade manipulatória, mas, e essencialmente, pela sua força de constituição, de geração de *realidades*. Sempre existiu um *real* para *aquém* e para *além*, apesar das linguagens e, hoje, das mídias. O fato de o pensamento humano recorrer aos signos, de a cultura constituir-se em um emaranhado de sistemas simbólicos e de as linguagens serem elementos de mediação e expressão dessas representações, desde sempre decretou a impossibilidade de acesso direto ao real. As mídias apenas acrescentam novos e diferentes empecilhos a esse acesso, recursos mais sofisticados que são nessa construção/representação do real, sob a forma de realidades discursivas.

Mesmo que a maior potencialidade da televisão seja a sua possibilidade de realização de transmissão direta, em tempo real e simultâneo ao dos acontecimentos, está sempre presente, em qualquer um dos produtos televisivos, seu caráter de mediatização. Afinal, os textos-programa não são o *real*. O mundo se nos apresenta por todos os sentidos; no texto televisivo, somente algumas dessas propriedades são transpostas para a superfície artificial do vídeo. A alteração de cores, a mudança de dimensões, a ausência de cheiro, de temperatura constituem-se numa redução muito grande dos atributos do mundo representado, pois, a rigor, somente os traços sonoros e visuais são imitados, e tais traços, assim selecionados e transpostos, pouco dizem em relação à riqueza do mundo material: são figuras, não objetos do mundo. Além disso, as parcelas de real não correspondem a seleções arbitrárias: é o que fica enquadrado, é o movimento das câmeras, é o trabalho de edição e sonoplastia, que

determinam o que e como vai ser mostrado. Nessa perspectiva, está-se frente a uma construção de linguagens; não mais ao *real*, mas a uma *realidade discursiva*.

Ao se examinar a grade de programação das emissoras de televisão, constata-se que grande parte dos programas são classificados como *informativos*: documentários, reportagens, telejornais, entrevistas, *talk shows*, programas de auditório, magazines, e, hoje, *reality shows* – remetendo a essa vertente factual ou de *verdade* e *autenticidade* que vem ganhando cada vez mais espaço na constituição da programação televisiva.

E aqui se apresenta uma questão sobre a qual é interessante refletir: *como compreender o que a própria televisão classifica como produtos informativos, como tele-realidade, como tele-verdade?*

As *realidades* televisuais são todas fruto de uma construção discursiva fragmentada, parcial, instituída a partir de diferentes fontes e referências e da proposição de diferentes regimes de *crença*: são concebidas como uma sucessão de itens, de forma a satisfazer interesses e curiosidades do telespectador.

Uma dessas fontes é o *mundo natural*, sobre o qual os textos televisivos informam. Semioticamente falando, a informação é compreendida com um *fazer-saber*, oposto ao fazer persuasivo-interpretativo, que, na maioria das vezes, modaliza a informação televisiva. Nessa perspectiva, *informação*, tenha ela o caráter que tiver – conhecimento, atualidade, novidade, etc. –, é matéria de atos comunicativos, embora muitas vezes não corresponda às suas finalidades. A televisão produz sentidos e os oferta à sociedade. Assim, há reciprocidade entre a informação e a notícia, pois a televisão, além de construir narrativas nas quais se posiciona sobre as coisas do mundo, dá forma a essas informações enquadrando os acontecimentos numa organização que resulta na construção da notícia. A seleção das informações a serem veiculadas, bem como as formas de estruturação desse material informativo são opções estratégicas que consideram lógicas mercadológicas e discursivas, ao determinarem o grau de noticiabilidade dessas informações, a sua adequação a certos gêneros e formatos, o seu interesse institucional. Além disso, os jornais televisivos, com sua política do direto, foram, pouco a pouco, impondo uma concepção diversa. Informar passou a ser mostrar a história *em-se-fazendo*; assistir, se possível, diretamente, aos acontecimentos, o que faz supor que a imagem do acontecimento seja suficiente para lhe conferir significação. Estabelece-se com isso a ilusão de que ver é compreender e define-se que todo acontecimento, como se fosse possível deve apresentar uma face visível, o que condena os fatos pobres em imagens à indiferença e ao silêncio.

Ora, uma tal concepção de informação conduz a uma aflitiva fascinação por imagens captadas a qualquer preço, por acontecimentos palpitantes e violentos. A idéia geral de que a importância dos acontecimentos está diretamente relacionada à sua riqueza de imagens encoraja a manipulação, a oferta de grandes espetáculos de reconstituição, o uso de sensacionalismo, na medida e ao gosto do consumidor. Mas, as referências desses acontecimentos e imagens são um mundo exterior à televisão.

Há até bem pouco tempo, a televisão operava com dois tipos de espaços: os internos, que eram espaços de estúdios, e os exteriores, próprios das ações do mundo. Esses dois tipos de espaço eram conectados pelos dispositivos tecnológicos. Os espaços exteriores ao meio eram os espaços dos acontecimentos. Hoje, os espaços interiores ao meio são também geradores de acontecimentos com reflexos no mundo exterior.

Ocorre que o mundo exterior não é a única fonte a partir da qual a televisão propõe realidades e as alimenta. O meio vem desenvolvendo seus próprios percursos de acesso ao real, a partir dos quais constrói *realidades* de ordens diversas, a que propomos aqui denominar de *meta-realidade*; de *supra-realidade* e, ao percurso mais recente, de *para-realidade*.

A *meta-realidade* seria então esse tipo de realidade discursiva, veiculada pela televisão que tem como referência direta o mundo exterior e natural, constituindo-se naqueles produtos – subgêneros telejornais, documentários, reportagens, entrevistas, etc. – que têm por base acontecimentos exteriores ao meio sobre os quais a tevê não detém o controle. Seu propósito seria, em princípio, o de apresentação desse mundo exterior. Nesse tipo de realidade discursiva, a televisão fica comprometida com a *veridicção* – com a verdade e fidelidade aos acontecimentos noticiados, com os atores sociais envolvidos. Ela assume um contrato comunicativo pautado até mesmo por legislação específica, que a obriga a buscar fontes confiáveis para o discurso veiculado, a convocar testemunhas dos acontecimentos relatados que confirmem credibilidade aos relatos apresentados, pois o regime de crença que propõe é o da *verdade*. E a crença do telespectador não quer dizer, evidentemente, adesão completa e simplória. A gravação ao vivo, a transmissão direta, em tempo real, marcas distintas da tevê, sempre funcionaram como garantia desse tipo de programa, dotando-os dos efeitos de autenticidade e verdade de que carecem.

A *supra-realidade* seria aquele tipo de realidade veiculada pela televisão que não tem compromisso direto com o mundo exterior, mas com uma coerência interna ao discurso que produz, constituindo-se naqueles produtos ficcionais – subgêneros novela, minisséries, seriados, telefilmes – que têm por base a *verossimilhança*, pautando-se pelas leis, convenções

e regras da ficção. Propõe uma suspensão do regime de crença, isto é, das exigências de confronto com o mundo exterior. Seu propósito seria, em princípio, o de construção de uma realidade que não se submete ao confronto com o real, mundo exterior e natural.

Finalmente, a *para-realidade* parece ser – é o que aqui se propõe – um novo tipo de realidade veiculada pela televisão – que não tem como referência o mundo exterior, mas um mundo interior paralelo ao exterior, cujos acontecimentos são artificialmente construídos nas entranhas do próprio meio – constituindo-se naqueles produtos – alguns tipos de *reality shows* e de *talk shows* – que têm por base acontecimentos provocados e controlados pela própria televisão, que então estabelece sobre eles suas regras de operação. Seu propósito, em princípio, é o de visibilização plena: a televisão propõe um real artificial, configurado como um jogo – um outro mundo cheio de regras e mágicas – para o qual transporta atores sociais, participantes, apresentadores e os próprios telespectadores, para, a seguir, os transformar em atores discursivos de programas que giram em torno desse real artificial. Ocorre que o regime de crença que propõe – e aí residem suas incoerências e contradições – é também o de *verdade*; mais do que isso, de equivalência entre esse real paralelo e sua visibilização. Passa-se do reflexo (meta-realidade) ou simulação (supra-realidade) à dissimulação. Como bem diz Baudrillard:

“A passagem dos signos que dissimulam alguma coisa aos signos que dissimulam que não há nada marca a curva decisiva. Os primeiros referem-se a uma teologia da verdade e do segredo (de que faz ainda parte a ideologia). Os segundos inauguram a era dos simulacros e da simulação, onde já não existe Deus para reconhecer os seus, onde já não existe Juízo Final para separar o falso do verdadeiro, o real da sua ressurreição artificial, pois tudo já está de antemão morto e ressuscitado. (...) Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material: assim surge a simulação na fase que nos interessa – uma estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que faz por todo o lado a dublagem de uma estratégia de dissuasão.” (BAUDRILLARD, 1997: 28).

E parece mesmo que a televisão perdeu a imaginação do mundo real, jogando-se de cabeça num processo cuja circularidade pode ser definida como *o médium pelo médium*: nele, um mundo artificial e um roteiro falsificado substituem o universo. A relação que se instaura é de substituição e equivalência entre esse real paralelo e o discurso sobre ele. O compromisso assumido é com a *exibição*, com a exposição, como se *ver* fosse *compreender*, como se *mostrar* substituísse o *relato*.

Ora, esse mundo artificialmente construído pauta-se por regras, previamente estabelecidas, bastante diversas das que regem o mundo exterior e *natural* – envolvendo ações – permitidas e proibidas –, espaços disponibilizados ou vedados e tempo definido. Confinam-

se artificialmente atores sociais, os participantes e outros protagonistas, isolando-os em um cenário, onde lhes é vedado mesmo acompanhar os acontecimentos e a cronologia do mundo exterior. Alguns trechos de entrevista concedida à revista *Veja* (22/01/2003) pelo produtor holandês John de Mol, criador do *Big Brother*, dentre outros *reality shows*, também exportados para o Brasil – *Fama*, *Acorrentados* e *Amor a bordo* –, esclarecem esses pontos muito bem. Como bem explica o bem-sucedido produtor, o programa inspirou-se no projeto científico americano Biosfera 2, no qual um grupo de pesquisadores foi isolado do mundo exterior em uma estufa por um longo período, como se estivesse em outro planeta. Segundo Mol, as regras e precauções que regem os *Big Brothers* são tão rígidas que não há espaços para agressividades e humilhações: em trinta segundos, qualquer participante pode ser defenestrado.

Acredita-se na existência de uma relação estreita entre essas realidades discursivas e os gêneros discursivos televisivos. A seleção do plano de realidade sobre o qual se vai operar, aliado ao regime de crença proposto e *ao tom*, isto é, às inflexões conferidas à realidade a ser enunciada – seriedade, humor, ironia, etc –, seriam os elementos definidores da *promessa* de que fala Jost (2003), veiculada pelo nome gênero. Assim, os traços categoriais de gênero proporião um certo tipo de relação com o mundo, colocando à disposição do telespectador um determinado plano de realidade e modo de ser, sendo mobilizadores de crenças e saberes e condicionadores das expectativas e do prazer dos telespectadores. Os subgêneros e formatos seriam então responsáveis pelos percursos de configuração dessas realidades, pelos procedimentos de colocação em discurso desses reais-referência, direta projetando, sobre essas categorias genéricas, formas que as estruturariam, permitindo sua manifestação.

▪ **Estratégias de embaralhamento de realidades**

Hoje, inúmeros programas que constam da programação das emissoras operam estrategicamente com esses três tipos de percurso de construção de realidade discursiva, freqüentemente embaralhando-os de forma abusiva no interior de um mesmo programa. A televisão dos *reais* recorre a meios ficcionalizantes; a televisão de ficção persegue operações realizantes, promovendo uma confusão deliberada entre esses diferentes planos de realidade, que, entremeados e superpostos, acabam perdendo suas condições de proposição de um regime de crença definido.

E quais são as diferentes formas de configuração expressiva dessa estratégia? Pois bem, algumas delas são bem palpáveis e evidentes, tais como a:

(a) inserção de ator social midiático no interior de um produto ficcional (supra-realidade), no qual ele desempenha o papel como ator discursivo de si próprio enquanto ator social. Exemplos bem concretos da utilização dessa estratégia aconteceram, por exemplo, na novela *Celebridade*, quando Gal Costa foi à casa da personagem Maria Clara (Malu Mader) para lhe oferecer apoio e propor-se a cantar em sua casa noturna, o *Sobradinho*, na qual fez o lançamento de seu novo Cd pela gravadora Som Livre das Organizações Globo.

(b) inserção de um ator social no interior de um real artificial; real cenário, construído no interior do próprio meio e sobre o qual o meio detém o controle, para representar, discursivamente a si próprio enquanto ator social. É o que fazem os reality-shows.

(c) inserção de ator discursivo de caráter ficcional no *real* mundo natural, imputando-lhe um papel enquanto ator social. É o movimento inverso à configuração anterior, uma outra forma, portanto, de manifestação da mesma estratégia, que pode ser ilustrada pelo uso feito do personagem Seu Creysson (*Casseta & Planeta*), interpretado pelo ator Cláudio Manoel, que arrastou uma multidão para um *showmício* na Praça da República, no centro de São Paulo durante a campanha eleitoral de 2002 e ressurgiu na campanha de 2004. Seu Creysson participou de carreatas, a *showmícios* e foi entrevistado no próprio *Jornal Nacional*.

(d) inserção de ator social midiático em texto ficcional (supra-realidade), em que realiza como ator discursivo uma paródia de si próprio enquanto ator social. Um exemplo dessa configuração foi o que aconteceu com nossa musa mais consensual, Vera Fischer. Depois de ter alimentado por tantos anos o imaginário tupiniquim, a participação da atriz e ex-miss em *Senhora do destino*, envelhecida, exageradamente bronzeada, entupida de botox e/ou metacril, foi no mínimo surpreendente: era a mulher mais linda do Brasil, na telinha, fazendo uma paródia de si própria. Seu personagem na novela, uma ex-miss Brasil, chamada Vera Robinson, em fase de franca decadência, compactuava com os “bandidos” para colocar na cadeia o “mocinho” Viriato, sob a *falsa* alegação de assédio sexual. Imagine-se só, Vera Fischer reconhecendo, no ar, sua ausência de condições de ser um motivo para um *verdadeiro* assédio!

Mas, de todas as configurações dessa estratégia de embaralhamento, talvez a mais marcante seja a paródia que vem sendo hoje usada como recurso fundamental do humorismo televisivo brasileiro. Colocam em cena, sob essa forma, figuras, atores e narrativas que tem como referência novelas, minisséries, telejornais, produzidos pela própria emissora. Com esse procedimento – paródia e citação –, a tevê transforma sua própria fala no único horizonte

discursivo referência; inclusive, quando opera com atores ou sentidos que não tiveram origem no meio, a televisão recicla a si mesma.

- **Uma análise mais pontual**

Além dessas configurações mais escrachadas da estratégia de embaralhamento, antes referidas, existem, como já se referiu, outras, algumas um pouco mais sutis, que a análise realizada revelou. Para examiná-las, foram selecionados exemplos retirados do último episódio de 2004 de *A diarista*, *Aquela do Projac* e do especial de natal, *Programa novo*, cuja trama, desempenhada pelo mesmo elenco do *Sexo frágil*, relata as tentativas de quatro atores de criarem um novo programa para a emissora em que trabalham.

Flashes de um corpus referência

- *A diarista: Aquele do Projac*

(1) Dados de identificação:

Roteiro: Margareth Boury, João Avelino e Mauricio Rizzo

Redação final: Aloísio de Abreu e Bruno Mazzeo

Direção: José Alvarenga Júnior

Elenco: Cláudia Rodrigues, Dira Paes, Claudia Rodrigues, Leandro Firmino, Sérgio Loroza.

Dias de exibição: terça-feira, 21/12/04

Horário: 10h30 min

Duração: 30 min

(2) Síntese do episódio analisado

Marinete vence um concurso de receitas do programa *Mais Você* de Ana Maria Braga, e, como parte do prêmio, vai conhecer o Projac e preparar um prato ao vivo, ao lado da apresentadora. Num piscar de olhos, Marinete, toda produzida, passa a ser tratada como celebridade pelos vizinhos e conhecidos do bairro. Mas, as desventuras da diarista começam assim que ela passa pela roleta do Projac. *Confundindo ficção e realidade*, a estrela da cozinha possa aprontar as maiores confusões. Desconcentra atores em plena leitura de textos, interrompe gravações, discute com a equipe de produção, invade os camarins e acaba sendo expulsa do estúdio pela segurança. Mas não termina por aí. Marinete esquece os ingredientes para preparar a receita vencedora e a confusão só aumenta quando Solineuza resolve socorrer a amiga e levar tudo para o Projac. Ou melhor, quase tudo. Falta o principal: o frango. As duas então procuram arrumar um jeito de Solineuza entrar no Projac, sem autorização e, pior, conseguir achar um frango lá dentro. Tudo isso antes da gravação do *Mais Você* começar.

- *Programa novo*

(1) Dados de identificação:

Roteiro: Cláudio Paixa, Guel Arraes e Jorge Furtado

Redação: Guel Arraes e João Falcão

Direção: João Falcão e Flávia Lacerda

Direção geral: João Falcão

Direção de núcleo: Guel Arraes

Elenco: Bruno Garcia, Wagner Moura, Lázaro Ramos e Lúcio Mauro Filho

Participação especial: Alinne Moraes

Dia de exibição: quarta-feira, 28/12/04

Horário: 10h30min

Duração: 30 min

(2) Síntese do episódio analisado

No especial, Lúcio Mauro comanda uma emissora e quer ser surpreendido pela idéia de um programa que garanta sucesso de público e crítica. Daí por que encomenda um programa a uma equipe de atores de *Sexo frágil*. Esses, em reuniões, tentam se livrar de um suposto bloqueio criativo e apresentar *idéias fantásticas*. Prometendo ficar longe das baixarias, apelação, violência e de homem vestido de mulher, os protagonistas de *Sexo frágil* voltam à tela interpretando eles mesmos, carregando para o programa seus próprios nomes e muito do que vivem nos bastidores das gravações. A cada reunião, os atores sugerem novas idéias, formatos e gêneros: policial, novela, variedades, romance, sempre em busca do programa ideal. Não obstante, todas as tentativas de fugir das mulheres do *Sexo frágil* – Priscila, Vilma, Magali e Dona Gertrudes – parecem ser em vão, pois elas insistem em voltar com tudo, prometendo uma reviravolta.

O exame cuidadoso desses dois programas possibilitou um levantamento das diferentes configurações da estratégia de embaralhamento, manifestas sob a forma de:

- **utilização de artistas e diretores da televisão, que emprestam seus próprios nomes a um programa ficcional (supra-realidade), representando a si próprios enquanto atores sociais em uma emissora existente apenas na ficção.** Alguns exemplos:

Cena 2 - Bruno Garcia – “*Eu não sou o seu Alex, eu sou Bruno Garcia e você não é a Dona Magali, você é Wagner Moura e nós estamos tentando inventar um programa novo!*”

Wagner Moura – “*Ok Bruno Garcia, só que as mulheres que a gente faz, sempre foram a graça do nosso programa!*”

Cena 7 - Bruno Garcia – “*Dênis Carvalho! Eu sou fã de você!*”

Dênis Carvalho – “*Entra aí que quero falar com você! Vem cá conversar!*”

- **proposição de uma emissora de ficção, mas que refere como seus os programas exibidos pela RGT**

Cena 2 - Lúcio Mauro Filho – “*É igual ao Sexo frágil*”

Cena 3 - Wagner Moura – “*É um programa não é?*”

Bruno Garcia – “*Totalmente novo e pode tudo que a gente quiser*”

Cena 4 - Chefe – “*O Casseta & planeta é o programa mais criativo que existe na televisão brasileira!*”

- **alusão a fatos do real, como Lúcio Mauro Filho ser filho de Lúcio Mauro e de....**

Cena 5 - Lúcio Mauro Filho – “*Eu to falando da minha vida real!*”

Cena 10 - Lúcio Mauro Filho, como Gertrudez – “*Eu lhe proíbo de fazer uma coisa dessas*”

Chefe – “*Mas eu já fiz, minha querida! É que antigamente não existiam testes de paternidade. Mas hoje, meu amor, existe. Eu sou o verdadeiro pai do seu filho!*”

Cena 12 - Lúcio Mauro Filho – “*Eu não quero mais fazer papel de filho de chefe*”

Cena 5 - Lúcio Mauro Filho – “*Eu não vou pedir isto para minha mãe!*”

Bruno Garcia – “*Claro que não! Você vai falar com o chefe interpretando a sua mãe!*”

Lázaro Ramos – “*Gênio!*”

Wagner Moura – “*Você já fazia ela no Sexo frágil mesmo!*”

- **assunção escrachada do contexto de programa ficcional televisivo**

Abertura - É em São Paulo que se passa o Programa Novo, à noite, que é mais bonito.

Cena 1 - Bruno Garcia – “*Vocês se lembram daqueles quatro caras que faziam o programa antigo?*”

Cena 2 - Lázaro Ramos – “*Este programa não tem nada de novo*”

Bruno Garcia – “*Tem razão! É a gente fazendo outra vez os personagens femininos*”

Lúcio Mauro Filho – “*É igual ao Sexo frágil*”

Bruno Garcia – “*Eu não sou o seu Alex, eu sou Bruno Garcia e você não é a Dona Magali, você é Wagner Moura e nós estamos tentando inventar um programa novo!*”

Cena 3 - Wagner Moura – “*É um programa não é?*”

Cena 15 - Eles aparecem em televisõeszinhas, dentro de salas de famílias assistem tevê com eles aparecendo nas televisõeszinhas.

Bruno Garcia – “*Começou o final do programa!*”

Wagner Moura – “*A partir de agora tudo que a gente fizer faz parte do final do programa, já que o final do programa é justamente tudo o que a gente fizer para encontrar este final*”.

- **interpelação dos telespectadores**

Cena 1 – Show – personagens dançando, vestidos de seus personagens femininos

Lázaro Ramos – “*Mas vocês lembram, né?*” (aparece imagem de público)

- **alusão à necessidade de agradar ao público**

Cena 2 – No camarim/escritório

Lázaro Ramos – “*Mas, porque o programa tem que ter graça?*”

Lúcio Mauro Filho – “*Para o público querer assistir*”

Lázaro Ramos – “*Mas, porque o público tem que assistir?*”

Lúcio Mauro Filho – “*Pro programa dar certo!*”

É necessário ressaltar que atualmente inúmeros programas que constam na programação das emissoras recorrem simultaneamente aos três tipos de percurso de construção de realidade, embaralhando-os freqüentemente no interior de um mesmo programa. A televisão dos *reais* recorre a meios ficcionalizantes: a televisão de ficção persegue operações realizantes. É a informação intercambiando seus signos com os da ficção, o real se confundindo com o imaginário, e o natural e autêntico com o artificial: situações concretas e vividas apresentadas como momentos de ficção e vice-versa.

- **marcação do andamento da narrativa**

Este procedimento dá conta do *andamento* assinalando sistematicamente a passagem do tempo com que o programa conta para sua exibição:

- Em *A diarista*, Marinete tem meia-hora para recuperar os ingredientes de sua receita que esqueceu em casa;
- Em *o Programa novo*, os atores têm poucos minutos para criarem um programa.

Cena 2 – No camarim/escritório

Bruno Garcia – “*Quanto tempo tem que ter o programa?*”

Lúcio Mauro Filho – “*30 minutos*”

Bruno Garcia – “*Então a gente tem 18 segundos para pensar em cada minuto do programa!*”

Lázaro Ramos – “*Se a gente começa agora dá tempo de pensar no Programa novo*”

Bruno Garcia – “*Se a gente começar a andar agora, talvez dê tempo da a gente chegar na sala do chefe*”

Cena 3 - corredor e elevador

Lúcio Mauro Filho – “*5 minutos e 45 segundos!*”

Cena 4 – entram na sala do chefe

Lázaro Ramos – “*Quanto mais passa... mais segundos fica...*”

Lúcio Mauro Filho – “*47 segundos*”

Aline Moraes – “*É isto que eu queria falar para vocês! O chefe tá atrasado.*”

Homens: “*atrasado?*”

Lúcio Mauro Filho – “*Peraí, atrasado quanto tempo?*”

Aline Moraes – “*15 segundos!*”

- **visibilização de merchandising**

Este procedimento exhibe em meio a um programa ficcional toda a lógica econômica que preside a produção televisiva.

- Em *A diarista*, há o merchandising do próprio seriado, como se *Marinete* fosse interpretada por Carolina Ferraz; de outros atores e programas da RGT e do próprio Projac;
- Em *Programa novo*, há o merchandising do próprio programa, de outros programas da emissora e de filmes da Globo Filmes e da própria programação da RGT como um todo.

- **auto-reflexividade**

A *auto-reflexividade* é um procedimento de auto-referenciação da ordem da *incidência*. Implica a presença de um sujeito que faça de si próprio objeto do discurso por ele mesmo produzido.

- (a) O episódio de *A diarista* exhibe os bastidores dos estúdios do *Projac*, a televisão em-se-fazendo, o entra e sai de atores, diretores, etc;
- (b) O especial *Programa novo* não estabelece uma distinção entre o trabalho de criação e produção e o próprio programa. Nesse *manking off*, a história é contada com todos os percalços no decorrer de suas etapas de criação e produção.

Há nos dois programas uma combinação de metadiscursividade e auto-reflexividade: à metadiscursividade acrescem-se operações de auto-reflexividade (auto-referenciação) da televisão sobre ela própria. A combinatória de metadiscursividade e auto-reflexividade tem então como condição que o discurso sobre o qual se debruça o metadiscurso, tenha como conteúdo aspectos relativos à própria enunciação televisiva e, mais especificamente, aos sujeitos envolvidos nesse processo enunciativo. Esse é o caso dos programas em pauta.

- **metadiscursividade**

Essa estratégia se funda em um procedimento de referenciação da ordem da *recursividade*; é recorrente, volta-se para um outro discurso, pré-existente a ele, do qual o texto em pauta fala, constituindo-se esse anterior em condição de sua existência e em sua razão de ser. Nessa perspectiva, todo metadiscurso atualiza relações intertextuais que se pautam por certas condições de precedência temporal. Os dois programas analisados recorrem à estratégia: seu conteúdo *fala* de outros produtos da emissora.

- **remissão ou citação de outros produtos da emissora**

- (a) Marinete vence um concurso do programa *Mais você* e comparece ao programa;
- (b) Os atores que devem *propor um novo programa são os que participaram do Sexo frágil.*

- **apresentação de quadros, cenas, imagens, tema musical de outros programas**

- (a) O episódio de *A diarista* apresenta cenas do programa *Mais você*;
- (b) O especial *Programa novo* inicia apresentando seus atores, os mesmos do programa *Sexo frágil*, em um musical, transvestidos como personagens *daquele seriado*.

- **construção de paródias em cima de outros produtos televisivos**

- (a) O episódio de *A diarista* faz paródia da própria personagem do seriado ao exhibir as confusões que ela arma diante das câmeras no *programa Mais você*, semelhante a muitas confusões que ocorrem com os convidados de Ana Maria Braga;
- (b) O *Programa novo* parodia em algumas cenas o *desmunheamento* dos personagens de *Sexo frágil*.

- **referência a imagens, músicas e danças aos filmes musicais americanos**

Cena 1 – *Show* – personagens dançando, vestidos de seus personagens femininos

Cena 4 – Entrada na sala do chefe.

Chefe – “*Muito bem! E o que é que tem neste programa?*”

Os quatro atores – “*Umas coisas bacanas...*”

Musical (música can-can)

Os quatro atores – “*...e se passa em São Paulo. Quatro mulheres interpretadas por nós quatro... é um musical!*”

Como se pode ver, a culminância da citação é a paródia, usada como recurso fundamental nesse tipo de *sitcom*. Com a citação e a paródia, a televisão recicla a si mesma, fazendo de seu próprio discurso o único horizonte discursivo, inclusive quando opera com atores ou sentidos que não tiveram origem nesse meio.

- **À guisa de conclusão**

Nesse grande palco em que se transformou a televisão mundial, em que situações concretas e vividas são apresentadas como momentos de ficção e vice-versa, em que apenas o

que é pautado pela tevê ganha existência, perde-se o sentido histórico dos acontecimentos reais. Evidentemente, os trânsitos complexos e frenéticos entre os diferentes planos de realidade escondem respeitáveis interesses econômicos, sofisticadas operações de *marketing*.

Possivelmente, a manipulação dessa confusão, resultante das inúmeras passagens de um registro a outro, de um real mundo interior natural a um real mundo interior e artificial, de plano de realidade discursiva a outro, muitas vezes sem qualquer mediação, venha sendo usada sem que se dimensionarem suas reais conseqüências, independentemente mesmo de seu valor comercial.

Embora muitos percebam que se trata de uma configuração de mundo feita pelas linguagens, na qual mesmo as cores do mundo são reduzidas pelo comprimento das ondas segundo escalas incapazes de *dizer* os matizes mais sutis do que nos rodeia, temos que admitir: o que vemos é bastante convincente.

Ora, essa constante e indiscriminada mistura de informação e entretenimento, esse embaralhamento entre a novela e o telejornal, entre o real *natural* e o artificial, entre atores sociais e discursivos pode ser muito atrativa para a própria emissora, que passa a gerar os acontecimentos que noticia e conseqüentemente detém o controle sobre eles. Mas, e a confusão causada na cabeça dos telespectadores? Curiosamente, a própria televisão aponta isso em *Aquele do Projac*, pelas confusões causadas na própria cabeça de Marinete.

Possivelmente, o uso dessa estratégia de embaralhamento, resultante dos deslocamentos de um plano de realidade discursiva a outro, muitas vezes sem qualquer aviso ou mediação, venha sendo mais do que abusivo e desnecessário, a não ser que se justifique por interesses que não são dados a conhecer.

▪ Bibliografia

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

JOST, François. *La télévision du quotidien: entre réalité et fiction*. Bruxelles: Boeck, 2001.

LOCHARD, Guy & BOYER, Henri. *Notre écran quotidien: une radiographie du télévisuel*. Paris: L'Harmattan, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.