

O mundo cotidiano de *Retrato falado*: diálogos com a telenovela

Marina Caminha

As histórias de *Retrato falado*¹ são narrativas que se alimentam de situações que ocorreram no mundo cotidiano e que são deslocadas à realidade televisiva, a partir de cartas enviadas à produção do quadro. Essas fabulações são descritas por duas personagens principais: uma voz testemunhal, dos sujeitos que escreveram manifestando o desejo de assistirem as suas façanhas na tela, e a dramatização de Denise Fraga. A primeira fala atua como voz narradora e a segunda, como uma teatralização desses testemunhos.

É desse deslocamento para o mundo televisivo, com sua maneira própria de contar, capaz de criar sistemas simbólicos que se constituem a partir da conformação de seus produtos em grades de programação, gêneros e formatos que o *Retrato* encena o mundo cotidiano onde este também apresenta modos de apreensão, acomodação e significação. Isto é, operam dentro de sistemas organizadores, através dos quais o mundo passa a ser atribuído de valores, hábitos e vínculos capazes de criar sentido aos participantes, no dizer de Certeau (2005), que ali habitam.

Esse processo de apropriação pelo mundo midiático, do qual a televisão é uma das instâncias, se complexifica, na medida em que retorna a vida diária, fazendo parte dela, ajudando a ordená-la questioná-la e, também, compartilhá-la. É nesse sentido que o quadro expõe as relações entre a linguagem televisiva e a audiência, indicando como os modos organizacionais da televisão atravessam as maneiras em que esses sujeitos, “habitantes do mundo cotidiano” se narram, quando dão o seu testemunho ao quadro.

O propósito deste artigo é discorrer como o modo de contar de *Retrato falado* é atravessado por marcas narrativas encontradas na telenovela da Rede Globo, através de um diálogo entre uma imaginação melodramática e documental – convenções formais por meio das quais a telenovela buscou (e ainda busca) representar o cotidiano brasileiro. É dessa interconexão que o quadro legitima a sua narrativa, indicando uma permanente “entrada e saída” na vida diária, lugar em que a televisão é parte constituinte. Esse processo valida a relação entre esses dois lugares a partir de uma circularidade (*idem*).

Acredito que as modificações encontradas na maneira de contar da telenovela, a partir de 1970, com a chamada proposta realista, foram parte de um processo narrativo que legou a junção entre as marcas do melodrama e do documentário

em *Retrato falado*, gerando uma espécie de teia que se vincula a outros programas televisivos² e volta à própria trama novelesca, com a presentificação desses sujeitos comuns como parte constituinte desse ato inventivo.³

Discorrerei sobre essa análise, primeiramente, indicando o que chamo de cotidiano e sujeito comum a partir das considerações de Michel de Certeau. Caminho que exploro a seguir.

O MUNDO COTIDIANO

Para o autor, o cotidiano é o mundo diário através do qual materializamos nossas ações e, portanto, parece ser o lugar em que a “realidade” se constitui como princípio legitimador e regularizador. Essa “realidade” se concretiza por meio de práticas, mas também, a partir do contexto no qual nos inserimos. Ou seja, estamos imersos em um “real existente” no qual nossas atuações se corporificam, como uma espécie de jogo relacional em que o fazer diário depende e legitima uma configuração de mundo real.

Nesse sentido, Berger e Luckmann (2002) vão dizer que a realidade cotidiana se autoriza como a mais real por sua “posição privilegiada”. Assim, a experiência da vida cotidiana existe em nós sob forma irrefletida e se configura como uma organização de modos de ação, um saber que surge por meios de práticas preexistentes e que são continuamente reatualizadas.

É a partir dessa organização de ações em um dado momento e lugar que Certeau (2005) constrói seu argumento. Entender esse mundo para ele significa pôr em questão um feixe de relações que se materializa nas práticas diárias. O autor, então, elabora um primeiro pressuposto: o cotidiano é um lugar de saber. Certeau (*idem*), dessa forma, parte da premissa que o cotidiano é regido por duas operações simbólicas: uma situada em um espaço estratégico que institui as “leis maiores”, capazes de dar sentido e organizar o nosso dia-a-dia. Operações essas que são marcadas por uma racionalidade que explica. É um tipo de processo que se articula no deslocamento efetuado pela relação entre fazer parte desse mundo e sair dele (olhar de cima), para tentar compreendê-lo melhor.

Com isso, ele qualifica o discurso do perito e do filósofo, sujeitos que “saem” da realidade cotidiana para falar sobre ela. À medida que se distanciam, ganham autoridade sobre o seu lugar de fala. É desse deslocamento que esses olhares ganham “ares” de universalidade, entendidos como significantes verdades sobre o mundo.

O primeiro questionamento do autor diz respeito ao próprio lugar de fala em que estão situados os discursos das ciências. Certeau se cerca teoricamente dos estudos sobre a linguagem, precisamente a análise efetuada por Wittgenstein, para

compreender que não há como o discurso científico ser originado de “fora”, pois “o perito e o filósofo” são sujeitos ordinários, habitantes desse mundo comum. Portanto, mesmo sendo percebidos como “estranhos” que ali explicam, esses discursos são originados de “dentro”: “Em suma não existe saída, e apenas o fato de se ser um estranho dentro mas sem fora, e na linguagem ordinária, resta lançar-se contra os seus limites” (Certeau, 1994: 73).

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

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

O ordinário, então, se constitui por aquilo que não é: o sujeito esclarecido *versus* o sujeito comum. Assim, é na diferenciação entre esses que Certeau toma como ponto de partida, não o discurso científico, mas o seu retorno ao mundo comum: “como o mar volta a encher os buracos da praia e pode reorganizar o lugar de onde se produz o discurso” (*idem*: 64). Dessa maneira, o cotidiano, para o autor, é um lugar que se inventa a todo instante, nas ações invisíveis que se formulam a partir de uma reapropriação, por parte desses sujeitos comuns, de uma ordem criada em um lugar próprio. É por esse caminho que Certeau busca analisar as maneiras de fazer com desses habitantes, que, para ele, se inscrevem na ordem das táticas.⁴

Aproximando a concepção do autor com essa análise, o sujeito no *Retrato* se constitui pela oposição entre a própria designação do sujeito habitante do mundo midiático. Dito de outra maneira, o ordinário no quadro só pode ser definido por aquilo que ele não é, um lugar próprio, a mídia. Nesse sentido, ele se constitui como espécie de avesso ao homem midiático simbolizado pelas celebridades.⁵

Concordo com Guimarães (2006) quando diz que a proposta desses programas, e, particularmente no caso do *Retrato*, é construir uma celebração do ordinário em oposição ao sujeito habitante do mundo midiático, ou nas palavras do autor: transformar o “ordinário em extraordinário”.

Portanto, as histórias do quadro giram em torno de mulheres em suas relações com o tio, o vizinho, o marido, o melhor amigo e a própria televisão dentro de um contexto que lhes é familiar: o mundo privado. Só podemos entender o

testemunho e a atuação de Denise Fraga a partir de um diálogo entre essas “duas mulheres”, pois, uma legitima a existência da outra.

É dessa maneira que o testemunho traz para a narrativa de *Retrato falado* a expectativa de presença desse mundo diário. Ele é estrategicamente colocado em cena para tornar a atuação da atriz mais próxima da vida cotidiana, ou seja, Denise Fraga sai do seu papel de atriz (sujeito de um lugar próprio), para tornar-se uma pessoa comum. É essa voz que cria uma imaginação de ordinariedade as histórias.⁶

O jogo inverso se constitui pelo desempenho de Denise Fraga, pois, os traços excessivos⁷ intencionais que caracterizam a sua atuação validam a configuração de um lugar próprio na história. Indica, portanto, a complexidade que se instaura quando os modos de representação do fluxo televisual passam a fazer parte da vida cotidiana. Nesse caso, as marcas textuais pelas quais a telenovela constrói a sua realidade são reapropriadas pelos sujeitos comuns, tendo em vista que a televisão, como disse no início deste artigo, faz parte das experiências diárias. É esse universo que o *Retrato* pretende encenar.

Aprofundarei essa discussão apontando como a imaginação melodramática é uma das instâncias organizadoras da narrativa do quadro. Mostrarei esse caminho na relação entre o *Retrato* e a telenovela.

O MUNDO COTIDIANO DA TELENOVELA

O gênero telenovela está na televisão nacional praticamente desde o seu surgimento. Oriunda das radionovelas, as primeiras narrativas novelescas foram releituras de sucessos já transmitidos pela rádio. A televisão brasileira tinha apenas um ano de existência, quando Walter Fóster dirigiu, atuou e escreveu a primeira novela nacional: *Sua vida me pertence* (1951).⁸

Embora a primeira transmissão tenha ocorrido nos primeiros anos de surgimento da televisão, a telenovela só se popularizou a partir de 1960. Período em que houve um início de uma produção televisiva racionalizada, através de um projeto econômico e cultural que começou a estabelecer determinadas regras de funcionamento nas emissoras. Se nos primeiros dez anos foi o regime de experimentação que estruturou o seu funcionamento, tendo em vista que o meio ainda era uma novidade, é nesse momento que, segundo Borelli e Ramos, “a televisão começa realmente a se implantar como um veículo de massa”, processo que se consolidou a partir de 1970, com a TV Globo (Borelli e Ramos, 1989:56).

Dessa forma essa narrativa que já havia obtido sucesso nas estações de rádio passou a ser fundamental para a construção de uma audiência televisiva, vindo a ser um programa de grande rentabilidade e produto de forte concorrência entre as emissoras.⁹

Em 26 de abril 1965, mesmo dia de sua inauguração, a TV Globo, lançou a sua primeira experiência em dramaturgia: *Rua da Matriz*, um seriado com histórias contadas em cinco capítulos, relativo aos moradores da referida rua (fictícia). Nesse mesmo ano, a autora cubana Glória Magadan assumiu a supervisão de novelas, criando uma espécie de era que durou até 1969 e foi inaugurada pela transmissão de *Paixão de outono* (1966) (Alencar, 2004).

O modelo inicialmente adotado por esse tipo de narrativa seguiu o caminho aberto pelas radionovelas, como sugere Ortiz (1989): um drama centrado em histórias de amor que remetem às tramas folhetinescas do século XIX. A estrutura da telenovela brasileira seguiu o estilo cubano de produção. Este foi influenciado pelo padrão americano das *soap operas*, porém, com suas tramas sendo limitadas a um tempo específico de duração¹⁰ e as temáticas amorosas formalizadas pelo par romântico. Essas histórias foram desenvolvidas através de um núcleo básico que conduzia o telespectador, sob influência de uma matriz melodramática, às ações arrematadas por um final feliz.

Para Brooks (1995), que percebe o melodrama menos como um gênero e mais como uma imaginação, a característica central dessa matriz é o adensamento de uma moral oculta, organizadora do domínio do privado, que narra as complexidades da modernidade. É pelos modos de excesso, como um espaço estratégico para a explicação de um mundo que não consegue mais ser definido dentro de uma lógica sagrada, baseada em princípios religiosos, que essa moral se revela. Indicando maneiras de proceder que restituem a estabilidade através de um contrato de intimidade.

Nesse sentido, Xavier vai dizer que “O melodrama formaliza um imaginário que busca dar corpo à moral, *torná-la visível* (grifo do autor), quando ela parece ter perdido seus alicerces”. São histórias dramáticas que inspiram comoção, pois, se constituem pelos laços de afetividade e se legitimam através da relação de cumplicidade entre texto e público, situadas pelas falas do coração.

Essa imaginação aparece na telenovela através do par romântico, temática que serve como fio condutor para a exteriorização dos dramas privados, ao mesmo tempo em que privatiza as questões públicas. É pelo caminho do amor que temas sociais são desenvolvidos. Através dessas marcas reconhecidas pelo espectador, a telenovela, no dizer de Hamburger, dilui as fronteiras entre “os domínios do público e do privado”, resumindo situações complexas em “figuras e tramas pontuais”, transformando “dramas pessoais e pontuais” em ações passíveis de serem vividas por qualquer sujeito (Hamburger, 2006:470).

O conceito de Brooks, criado posteriormente ao surgimento do gênero melodrama,¹¹ é utilizado neste artigo como suporte para a análise de um tipo de narrativa

que não pode ser localizada como melodramática, caso da telenovela, mas que se constitui pela presença dessa imaginação como uma das instâncias que a organiza.¹²

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

Xavier vai dizer que o melodrama clássico tinha como proposta “tornar visível a moral cristã, às vezes ativando os paradigmas de renúncia e sacrifício” em função da virtude. Nele, encontra-se: a vitória, o bem – corporificado pela noção de virtude –, “o triunfo da virtude”, “o infortúnio da vítima inocente” e a “trilha sonora melodiosa” (Xavier, 2003:93).

Os personagens dessa narrativa são constituídos a partir de um jogo dicotômico para que não deixem dúvidas no público: a figura da mocinha é sempre virgem, inocente e pura; já a vilã é sempre fatal, sedutora e sem escrúpulos. As marcas do herói e do vilão são traduzidas no corpo, através do que Mariana Baltar vai chamar de “simbolização exacerbada”, ou seja, na construção de metáforas a partir de uma “obviedade”. Estes são os fundamentos de um modo de contar que quer deixar tudo à vista do espectador (Baltar, 2005:1).

Acrescenta Xavier (2003:94): “O vilão é antes de tudo nos bigodes na postura insinuante, a heroína é inocente na conformação do rosto e na contenção do gesto, o herói destila virtude no asseio e na presença modesta e respeitosa”.

Nesse sentido, Borelli e Ramos (1989) vão dizer que as primeiras telenovelas tinham maior aproximação com esse tipo de estrutura, descreviam histórias que se passavam em lugares fantasiosos, ocorridas em tempos distantes e giravam em torno de temáticas amorosas. Seus personagens, de nomes estrangeiros, caracterizavam-se pela oposição ao tipo brasileiro e possuíam, no dizer de Hamburger (2006), figurinos suntuosos e um linguajar formal.

Eram personagens menos maleáveis, baseados em tipificações antagônicas que expressavam os ideais de pureza e maldade pela eloquência da interpretação, pela caracterização do corpo e por um texto cheio de artifícios convidativos às lágrimas e à indignação. Foi esse tipo de configuração que se tornou hegemônica nas duas primeiras décadas.

A partir de 1970, a telenovela brasileira experimentou um tipo de linguagem que se constituiu numa tentativa de apagamento do excesso melodramático em função de uma busca por uma narrativa que se aproximasse do “cotidiano brasileiro”. Recuperou marcas narrativas de outros gêneros, como a comédia, por

exemplo, o que significou uma releitura da própria matriz que a originou.¹³ Essa transformação ficou conhecida como proposta realista e se opôs ao padrão cubano.¹⁴ Esse é o ponto de partida para a compreensão de uma teledramaturgia tipicamente brasileira e que passou a fazer parte de um mercado internacional de exportação de bens culturais.

Para Borelli e Ramos (1989), a década de 1970 foi o período de “consolidação definitiva” de uma indústria televisiva no país. A telenovela, por sua vez, foi um dos programas mais importantes desse movimento e, à medida que as emissoras se industrializavam, ocorria uma reorientação da linguagem e da temática abordada. Em 1968, a TV Tupi, que estava passando por dificuldades financeiras, também em virtude da concorrência com a TV Globo, resolveu transmitir uma novela que não demandasse tanto investimento e possuísse uma história capaz de ser produzida com poucos cenários e figurinos. Eis que *Beto Rockefeller*, escrita por Bráulio Pedroso, um autor iniciante, passa a ser transmitida pela emissora no horário das 20 horas. Investida de situações cômicas, a novela contava a história de um cidadão de classe média de nome homônimo, vivido pelo ator Luís Gustavo, que tentava de qualquer maneira fazer parte da alta sociedade paulistana.

Para Alencar (2004:51), os elevados índices de audiência atingidos por essa narrativa evidenciaram o cansaço do espectador com os ‘dramalhões’ cheios de “*Sheiks*, duques e duquesas”, refletindo a necessidade de uma reorganização na teledramaturgia nacional, da qual a TV Globo foi o melhor exemplo.

Borelli e Ramos (1989) afirmam que essa emissora¹⁵ surgiu em um momento histórico mais favorável para a implantação de uma empresa comercial de televisão do que as suas concorrentes. A Globo, portanto, entrava no ar sob condições mais adequadas para a criação do que se chamaria “padrão de qualidade”. Para Alencar, ela foi responsável pelo “abrasileiramento total da telenovela”, ao mesmo tempo em que a transformou em um dos produtos de maior audiência (Alencar, 2004:52).

É preciso ressaltar a importância do financiamento promovido pelo estado autoritário, com o intuito de promover melhores circunstâncias de transmissão, que percebeu as potencialidades do meio na veiculação do projeto político de integração nacional. Nesse sentido, em 1968, foi inaugurado o sistema Embratel, possibilitando uma melhoria no desenvolvimento das redes televisivas, culminando com a transmissão via satélite em 1970.¹⁶

A transformação ocorrida na telenovela fez parte, evidentemente, de um processo social mais amplo que exprimiu os anseios de uma sociedade em fases de modernização e que necessitava ser representada. Assim, a noção de realidade incidiu sobre todas as esferas de produção da mesma. Nesse sentido, a proposta realista foi

também parte constituinte de um projeto interno, encabeçado por Walter Clark e Boni (José Bonifácio de Oliveira Sobrinho), de renovação da programação da TV Globo, cuja finalidade era a criação do que chamavam Padrão Globo de Qualidade.¹⁷

Uma das instâncias desse processo foi o descontentamento dos autores com relação à inflexibilidade do modelo adotado por Glória Magadan, responsável pelo departamento de telenovela da emissora. Dias Gomes relata o que pensava à autora a respeito da criação de uma novela ambientada no Brasil:

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

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

A perspectiva de abraçar a telenovela mexeu com a estrutura técnica, que passou a introduzir cenas externas, mostrando ruas, edifícios ou símbolos de cidades brasileiras que pudessem ser reconhecidos pelo público. Houve a simplificação do diálogo, tornando as falas mais coloquiais com o uso de gírias e de sotaques referentes às regiões brasileiras. Alencar (2006:466) aponta, também, o surgimento das tramas paralelas, conectadas à principal, isto é, à do par romântico. E, Hamburguer vai dizer que a proposta realista se constitui pela necessidade de uma permanente atualização da “contemporaneidade” através da moda (roupas, sapatos, *griffes*), da “tecnologia” (computadores, telefones sem fio, carros importados) e de “acontecimentos políticos correntes” (Plano Cruzado, *impeachment* de Collor).¹⁸

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

O que chamamos de proposta realista foi, portanto, a mudança na maneira de contar da telenovela, que passou a ser elaborada pelo diálogo entre as marcas de uma imaginação melodramática e outros gêneros, para, com isso, incorporar temáticas ligadas ao universo nacional. Nesse sentido, os dramas passaram a ser indicativo de

um comportamento cotidiano, revelando as tensões existentes nas relações familiares contemporâneas.

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

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

Esse movimento de presentificação das questões públicas nacionais, levando o espectador a se sentir representado por essas narrativas, introduziu maneiras de contar que transportavam para a ficção marcas de realidade que, no nosso entendimento, abriram caminho para a incorporação de convenções características do documentário. Nesse sentido, essas marcas são de três ordens: a primeira está ligada a práticas do dia-a-dia, como lavar louça e fazer supermercado, que passaram a serem representadas.

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

Por fim, imagens de acontecimentos nacionais passam a habitar as tramas novelescas, seja para contextualizar uma época em tramas históricas, seja em situações que se entrelaçam ao destino dos personagens. Há que ressaltar, ainda, o movimento inverso, quando eventos da novela saem do reino do ficcional e tornam-se acontecimentos nacionais, como as imagens das Mães da Candelária, mulheres que denunciaram publicamente o desaparecimento de seus filhos, em *Explode coração* (1995, de Glória Perez).

Nesse caminho, os recursos de linguagens característicos do formato documental foram inseridos na maneira de contar dessas histórias. Assim, percebe-se o artifício de o personagem olhar para a câmera para simular uma entrevista, com um jornalista fictício ou não, como no caso do jogador do Flamengo, Duda (Cláudio Marzo), em *Irmãos coragem* (1970, de Janete Clair).¹⁹

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

É por esse caminho que aponto a relação entre a telenovela brasileira e o *Retrato*. Este (entre outros programas criados a partir da década de 1990) é parte constituinte de uma tradição narrativa que se legitimou pela necessidade de atrelar à ficção “correntes de realidade”. O formato utilizado nos depoimentos transmitidos em *Explode coração*, que introduziu pela primeira vez na telenovela o testemunho do sujeito comum, deixou vestígios de uma estrutura que se constituiu pelas marcas de uma imaginação melodramática e documental.

Para este artigo, apontarei como a imaginação melodramática atravessa os dois tipos de encenação encontradas em *Retrato falado*.

O pé de Zeferina Baldaia

Considerado o último episódio da primeira fase (2003) de *Retrato falado*, narra a história de uma cortadora de cana que se tornou campeã da corrida de São Silvestre:²⁰

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

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

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

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

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

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

Zeferina/criança: Não mãe, eu quero ser que nem a Rosa Mota .

Mãe: Rosa Mota? Ela trabalha em alguma fazenda por aqui?

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

Mãe: Você quer ser corredora, né?

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

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

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

Amigo: Maria você não pode parar, Maria, vai, vai que eu cuido dela, vai.

Testemunho: Nisso as outras meninas já estavam na frente, mas aí eu imprimi um ritmo, alcancei as meninas, acabei ultrapassando e ganhei a prova que era de 4 quilômetros e 200 metros (...).

A cena seguinte mostra o detalhe dos pés descalços de Zeferina, quando ela ocupava o primeiro lugar do pódio. O que assistimos nesse enquadramento é o pé da personagem acima do número 1. No nosso entendimento, essa imagem contém marcas de uma imaginação melodramática, tendo em vista que sintetiza a situação financeira de Zeferina, que já havia sido referida em dois momentos anteriores: na fala da mãe fictícia - “nem sapato você tem minha filha!”, e no testemunho da corredora - “eu lembro que eu corri descalça porque não tinha tênis”. Com isso, o quadro construiu uma metáfora indicando, para nós, espectadores, como devemos olhar para a personagem.

Essa imagem, inserida entre partes do testemunho de Zeferina, passa a ter significados de ordem emocional, produzindo em nós um sentimento de cumplicidade e comoção diante dessa “história de vida”. Portanto, além da situação financeira, estão ali implícitos, o obstáculo, a perseverança e a vitória. É por esse motivo que esse *pé* remete à existência de uma imaginação melodramática, mostrando,

claramente, as marcas dessa instância na construção dessa fábula. Esse enquadramento está ali para que nós, induzidos afetivamente, passemos a torcer pelo sucesso da personagem.

Por fim, é preciso considerar como essas falas, estruturadas pelos laços sentimentais, formalizadas por essa imaginação, instância organizadora da narrativa novelesca (ou seja, do universo televisivo, portanto midiático), passam a fazer parte do mundo cotidiano, exteriorizando os atravessamentos existentes entre esses dois lugares. Após a primeira vitória, Zeferina é convidada por um treinador para fazer parte da equipe da cidade. Nesse momento surge o primeiro obstáculo:

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

Treinador: Imagina, olha que você podia ser que igual a Rosa Mota.

Testemunho: Aí eu comecei a lembrar da Rosa Mota e falei por que não?

Zeferina/criança: Tá bom, eu aceito.

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

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

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

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

Testemunho: (em *off*, ilustrado por uma fusão de imagens que transforma o bebê de colo em uma criança com 6 anos) Depois do resguardo, eu voltei a correr, correr é uma coisa que eu nunca, nunca deixei, nunca desisti, que sempre era o meu sonho. Treinei, treinei, treinei, eu lembro que eu treinei muito, até que, em 2000, em novembro, 19 de novembro, eu fui participar da maratona internacional de Curitiba.

À medida que a história avança, percebemos como a maneira de Zeferina se narrar deixa vestígios de um excesso melodramático, tendo em vista que ela mesma se vê como uma mulher batalhadora que soube ultrapassar todos os obstáculos para ver seu sonho realizado. A sua fala é carregada de *performances* sentimentais: “eu

comecei a lembrar da Rosa Mota e pensei, por que não?”, Mais adiante: “correr era uma coisa que eu nunca deixei, nunca desisti, que era meu sonho”.

Essas falas revelam como as convenções formais próprias do mundo midiático são reapropriadas pelos sujeitos comuns, como forma de agenciamento do cotidiano. É nesse sentido que indicam a tensão existente entre a televisão e o lugar que ela habita: a vida diária. Assim, são marcas presentes nas nossas maneiras de interpretação do nosso dia-a-dia,²¹ enfatizadas, no caso deste episódio, pelo desejo de correr. Esse desejo possibilita que Zeferina ultrapasse todos os obstáculos e vença, em 2001, a corrida de São Silvestre.

E, no final do episódio, assistimos a “imagens reais” de Zeferina ganhando a São Silvestre, porém, a encenação de uma imaginação melodramática está, mais uma vez, ali presente. É sob os fortes gritos emocionados do locutor da Globo e da música *Bom pra você*, de Zélia Duncan, que diz “Guarda pro final, aquele sabor genial, se é genial pra você”, que a narrativa declara os excessos que indicam uma história construída pelo viés afetivo. Se não houve a palavra *fim* escrita no último quadro, ela está ali, sob a metáfora de que ela viveu feliz para sempre, já que realizou

MARINA CAMINHA é mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense – UFF.

NOTAS

1 Dirigido por Luiz Villaça, o quadro *Retrato falado* está no ar desde 1999, quando foi criado para o programa *Zorra total* da Rede Globo. No ano seguinte foi transferido para o Fantástico, sendo transmitido todos os domingos até 2003. A partir de 2004 passou a ser exibido por temporadas, com uma média de 12 a 16 episódios por ano.

2 Esses atravessamentos que discuto podem ser exemplificados em sitcoms como *A diarista* (mesma emissora), no ar desde 2003, quando na sua primeira temporada encerrava os episódios com testemunhos de empregadas domésticas.

3 Embora o testemunho de sujeitos comuns, como marca do documentário, já estivesse presente na novela *Explode coração* (Glória Perez, 1995, TV Globo), ou seja, antes mesmo de *Retrato falado* ter sido imaginado. Minha posição ao reforçar a volta dessa marca a esse tipo de dramaturgia reflete o “peso” que essa convenção passa a ter em tramas como *Páginas da vida* (Manoel Carlos, 2006/2007, TV Globo), que se apropriou desse recurso deslocando-o para o final de cada capítulo encenado, para legitimar as temáticas abordadas.

4 Na verdade, aponto de maneira indireta os conceitos de estratégias e táticas do autor. Aqui, eles aportam como uma espécie de arquitetura desse mundo cotidiano que desejo definir. Cf. Certeau (1994).

5 É preciso esclarecer que, embora sejam sujeitos que se constituem em lugares de oposição, eles não são a representação de uma classe marginalizada, pois estão imersos no universo televisivo com aspirações próprias desse mundo do qual a televisão é uma das instâncias organizadoras. No entanto, não sujeitos passivos. É esse mundo que o quadro encena.

6 Essa voz testemunhal é enquadrada pelo depoimento em primeiro plano (ou médio), em que só assistimos à imagem da personagem, marca do documentário.

7 Esse excesso a que me refiro traz as marcas de um riso popular da praça pública proferido por Bakhtin. Não aprofundarei essa análise, tendo em vista que este artigo pretende discutir sobre outro excesso, pautado por uma imaginação melodramática.

8 Ainda sem ser diária, indo ao ar duas vezes por semana, às 20 horas na TV Tupi.

9 Borelli e Ramos (1989) apontam para crescimento da produção novelesca que, de 1963 a 1969, passou de 3 novelas diárias para 24.

10 As soap operas se estruturavam pela longa duração de suas histórias, chegando a permanecer durante anos no ar, modelo que foi copiado pelas telenovelas americanas. Cito como exemplo *Days of Our Lives* que, em 2005, completou quarenta anos de transmissão. Cf. http://www.nbc.com/Days_of_our_Lives.

11 O melodrama (gênero) figurou como uma espécie de arcação para a criação desse conceito, posto que este é o modelo mais bem resolvido da imaginação melodramática. Não se trata aqui de uma aproximação com o gênero clássico, mas apontar uma lógica narrativa que se estrutura também por um engajamento afetivo, para, dessa maneira, promover um possível diálogo entre as maneiras de representação do cotidiano nacional por meio da telenovela e do *Retrato falado*. Cf. Brooks (1995).

12 As marcas do documentário e do riso da praça pública são outros domínios organizadores dessa narrativa.

13 É preciso deixar claro que a imaginação melodramática permanece agenciando as formas de narrar da telenovela, o excesso continua presente, porém ele foi amenizado em comparação a um tipo de excesso encontrado nas narrativas melodramáticas clássicas.

14 Obviamente que essa proposta se caracterizou sob uma crítica negativa ao padrão anterior de produção de telenovela. E é por esse motivo que, atualmente, no senso comum, diferenciamos as produções brasileiras como mais realistas em comparação às produções mexicanas, mais próximas do modelo cubano. É nesse sentido ainda que nos acostumamos a nomear essas últimas, transmitidas pelo SBT, de melodramáticas, como se o excesso só se constituísse como marca aí. Ainda no senso comum, melodramático virou sinônimo de mexicanização, exagero, ilusão.

15 A trajetória da TV Globo se iniciou na década de 1950, quando Juscelino Kubitschek concedeu um canal televisivo a Roberto Marinho, dono de um patrimônio empresarial que reunia o jornal O Globo, a Rádio Globo e a editora Rio Gráfica. Em 1962, o empresário fez um acordo com a empresa norte-americana Time-Life, que tinha interesse em investir na América Latina.

16 Antes da inauguração da Estação de Tanguá e da Estação Rastreadora de Itaboraí, no Rio de Janeiro, as emissoras funcionavam recorrendo ao envio de videotapes para as afiliadas. A TV Globo foi pioneira na instalação de microondas, importadas a baixo custo dos Estados Unidos, onde já estavam sendo substituídas por tecnologia mais avançada. Depois do incêndio em São Paulo (1969), ela passou a contratar os serviços da Embratel, cinco vezes mais caro que as microondas de segunda mão, porém mais confiáveis. Para arcar com a elevação dos custos de sua

transmissão em rede, a emissora aumentou os preços da tabela de publicidade e adotou uma política expansionista, procurando agregar cada vez mais estações afiliadas, o que significava maior audiência e, em consequência, maior interesse dos anunciantes. Foi assim, graças à entrada em operação do sistema Embratel, que telespectadores de todo o país puderam assistir, ao vivo, via satélite, o homem pousando na Lua, em 1969, e, no ano seguinte, a Copa do Mundo de Futebol no México, também transmitida em rede nacional (DHBB, 1998:4.919).

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

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

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

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

21 Refiro-me ao tipo de sujeito comum que o quadro encena. Esse que já está habituado a assistir à televisão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood Brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2004.
- BALTAR, Mariana. *Pacto de intimidade – ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática*. Artigo apresentado no XIV Encontro Anual da COMPÓS, Niterói, 2005.
- BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. *Os fundamentos do conhecimento na vida cotidiana*. In: *A construção social da realidade*. Petrópolis, Vozes, 2002
- BARBERO, Jesús Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Yale: Yale University Press, 1995.
- BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mario Ortiz. “A telenovela diária”. In: *Telenovela: história e produção*. BORELLI, Silvia, ORTIZ, Renato e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira*. Uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2002.
- ORTIZ, Renato. *Evolução histórica da telenovela*. In: *Telenovela: história e produção*. BORELLI, Silvia, ORTIZ, Renato e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DHBB – *Dicionário Histórico e Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- GUIMARÃES, César. “O ordinário e o extraordinário nas narrativas”, in GUIMARÃES, César e FRANÇA, Vera (orgs.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

HAMBURGUER, Esther. “Diluindo Fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano”, in Novais, Fernando A. e Schwarcz, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada*, vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ORTIZ, Renato. “Evolução histórica da telenovela”, in BORELLI, Silvia, ORTIZ, Renato e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.