

Carol do Espírito Santo Ferreira

**AS MARCAS DA RECEPÇÃO COMO PROCESSO E COMO INSTÂNCIA
NA MINISSÉRIE *O AUTO DA COMPADECIDA***

UM OLHAR SOBRE A RECEPÇÃO DOS TEXTOS FICCIONAIS TELEVISIVOS NO BRASIL

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais

2005

Carol do Espírito Santo Ferreira

**AS MARCAS DA RECEPÇÃO COMO PROCESSO E COMO INSTÂNCIA
NA MINISSÉRIE *O AUTO DA COMPADECIDA***

UM OLHAR SOBRE A RECEPÇÃO DOS TEXTOS FICCIONAIS TELEVISIVOS NO BRASIL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Bruno Souza Leal

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais

2005

À Olívia, minha mãe, que me ensinou as delícias do universo das letras, e ao Thales, meu filhinho, a quem gostaria de transmitir tão precioso legado. A ambos, meu amor indizível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Professor Bruno Leal, meu orientador, cuja paciência e serenidade foram fundamentais para que eu mesma acreditasse que esse trabalho seria possível. Agradeço igualmente às Professoras Vera França e Rousiley Maia, exemplos de dedicação e competência, que me fizeram optar definitivamente pela vida acadêmica, e com quem a convivência foi sempre tão doce e agradável. À Professora Regina Mota, pelo interesse com que ofereceu sua valiosa interlocução e também a cópia da minissérie usada na pesquisa, e aos Professores César Guimarães e Simone Rocha, que tanto contribuíram, participando da banca de qualificação. Também aos professores Beatriz Bretas, Márcio Simeone e Carlos Mendonça, modelos de seriedade. Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, também, meu muito obrigada.

Ao meu pai, Carlos, que tantos sacrifícios fez para que tivéssemos, meus irmãos e eu, mais do que ele próprio teve, agradeço pelo orgulho e pela esperança inabalável num futuro mais belo.

À minha mãe, companheira de livros, filmes, minisséries e novelas, agradeço pela confiança, pelo incentivo, pela paciência e pelo respeito. Sobretudo, meu muito obrigada pelo carinho com que cuidou do Thales nos últimos seis ou sete meses. Sem seu auxílio, esse trabalho jamais teria sido escrito.

Aos meus irmãos Júlio César e Christian, amigos para a vida toda, e também à Mulata, por enfeitar minha vida há tantos anos com tamanha boniteza. Ao Júlio agradeço em especial pela capa que abre esse trabalho e por ser também um pouco babá do Thales. Agradeço também à minha avó Cira, cujo gosto pela docência me contagiou.

Ao Bráulio, companheiro querido, impossível agradecer por tantas coisas, dos cuidados aos livros emprestados, da companhia ao suporte técnico, do carinho às palavras de apoio nos momentos de cansaço. Se tal fosse possível, agradeceria pelo amor com que tem me olhado nos últimos anos.

Ao Thales, o Imperador, por ser exatamente como é – indescritível, inimaginável – e por me ensinar, com seu jeitinho, com seus olhinhos, com seu sorriso, com sua voz, que a vida é de uma beleza insuspeitada. O amor perfeito existe e é muito mais fácil do que se imagina.

Ao grande amigo Frederico, que leu meu plano de estudos numa noite de sábado e desde então se mantém por perto, atento e solidário. Ao Rennan, a quem algumas tristezas e muitas alegrias divididas tornaram quase um irmão, agradeço pelos inúmeros favores e por

estar sempre presente, nem que seja apenas pelo som de um relógio-cuco ou pelo zunido de uma abelha.

Aos demais estimados colegas do mestrado, pela doçura e serenidade: Fernanda, Ana Paula, Nelma, Bruno, Renata, Rachel, Piedra, Tatiana, Joana, Joaninha, Suzana e Luíza. Nossas terapias de grupo, virtuais ou presenciais, são inesquecíveis.

Às minhas queridas amigas Amanda, Karla e Daniela, sem as quais não posso viver, agradeço pela solidariedade, paciência e compreensão mudas com que aceitaram meu longo período de isolamento. Que Xica da Silva, Borba Gato e Pablo Picasso digam a elas que “te te te amo amo amo”. Também ao Lucas e à Simone, com saudades.

Aos divertidos amigos da Vibster, pela alegria cotidiana e por não permitirem que eu perdesse o contato com a realidade. Findo o período de autismo, “agradeço pelo conforto afetivo que sua existência proporciona” (85 ocorrências googlianas).

Às amigas de muitos, muitos anos, Flávia, Fernanda, Michelle, Isabella, Daniela, Érika e Olívia, com quem o laço nunca se romperá.

Às turmas de graduação em Comunicação Social 2001/2.º e 2003/1.º, de quem fui monitora na disciplina de Teorias da Comunicação, pela alegre e prazerosa experiência docente. À turma de Técnicas de Comunicação Dirigida 2004/1.º, pelo muito que ensinou à professora iniciante. A todos os funcionários da Fafich, em especial aos do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Agradeço também ao professor de muitos anos atrás, Paulo Vicente, com quem já conversava sobre as questões que hoje motivam minha pesquisa.

Agradeço à Capes, pela bolsa oferecida durante vinte meses, fundamental à execução deste trabalho. E ao Bruno Chausson, amigo prestativo que apareceu na hora exata.

“Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o ‘druque’), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.”

(Roland Barthes, *O prazer do texto*)

RESUMO

Esta pesquisa procura investigar o modo como a minissérie televisiva *O Auto da Compadecida*, exibida pela Rede Globo de Televisão em 1999, é capaz de construir a prefiguração de um receptor, presente nas malhas do próprio texto televisivo. À luz das características e estratégias que a televisão inventou para si no Brasil e que vêm constituindo, há 55 anos, um sotaque peculiar, forjado a partir da hibridização das linguagens de outros meios, observamos como se delinea o encaminhamento de um receptor televisivo tipicamente brasileiro. Destacamos, no amplo espectro de programas produzidos pela TV brasileira, aqueles classificados como ficcionais, empreendendo, então, uma discussão sobre a natureza da própria ficção, a fim de entender a relação que o receptor estabelece com o universo ficcional, tomando parte de um pacto em que as regras de funcionamento daquilo que se toma por realidade são suspensas, em benefício de um mundo regido pelo imperativo do “como se”. Marcado nosso ingresso no âmbito das produções ficcionais, partimos da idéia de que qualquer programa televisivo é um texto como qualquer outro – segundo o perfil desenhado, a princípio, para os textos literários -, a fim de que possamos observar a maneira como qualquer texto de ficção se constrói, deixando em sua estrutura lacunas que tanto permitem o “encaixe” de um receptor concreto quanto sugerem caminhos de leitura para um receptor que não está em outro lugar senão na própria materialidade textual. Conhecendo algumas dessas estratégias propostas pelo texto de ficção, bem como a forma como elas se cruzam com uma linguagem televisiva tipicamente nacional, é possível que pensemos nas indicações subjacentes à estrutura textual que perfazem uma recepção pretendida, tanto como processo – o ato da recepção – quanto como instância – a figura do próprio receptor. Debruçados sobre a minissérie, encontramos, pois, em algumas particularidades da sua narrativa – o diálogo com outras produções, a construção da figuração e dos personagens, o papel desempenhado pelos protagonistas nos mecanismos de identificação e projeção desencadeados pelo texto, a interpelação do receptor pelos personagens e o investimento de certas características na construção das imagens –, as indicações de um processo de recepção e de um perfil de receptor que apontam para a construção de um indivíduo que, no limite, identifica-se com o próprio estereótipo de brasileiro.

Palavras-chave: televisão - texto televisivo – ficção – recepção – receptor implícito

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: A TELEVISÃO BRASILEIRA	
INTRODUÇÃO	15
1. O DISCURSO TELEVISIVO	17
1.1. O PAPEL DA SINTAXE DAS IMAGENS TELEVISIVAS NA REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE	17
1.2. CARACTERÍSTICAS DO DISCURSO TELEVISIVO	18
1.2.1. Um discurso fundamentalmente híbrido	19
1.2.2. A linguagem televisiva e o espaço doméstico	26
1.2.3. Fragmentação e continuidade	30
1.3. O FICCIONAL TELEVISIVO NO BRASIL	34
CAPÍTULO 2: A TELEVISÃO COMO TEXTO E O RECEPTOR TEXTUALIZADO	
INTRODUÇÃO	39
1. O TEXTO FICCIONAL TELEVISIVO	41
1.1. O CONCEITO DE TEXTO	41
1.2. O TEXTO DE FICÇÃO: MUNDOS QUE BROTAM DO “MUNDO REAL”	47
1.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO FICCIONAL TELEVISIVO: COMPLEXIDADE E HIBRIDEZ	64
2. A RECEPÇÃO DE TEXTOS FICCIONAIS	68
2.1. TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO E CAMPO NÃO-HERMENÊUTICO: A QUESTÃO DA INTERPRETAÇÃO	68
2.2. O LUGAR DA RECEPÇÃO	71
3. O RECEPTOR	78
3.1. MODELOS DE APREENSÃO DO LEITOR	78
3.2. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O RECEPTOR TELEVISIVO	86
CAPÍTULO 3: UM PROCESSO E UMA INSTÂNCIA DE RECEPÇÃO N’O AUTO DA COMPADECIDA	
INTRODUÇÃO	91
1. O AUTO DA COMPADECIDA	93
1.1. DA TRADIÇÃO ORAL E DO CORDEL AO TEATRO: A PEÇA <i>AUTO DA COMPADECIDA</i>	93
1.2. DA PEÇA TEATRAL AO PROGRAMA TELEVISIVO: A MINISSÉRIE <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i>	95
1.3. DA TELEVISÃO ÀS TELAS DE CINEMA:	

O FILME <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i>	97
2. VESTÍGIOS DE UMA RECEPÇÃO PARA <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i>	99
2.1. O SERTÃO N' <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i> : MARCAS INTERTEXTUAIS	100
2.1.1. Correlações com uma tradição de figuração do sertão	100
2.1.2. Outra caracterização do sertão: O discurso miserabilista da fome e da seca	104
2.1.3. O sertão cru e melancólico que emerge da defesa da <i>Compadecida</i>	106
2.2. UM "SERTANEJO POBRE, MAS CORAJOSO E CHEIO DE FÉ"	109
2.3. MAIS UM HERÓI SEM CARÁTER: O "AMARELO" JOÃO GRILO	115
2.4. METAFICÇÃO: OS ARDIS DE JOÃO GRILO E OS DEVANEIOS DE CHICÓ COMO PRÁTICA DE DESNUDAMENTO DO FAZER FICCIONAL	124
2.5. INTERPELAÇÃO DO RECEPTOR: OLHARES ENVIADOS, OLHARES CONVOCADOS	147
2.6. OUTRAS PISTAS DE UMA LEITURA DESEJADA	153
3. O RECEPTOR IMPLÍCITO N' <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i> : AS MARCAS DE UMA INSTÂNCIA DE RECEPÇÃO NA CONCRETIZAÇÃO DE UM PROCESSO DE RECEPÇÃO	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	169
ANEXO 1: SINOPSE DA MINISSÉRIE <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i>	177
ANEXO 2: ELENCO E FICHA TÉCNICA DA MINISSÉRIE <i>O AUTO DA COMPADECIDA</i>	185
ANEXO 3: IMAGENS	
A O sertão n' <i>O Auto da Compadecida</i> : as marcas de uma intertextualidade	188
B. O discurso de defesa de João Grilo	190
C. A representação de um "sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé"	191
D. João Grilo e Chicó: as duas faces da mentira	193
E. Interpelação do receptor: olhares enviados, olhares convocados	197
F. O olhar da <i>Compadecida</i> a tudo vê	199
G. O olhar de Jesus Cristo também assiste a tudo	202
H. A construção imagética das relações de poder	203
I. O discurso das cores n' <i>O Auto da Compadecida</i>	205

INTRODUÇÃO

A principal motivação da presente pesquisa é procurar entender a dinâmica de recepção televisiva e a proposição de uma instância receptora a partir do próprio programa de televisão, sem que seja necessário recorrer a uma audiência empírica para que se conheça algo acerca do universo receptor. A televisão, desde sua afirmação como meio de comunicação de massa, tem sido alvo de um sem número de estudos empreendidos no campo da pesquisa em comunicação. Nas últimas quatro ou cinco décadas, muito se tem falado sobre ela: que manipula a audiência, que produz comportamentos, que é mero entretenimento, que possui potencial de deslocar o receptor do universo cotidiano, que ajuda a construir um imaginário coletivo.

No Brasil e no mundo, a TV tem sido investigada em todas as suas faces, a mediática, a política, a potencialmente artística. As maneiras de olhar para esse objeto também têm sido várias. Há pesquisas que optam por se debruçar sobre as instâncias produtoras, investigando os bastidores das redes de televisão e do processo técnico e simbólico de produção dos programas. Outras focam-se na própria mensagem, extraindo o material para suas reflexões do próprio texto televisivo, sem falar necessariamente em produção ou em recepção, garantidas por uma suposta autonomia da mensagem. Outras, ainda, seguindo uma vertente que é, inclusive, bastante significativa no Brasil, olham para a recepção. Geralmente, isso é feito a partir de uma série de procedimentos que procuram observar porções representativas do público televisivo. Os chamados estudos de recepção, inspirados sobretudo pelos Estudos Culturais, trabalham principalmente com a idéia de um receptor empírico.

Acreditamos, não obstante, ser possível saber algo sobre o universo da recepção televisiva sem que seja preciso recorrer aos receptores “reais”. Não desconsiderando a recepção televisiva como prática social que mobiliza os sujeitos para a produção de significados específicos, cremos na possibilidade de se acessar uma proposta de recepção inerente ao próprio texto televisivo. Tal não se trata de olharmos exclusivamente para o texto televisivo, como mensagem que fala por si, independentemente das condições em que se insere. Temos como pressuposto que é apenas em contato com um receptor concreto que o potencial significante de um texto pode se realizar. De fato, o sentido só emerge se o texto entrar em choque com os quadros experienciais do próprio grupo receptor, o que faz com que consideremos que o corpo sígnico que estamos chamando de texto televisivo apresenta, em suas malhas, algumas propostas de significação. Acreditamos que o texto em situação de recepção potencial contém importantes indicações daquilo que deve,

idealmente, ser construído como significado, indicando também as estruturas de conhecimento que o espectador precisa ter em comum com um programa (história, trama, personagens, ambientação), como se cada texto comportasse um percurso de leituras sugeridas e a exigência de certas competências “culturais” do destinatário. É dessa idéia que gostaríamos de partir.

Conhecendo a importância do papel que a televisão desempenha na história recente do Brasil, e sua força como lastro social para o povo brasileiro, gostaríamos de refletir acerca da imagem de um receptor que brota do próprio texto televisivo, como instância receptora coerente com a relevância do sistema televisivo no Brasil. Esse receptor textualizado, parece-nos, possui duas maneiras de se manifestar (ou de ser manifestado). Ele pode estar concretamente indicado no texto, situação em que é possível traçar para ele um perfil até bastante definido, pois a própria narrativa o convoca de maneira explícita, ou pode estar sugerido num percurso interpretativo. Nesse caso, o texto oferece uma possibilidade de leitura, dentro da qual a identificação de um receptor se torna plausível.

Posto isso, temos que é impossível pensar esse receptor textualizado na ausência de um texto específico. Ainda que acreditemos haver – em certa medida, é isso que desejamos provar – algumas indicações de leitura que marcam a produção televisiva brasileira, cada texto, cada programa televisivo, possui certas intenções que moldam o caminho interpretativo que será proposto, e, por conseguinte, fazem referência a um determinado receptor. Por esse motivo, elegemos um programa televisivo em específico, a fim de buscar o processo de decodificação que se encontra apontado em sua estrutura e, inerente a esse processo, uma sugestão de receptor. O programa televisivo que escolhemos para se prestar a nosso objeto de análise foi a minissérie *O Auto da Compadecida*, exibida em quatro capítulos pela Rede Globo de Televisão no ano de 1999.

Tal escolha, naturalmente, não foi aleatória. A nós parece que a televisão, como meio de comunicação de massa, assumiu no Brasil um papel que vai além das funções de entreter e informar. Fazer uma ponte entre os receptores e sua própria história, e também entre eles e o presente de sua nação, se nos afigura como uma constante na produção televisiva brasileira, inclusive em função do momento histórico em que a TV vem se implantar em nosso país. Consideramos que a televisão brasileira, desde o seu surgimento, teve um uso bastante estratégico na tentativa de desenhar para o brasileiro um rosto que, ao mesmo tempo em que apreendesse o que há de comum a todos os muitos tipos nacionais, não anulasse a diversidade neles expressa. Desde muito cedo, a televisão, no Brasil, assumiu para si a tarefa de integrar o território brasileiro e de mostrar ao povo sua própria face, tão fragmentada.

Segundo nos parece, a televisão cria modelos de identificação a partir de personagens, cenários, caracterização de costumes e indumentária, trilha sonora etc. Todos esses aspectos, em conjunto, sugerem ao receptor um percurso interpretativo que o leva a compartilhar valores e representações, imagens e sentimentos referentes a um universo de *brasilidade* que são disponibilizados como proposta de significação nos próprios textos televisivos.

Essa tarefa *comunicativa*, notável em todo o tipo de programa televisivo, parece-nos especialmente aparente nos textos de ficção que as redes de TV nacionais têm levado ao ar. Podemos afirmar que toda televisão nacional possui em seu discurso marcas que dizem de uma regionalidade, de uma localização específica, o equivalente a um sotaque. Por mais que a linguagem televisiva venha caminhando para um padrão internacional, permanece uma pronúncia original, que é sua marca distintiva. Esse modo peculiar do discurso distingue a programação de um determinado país – sobretudo aos olhos do público nacional – dos programas que chegam de outros países. No caso do Brasil, essa peculiaridade está, sobretudo, nos programas de ficção, uma das especialidades de nossa televisão. Com efeito, Rondelli (1998:28) diz que

embora a televisão brasileira tenha copiado alguns modelos de programação da televisão européia, da latino-americana e, principalmente, da norte-americana, ela produziu o próprio estilo. De um híbrido entre o seriado ou telefilme americano e as telenovelas latino-americanas ela construiu o seu próprio modo de produzir ficção, mais próximo de nossas maneiras de nos pensarmos culturalmente (RONDELLI, 1998:28).

Como para nós não faria muito sentido empreender uma análise que se encerrasse nos limites do próprio objeto, acreditamos que olhar para um texto de ficção seja a maneira mais eloqüente de tentar saber algo sobre o receptor brasileiro incluído no texto televisivo de maneira geral. Como as minisséries são as produções ficcionais mais elaboradas da televisão brasileira, optamos por *O Auto da Compadecida*. A motivação de nossa pesquisa poderia, então, ser resumida numa única questão: como o texto televisivo ficcional aponta para um processo de recepção e, ao fazer isso, sugere o desenho de uma instância receptora?

Essa indagação principal encontra-se diretamente ligada a uma curiosidade em saber da maneira como os programas televisivos se constroem e de que recursos realmente dispõem para a proposição de leituras e leitores possíveis. Tangenciando essa questão, perguntamos dos interesses nutridos pelo sistema de televisão, como instituição, em garantir um certo padrão de leitura de seus textos. Interessa-nos, da mesma forma, empreender uma reflexão mais cuidadosa acerca dos textos ficcionais, estabelecendo quais são os limites entre a produção de ficção e aquilo que se chama de realidade nos programas de televisão. Instigamos, sobretudo, entender quais são as marcas definidoras do discurso ficcional na TV.

Inserindo a produção televisiva num campo de reflexão anterior à sua própria criação, criado a partir da análise literária, propomos olhar para os produtos veiculados pela TV, em especial os programas ficcionais, como textos, apontando dessa maneira para um especial modo de decodificação no qual o sentido só emerge a partir do investimento que o receptor faz nos elementos intrínsecos ao próprio texto. Na órbita de nossa questão de pesquisa temos, então, as questões relativas à construção dos programas televisivos como textos, às peculiaridades do que seria um texto televisivo ficcional, ao processo interpretativo suscitado pela idéia de texto como estrutura aberta e à forma como tais concepções podem reverberar na constituição da recepção de um texto ficcional característico da televisão brasileira.

Todas essas inquietações nos encaminham para a hipótese de que o texto produzido pela televisão brasileira, em especial o de ficção, carrega a marca da tentativa de construção de uma idéia de nacionalidade, considerada a função que coube à TV cumprir em nosso país, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, sob a égide do governo ditatorial militar. Na tentativa, portanto, de desenvolver e encaminhar a reflexão sobre tais questões, nosso trabalho encontra-se organizado em três capítulos. No primeiro deles, procuraremos empreender uma discussão sobre a televisão brasileira, focalizando alguns aspectos daquilo que se pode chamar de uma linguagem televisiva, e que diferencia a narrativa da TV daquela produzida em outros meios de comunicação de massa. Tal a partir das quais o procedimento televisivo foi paulatinamente criado, para que em seguida possamos ver o discurso da TV como se nos apresenta nos dias de hoje, autônomo.

No segundo capítulo, voltaremos nosso olhar para uma discussão mais profunda sobre o que chamamos de texto ficcional televisivo. Assim, nossa preocupação residirá em definir com clareza o conceito de texto próprio ao nosso uso e, sobretudo, em definir o que para nós caracteriza um texto de ficção e a própria ficção televisiva. Isso feito, trataremos do processo de leitura dos textos ficcionais, procurando entender como se dá o mecanismo geral da recepção televisiva, para então partirmos para a caracterização dos tipos de receptores que se pode inferir a partir do próprio texto, sem que seja necessário fazer recurso a uma pesquisa de recepção empírica. Dentre tais tipos, escolheremos o que nos pareça mais adequado para a análise da recepção dos textos televisivos, tanto como processo quanto como instância.

No terceiro e último capítulo, procederemos a análise da minissérie televisiva *O Auto da Compadecida*, presos não apenas às suas imagens ou ao seu texto verbal, mas ao sintagma que resulta do entrelaçamento dessas duas dimensões que, no discurso televisivo, não podem ser consideradas autônomas. Para operacionalizar tal visada sobre o objeto empírico, adotaremos dois caminhos. Conforme o primeiro deles, elegeremos alguns dos aspectos inerentes ao texto ficcional de maneira geral e que são capazes de revelar algo

sobre uma indicação de leitura textualizada. Como um segundo procedimento, olharemos quais estratégias a própria minissérie adota, em sua singularidade, para a sugestão de pistas de uma recepção e de um receptor implicados no seu próprio texto.

Cumprindo tal trajetória acreditamos poder contribuir para os estudos que se vêm desenvolvendo acerca da relação entre a estrutura do texto televisivo e a dinâmica de recepção que ele supõe, contemplando, também, a participação dos meios de comunicação de massa no cumprimento de um projeto identitário nacional. Sabendo que trabalhos dessa natureza são, geralmente, associados a uma pesquisa empírica de recepção, buscamos testar a possibilidade de fazer indicações a respeito da recepção de um texto televisivo partindo exclusivamente das propostas implícitas em sua própria estrutura.

CAPÍTULO 1: A TELEVISÃO BRASILEIRA

*“Vingou, como tudo vinga
no teu chão Piratininga
A cruz que Anchieta plantou
pois dar-se-á que ela hoje acena
por uma altíssima antena
em que o Cruzeiro pousou,
e te dá, num amuleto,
o vermelho, branco e preto,
das contas do teu colar,
e te mostra num espelho
o preto, branco e vermelho
das penas do teu cocar”*

*(Canção da TV, criada para a inauguração
da TV Tupi, em 17 de setembro de 1950)*

INTRODUÇÃO

Por ser um veículo híbrido e bastante recente, em cada país em que se desenvolveu a televisão assumiu diferentes aspectos como determinantes na conformação de sua linguagem, desenhando para si, em cada parte, uma face diferente. Destarte, as peculiaridades da produção televisiva – as práticas de produção, a qualidade técnica, os tipos de programas predominantes, a relação com o público, a maior ou menor participação do Estado em seu cotidiano – têm a ver, e muito, com a história e a cultura de cada localidade. Mais drasticamente até que o cinema (que já traz, ele mesmo, as marcas aparentes de um pertencimento local), a TV discursa sobre a história recente de cada nação. Convivendo com o que seria um padrão internacionalmente construído para a produção televisiva, todo sistema televisivo nacional possui um pouco a capacidade de mostrar imagens que discursam sobre as singularidades daquela terra e de sua população.

Sabemos que a televisão chega ao Brasil, em 1950, num momento em que a questão da descoberta/construção de uma nacionalidade estava na ordem do dia. As preocupações com aquilo que seria tipicamente brasileiro, caracterizador de nossa população, vêm marcando o discurso intelectual oficial desde o Estado Novo de Getúlio Vargas, e encontra-se com o potencial massivo e popular da televisão na política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Mas é em meados da década de 1960, já sob o arbítrio da ditadura

militar, que uma busca pela criação de uma idéia de nação coesa e integrada chega ao auge, com o ambicioso projeto de integração nacional ferozmente defendido pelo governo autoritário. O que essa idéia de integração vem fazer é, de certa forma, substituir o papel que a religião desempenhava nas chamadas sociedades tradicionais, soldando os diferentes níveis sociais, forjando uma solidariedade orgânica entre as partes, criando coesão social, inclusive para assegurar a consecução de determinados objetivos e evitar movimentos contestatórios. No alvo dos militares estavam uma forma de pensar que se pautava por uma suposta vocação agrícola do país e as imensas disparidades culturais e sociais que atravessavam o Brasil, historicamente geradoras de movimentos e levantes vários. Para transformar o país numa verdadeira nação esses dois elementos deviam ser, de algum modo, anulados por um sentimento comum de pertencimento à mesma identidade nacional. Por isso, tal projeto pretendia cunhar, a partir da diversidade e da heterogeneidade cultural que sempre definiram o país, a idéia de um indivíduo brasileiro característico, portador de determinada natureza. Além disso, tencionava promover a integração territorial do país, aproximando as diferentes regiões brasileiras de uma mesma definição de Brasil. Para a consecução de tal projeto, que de fato foi um dos mais bem sucedidos do governo militar, a televisão, que após mais de dez anos de experimentações já dava mostras de ter definido algumas tendências, apresentou-se como um valioso aliado. Não por acaso, os primeiros grandes investimentos feitos pelos militares foram em telecomunicações: a Embratel, legalmente criada em 1962, só começou a operar plenamente cinco anos depois, em 1967. Em 1969 estava pronta a estrutura das redes que passariam a transmitir, ao mesmo tempo, para qualquer canto do país (com exceção da parte referente à Amazônia, que ficou pronta em 1970), a mesma programação televisiva. Por esses meios, e com a contribuição do impulso dado pela estrutura empresarial tentada pela TV Excelsior e conseguida pela TV Globo, a televisão se concretiza como veículo de massa no Brasil em fins dos anos 1960. Além da criação da Embratel, que inicia uma política modernizadora para as telecomunicações e possibilita que a televisão opere suas transmissões em rede nacional por um sistema de microondas, em 1965 o Brasil associa-se ao sistema internacional de satélites e em 1967 é criado o Ministério das Comunicações. Diz Ortiz (1991:118):

Isto significa que as dificuldades tecnológicas das quais padecia a televisão na década de 50 podem ser agora resolvidas. O sistema de redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural, pressupunha um suporte tecnológico que no Brasil, contrariamente aos Estados Unidos, é resultado de um investimento do Estado.

No mais, o governo militar, principal promotor do desenvolvimento capitalista em sua forma mais avançada, empreende um esforço considerável em aliar o crescimento industrial e a recondução das políticas econômicas promovidos por ele a um investimento na produção cultural. “Em termos culturais”, diz Renato Ortiz (1991:114), “essa reorientação econômica

traz conseqüências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais”.

Tendo em vista o cenário histórico em que a televisão se consolida no Brasil, procuraremos refletir aqui sobre as principais características da linguagem televisiva brasileira, sejam esses aspectos resultantes de um desenvolvimento experimental local e reflexo específico de um modo de produção mediático brasileiro, sejam eles mais gerais, referentes à televisão amplamente considerada, inerentes e próprios do fazer televisivo, em qualquer parte. Procuraremos, não obstante, vê-los sempre à luz de um processo de apropriação particularmente brasileiro, a fim de que possamos refletir posteriormente sobre um texto televisivo produzido no Brasil e sobre o receptor que tal texto, nacionalmente cunhado, comporta e sugere.

1. O DISCURSO TELEVISIVO

1.1. O PAPEL DAS IMAGENS TELEVISIVAS NA CONSTRUÇÃO DA REALIDADE

O imaginário de um indivíduo ou de um grupo, resultado da assimilação, manipulação e combinação de signos, é entendido como sendo a “representação que um indivíduo ou grupo faz de si mesmo e de suas relações de existência no mundo” (COELHO, 1991:111). Sabemos que é justamente tal representação que organiza a vida individual e coletiva, seus valores, seus projetos, sua produção. Ora, dentro dessa abstração territorial a que se convencionou chamar nação, a composição coletiva de muitas dessas representações num mosaico – um imaginário público - produz o quadro a que se chama de *cultura nacional*. Tal cultura, *grosso modo*, é produzida a partir da absorção, reinterpretação e resignificação de uma série de elementos, referências e informações, vindas das mais diferentes origens, inclusive do universo televisivo. Com efeito, as imagens televisivas têm sido constantemente pensadas segundo uma perspectiva que sugere que elas se enfronham de tal maneira no universo da construção social de conceitos e valores compartilhados que se tornam em parte responsáveis pela forja de um imaginário coletivo. No processo de “digestão” das imagens televisivas - para usar uma metáfora cara ao ideário antropofágico dos modernistas – são geradas boa parte das imagens sintéticas que representam valores, idéias e estereótipos que, por fim, passam a ser considerados legítimos, verdadeiros ou modelares.

Dessa maneira, pela ampliação da importância de suas imagens junto ao público espectador, a televisão, no Brasil, ajudou muito a construir, o ideário de um país moderno. Além do uso recorrente de uma temática modernizadora, que revela o lado urbano da realidade nacional, a vida agitada na “selva de pedra”, as imagens que a televisão veicula e o nexos criado entre elas passa a apresentar o que se poderia chamar de uma *sintaxe moderna*, que faz recurso à rapidez na linguagem (planos rápidos, seqüências curtas e intercaladas) como traço de atualidade. A impressão de modernidade é freqüentemente reforçada pelos ambientes criados “dentro” da televisão, onde predominam os cenários *clean*, a limpeza, a amplidão, a organização, o padrão de excelência¹.

1.2. CARACTERÍSTICAS DO DISCURSO TELEVISIVO

Não são poucos os aspectos que distinguem o discurso televisivo das demais formas midiáticas, e que contribuem diretamente para que a televisão tenha, em países como o Brasil, um papel determinante nas relações da sociedade com a própria cultura. A televisão surge, nos anos 50, como um veículo cujas potencialidades ainda estavam para ser descobertas e engendra, pela experiência de produção cotidiana, pela necessidade de levar ao ar “alguma coisa”, sua própria linguagem. Com o passar dos anos e o amadurecimento da experiência televisiva, não obstante, sua linguagem vai ganhando autonomia e uma dinâmica própria. Aos elementos tomados de outras experiências midiáticas e artísticas somam-se avanços tecnológicos como o *videotape* e as técnicas de edição de vídeo, além das inovações decorrentes da urgência em resolver os problemas que iam sendo criados pelo próprio crescimento da televisão como instituição. Veremos, então, alguns desses aspectos que caracterizam a linguagem televisiva, tanto na sua imbricação com as linguagens de outros meios quanto nas suas particularidades.

1.2.1. Uma linguagem híbrida

¹ Embora essa pareça ser a visão predominante, é comum que nos deparemos com considerações sobre a eficácia dessa suposta onipresença das imagens televisivas para a construção de representações sólidas e legítimas. Acredita-se que, quando o ritmo da disseminação das imagens televisivas passa a interferir em sua produção, sua reprodução passa a se dar de maneira rápida demais. Essa constante duplicação gera um fluxo imagético ininterrupto que, no limite, acaba por suprimir aquela que seria a função principal de tais imagens, a saber, religar o indivíduo a si mesmo, à sua memória e à memória da sua terra. A partir desse estágio, as imagens da TV não mais provocariam a imaginação dos receptores, contribuindo naquele processo interpretativo de produção de significados, mas apenas promoveriam uma relação imediata de reconhecimento social. Assim, as imagens de TV deixariam de ser icônicas, alusivas, para se colocarem no lugar do próprio objeto que deveriam representar. Mediando o encontro do homem com a realidade que o cerca e contém, a televisão passa, então, a ser a portadora de um universo que, aos olhos do receptor, ao mesmo tempo em que representa o mundo, é o próprio mundo. Como essa crítica é, geralmente, dirigida aos programas de pretensões “realistas”, como o telejornalismo e os *reality shows*, não trataremos dessa visão aqui.

Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que a invenção da TV como aparato tecnológico e sua instituição como veículo mediático, não apenas no Brasil, mas de uma maneira geral, não veio atender a uma necessidade específica de comunicação. Segundo Muniz Sodré (2001A), a televisão, no contexto em que surge, é relativamente supérflua. Em termos de exibição de imagens, o cinema já tinha se popularizado havia quase cinquenta anos. Já no que diz respeito a diminuir distâncias, fazendo com que as informações chegassem mais rapidamente a diferentes pontos, o rádio já fazia isso, com eficiência, havia, também, algumas décadas. Embora não tenha sido criada no intuito claro de responder a essas urgências, a técnica radiofônica fez “emergir formas comunicacionais que já se impunham diante da pressão dos descobrimentos da Revolução Industrial” (SODRÉ, 2001A:14), e delas dá conta. Assim, a televisão surge como uma novidade tecnológica cuja utilidade está para ser criada.

No Brasil, por exemplo, os primeiros dez anos de televisão foram uma espécie de jogo coletivo em que se tentava confusamente dar rumo àquele veículo. Só a partir do final do anos 50 é que se consegue conferir ao amadorismo predominante nas emissoras existentes alguma orientação comercial, coerente com o espírito de então. De qualquer forma, associada a outras tecnologias, como o *videotape*, o vídeo cassete, a transmissão por rede e a transmissão por satélite, e inventando para si uma linguagem que tinha como fontes meios de informação e entretenimento anteriores a ela - o teatro, o cinema, a literatura, o rádio e o jornalismo impresso -, a televisão se tornou o mais poderoso e popular meio de comunicação dos dias atuais, um veículo informativo e de entretenimento condizente com os códigos do mercado e com o desenvolvimento tecnológico característicos dos dias atuais.

Anna Maria Balogh (2002:23-4) diz que a televisão, em função das apropriações que realiza, carrega nitidamente um espírito antropofágico, pois a tudo deglute e processa, forjando seu próprio discurso a partir de uma vasta gama de referências vindas de outros campos. Comparada a uma versão eletrônica do Pantagruel rabelaisiano, segundo a autora a TV continua procurando construir uma linguagem própria, devorando, inclusive, sua própria produção, para transforma-la sempre em um novo formato, em um novo programa:

a TV é o resultado de um complexo processo de evolução e entrelaçamentos entre os campos da tecnologia, das comunicações e das artes. O que costumamos chamar, de forma imprecisa, de linguagem de TV é, na realidade, uma mescla de conquistas prévias no campo da literatura, das artes plásticas, do rádio, do folhetim, do cinema... assimilados de forma assimétrica pela linguagem de TV. Aos hibridismos citados vão se acrescentando inovações técnicas e expressivas como as propostas da linguagem publicitária, dos videoclipes, da computação gráfica. Cada

conquista tecnológica vai ampliando as possibilidades e o alcance do veículo (videoteipe, satélite, *switcher*, computação gráfica).

Esse caráter “antropofágico” é por vezes colocado em questão. Para alguns, a televisão freqüentemente desempenha um papel de mero veículo, servindo apenas como canal para a exibição de outras formas de linguagem, como nos horários reservados à exibição de filmes. A esse propósito, Machado (1997:188) diz que a tecnologia televisiva carrega uma certa “postura parasitária em relação a outros meios, uma certa facilidade em se deixar reduzir a simples veículo de outros processos de significação”. É certo que à TV foi legada desde cedo uma função de registro e de documentação, e que na ignorância temporária de um discurso caracteristicamente televisivo, sobretudo em seus primórdios, a TV se prestava a um mero papel difusor de textos de outra natureza: o teatro filmado, as exibições de orquestras e espetáculos de dança, as sessões de cinema. Mas é inegável que, de tanto lidar com essas referências, a televisão vai produzindo a autonomização da própria linguagem, capitalizando, incorporando e transformando influências vindas de diferentes fontes.

Assim, podemos dizer que a televisão é herdeira de algumas outras formas expressivas que a precedem. Naturalmente, essa “hereditariedade” vai se manifestar de diferentes formas, conforme o gênero televisivo que estiver sob o foco de análise. Afinal, muito longe de poder ser considerada monolítica, a TV surpreende pelo pluralismo de sua programação, que apresenta, numa torrente contínua, um mosaico vertiginosamente dinâmico de vários produtos que se concretizam sob a forma de segmentos diferenciados, intercalados no mesmo fluxo ininterrupto de imagens e sons. Assim, conforme nos postemos diante de um capítulo de novela, de um episódio de uma minissérie, de um bloco do telejornal ou de uma inserção publicitária, poderemos fazer aproximações maiores a uma dessas influências em específico.

Em relação ao teatro, por exemplo, óbvio está que a sua maior contribuição à formação de uma linguagem televisiva se deu no campo da produção de ficção, ainda que apresentadores de programas de auditório (e muitas vezes também apresentadores e repórteres de telejornais) recorram com freqüência ao recurso de teatralização das situações a fim de garantir os níveis de audiência. No Brasil, sobretudo nos anos 1950, boa parte da programação de ficção que as estações de televisão punham no ar era uma espécie de teatro transmitido ao vivo, no qual peças da dramaturgia nacional e mundial e adaptações de obras literárias eram encenadas diante da câmara. A conduta dos atores e a maneira de representar são os principais vestígios do teleteatro que perduram na televisão dos dias de hoje. Além de ser a primeira referência possível em termos de ficção audiovisual, o teatro servia como signo de qualidade para a incipiente televisão brasileira. Na programação televisiva dessa primeira década, era perceptível a existência de uma

hierarquia de valores que agrupava de um lado programas considerados culturalmente mais legítimos – o teatro, sobretudo - e de outro programas mais populares - aqueles produzidos segundo o antigo esquema do rádio.

Além da *mis-en-scène* teatral, outro recurso que a TV aproveita do teatro é o uso do estúdio e de cenários, o que, aliado às narrativas elípticas adaptadas da narrativa cinematográfica, procura suprimir a necessidade de seqüências externas, trabalhosas e caras. A informação sobre o que está ocorrendo substitui a ação, a palavra assume papel central e os detalhes tornam-se emblemáticos. Essa prática, que decorre da necessidade, acabou sendo incorporada como estética: a televisão com freqüência caracteriza lugares e paisagens como cenários, ainda que sejam locações verdadeiras. A pouca profundidade de campo característica da imagem televisiva ajuda a reforçar essa impressão; o que se tem, então, são “imagens saturadas e fragmentadas de um mundo que, no seu conjunto, como paisagem exterior, nunca é visto” (PEIXOTO, 75).

Nesses teatros transmitidos ao vivo, pelo menos a princípio, a câmara geralmente se encontrava parada, fixa, regulada em um plano aberto que mostrava boa parte do palco ou do espaço do estúdio onde a encenação se dava. Diante de sua lente, atores e atrizes entravam e saíam de cena procurando não perder de vista a objetiva que os fitava, conscientes de que não deviam virar-lhe as costas, nem fitá-la diretamente. Esse posicionamento da câmara encarnava o olhar de um espectador que tivesse se sentado bem no meio da platéia, em local privilegiado. Assim, a intenção era quase que simular uma situação de recepção análoga à do teatro. A marcação das cenas procurava não desprezar os limites do aparelho televisor, mas não havia qualquer manipulação do tempo narrativo, já que, na aurora da TV, a edição era um recurso praticamente inexplorado. Era o deslocamento dos atores para dentro ou para fora do cenário que compunha o quadro, e não movimentos de câmara ou cortes e só se mudava de cena quando era necessário mudar de cenário, em função de uma alteração no local ou no tempo da narrativa. Nessas ocasiões, o pano baixava sobre o palco, como no próprio teatro. É apenas o recurso às técnicas desenvolvidas pela linguagem cinematográfica que trará mais requinte às imagens televisivas. Dessa mescla entre texto teatral e técnicas de cinema surge um produto que é exclusivamente televisivo, e que foi bastante importante para a produção ficcional televisiva brasileira: o teleteatro.

As companhias que faziam o teatro televisionado tinham uma vida própria, com seus ensaios e apresentações, e somente nos seus dias de folga (geralmente as segundas-feiras, como no caso do Grande Teatro Tupi) se apresentavam no vídeo. Por outro lado, os diretores e atores de teleteatro, pautados pelo modelo do cinema, viam tais apresentações como uma simples transposição do palco para a tela, movimento que não levava em

consideração a especificidade da linguagem televisiva. A respeito, Renato Ortiz (1991:74) conta que

Enquanto os grupos teatrais levavam para a televisão uma forma puramente teatral, seja em relação ao texto, à interpretação do ator, e à duração do espetáculo, os produtores de teleteatro tinham uma preocupação visual mais exigente, pensavam os espetáculos em termos televisivos, e procuravam adaptar os textos teatrais de acordo com a nova tecnologia da televisão. Por isso os componentes do teleteatro, que eram funcionários da empresa e não autônomos, se consideravam como mais modernos e sofisticados ao adaptarem as técnicas teatrais à semiótica da imagem.

Visto à luz dos anos, o teleteatro funcionou como um laboratório para a adequação das técnicas teatrais e cinematográficas a um ambiente que fosse especialmente televisivo. Do teatro tentava-se fazer perdurar a densidade cultural da dramaturgia, adaptando-a ao novo meio, criando uma nova forma de expressão corporal e de inflexão de voz, enquanto o cinema inspirava o uso de técnicas de construção e manipulação das imagens. Quando a invenção e difusão do *videotape* trazem uma tecnologia de gravação e de edição tipicamente televisivas, um código de produção de imagens já havia sido forjado a partir da tradição cinematográfica.

Não há que se negar, com efeito, que o modo de produção do cinema foi um importante modelo para a produção televisiva. Além disso, é sobretudo a experiência do cinema que educa o olhar do espectador. Quando a televisão chega à casa dos brasileiros, seus olhos já estão treinados para decifrar o código dos enquadramentos, dos cortes, das elipses. Nem as imagens documentais nem a ficção audiovisual eram propriamente uma novidade. Aliás, uma primeira tendência é tomar a tela pequena da TV apenas como uma redução da tela grande do cinema, como se a televisão não fosse mais do que “um cinema em casa”. São os gêneros absorvidos do rádio, como os programas de auditório, que contribuem para derrubar essa crença².

De qualquer maneira, não tarda a aparecer uma diferença considerável entre os dois meios. Enquanto o cinema exige uma total disponibilidade, um entorpecimento dos corpos, para sua fruição, a TV sempre trabalhou com a idéia de uma atenção dispersa. Seu espectador não se entrega: as luzes estão acesas, a tela é pequena, os intervalos comerciais insistem em cortar a seqüência narrativa, o telefone toca, as crianças fazem barulho no cômodo ao lado. Machado (1997:44), citando Hugo Mauerhofer, fala de uma *situação cinema* que seria impossível reproduzir no cenário doméstico de consumo televisivo. Tal “situação cinema” “se

² Não há que se negar, ainda assim, que em muitos momentos a TV se faz de mero veículo para as imagens cinematográficas (principalmente aquelas produzidas pelo cinema chamado clássico), sobretudo em seus primeiros anos, quando não havia meios para a gravação e edição de seus produtos. Isso, aliás, fazia com que a televisão não fosse concorrente para o cinema no terreno da narrativa de ficção: “quando a televisão envereda pelo terreno da ficção (nos seriados, por exemplo), ela só o pode fazer com os meios do cinema, ou seja, com película fotoquímica e edição em moviola. Nessas ocasiões, ela é apenas um veículo do cinema” (MACHADO, 1997:170).

caracteriza, antes de mais nada, pelo completo isolamento do mundo exterior e de todas as suas fontes de perturbação visual e auditiva. (...) uma projeção cinematográfica exige dos espectadores o silêncio e a gravidade de uma cerimônia religiosa". A situação cinema pede a paralisia da atividade motora para que o espectador consiga imergir na narrativa; ele deve abandonar o próprio corpo para viver de fato a vida que se encena na tela. Uma luz, uma tosse chama-o à realidade, tirando-o do seu estado letárgico e remetendo o espectador à existência de uma realidade exterior, despertando-o para a presença da vida corrente, trivial, e tudo isso compromete o estado psicológico particular necessário para a perfeita adesão ao mundo do filme. Ora, mesmo um telespectador sozinho em casa, de luzes apagadas diante da tela da TV, tem possibilidade de permanecer imerso num universo onírico por, no máximo, alguns minutos, apenas até que seu transe seja interrompido pelo intervalo comercial. Por isso Machado (1997:44) diz que

para se avaliar melhor o peso da situação cinema basta comparar o tipo de envolvimento implicado pela projeção cinematográfica com a descontração e o distanciamento produzidos pela televisão, em que não há nem sala escura, nem isolamento, nem passividade do espectador. Isso talvez nos ajude também a entender por que as obras mais arrebatadoras do cinema parecem medíocres quando exibidas na televisão.

Essa contraposição entre as diferentes maneiras de recepção que o cinema e a televisão tornam possíveis faz com que nos deparemos com um dos principais aspectos que marca o discurso televisivo. Enquanto o cinema e o teatro, por exemplo, pedem que se saia de casa, que se vá até o espetáculo e se pague para vê-lo, a televisão habita permanentemente a esfera doméstica, irradiando os espetáculos mais diversificados a um custo que aparentemente não ultrapassa um investimento inicial num aparelho televisor e, para alimentá-lo, um gasto mensal, irrisório, em energia elétrica. A TV é da ordem do doméstico, do familiar, do íntimo. Nos momentos em que volta seus olhos para ela, o receptor está em sua condição mais vulnerável, distraído, relaxado, à vontade, *em casa*. Ele aperta um botão e todo o mundo vem até ele, exhibir-se na sala de sua casa.

Esta impressão de que o mundo viaja pelo tubo de raios catódicos e vem visitar-nos no recesso do lar acaba por fazer, como dissemos, com que as imagens televisivas simulem um pouco o mundo, fornecendo modelos de realidade que, no limite, serão tomados como o mundo em si. A realidade concreta perde o seu vigor e passa a valer através da mediação da TV, de tal maneira que o anteparo que a televisão parece representar entre o sujeito e o real se apaga e as imagens televisivas ganham o estatuto de verdade, de fato que baila diante dos olhos ao mesmo tempo atônitos e maravilhados do telespectador. O *lá* televisivo deixa de ser uma representação do real para tornar-se, segundo a impressão do espectador, o próprio real. Como se o próprio mundo e as representações dele criadas pela televisão fossem uma só coisa e, por isso, intercambiáveis. Maria Rita Kehl (1986:283)

comenta esse aparente apagamento das marcas da narração, dizendo que “(...) tudo é iluminado de maneira inequívoca, de modo a que o espectador esteja sempre em posição tão privilegiada diante da informação que lhe interessa que é como se estivesse objetivamente diante dos fatos, como se não houvesse intenção, narração, linguagem”.

Essa é uma peculiaridade que a televisão desenvolve a partir de suas condições específicas de ação, em especial o fato de habitar a esfera doméstica. A natureza de ser um pouco como um eletrodoméstico, um móvel da casa ou, quem sabe, um membro da família, a televisão tem em comum com o rádio, seu predecessor em muitas outras coisas. A influência dos profissionais vindos do rádio foi determinante na operacionalização da televisão brasileira; vinha do meio radiofônico a maioria dos artistas que ajudou a fundar a televisão no Brasil. Entenda-se que essa foi uma solução local para a implantação de um sistema televisivo, pois em outras partes do mundo as primeiras experimentações com o meio foram feitas por profissionais vindos de outros cenários, como o teatro e o cinema. Manoel Carlos (citado em ORTIZ, 1991:87-8), atualmente autor de novelas na Rede Globo, que começou sua carreira no rádio, é quem diz:

A televisão brasileira foi basicamente feita pelo pessoal do rádio, diferente da televisão francesa, inglesa, italiana e mesmo da americana, que foi feita pelo pessoal do cinema e do teatro. Todos os escritores, atores, diretores de programas radiofônicos foram representar e dirigir programas de televisão. Até hoje a televisão tem muita coisa com o rádio, e sua formação se deve muito ao pessoal do rádio. Não é que eu ache esse pessoal medíocre, mas principalmente naquela época eles tinham muito menos formação do que o pessoal do teatro ou do cinema, e isso criou no começo uma televisão até um pouco medíocre.

Essa relação direta com o rádio e com os produtos que são adaptados para o meio televisivo – sobretudo os programas de auditório, os shows de calouros e as novelas – é bastante determinante, como ilustra a fala de Manoel Carlos, na qualidade estabelecida para as produções televisivas brasileiras. O rádio era, na metade do século passado, um meio extremamente popular e por isso tido como de qualidade mediana, ou até duvidosa. Em função disso, criou-se a já comentada distinção entre os programas televisivos que encerravam altos níveis culturais, como o teatro filmado e mesmo o teleteatro, e aqueles classificados como culturalmente inferiores, justamente esses que advinham de uma prática radiofônica. Se pensarmos retrospectivamente, foram sobretudo esses programas de viés mais popular que se desdobraram nos formatos que hoje predominam na TV brasileira: os programas de auditório, os programas de variedades, os *talk shows*, o telejornalismo e mesmo as telenovelas, que embora carreguem, juntamente com as séries e seriados, a bagagem deixada pela experiência do teleteatro, têm sua origem oficial nas radionovelas.

Talvez por causa dessa influência tão marcante do rádio, a televisão apresenta uma ligação muito forte com a dimensão sonora dos textos. Aliás, apesar de muito se falar sobre uma

civilização das imagens, a propósito da hegemonia da televisão a partir da segunda metade do século XX, e de a imagem ser geralmente vista como sendo seu centro definidor, uma peculiaridade do discurso televisivo é o freqüente primado dos recursos sonoros, em especial a fala, em detrimento de um caráter supostamente indispensável das imagens. Na televisão, há um tabu: nenhuma imagem, sobretudo se jornalística, deve entrar sem um áudio que direcione sua interpretação, um comentário que a explique, uma música que lhe dê sentido³. Em função disso, freqüentemente o que predomina na televisão é o som; o elemento verbal impõe-se ao visual, em função da premência que tem a televisão em explicar as coisas e reduzir o ruído que levaria a uma diversidade de interpretações.

Desta sorte, o verbal ancora a narrativa imagética, que na TV não se sustenta por si só, completando-a, esclarecendo situações, ampliando as possibilidades narrativas e comentando as ações que se desenrolam no plano visual. E porque o objetivo da televisão é sobretudo a clareza, sua fala se organiza segundo algumas características recorrentes: textos simples, inventário lexical redundante, formas diretas de interlocução, construção de uma simulação de diálogo entre emissor e telespectador. A esse respeito, Arlindo Machado (2001:71) diz que “paradoxalmente, [a televisão] é um meio bem pouco visual e o uso que ela faz das imagens é, salvo as exceções de honra, pouco sofisticado. Herdeira direta do rádio, ela se funda primordialmente no discurso oral e faz da palavra sua matéria prima principal”. É também Machado (1997:150) quem diz que “se existe uma diferença entre cinema e televisão ela não está em qualquer marca distintiva no plano da imagem, mas no papel diferenciado com que o som joga em cada meio”. Assim, a televisão não ocupou o lugar do cinema, conforme se temia na época em que ela se populariza, mas veio preencher o desejo de um fonógrafo visual, instrumento cuja invenção era cobiçada desde a execução das primeiras experiências com as imagens em movimento.

Quanto às influências literárias na televisão, cabe aqui uma consideração. Arlindo Machado (1997) diz que a narrativa literária foi o que civilizou o cinema “suspeito”, um tanto delirante e obscuro produzido ainda no século XIX e mesmo nos primeiros anos do século XX. Esse movimento moralizante feito pela tradição literária ao encampar o potencial narrativo do cinema, introduzindo a fragmentação e a linearização da narrativa como forma de guiar o olhar do espectador para um sentido em específico, acabou por enquadrar, de uma maneira geral, toda a produção posterior de imagens audiovisuais, inclusive a televisão. Dessa maneira, o discurso ficcional foi cercado pelos mais diversos tipos de romance, pelo conto e

³ Tal preponderância atribuída aos recursos sonoros talvez se deva ao fato de o discurso televisivo não poder comportar grandes desvios em sua interpretação. Diz Eduardo Coutinho (1991:281-1) que “uma imagem muda é perigosa porque a busca de seu sentido fica livre, o mundo pleno de significado oscila em sua base. Em consequência dessa compreensão, acredita-se que o espectador tende a mudar de canal ou a supor que haja uma falha técnica da emissora. Isso prova um pouco, de maneira caricatural, que esse papo de ‘TV é imagem’ é mais uma frase feita do que outra coisa. Eu diria até que, num certo nível, a TV tal como se pratica aqui depende tanto do som quanto da imagem, ou mais do som que da imagem”.

por outras formas de produção literária, inclusive de apelo mais comercial, como o folhetim, de onde a narrativa televisiva tira, por exemplo, os ganchos que mantêm o telespectador em suspenso durante os minutos do comercial ou as várias horas ou dias que separam um capítulo de novela ou seriado de sua continuação.

Como no caso do teatro, a referência literária é usada também – e nesse caso, inclusive nos dias atuais - para conferir ao produto televisivo um caráter, por assim dizer, mais cultural, mais nobre. Isso fica claro com o que ocorre, por exemplo, às telenovelas, nos vinte primeiros anos da TV brasileira. Trazidas diretamente do rádio para a tela da TV, adaptadas dos dramalhões vindos de outros países latino-americanos por escritores do rádio (como J. Silvestre ou José Castellar) e patrocinadas por fábricas de sabão, elas eram consideradas um produto inferior, vazio e sem densidade cultural. Na tentativa de imprimir ao gênero uma posição intelectual superior, a partir de 1954 há uma mudança brusca de orientação e algumas delas passam a resultar de adaptações de livros de escritores popularmente consagrados – Victor Hugo, Alexandre Dumas, Mark Twain, Charles Dickens, Kipling. Segundo Renato Ortiz (1991:74-5), “ao ‘elevar o nível’ da programação apresentando textos como *Oliver Twist*, *Os irmãos corsos*, *Miguel Strogoff*, *Bocage*, o que se estaria fazendo seria investir a narrativa novelesca num domínio de legitimidade ocupado e modelado em princípio pelo teleteatro”.

Nos dias de hoje, temos ainda claras as marcas da influência da literatura na produção ficcional televisiva. Ainda que sejam poucas as telenovelas que atualmente resultam de transcrições de textos literários – embora seja bastante comum que seus autores assumam ter-se inspirado nessa ou naquela obra literária para compor determinados personagens e situações -, as séries e minisséries televisivas resultam da tradução (ou adaptação, como geralmente é dito) de textos literários inteiros. Essa relação é sempre ostentada e os programas inspirados em obras literárias têm servido, inclusive, para aumentar a venda dos livros em que se baseiam.

1.2.2. A linguagem televisiva e o espaço doméstico

Segundo Muniz Sodré (2001a), a linguagem televisiva resulta da articulação de três processos fundamentais, reveladores da natureza contraditória do meio: (1) o processo de individualização familiarizada; (2) o processo de repetição analógica do real; (3) o processo de reprodução do já existente. O primeiro processo diz respeito a um aspecto aparentemente contraditório da relação televisão-telespectador. A fim de garantir o processo de desindividualização, de apagamento da subjetividade, para que se tenha uma certa “padronização” das consciências, que é o que permite o consumo em massa, o discurso

televisivo lança mão do artifício da individualização, como se se dirigisse especialmente a cada indivíduo. O receptor, diante do aparelho de TV, é constantemente interpelado, de maneira a se sentir pessoalmente contemplado, escolhido, ao mesmo tempo em que alimenta a sensação de ter livre escolha diante da televisão. Segundo Aducci Novaes (1991:86), “O espectador se sente ao mesmo tempo íntimo e universal: este é um dos elementos da sedução, que modela os desejos de quem vê. O segredo é a posse constante e única, e o que atesta a fidelidade é exatamente a falta, ou melhor, as promessas que a TV não cumpre”. Para tanto, simula-se um contato direto e pessoal com o receptor e o uso da função fática é recorrente, a fim de sustentar a interação.

Assim, pela intimidade, associa-se o consumo televisivo à esfera familiar, como já mencionamos ao comparar o cinema e a televisão. Instalada em espaço tão confortável, é possível à TV apagar-se, e deixar que o mundo adentre a sala de estar, passando lépido pela sua tela-janela⁴. O receptor percebe aquilo que vê pela TV como algo natural, familiar, parte de seu cotidiano doméstico. Segundo Sodré (2001a:59), “a TV escamoteia, através do envolvimento familiar, a sua condição de veículo eletrônico vinculado a um sistema produtor de mensagens cujo verdadeiro estatuto é o da expropriação da palavra do público”. Isso não se dá, entretanto, através da imagem televisiva em si, em sua autonomia, mas através do espaço televisivo, pelo campo de significação por ele criado. A cena televisiva vai até o espectador. Como em nenhum outro espetáculo, a televisão invade o espaço doméstico, e seu feixe luminoso ilumina o recolhimento do lar⁵. E, como alerta Maria Rita Kehl, “quanto mais o que se passa no vídeo se torna familiar ao público, maior a interferência inconsciente da TV no comportamento deste” (KEHL, 1986:278). É por esse motivo que podemos dizer que sobretudo a ficção, pela tela da televisão, alimenta uma dupla relação com as realidades sociais. Além de suprir seu próprio universo com referências vindas do cotidiano, no momento mesmo de sua emissão, a ficção televisiva convive de perto com a realidade doméstica do espectador. Essa intimidade, naturalmente, constrói uma maneira de recepção muito peculiar. Se, no caso do cinema – para nos valeremos uma vez mais da comparação –, não bastaria dizer que o espectador está a vivenciar os eventos projetados na tela como algo que está ocorrendo de fato, porque na verdade ele o faz como algo que de fato está *lhe*

⁴ Hans Ulrich Gumbrecht, em um dos artigos de *Modernização dos Sentidos*, cita uma propaganda de aparelhos de TV na Alemanha entreguerras que diz ser o maravilhoso eletrodoméstico a “sua janela para o mundo”. Curiosamente, Daniel Filho (citado por Ortiz, 178) diz que “a televisão deve ser um espelho que mostre a verdade em que você vive. Então a televisão é a sua realidade”.

⁵ Entenda-se, contudo, que nem sempre a televisão foi exatamente um elemento da esfera estritamente doméstica. Quando era ainda um artigo importado de luxo, a presença do malfadado “televizinho” fazia do ato de assistir televisão um momento de encontro, de abertura do espaço íntimo ao mundo de imagens que chegava pela tela e à turba de parentes, vizinhos e demais curiosos que entravam pela porta e se acotovelavam nas janelas da sala de estar. De qualquer forma, a estrutura familiar há cinquenta anos comportava, de maneira mais cômoda, a presença de agregados e situações como essa, de pura sociabilidade.

acontecendo⁶, com a televisão dá-se o oposto. Enquanto o mundo se revira na tela da TV – tragédias, grandes alegrias, casamentos, nascimentos, mortes -, o espectador se levanta para apanhar um objeto qualquer. No momento em que devia estar “entrando na pele” da sofredora mocinha, a telespectadora, entre atenta e displicente, ajuda o filho nas tarefas escolares. A ficção das imagens televisivas está totalmente imbricada no universo cotidiano doméstico do receptor⁷.

O segundo processo apontado por Sodré, o de repetição analógica do real, reside no fato de que a simulação de intimidade e de atenção individual tem algumas implicações técnicas diretas, como a predominância do *close* na narrativa televisiva e, sobretudo, a natureza específica da edição de imagens em televisão. Se, no cinema, é em grande medida a montagem o que de fato investe o texto de sentido, conferindo associação e nexos a imagens autônomas que discursam por si, “na televisão, ao contrário, as imagens constituem mais uma pura seqüência de momentos articulados com o espaço familiar do público do que um conjunto estruturado” (SODRÉ, 2001a:70). Também, a baixa definição da imagem televisiva e a dispersão proporcionada por seu ambiente de fruição não permitem que se exija do receptor um esforço de acúmulo de informações. Particularmente em função dessa baixa definição, o vídeo tende a operar com uma imagem mais limpa e com um enquadramento mais fechado. Numa comparação com a imagem cinematográfica, Arlindo Machado (1997:194) assim define a imagem gerada pela televisão: “por suas próprias condições de produção, o quadro videográfico tende a ser mais estilizado, mais abstrato e, por conseqüência, bem menos realista do que seus ancestrais, os quadros fotográfico e cinematográfico. (...) Trata-se de um quadro que pouco dá a ver como significação primeira, como reflexo especular puro e simples”. Por causa dessa simplicidade dos quadros, a televisão precisaria de um espectador de olhar atento, forçando, no trabalho da articulação entre os planos, a emergência do olho intelectual postulado por Sergei Eisenstein, um olho sensível às estruturas significantes. Como isso não seria possível, justamente em função de as imagens televisivas em geral serem exibidas em espaços iluminados e em ambientes

⁶ Diz Arlindo Machado (1997:47) que “A identificação do espectador com os personagens da trama é poderosa no cinema, diríamos que quase inevitável, porque o modo de enunciação da imagem cinematográfica pressupõe sempre um observador presente, um sujeito da visão, cuja identidade o espectador assume”.

⁷ Segundo Muniz Sodré (1991), em função dessa proximidade da TV com o ambiente mais íntimo do universo receptor, a família tem se constituído uma importante matriz simbólica para a narrativa ficcional televisiva. Como o discurso televisivo é recebido em caráter privado, a família se coloca como um modelo simbólico para as situações de cotidianidade ou para a interação das personagens. Não se trata, pois, de uma matriz aleatória. Já que todo texto é afetado e conformado por suas condições de reprodução (o que se refere tanto ao universo de produção quanto ao de recepção), a representação do sujeito doméstico constitui uma forma clara e recorrente de interpelação do público. Segundo Sodré (1991:224), “o [espaço] televisivo avança centrifugamente até o contexto heterogêneo da audiência, interpelando-o, tornando-se ‘familiar’ a ele e assim interferindo topologicamente na intimidade real da casa. (...) Por isso, o imaginário da casa penetra no fluxo de simulação televisiva da realidade”. Aliás, mais que isso, o discurso narrativo da TV brasileira, a despeito de todas as referências a um processo modernizador, mantém, em boa parte dos casos, seu ponto de vista coincidente com o das relações familiares de modelagem patriarcal: o velho imaginário da “casa grande” superpõe-se aos conteúdos modernizantes. Contudo, Sodré (1991:228) atenta para o fato de que tal fenômeno se deve menos à força de um imaginário tradicional do que à “busca da privatização da cena pública, remanejando a inserção social da família e esvaziando as mediações institucionais entre cidadão e poder público. No lugar do público, a publicidade e o marketing, exacerbando os simulacros de relações interpessoais”.

que concorrem diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, disputando com ela a atenção do espectador, é a edição específica da televisão que confere às imagens algum significado, que é o que provocará o receptor.

A esse propósito, Machado (1997:199) diz que a televisão “não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos rigidamente amarrados, como no cinema, senão o espectador perderá o fio da meada cada vez que sua atenção se desviar da tela pequena”. O texto televisivo funciona melhor quando é recorrente, circular, reiterando idéias e sensações a cada novo plano, ou quando assume a dispersão como estética. É preciso que se pense, ademais, na incorporação do intervalo comercial, que não deve representar uma interrupção abrupta na lógica narrativa mas, pelo contrário, servir de “aperitivo” para o espectador, como um respiro e um suspense. Também seria imprudente construir, na imagem televisiva, uma espacialidade linear, contínua. A imagem de TV prima pela simultaneidade. É por isso que Inácio Araújo (1991:269) afirma que “o espaço cinematográfico é romanesco e individualista; o da TV substitui o contínuo pela percepção imediata e o linear pelo simultâneo. A imagem de TV se caracteriza por uma imprecisão instrumental: ela pode estar a qualquer momento em qualquer lugar”. Com isso não se quer dizer que a montagem não esteja presente e não seja importante no discurso televisivo. Principal elemento na impressão de um ritmo para a TV, ela não é, contudo, a base estética ou retórica, como no cinema, porque a televisão se apóia numa retórica do direto: o tempo da televisão pretende parecer simultâneo ao tempo do espectador, e as imagens televisivas, isoladas, não possuem grande coerência interna – o que tem a ver, naturalmente, com a própria tecnologia de construção das imagens. A lógica do vídeo é estruturalmente diferente do processo cinematográfico: enquanto este trabalha com a seqüenciação de quadros estáticos, aquele fundamenta-se no próprio movimento, no fluxo imagético.

Diante desse quadro, o meio televisivo desenvolveu certos recursos a fim de corrigir a incompatibilidade entre a atenção que a imagem televisiva requer e a atenção que o telespectador pode realmente lhe dirigir. Dessa forma, se há lugar para poucas figuras na pequena tela da TV, ela no geral resolve o problema se prestando ao detalhamento. “Assim”, diz Sodré (1991a:75), “as ações possíveis (inclusive as dramáticas) são aquelas que exploram, em primeiro lugar, a personalidade individual, colocando a ação de grupo como subordinada”.

Dessa maneira, objetiva-se que a informação seja imediatamente apreendida pelo telespectador. A imagem televisiva prima geralmente pela inteligibilidade: simplicidade do quadro, familiaridade da apresentação, clareza das imagens. A televisão pretende mostrar o real e, para tanto, precisa apontar para ele no tempo presente. Além disso, seu ritmo tem que estar o mais próximo possível do ritmo real e cotidiano no qual o espectador se

encontra inserido – a fragmentação do tempo e a velocidade devoradora das grandes cidades -, e é sob esse aspecto que a montagem se faz importante. Já comentamos anteriormente que uma edição acelerada, vertiginosa e cheia de recursos técnicos resultantes de um trabalho de computação gráfica (em ritmo de “rock pauleira”, diria Anna Maria Balogh), e a estética que ela apresenta – a estética dos videoclipes -, teve papel fundamental na produção de um ideário de modernidade para o Brasil.

A despeito dessa velocidade e do esfacelamento do tempo que remete a uma idéia de modernidade, esses aspectos acabam por instalar o terceiro processo apontado por Sodré: a imposição de uma moral saudosista e reacionária - em uma palavra, conservadora -, que reproduz ciclicamente o já instaurado, o bem aceito, e quase nunca concede espaço para que novos valores, novos conceitos e novas atitudes se mostrem. Quando se abre uma brecha para esse tipo de “novidade”, a televisão o faz por força das circunstâncias, e sempre tendo como contraponto um passado idílico e nostálgico. Conforme Coelho (1991:113), “esse é o verdadeiro princípio da TV como um todo: apenas na aparência se busca a inovação, a novidade; o que importa mesmo é apaziguar o telespectador com as imagens da mesmice, levemente matizada pela diferença”. Dessa repetição de imagens que se equivalem falaremos logo a seguir.

1.2.3. Fragmentação e continuidade

O discurso televisivo caracteriza-se também por alguns outros aspectos dos quais vale falar. Em primeiro lugar, face à comentada função comercial da TV, que controla rigidamente seu tempo, instala-se na narrativa televisiva algo como uma *estética da interrupção*⁸. Isso já havia sido apontado para o cinema, por causa das descontinuidades impostas pela montagem, mas, por razões diversas, é levado ao extremo na televisão. Para além de uma segmentação em seqüências e cenas, o discurso televisivo – de qualquer gênero – é permanentemente descontínuo. O sentido se encontra necessariamente fragmentado em blocos e há a obrigatoriedade dos ganchos e *teasers* que mantêm a fruição em suspenso por pelo menos três minutos de intervalo comercial, o que não deixa de ser, como comentamos, uma forma de absorver a dispersão do espectador.

⁸ Para Muniz Sodré, essa interrupção que “emenda” num só fluxo assuntos e imagens de naturezas as mais diversas, longe de revelar uma incoerência, é bastante consoante à lógica comercial que comanda a televisão. “O fluxo da realidade cotidiana e publicitária ajuda (...) a entender a facilidade de integração entre conteúdos comerciais e conteúdo especificamente teledramáticos. Do mesmo modo como o anúncio comercial dramatiza os aspectos mais funcionais e banais do cotidiano, a televisão incorpora ao drama a idéia de um cotidiano já definido pela atmosfera do consumo moderno. Em muitos casos, o enredo teledramático é mero apoio para a simulação de relações interpessoais mediadas pela visão publicitária do mundo” (SODRÉ, 1991:223).

O curioso é que essa fragmentação do discurso televisivo conduz à impressão contrária: a sensação de que o fluxo de imagens na tela da TV nunca cessa, de que se trata de um só texto, ininterrupto. De fato, em termos formais, a televisão caracteriza-se por apresentar um fluxo contínuo e incessante de imagens e sons. Ainda que haja uma interrupção recorrente de sentido, se nos ativermos apenas à forma, constataremos que nenhum outro *media* é capaz de proporcionar essa alucinante torrente de signos, que faz com que às vezes até se apague a diferenciação entre os programas. Inácio Araújo (1991:269), recorrendo à comparação entre a composição do fluxo das imagens no cinema e na televisão, diz que na TV

(...) passa-se da ficção à notícia, daí ao anúncio e ao futebol. Como numa composição cubista, as imagens se justapõem para criar um desenho inesperado das coisas. A realidade é reconstruída na TV, mas não como faz o cinema, por seleção e aproximação, síntese e recorte. A TV se dispõe, ao contrário, num tempo infinito. Seu princípio é, como já assinalou Rodolfo Azzi, o mesmo de Sheherazade, contando uma história cuja própria razão de ser está na possibilidade de perpetuação. (...) Na verdade, estamos diante de uma interminável narrativa, cuja característica principal é a disparidade dos elementos. Mas a narrativa da TV é uma só.

Essa lógica de continuidade é operacionalizada por uma programação horizontal. Essa proposta, criada pela televisão norte-americana na década de 1960 e plenamente aplicada no Brasil pela Rede Globo, não deixa um espaço sequer entre as imagens de um programa e outro ou entre cada quadro de um mesmo programa. Todas as lacunas, os espaços de respiração, são preenchidas com imagens e sons. Publicidade, vinhetas, propagandas institucionais, chamadas para as próximas atrações; tudo isso é emendado às imagens documentais do telejornal, às imagens ficcionais de telenovelas e séries, à realidade paralela de *reality shows* e programas de variedades. A extrema fragmentação da linguagem televisiva parte o discurso em pequenas unidades, mas nunca o interrompe. Nem que seja apenas para exibir sua logomarca, a TV sempre estará no ar.

Tal combinação inusitada entre interrupção e continuidade acaba por fundar, segundo Balogh (2002b), uma *estética do desaparecimento*. No geral, a velocidade com que as imagens televisivas se substituem na tela é alta, não há como fixá-las, não há como contemplá-las por mais que uns breves instantes. As imagens na televisão não comportam duração, não têm permanência, o que tende a ser intensificado com a contaminação pelo ritmo do videoclipe e do *spot* publicitário. Tanto é assim que é raro nos lembrarmos de uma imagem televisiva por ela mesma; nossa memória está via de regra associada ao significado de tal imagem dentro de um discurso específico⁹. De tal sorte, se a TV não permite a

⁹ Fazemos um exercício, comparando uma imagem cinematográfica inesquecível com outra televisiva, igualmente marcante. Em *Stromboli*, filme de Roberto Rossellini, há uma chocante cena de pesca de atum, em que a montagem em tomadas breves e dinâmicas deixa o espectador entre fascinado e estarrecido com a violência e a beleza das imagens. Embora tenha a ver com a trama do filme – a protagonista estrangeira, vivida por Ingrid Bergmann, está grávida, e sente-se mal diante do confuso espetáculo da pesca -, tais imagens são inesquecíveis em si mesmas. Vejamos agora a comentada cena final da novela

contemplação das imagens e se a situação de recepção televisiva favorece a dispersão, ao espectador só resta mesmo a possibilidade de uma atenção dispersa. Educado pela descontinuidade televisiva, o próprio telespectador passa a resistir à duração e à continuidade das imagens. Por isso, aliás, o receptor televisivo “zappeia” e, segundo Anna Maria Balogh (2002b:36), é justamente nessa repetição, no reconhecimento que ela proporciona, que o telespectador encontrará prazer: “No tocante às práticas de recepção, o prazer do receptor da cultura de massa se situa muito mais no reconhecimento de estruturas que fazem parte de seu repertório, ao contrário da cultura culta, na qual o prazer do receptor se situa na surpresa diante da obra inovadora”. Assim, prevalece o ritmo sobre a imagem, e é ele quem conduz o processo associativo da edição; em última instância, é o ritmo o que imprime a fluência da própria recepção.

Os recursos de ritmo, associados a uma recorrência de temáticas e assuntos que caracteriza o processo de retro-alimentação do qual sobrevive a TV (com quase 24 horas de programação diária, ininterrupta, não há mesmo como inovar muito), geram aquilo que, na esteira de Omar Calabrese, tem sido chamado de uma *estética da repetição*. Na perspectiva da televisão, repetição não implica em redundância e não é necessariamente o termo contrário às idéias de originalidade e qualidade. Essa repetição se refere a apropriações intra-semióticas de outros textos televisivos, de diferentes gêneros e formatos e às auto-referências, e baseia-se na dinâmica que brota da relação entre alguns elementos invariantes e outros variáveis. Nela predomina a função fática, que privilegia o contato entre emissor e receptor. Esse signo da repetição é, na verdade, uma singularidade do discurso videográfico, impuro por natureza, que reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores. Segundo Machado (1997:190-1), “a sua especificidade [da televisão], se houver, está sobretudo na solução peculiar que dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. (...) A mídia eletrônica opera numa fronteira de intersecção de linguagens, donde a obsolescência de qualquer pretensão de pureza ou de homogeneidade”. É o Pantagruel eletrônico do qual fala Anna Maria Balogh (2002b).

Usualmente, essa característica do texto televisivo é explicada por três motivos. Em primeiro lugar, pela atenção flutuante e variável do telespectador ao vídeo, que faz com que um mesmo texto deva sempre recuperar o já dito, o já mostrado, para checar e manter a eficiência da comunicação¹⁰. Em segundo lugar, pelo fato de que a televisão deve agradar

brasileira *Vale Tudo*, de autoria de Gilberto Braga. Da janela um avião que sobrevoa a costa brasileira, um vilão da pior espécie, corrupto e mau caráter, encarnado por Reginaldo Faria, escapa ileso de punição, fazendo um gesto obsceno para o país que vai ficando distante. Essa “banana”, significativa (para não dizer revoltante) dentro do universo da novela, não faria muito sentido nem teria grande apelo se descolada de seu contexto.

¹⁰ Sílvio de Abreu, experiente autor de novelas da Rede Globo de Televisão, comentou certa vez, referindo-se ao relativo fracasso de *As Filhas da Mãe*, escrita por ele: “O mais audacioso neste projeto foi fazer uma novela em que não se repetisse

ao maior número de pessoas possível. Um texto que se refira a muitos diferentes universos tem a possibilidade de “capturar” o interesse e a atenção de mais e mais espectadores. Em função dessa estratégia de unificação, a TV forja, a partir desses elementos vindos de outros territórios, um discurso mais ou menos homogêneo, capaz de constituir um só público, reduzindo ou absorvendo, com isso, as diferenças. Elizabeth Bastos Duarte (2004:38) diz, a esse propósito:

Decide-se assim pela veiculação de uma macroversão dos fatos, aquela que causa menor choque aos valores e preconceitos da maioria, e cuja assistência, assim, fica mais fácil de impor. Essa estratégia de construção de uma pretensa subjetividade, feita na diluição de vozes individuais, públicas ou privadas, que povoam o universo da informação televisiva, vale como moeda de troca, conferindo audiência e credibilidade à realidade/artificialidade que a TV constrói.

Além disso, como terceira explicação, argumenta-se que a velocidade exigida pela instituição televisiva, a escassez de tempo para produção, cria uma constante tensão entre a repetição e a novidade, que entretece, no texto televisivo, repetições e variações, velhas fórmulas com tentativas de inovação.

No entanto, vale lembrar que o discurso televisivo não se alimenta apenas de suas próprias produções, reciclando seus próprios assuntos. Isso é recorrente na TV, mas sua voracidade o leva também a deglutir mensagens, referências e temas vindos de outros campos mediáticos (inclusive mais jovens que a própria TV, como a *internet*): é possível encontrar no conteúdo televisivo rastros deixados pelas mais diversas contribuições. Com efeito, a televisão, como de resto os demais meios de comunicação de massa, alimenta-se freqüentemente de elementos produzidos por outros *media*.

No caso específico da televisão que, cheia de apetite, devora sem distinções quaisquer formas ou gêneros de cultura, diluem-se e se neutralizam as diferenças culturais, geográficas e históricas, adaptadas aos padrões médios de compreensão e absorção. Junte-se ao tal apetite a facilidade trazida pelos satélites e demais avanços nas telecomunicações e temos o fato de que não há mais fronteiras para o que quer que a televisão deseje transmitir: seu olhar é onipresente.

À mencionada estética da repetição mescla-se uma considerável mistura de gêneros que vai se processando na medida em que a televisão se firma como veículo de comunicação de massa, sedimentando, na prática, a união de gêneros e formatos. Dentre todas as fórmulas que se criou e que se vem criando ao longo dos últimos cinquenta anos na TV brasileira,

informação. Em cada cena acontecia uma coisa diferente. Só que para o público não funciona assim. Como as pessoas não prestam atenção em tudo, você tem que repetir para que elas entendam”. (<http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2002/01/11/jorcab20020111001.html> acessado em 20 de janeiro de 2005)

muitas se deterioraram, outras foram absorvidas e incorporadas por programas de outra natureza e algumas não apenas vingaram como se estabeleceram como a marca peculiar da produção televisiva nacional. Dentre essas temos o que se chama genericamente de gênero ficcional - telenovelas, séries e minisséries.

1.3. O FICCIONAL¹¹ TELEVISIVO NO BRASIL

Segundo Anna Maria Balogh (2002b:95), os formatos consagrados pela tradição ficcional da TV brasileira são as séries, os seriados, as minisséries, os unitários e as telenovelas. Estamos considerando, naturalmente, os programas de ficção produzidos pela e para a televisão brasileira; não estão sendo contados filmes exibidos na tela pequena e seriados importados, os primeiros por não serem concebidos numa linguagem especificamente televisiva e os segundos por não carregarem as marcas de uma produção tipicamente nacional.

Ainda segundo Balogh, séries e seriados seriam dois nomes para designar o mesmo produto. A diferença é que série é o termo mais geral, inespecífico, dado a qualquer programa ficcional de estrutura fragmentada, exibido em episódios. O termo seriado serve para indicar que essa série tem dia e horário de exibição fixos, o que permite a conformação de um público cativo. Para entendermos tal diferença basta que pensemos as diferenças na exibição de tais programas pelos canais fechados e abertos. As televisões por assinatura têm se aproveitado da popularidade desse formato e exibem indiscriminadamente, a qualquer hora, episódios de diferentes programas. Nesse caso, o uso do termo genérico série é mais adequado. Já os seriados são típicos das redes de televisão abertas, que têm um rígido quadro de programação, pois são exibidos sempre num determinado dia da semana, sempre na mesma faixa de horário.

O que diferencia séries e seriados das minisséries é que, no caso destas, existe uma continuidade na história narrada, e um número já determinado de capítulos. A história contada em cada capítulo de uma série geralmente não guarda relação necessária com a trama do próximo episódio. Além disso, uma série pode durar indefinidamente, ficando anos no ar, período em que alterações significativas podem se fazer em sua narrativa: os personagens mudam, os conflitos se diversificam. Nelas, nem sempre há um final

¹¹ Antes de mais nada devemos fazer uma ligeira digressão terminológica. Temos usado o termo *ficcional* todas as vezes que nos referimos à produção de ficção, em qualquer suporte. Devemos lembrar que o termo *fictício* não serviria para a designação de um texto de ficção, pois esse adjetivo refere-se àquilo que é puramente imaginário, que não tem existência concreta. Ora, ainda que os universos internos aos textos de ficção sejam completamente inventados, bem como os personagens que neles transitam, o texto de ficção propriamente dito é real. Por esse motivo, sempre que nossa intenção é falar de algo relativo à produção de ficção, utilizamos a expressão *ficcional*.

determinado a se esperar. Já a minissérie, que geralmente vai ao ar quando já foi inteiramente gravada, tem um número fechado de capítulos, geralmente, segundo Daniel Filho (2001), não mais que cinqüenta, e toda a trama converge num final tradicional, em que os conflitos se resolvem.

O número de capítulos é a diferença fundamental também entre minisséries e telenovelas, já que ambos os formatos apresentam uma necessária continuidade: cada capítulo depende do sucedido no anterior, e determinará a seqüência da narrativa. As telenovelas são pensadas para ter em média 150 capítulos, mas podem ser abreviadas ou reduzidas conforme a resposta da audiência. Quando entra no ar, uma telenovela não tem mais que dez ou vinte capítulos gravados, e sua trama vai sendo construída aos poucos, conforme as reações da audiência. Uma outra diferença importante entre telenovelas e minisséries é o investimento em qualidade. Segundo Balogh (2002b:96), as minisséries são “o formato considerado mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramático. Os roteiristas o reputam como sendo o ‘ponto alto’ da produção ficcional brasileira”.

Já o que chamamos de unitário é um episódio único de uma narrativa que se apresenta e se encerra, de maneira satisfatória, em um tempo de programa que raras vezes ultrapassa uma hora. Esses unitários são geralmente exibidos em ocasiões especiais, como festividades de fim de ano, e freqüentemente são designados, por esse motivo, como simplesmente *especiais*. Balogh (2001b:97) os aponta como herdeiros diretos da televisão dos primórdios, ligada ao teatro e ao cinema; os unitários seriam um equivalente atual dos teleteatros ou dos telefilmes. Mesmo escapando à lógica da divisão em capítulos, o formato unitário mantém íntegro o padrão de fragmentação característico das produções da TV comercial.

A partir da descrição desses formatos, podemos notar que a apresentação descontínua e fragmentada do sintagma visual televisivo encarna-se num procedimento especialmente presente nas criações ficcionais, que Balogh chama de *serialização*. Os formatos acima apresentados, abrigados por esse conceito, geram, segundo Balogh (2002b), pelo menos três tipos de narrativas seriadas, que não raro se confundem, se misturam e se tornam híbridas: a *narrativa teleológica* (com capítulos entrelaçados, como nas telenovelas e minisséries), os *episódios seriados* (com os mesmos personagens e ambientação recorrente, só que apresentados em episódios autônomos, sem continuidade, como em boa parte das séries e seriados), e os *episódios unitários* (nos quais permanece somente uma temática ampla e o estilo, sem que haja nem mesmo personagens fixos, como no caso dos unitários e também de séries como *Brava Gente*, da Rede Globo, ou *Contos da Meia Noite*, da TV Cultura).

Cabe lembrar que, tecnicamente, *serialização* e *seriação* não são a mesma coisa, e que não existe um uso pacífico desses dois termos. Elizabeth Duarte Bastos (2004), por exemplo, sugere que o processo de seriação refere-se à segmentação de um mesmo texto em capítulos, enquanto a serialização diz respeito à divisão dos formatos em categorias que seguem um rígido esquema de exibição, com horários e temáticas pré-definidos. Esses dois processos são atribuídos por Bastos à lógica comercial que rege a produção televisiva. Já Anna Maria Balogh, como pudemos ver, numa perspectiva quase oposta, postula que a serialização refere-se à divisão em capítulos, e a seriação diz da fragmentação de um mesmo programa em blocos, entrecortados por intervalos comerciais.

De qualquer maneira, use-se qual termo for, o fato é que a TV não é a inventora da narrativa seriada – que é uma herança das formas epistolares de literatura, das narrativas míticas intermináveis, do folhetim e também do radiodrama, da radionovela e dos seriados de cinema que surgem logo depois dos filmes convencionais, por volta de 1910 -, mas possui algumas razões específicas para adotar esse padrão. Além do caráter comercial, que condiciona a linguagem televisiva à narrativa seriada, mais uma vez a atitude dispersiva e desatenta do espectador - provando que as condições de recepção acabam por moldar a forma expressiva – é apontada como razão para esta *seria(liza)cão*. Como dito em nosso comentário à *estética da repetição*, a televisão logra melhores resultados quando sua programação é recorrente, circular, reiterando as idéias apresentadas.

Tendo em vista quais os programas da TV brasileira podem ser plenamente enquadrados como ficcionais, cumpre discutir a natureza das imagens que preenchem tais formatos. Conforme Arlindo Machado (1997:24), a vocação ilusória e ficcional das imagens em movimento foi decidida numa escolha feita pelo cinema, em suas origens. Segundo o autor “a história efetiva do cinema deu preferência à ilusão em detrimento do desvelamento, à regressão onírica em detrimento da consciência analítica, à impressão de realidade em detrimento da transgressão do real”. Dessa forma, a narrativa cinematográfica, que anos mais tarde contribuiria para o engendramento da narrativa televisiva, virou as costas às suas primeiras experimentações, abandonando um pouco as imagens documentais e os experimentos mais ousados com o que seria a própria realidade captada pelas imagens. Sua opção é feita em favor da utilização do potencial das imagens em movimento no afã de mostrar o que não poderia ser revelado de outra forma, o que não é acessível no mundo real senão pela imaginação, e também aquilo que permite que se dê vazão a pulsões e desejos inconfessáveis. As máquinas audiovisuais – o cinema, a televisão – foram, assim, construindo-se como dispositivos “para materializar e reproduzir artificialmente esse lugar de onde emanam os fantasmas do imaginário” (MACHADO, 1997:42). Em palavras mais simples, temos que as máquinas captadoras/produtoras de imagens, e as instituições que

elas supõem, puseram-se a serviço da ficção. Destarte, a narrativa ficcional televisiva constituiu-se como herdeira de um cinema narrativo, mas não do cinema burlesco e mágico das origens.

No que diz respeito à ficção televisiva brasileira, podemos dizer que os primeiros espectadores da televisão local se formaram basicamente assistindo a “enlatados” norte-americanos e melodramas importados de outros países da América Latina. Posteriormente, já em meados da década de 1960, a teledramaturgia foi ganhando ares e cores brasileiros, as tramas multiplicaram-se e aproximaram-se do que seria uma realidade nacional, abandonando-se quase por completo as tramas rurais, para exaltação de uma realidade urbana e jovem. Concomitantemente, ganhou-se em qualidade visual e sonora. Uma reorientação expressiva se dá já nos anos 1980, quando o público formado com a chegada da televisão no Brasil começa a envelhecer. Diante da necessidade de conquistar definitivamente um público mais jovem, a Rede Globo foi pioneira em criar e explorar a estratégia chamada de *novos formatos*, destinados a absorver o público de menos de trinta anos, uma proposta que acabou por incorporar o seriado. O melhor exemplo dessa estética é o seriado *Armação Ilimitada*, que visava a um público bem mais jovem do que aquele que as novelas tinham então. A partir dessa experiência as produções de ficção passaram a explorar novas situações narrativas, e a fazer uso explícito de referências intertextuais, como o cinema, os quadrinhos, o jornalismo, a música pop e o universo esportivo, criando um clima de irreverência até então inédito nas produções nacionais, e que acabou atraindo um público bem maior do que aquele inicialmente pretendido, formado por adolescentes e jovens.

Naturalmente, a ficção produzida pela TV brasileira é, em grande parte, devedora de um olhar sobre a própria realidade, ou melhor, dos modelos sócio-culturais sobre os quais repousa um entendimento do que seria a realidade. Como a literatura e também o cinema instituíram-se como os lugares próprios para uma ficção mais delirante, a televisão assumiu o papel de promover o cruzamento e a interação constante entre a realidade e a ficção. Mesmo aquilo que apontamos como sendo, irrefutavelmente, ficção, como é o caso de telenovelas e minisséries, tem lançado mão de uma representação naturalista que tenciona mostrar o mundo como puro dado a ser visto, ainda que tal mundo seja cenário para o desenrolar de ações estritamente ficcionais. Essa tem sido a opção estética dominante na televisão brasileira, inclusive porque “implica uma documentalidade e facilita processos de identificação e projeção ao mostrar situações extrapoláveis à cotidianidade do espectador” (RONDELLI, 1998:29). Isso se deve, numa medida considerável, à já comentada insistência que tem a TV brasileira de falar de um Brasil, ou pelo menos de uma certa imagem dele,

para a construção de um imaginário nacional¹². Destarte, o real alimenta permanentemente a ficção, sendo apropriado e re-apropriado. Na mão contrária, a exibição de produtos ficcionais que tratam de determinados temas polêmicos costuma pautar na agenda de discussão mediática debates e reflexões sobre a situação retratada na ficção. A fixação de fronteiras nítidas entre esses dois universos, o do real e da ficção, torna-se algo cada vez mais difícil.

Ainda sobre a maneira como os aspectos da narrativa ficcional televisiva se constroem a partir de referências existentes no cotidiano dos sujeitos, gostaríamos de fazer um último apontamento. A respeito da construção dos personagens ficcionais pela famosa autora de telenovelas Janete Clair, Kehl (1986:281) diz que “(...) seus personagens representam uma espécie de programa mínimo das aspirações de todas as classes não dominantes no Brasil. Certamente, não nos contêm totalmente, mas estão contidos em nós e possuem, pela convivência exemplar, a capacidade de nos reduzir às suas dimensões”. Sabe-se que Janete Clair tinha especial talento para essa manipulação de personagens; a fórmula enunciada, no entanto, é uma constante na produção televisiva. Num jogo com os mecanismos de projeção e identificação que contemplam o universo receptor, os principais personagens de qualquer peça de ficção serão sempre como que catalisadores de características, valores e sobretudo desejos de seu público. Naturalmente, a subjetividade de cada um transborda, se comparada à forma desses indivíduos imaginários. Mas a singularidade deles, geralmente, cabe em cada um de nós.

¹² Segundo Maria Rita Kehl (1991:319), “Hoje a síntese do país não é tentada como no século XIX, pela literatura; nem como nos anos 60, pelo cinema nacional. A síntese está onde o público está – e o público está voltado para a televisão”.

CAPÍTULO 2: A TELEVISÃO COMO TEXTO E O RECEPTOR TEXTUALIZADO

“Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hifos é o tecido e a teia da aranha).”

(Roland Barthes, O prazer do texto)

INTRODUÇÃO

No capítulo anterior, estivemos refletindo sobre a linguagem televisiva dentro de uma esfera de produção tipicamente brasileira. Tendo como cenário tais informações, propomo-nos, neste capítulo, pensar os programas televisivos de maneira geral, e a minissérie *O Auto da Compadecida* em específico, como *textos*, discutindo, a partir dessa idéia, como pode dar-se seu processo recepcional e interpretativo. Faremos aqui uma reflexão sobre como os textos são estruturas abertas, lacunares, que não guardam significados estabelecidos que possam ser colhidos pelos receptores e, a partir dessa idéia, pensaremos num modo de recepção participativa que demanda de cada receptor um investimento de suas próprias experiências, para a emergência de um sentido. Essa natureza textual e o processo de leitura que ela supõe serão pensados, sobretudo, na definição dos textos ficcionais, categoria em que incluímos nosso objeto empírico.

Partindo da discussão das idéias de texto, de leitura e de uma reflexão sobre a natureza do que se chama de ficção, tencionamos chegar à possibilidade de pensar sobre como é possível encontrar, na estrutura de um texto, aquilo que caracterizaria um percurso interpretativo sugerido e as decorrentes marcas de um receptor suposto pela própria obra. Tendo em vista toda a discussão feita acerca de uma televisão vinculada à construção de um imaginário nacional, queremos mostrar que há, para além de uma mera casualidade, o investimento de sugestões de recepção que possibilitam o desenho de um receptor específico para a televisão brasileira.

A idéia que defenderemos no presente capítulo é a de que as articulações entre produção, circulação e recepção dos meios e práticas comunicativas constroem e alteram nossos modos de vida, relações de poder e representações identitárias. Entendemos que esse processo pode ser olhado segundo uma lógica de recepção concreta, em nome da qual o pesquisador vai aos receptores empíricos para medir o impacto dessas mensagens mediáticas em seu cotidiano, mas que essa não é a única maneira de procurar encontrar a recepção de um produto mediático. Olhar exclusivamente para o que chamaremos genericamente de *texto*, procurando ver nele a carga de intencionalidade da instância produtora, e também as indicações de um receptor provável, é outra maneira possível de se refletir sobre um produto cultural. Trata-se de analisá-lo em sua estrutura de efeitos potenciais, que não é portadora de um sentido transparente, mas é capaz de sugerir modos de leitura.

É sob tal perspectiva que gostaríamos de abordar com maior proximidade, neste capítulo, o processo de recepção dos programas televisivos. Para tanto, consideramos que há, entre as instâncias emissoras e o coletivo que compõe a instância receptora, a mediação da materialidade simbólica encarnada pela textualidade. Ao entendermos que o confronto com uma estrutura textual aciona um processo de recepção, e tendo em vista que textos de natureza ficcional sugerem uma relação com o receptor sensivelmente diferente daquela proposta por um texto que se apresenta como um relato factual – o caso dos textos jornalísticos -, teremos possibilidades de esboçar estratégias para delinear um perfil possível de um receptor para um programa de televisão.

1. O TEXTO FICCIONAL TELEVISIVO

1.1. O CONCEITO DE TEXTO

Para conceber o processo recepcional dos programas televisivos, muitas vezes falaremos em texto, como vimos falando, aliás, ao longo do primeiro capítulo. Esse termo, inicialmente associado à linguagem escrita, serve igualmente ao campo de análise da produção audiovisual. Não obstante a significação mais aceita para o termo venha de uma tradição de estudos literários e diga de um “excerto de língua escrita ou falada, de qualquer extensão, que constitui um todo unificado”¹³, reteremos aqui apenas a idéia de um corpo coeso constituído por alguma forma de linguagem, que apresente em seu conjunto coerência. Umberto Eco (2002: XIV) diz que “o conceito semiótico de texto é mais amplo do que aquele meramente lingüístico”, sugerindo que, com as oportunas adaptações, ele é também aplicável a obras não literárias e não-verbais. Segundo o autor, permanece em aberto a aplicação da cooperação interpretativa que o uso da idéia de texto permite nos campos da pintura, do teatro, do cinema e da televisão. É por essa brecha que ingressaremos. Elizabeth Bastos Duarte nos oferece uma definição bem precisa de texto, que se presta também ao estudo de meios audiovisuais, como a televisão:

Considera-se texto o produto material do processo de produção de significação, o discurso. O texto é, pois, o produto da semiose, isto é, da função contraída entre expressão e conteúdo, podendo utilizar-se das mais diversas substâncias para sua expressão (DUARTE, 2004:69).

Remontando à origem latina do termo, que vem de *tecido*, consideraremos, portanto, o texto como unidade que se vai construindo a partir de uma seqüenciação de signos. Tais signos, como dissemos, podem ser de qualquer natureza, como, por exemplo, sonora ou imagética. O texto, portanto, pode ser entendido como produzido a partir da urdidura de quaisquer signos, inclusive da mistura de signos de diferentes qualidades¹⁴.

¹³ TEXTO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI*: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

¹⁴ Observe-se que no presente trabalho muitas vezes falamos do *texto televisivo*, no singular, pois estamos tratando de um objeto médio, de um conjunto de características que tangenciam qualquer produção televisiva. Assim também é quando falamos simplesmente em *texto* ou em *texto ficcional*, contemplando, nesses casos, uma construção aproximada, hipotética e generalizante. Aliás, o esforço que empreenderemos nesse capítulo é justamente o de construir uma figura genérica, que permita esse uso do singular. Se, pelo contrário, em alguns momentos nos referiremos aos *textos televisivos*, no plural, é por estarmos então nos reportando a um conjunto concreto de produções, o que suscita uma heterogeneidade e uma diversidade. Atentamos, assim, para o fato de que trabalharemos nesses dois níveis, o do *texto* como um conjunto abstrato de características amplas e o dos *textos* (ou de um texto em específico), falando dos atributos de alguns objetos concretos. Da mesma maneira usaremos o conceito de *leitura* para falar do processamento do texto, mesmo que estejamos tratando da dinâmica que envolve signos audiovisuais e, por extensão, o termo *leitor* aparecerá como sinônimo de receptor. Entendemos haver, em muitos momentos, mais clareza no termo *leitura* do que em *recepção*. Enquanto este último pode dar – talvez em função da popularidade do modelo informacional emissor-receptor – a impressão de uma aceitação mecânica e passiva de uma mensagem preexistente no texto, investida pelo autor, aquele oferece uma dimensão mais precisa de que a assimilação

Podemos dizer que as tentativas de se constituir uma teoria sobre o texto e as análises textuais partem, basicamente, de duas vertentes. Uma delas, mais antiga, entende o texto como encerrando em seu corpo um significado já estabelecido, ali investido pelo autor no ato de sua produção – a perspectiva chamada, de maneira um pouco depreciativa, de *immanentista*. A outra é aquela que concebe o texto como o ponto de partida de um processo que, com a participação ativa do receptor, dará corpo a um sentido ainda inexistente, que emergirá dessa interação texto-leitor, sendo o texto “um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura” (ISER, 1996:15).

Aqui pensaremos o conceito de texto conforme essa segunda forma e, para tanto, é preciso que enfatizemos algumas de suas características. Em primeiro lugar, deve-se ter em mente que qualquer artefato de linguagem inscrito numa situação de comunicação é um texto. E, se falamos que o texto supõe uma circunstância comunicativa, naturalmente ele está investido de intencionalidade e impregnado de situacionalidade, ou seja, irremediavelmente ligado ao contexto específico de sua produção. Mesmo que sua natureza seja puramente lúdica, podemos também dizer que o texto é sempre dotado de uma informatividade, o que o faz atraente ao receptor. Em maior ou menor grau, um texto traz sempre algo de novo, diferente daquilo que o precede.

É por esse motivo que se afirma que o texto é sempre um *evento*¹⁵, “uma ocorrência que ultrapassa todos os sistemas de referência existentes, não podendo portanto ser subsumida sob a categoria de familiar, do já conhecido” (ISER, 1999: 26). O texto sempre faz emergir, faz vir ao mundo algo de inusitado, de imprevisível.

É possível afirmar, ainda, que o texto tem sempre uma dimensão dialógica, já que parte de sistemas de referência existentes, dos quais a instância produtora lança mão, mas depende do receptor para vir a ser. A construção do sentido do texto parte da interação dinâmica entre instâncias diferentes, fazendo com que algo se desloque em ambas: o texto só “ocorre” de fato (como acontecimento, como evento) quando se processa o ato de sua leitura. O texto é uma estrutura significante que será completada pelo leitor no processo de recepção e é somente a partir desta associação que virá à tona um sentido. Ainda assim, tal sentido jamais será estável ou cristalizado; sua natureza é permanentemente transitória e instável. Sendo assim, o trabalho de quem analisa um texto não cuida de determinar o seu significado “profundo”, mas de apontar para aquilo que ele incita num receptor, e construir a

textual é um processo dinâmico de produção de sentido, resultante do contato entre a estrutura textual e o leitor. Temos a leitura, portanto, como uma atividade que transcende a experiência da escrita fonética.

¹⁵ A idéia da emergência do texto como um evento é postulada por Iser, que tributa o sentido de evento usado a Alfred N. Whitehead, filósofo do fim do século XIX e início do século XX. David Wellbery explica essa apropriação nos seguintes termos: “(...) a introdução do conceito de evento representa aspecto dos mais estimulantes na teoria de Iser. O conceito é empregado na acepção definida por Whitehead, ou seja, um acontecimento imprevisível que não é incorporado num quadro de referências, não sendo pois previsível nem pela seqüência anterior de fatos nem por algum ideal condutor do processo” (ISER, 1999: 52).

partir disso uma significação provisória. Todo texto é, por essência, incompleto: só pode ser concretizado se inserido num processo comunicacional. É em função disso que Umberto Eco diz que o texto de ficção é “uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho” (ECO, 1994:9).

Conforme a teoria iseriana, há dois aspectos fundadores do texto – e que justificam a idéia de “máquina preguiçosa” proposta por Eco. A trama de um texto ficcional possui duas estruturas a ela inerentes, as *lacunas* e as *negações*, capazes de conduzir um pouco o processamento do texto pelo leitor.

Como não seria possível contar integralmente uma história, qualquer que fosse, todo texto é pontuado por lacunas e hiatos, pontos em que se quebra a conexão entre os signos textuais, em que se interrompe o fluxo simbólico que faria do texto uma seqüência de idéias arrumadas em cadeia. Embora possam ser intencionalmente trabalhadas por quem concebe o texto, essas brechas são da própria natureza textual. Mesmo que seu conceptor não se dê conta disso, os aspectos linguageiros de um texto nunca serão suficientes para preenchê-lo por completo. Um texto é sempre um tecido, e como qualquer trama, possui espaços vazios. Para que o texto de fato venha a ser mais que um potencial de sentido, o preenchimento dessas conexões internas ao texto que são sonegadas ao receptor deve ser com ele negociado durante o ato da leitura, num movimento que faz diminuir o espaço existente entre texto e leitor, aproximando sua interação de uma relação simétrica. É neste processo de negociação que o texto “transfere-se” para a mente do leitor, que é quem procederá as ligações e conexões que “estavam em branco” no tecido da narrativa.

Tal suspensão da conectividade do texto pode ocorrer por motivos diversos, sobretudo pelo confronto de sentido entre fragmentos que se seguem: “os segmentos podem encaixar-se, interseccionar-se ou estar de tal maneira dispostos, que parecem em oposição ou em contraste mútuo” (ISER, 1999:29). Para desfazer essa relativa confusão, é preciso oferecer laços a segmentos de texto descontraídos, fazendo com que o leitor precise muitas vezes abrir mão de sentidos já construídos ao longo da leitura; isso acontecerá toda vez que tais concepções já fechadas representarem um empecilho para que a assimilação das novas informações dê continuidade ao processo de recepção. A leitura apresenta-se, assim, como uma constante reconstrução do texto.

Por causa dessa natureza lacunar do texto, o receptor deve estar atento ao fato de que reagirá não apenas a partir das orientações que o texto lhe dá, mas também em função das informações que ele mesmo já gerou ao complementar as lacunas com que já havia se deparado, ou seja, em função de sua própria atividade ideacional. Não há que se supor que, apenas no exercício de preencher as conexões entre as lacunas, o leitor terá em sua

imaginação uma imagem total do texto. Também os receptores criam hiatos que não constam da estrutura textual. Ao adicionar novas informações ao que já havia sido processado, as construções anteriores devem ser descartadas para que sejam acomodados os dados recém-adquiridos, o que faz com que se quebre a continuidade anteriormente estabelecida. Tal atividade exige um constante rearranjo da seqüência das idéias.

Conforme Iser (1999:53), tais rupturas criadas no texto pela recepção são hiatos de segundo nível, que funcionam como corolário dos hiatos já presentes no texto e elevam o grau de complexidade do processo de interação entre texto e leitor. O autor afirma ainda que “dada a presença de hiatos criados pelo leitor, nunca encontraremos uma boa continuidade final ou objetiva, e é por isso que o mesmo texto sempre conhecerá interpretações diferentes”.

Tendo em vista essa assertiva, há que se perguntar sobre o mecanismo estrutural que refreia a total arbitrariedade na combinação entre diferentes segmentos de texto, o que geraria um número infinito de leituras disparatadas, situação bastante diferente da que conhecemos concretamente. Em outras palavras, o que, na estrutura das lacunas, tendo em vista a impossibilidade de determinar seu conteúdo, não permite que, a partir de seu preenchimento, qualquer texto receba como significação qualquer coisa? Até que ponto vai a liberdade do leitor ao processar o texto: ele o faria, de fato, livremente, ou existe alguma espécie de lastro para o seu trânsito pelas malhas do texto?

A Iser (1999:30-1) parece que essa mesma estrutura lacunar é o que oferece uma espécie de amarra que limita a liberdade interpretativa, controlando a arbitrariedade, e usa a metáfora da figura e de seu fundo para descrever o campo de mútua projeção em que as lacunas permitem que os segmentos textuais se organizem.

Segundo esta lógica, os segmentos se dispõem numa espécie de seqüência, em que o anterior faz fundo para o posterior, que por sua vez terá como figura, sobre o fundo que constitui ele próprio, o próximo segmento – considerando que o fundo necessariamente molda a figura. Essa interação entre os segmentos do texto é latente, ela só se atualiza pelo processamento do texto no ato da recepção. Então, sua instabilidade se encerrará na produção de uma *gestalt*, de uma mensagem performada que servirá, até aquele ponto, à compreensão do texto. Em outras palavras, as seqüências textuais contêm, digamos, uma sugestão de encaixe, numa ordem tal que conduzirá a um horizonte específico. A seqüência de idéias que se forma na mente do leitor com base na estruturação prefigurada pelo texto, isto é, nas suas operações estruturantes previamente determinadas é a maneira pela qual o texto é traduzido na imaginação do leitor. O que ocorre é que essa imagem mental do texto será permeada pelas experiências que moldam o olhar do receptor, o que lhe confere um caráter singular.

Falamos, pois, de uma permanente reescrita do texto, que dá a ele um caráter dinâmico. Outro aspecto que contribui com tal dinamismo é a intertextualidade, reunião de fragmentos deslocados de textos anteriores, transposição de um ou mais sistemas de signo em um outro, prática de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que detém a liderança do sentido, constitutiva de qualquer obra de ficção. Segundo Iser (1999:54), a intertextualidade esclarece a natureza dos textos de ficção “enquanto reescrita contínua, excedendo o que já se havia feito e, ao mesmo tempo, formando um centro dinamicamente integrado”. O autor diz que ela constitui a memória do texto, na qual cada fragmento deslocado representa uma forma de memória cultural que se faz perdurar a cada nova produção. O processo de significação de um texto pelo receptor é em grande medida propiciado pelos caminhos apontados pela intertextualidade, pois através do molde daquilo que já é conhecido torna-se possível olhar para uma nova informação.

As lacunas e a intertextualidade são estruturas fundamentais do texto ficcional, sem as quais se tornaria inviável a atividade de interpretação. Outras dessas estruturas, tão importantes quanto as anteriormente explicadas, são as negações, consideradas como espaços abertos para encenação da recepção, através dos quais é possível ao leitor explicitar o que não está expresso no texto senão por anulações do que é familiar. As negações cancelam, mesmo que apenas parcialmente, a validade e a semântica das referências e do repertório extratextuais, dos quais o receptor poderia lançar mão para se orientar pela trama do texto. Ao fazê-lo, a negação não só leva o leitor a procurar suprir com novo sentido aquilo que foi suspenso, como também o conduz a buscar a motivação para tal cancelamento, instigando-o a assumir uma nova posição diante do que foi negado.

Se observarmos, portanto, que duas dessas três estruturas fundamentais do texto ficcional – lacunas e negações - caracterizam-se mais pela ausência, pela exclusão, do que pela presença de algo, podemos inferir que o texto é essencialmente aberto, lacunar, marcado por omissões e cancelamentos. É justamente através do não explicitado, desses “espaços vazios”, que o texto se revela ao receptor, já que ao texto que se encontra materialmente formulado e enunciado corresponde uma dimensão não-formulada. Com efeito, a teoria iseriana postula que

(...) essa estética do duplo privilegia o não-dito. Num ‘espaço entre’ que exige dos leitores que desenvolvam a ‘capacidade negativa’ de ‘ler nas entrelinhas’, o não formulado tem primazia sobre o formulado. A experiência estética engaja o leitor numa produtividade negativa, levando-o a realizar a leitura mais como um ato de recriação que de recepção (ISER, 1999: 37).

Essa característica, que, a despeito da abertura, é o que confere densidade ao texto, produz nele a dimensão que sintetiza sua natureza, a *negatividade*, definição dada por Iser a fim de nomear essa “duplicação” que o texto apresenta. É ela a responsável pelo impulso

fundamental que permite a comunicação do texto. A negatividade facilita a compreensão, na medida em que explicita o que não há e o que não é. Em relação ao contexto, a negatividade leva o que é revelado a aparecer como sinal daquilo que permanece encoberto, fazendo com que o leitor se ponha a imaginar as causas veladas daquilo que emerge. O receptor coloca-se a pensar nas causas não apontadas para as posições presentes no texto, e o que vem à tona é “o avesso do mundo representado próprio ao texto” (ISER, 1999:32).

A negatividade é, ainda, o aspecto que regula a relação entre o radicalmente ficcional e o que mimetiza o real nos textos de ficção. Como dissemos, todo texto de ficção reside de alguma forma no universo significante baseado nas experiências reais, embora o rearranjo que se faça desses elementos familiares inaugure um mundo novo, sempre. Ainda assim, a comunicação de um texto com a recepção só se faz possível porque aquilo que o texto oferece é, em alguma medida, mínima que seja, familiar ao leitor. O receptor não teria condições de tomar conhecimento da novidade que a leitura de um texto proporciona se não fosse pelos moldes daquilo que já lhe é, de alguma forma, habitual. Afinal, não seríamos capazes de enxergar uma forma ou uma cor que nos fosse absolutamente desconhecida, senão por sua semelhança ou diferença impactante com algum objeto ou sensação já experimentados em nosso universo.

Por esse motivo, a negatividade, ao recusar certos elementos constantes em nosso repertório, permite que o novo apareça e seja reconhecido – na acepção mesmo de se tornar a ver algo que já havia sido visto -, como se o texto usasse de aspectos do real para se fazer, mas subtraísse deles, por assim dizer, a sua realidade. Se não é possível manifestar-se pelo familiar, a ficção o faz por meio da negação do familiar, “que ocorre no texto mediante o deslocamento de normas extratextuais, de sentidos e estruturas do mundo empírico conhecido, e mediante o esvaziamento da realidade dessas normas, sentidos e formas de organização” (ISER, 1999:33).

Ainda, podemos dizer que pela negatividade o receptor torna-se capaz de transcender as referências do mundo que são postas em questão pelo texto, observando com uma certa exterioridade aspectos nos quais ele estaria habitualmente enredado. A negatividade potencializa e viabiliza a função comunicativa do texto de ficção. E, quando esse processo interpretativo é produtivo, o receptor muda ativamente o conteúdo manifesto do texto, seu significado.

É em função da estrutura acima descrita que Eco (1994:12) diz, de maneira bastante poética, que o texto de ficção pode ser concebido à imagem de um bosque:

Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria

trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção.

Assim é o texto de ficção. Nele, são inúmeras as entradas possíveis. A cada leitor o mesmo texto vai falar de um jeito, conforme a seleção que lhe imporá seu universo experiencial particular. É essa a idéia de texto que pretendemos adotar neste trabalho; consideraremos o texto como um suporte, uma teia em cuja malha um leitor atuante se deixa prender, em alguns nós sim, em outros não, na tarefa de construir um sentido. O texto é como uma rede, com espaços completos e espaços por preencher.

Existe, é importante notar, vinda de seu contexto estrutural, uma gama de informações que conferem algum significado potencial ao texto, e que ajudam o leitor a construir seu sentido. Podemos dizer, pois, que o texto de ficção é um objeto significante a partir do qual significados se insinuam e sentidos são construídos¹⁶.

1.2. O TEXTO DE FICÇÃO: MUNDOS QUE BROTAM DO “MUNDO REAL”

Se vimos falando amplamente da idéia de texto, o que poderia ser apontado como elemento definitivamente distintivo do texto de ficção, essa categoria que nos interessa para que prossigamos em nosso trabalho? Se a definição de ficção como sendo a invenção de coisas imaginárias, irrealis, constante nos dicionários, é precária, o que é a ficção de que queremos falar, presente nessa categoria que nos propusemos analisar, os textos ficcionais? Tentaremos responder a essa pergunta refletindo sobre algumas das peculiaridades da produção ficcional: a relação do ficcional com o real, sua temporalidade, a presença do narrador, o jogo do texto, a finalidade da ficção, o pacto ficcional e os atos de ficcionalização.

As considerações feitas anteriormente acerca do conceito de texto valem, naturalmente, para textos de quaisquer naturezas, ficcionais ou não, seja qual for sua função aos olhos dos receptores. Avancemos, então, na diferenciação entre textos ficcionais e não-ficcionais. A princípio, o que diferencia uma categoria da outra é o uso mais ou menos livre que fazem da linguagem e o seu rigor quanto à utilização da referencialidade, além do grau de informatividade que carregam. O texto ficcional, ainda que não o faça necessariamente, tem plena possibilidade de romper com a referencialidade ou deslocá-la, usa a linguagem com maior liberdade e possui uma certa fragilidade representativa, um descolamento da

¹⁶ Rosana de Lima Soares (2002:139), num artigo que fala sobre a recepção de filmes, descreve com precisão esse processo de interpretação que é o mesmo para qualquer texto de natureza ficcional, inclusive o televisivo: “Ao jogar com um filme, seu parceiro, o espectador, também o está recriando, preenchendo com suas próprias fantasmagorias e com sua cultura os espaços deixados vazios pelo filme. O filme, assim concebido, está carregado de sentidos apenas porque há um espectador também carregado de sentidos disposto a vê-lo”.

chamada “realidade”, de um mundo sensorialmente experienciável. O texto ficcional possui, *a priori*, um certo descompromisso com o real, porque não se propõe fazer nenhum retrato. Já o texto não-ficcional tem em vista, basicamente, a informação e, para tanto, cola os signos a referências diretas ao real, criando imagens mentais fortemente icônicas, que em certa medida podem até sugerir o apagamento do estatuto simbólico da linguagem.

Mas essas considerações não são suficientes para que se caracterize o texto ficcional. Pensemos, então, em que consiste a ficção. Segundo Iser (1999:75), a ficção é um “modo de construir, de fabricar o mundo”, de criar diferentes versões da realidade. Tais simulações, contudo, nunca fogem excessivamente ao que nos é possível experienciar concretamente: os mundos ficcionais são parasitas do real (ECO, 1994), tirando dele sua lógica de funcionamento e grande parte de suas regras internas. Alguns mundos ficcionais são bastante distantes do nosso (mundos ficcionais máximos), outros muito próximos (mundos ficcionais mínimos). Mas não há que se achar que estes nada acrescentam, pois a mera repetição do mundo sob uma ótica tanto específica quanto restritiva já o altera, visto que “repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la” (ISER, 1996:11).

Devemos ter em vista, portanto, que um texto de ficção sempre é algo de novo diante dos aspectos do real a partir dos quais se dispõe. Ainda que use de elementos aparentemente familiares, a combinação que o texto faz destes aspectos é absolutamente singular. Iser (1999:21) diz que a ficção “não deve ser considerada um registro documental de algo que existe ou já existiu, mas, antes, uma reformulação de uma realidade identificável, reformulação que introduz algo que não existia antes”. Nesse sentido, o texto pode ser considerado uma realidade virtual que não possui equivalente exato no mundo empírico.

Apesar disso, François Jost (2004:106) afirma que “a ficção mais inventiva jamais poderia criar um mundo que nada deveria ao nosso”. De fato, é próprio da ficção colocar o receptor sempre na presença de dois mundos que se confrontam todo o tempo: um universo inventado, com regras de funcionamento que o regem, as quais devemos acatar se queremos tomar parte do jogo de recepção ficcional, e o nosso próprio universo, que lhe serve de fundamento ontológico e também nos fornece os quadros vivenciais através dos quais olhamos para qualquer objeto. A discrepância entre esse dois mundos

não é forçosamente temporal (...); é antes semântica. Sua identificação com a ficção se deve menos à ilusão referencial, à ilusão de perspectiva, do que à sua capacidade de nos proporcionar um quadro de referências próximo daquele que conhecemos por vivê-lo (JOST, 2004:106).

O próprio Jost distingue dois modos de acessar a ficção, levando em conta suas semelhanças com a realidade: a acessibilidade pela atualidade, que consiste em se apegar à familiaridade de cenários, diálogos e linguagem semelhantes aos que o receptor tem

acesso real; e a acessibilidade pela universalidade, pela identificação com sentimentos, valores, motivações e situações que parecem ser característicos da psicologia humana¹⁷.

Os universos ficcionais são, portanto, ao menos em partes, miméticos, e é essa sua semelhança com a experiência real que os torna acessíveis à recepção. Diz Umberto Eco (1994:89) que “para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com o nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo”. De fato, como ocorre em qualquer situação nova que se apresenta, procuramos ver a ficção pelos quadros de referência da realidade já experienciada, “tentando simplesmente trazer o desconhecido ao conhecido e, ao fazê-lo, reduzir a distância entre eles a uma simples diferença” (JOST, 2004:103). Por outro lado, a ficção também nos serve para que possamos dar conta do mundo que nos cerca, dando sentido às coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. “Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo”, como ressalta o próprio Eco (1994:93). Assim, não apenas os quadros valorativos que habitam a mente do leitor fazem existir o texto de ficção, como também as propostas de mundo presentes no texto ajudam o receptor a lidar com o real, delimitando e conferindo sentido às experiências cotidianas. De qualquer maneira, são sempre modos de construir o mundo, de criar versões alternativas para a realidade.

Eco nos lembra, ainda, que o texto de ficção é, necessariamente, rápido, uma vez não ser possível dizer tudo do mundo a que se refere e do universo novo que constrói. Por isso, ele alude a alguns aspectos dessas duas esferas, apenas sugere outros e simplesmente deixa algumas informações em aberto. Dessas, o leitor terá que dar conta com a sua imaginação.

Quando tratamos, entretanto, de ficções televisuais, Elizabeth Bastos Duarte (2004:82) nos alerta que, dado o atual avanço das linguagens audiovisuais, não se tem mais no mundo exterior a única fonte a partir da qual a televisão propõe realidades e as alimenta. O meio televisivo tem desenvolvido recursos próprios para acesso do real – a híbrida fórmula dos *reality shows*, por exemplo – e a partir deles constrói realidades de ordens diversas, das quais lançará mão para referenciar outras ficções, numa espécie de retro-alimentação. Para distinguir tais realidades, Duarte propõe três categorias: meta, supra e para-realidades.

A meta-realidade seria o tipo de realidade discursiva que tem como referência direta o mundo exterior, cotidiano, e dela forjam-se produtos tais como reportagens, documentários e entrevistas, que se baseiam em acontecimentos externos que fogem ao controle do

¹⁷ A via da universalidade lembra Edgar Morin (*Culturas de Massa no Século XX: O espírito do tempo – Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. 6.ª edição) em sua conhecida caracterização dos sentimentos de projeção e de identificação na recepção de itens da chamada cultura de massa.

universo televisivo. Seu propósito seria apresentar, dar acesso ao mundo, segundo um ideal de autenticidade, verdade, fidedignidade. A supra-realidade, por sua vez, produz um discurso que tem por base a verossimilhança, não a verdade. Seu universo se define em termos de uma coerência interna à narrativa que produz, não se submetendo a um confronto com o “mundo real”, embora nele se baseie para postular suas próprias regras. Temos, nessa categoria, as telenovelas, as séries e os seriados. Já a para-realidade, tipo mais novo de realidade produzida pela televisão, não se refere a um mundo exterior nem a um universo imaginário, mas sim a um mundo televisivo paralelo, cujos acontecimentos são artificialmente construídos, e apresentados conforme regras de conduta internas ao meio. Sua diferença mais radical para a supra-realidade é que esse discurso não lida com personagens encenados por atores, mas com “pessoas reais” que encenam a própria vida. Para entender tal realidade, basta pensarmos em programas como *Big Brother*, ou em *talk shows* que se alimentam do próprio universo mediático, como discussões sobre os próximos acontecimentos das novelas e especulações sobre a vidas dos artistas em evidência na própria TV. O que aqui chamamos de texto televisivo ficcional seria, pois, o que Duarte sugere que se chame de *supra-realidade*, “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” (2004:83).

Essa a relação estreita e ambígua da ficção com o real acaba por gerar alguns problemas no que toca a uma distinção precisa entre ficção e não-ficção. Há quem diga, por exemplo, como faz Jost, que uma categorização que faça distinção entre textos ficcionais e não-ficcionais é mais uma construção aproximada, para fins de organização, do que um reflexo da natureza dos textos. Para esses, todo relato, inclusive o jornalístico, mesmo que apresente analogias com o mundo real, é sempre um relato de ficção. Tal é atribuído ao fato de que qualquer texto, ao seccionar o tempo, recortando uma porção da realidade, encenando o mundo à distância, produziria seu falseamento, sobretudo por promover uma narração segundo o ponto de vista de um determinado sujeito. Além disso, existe a perspectiva que reza que a própria realidade, imbricada no circuito das imagens mediáticas, resulta daquilo que é projetado pela própria ficção. Juan Drogett (2002:26) diz que “a realidade é, hoje, o resultado de cruzamentos e da ‘contaminação’ das múltiplas imagens interpretativas, das reconstruções dos meios de comunicação em competição e sem qualquer coordenação central”. Segundo tal ponto de vista, ao se multiplicarem as imagens do mundo, perde-se o sentido de realidade.

Sem desconsiderar a legitimidade dessas construções, e mesmo tendo em conta que qualquer texto é uma maneira de construir o mundo, por uma questão de ordem prática, tomaremos como pressuposto neste trabalho que, nos processos usuais de recepção

televisiva, falar *da realidade* ou falar *de uma outra realidade* é o que separa, numa primeira visada, textos não-ficcionais de textos ficcionais. Do ponto de vista da relação entre os signos, todo texto tenderia à ficção. Mas de um ponto de vista pragmático, como o que contempla a recepção televisiva, essa divisão é adequada. É pedido ao receptor que reponha a diferença entre ficção e realidade, que restabeleça a distinção e, para tanto, a própria grade de programação televisiva cuida de mostrar essa diferença.

Como dissemos anteriormente, essa outra realidade que caracteriza a ficção, não obstante, é operacionalizada por aspectos colhidos do próprio real. Esta secção de uma porção do real, que alimenta os mundos ficcionais, diz respeito também à temporalidade. Um dos aspectos que podemos apontar como concernentes à ficção, que a caracterizam, é sua temporalidade especial. Ao contrário do que se pode pensar, não é uma suposta distância no tempo e no espaço do que acontece aqui e agora, momento e lugar presentes, o que define o tempo da ficção.

Conforme Jost, todo relato ficcional possui dois eixos temporais simultâneos: o tempo da história, que é a duração dos fatos relatados dentro do próprio texto, e o tempo do relato¹⁸, gasto em narrar a história. Os tempos da história e do relato correspondem aqui a uma outra classificação existente, que diz que a história são os fatos dispostos em ordem cronológica, enquanto o enredo é a estrutura freqüentemente não-linear através da qual os fatos são contados. A duração do relato (ou enredo) tanto pode promover uma *dilatação* da história quanto pode fazer um *sumário* de seu conteúdo. Existe também a possibilidade de construção de uma *elipse*, que omite parte da história e significa um salto no tempo, ou de se interromper por um instante a narração da história a fim de contar algo que não faz parte dela, constituindo uma *pausa*¹⁹.

A essas duas linhas de tempo ficcional – tempo da história e tempo do discurso - Umberto Eco acrescenta o tempo da leitura, que depende, dentre outros fatores, do ritmo que o texto “impõe” ao leitor. No caso da televisão, tal ritmo, que geralmente já considera o grau de dispersão habitual do telespectador, é determinante no tempo da recepção, já que o telespectador não dispõe, como o leitor, da possibilidade de interromper a leitura quando quiser, voltar algumas páginas para reler um trecho ou avançar até o final para saciar a curiosidade de saber que fim levou determinado personagem. Naturalmente estamos falando da transmissão de TV que é acompanhada pelo telespectador; equipamentos como o *videotape* ou a tecnologia de DVD permitem que se quebre essa lógica. Se usados esses

¹⁸ No caso dos textos audiovisuais, o tempo do relato ainda se bifurca. De um lado temos o tempo do relato sonoro, o texto verbal, do outro o do relato visual, das imagens, e eles nem sempre são correspondentes, sincrônicos.

¹⁹ Esses quatro termos, correntes na Narratologia – dilatação, sumário, elipse e pausa – foram cunhados por Gérard Genette para que se pensasse a temporalidade no romance, e são transpostos por François Jost (2004:126) em suas reflexões sobre a narrativa audiovisual.

recursos o texto mantém a linguagem televisiva, mas altera-se de maneira comprometedora o contexto de recepção.

Quanto à forma de se lidar com a temporalidade, a ficção literária e a audiovisual apresentam uma diferença importante. Na literatura, dada a existência, pelo menos na maioria das línguas, de diferentes tempos verbais, é possível identificar relatos que se referem ao passado ou remetem ao futuro, muito embora sua atualização pela leitura suponha que a história esteja sendo contada no presente. O relato encontra-se no “marco zero” do agora, que é o momento preciso da leitura, mas a história pode estar em outro ponto da linha do tempo. Para a Narratologia, há três tipos de narração: a simultânea, quando relata-se o que está em curso; a narração posterior, que relata o já acontecido; e a narração preditiva, que antecipa o futuro.

Na ficção audiovisual, obviamente, também é possível falar do passado ou do futuro, tanto quanto na literatura, mas não se dispõe da mediação dos tempos verbais, que mantêm a narrativa explicitamente presa a uma época específica. Excetuados os momentos de *flashback*, em que as personagens rememoram um fato passado (apresentado ou não no texto) ou de passagens em que se vislumbra, por algum motivo, o que está por vir, a narrativa ficcional televisiva parece sempre correr no tempo presente.

Ainda que se lance mão de um narrador explícito que, em *off* ou numa temporalidade paralela, relembra e conta fatos passados, na ficção audiovisual sempre há um momento em que as imagens e sons tomam as rédeas do relato, presentificando-o. Um exemplo: no filme de Eliane Caffé, *Os Narradores de Javé*, de 2003, a história da pequena cidade de Javé é contada por um de seus nativos, num tempo posterior à sua inundação para a construção de uma usina hidrelétrica. No entanto, após a seqüência inicial em que tal personagem se dispõe a rememorar o fato, sua fala com verbos no pretérito é suspensa pelas imagens e diálogos, que passam a narrar a história trazendo-a para o presente, atualizando-a.

Na televisão, o cenário, a indumentária e o vocabulário podem até indicar uma localização temporal pretérita ou futura, como nas chamadas “novelas de época”, mas verbos em tempos diversos do presente só poderão ser encontrados em falas de personagens. Todos os fatos da narrativa parecem estar ocorrendo “agora”, no momento da recepção, porque a imagem televisiva é objetivada, contemporaneizada (muito embora, se gravada, logicamente toda a encenação já faz parte do passado). O movimento torna qualquer imagem atual. Por isso, Jost diz que as imagens cinematográficas e televisivas se definem menos por sua qualidade temporal que pela característica aspectual de serem imperfeitas, incompletas, de mostrarem o desenvolvimento das coisas.

Assim, o tempo da ficção na televisão acaba por ser, às vezes, paradoxal: o passado ficcional é sempre visto no presente, atualizado, ao mesmo tempo em que se sabe que o que se vê é necessariamente pretérito, ainda que simule atualidade, posto que todas as ações que se observa na tela – a não ser que se trate de uma transmissão ao vivo, coisa muito rara em textos ficcionais, desde a invenção do *videotape* – já tiveram fim. Jost (2004:130) diz que a narrativa simultânea até existe nos meios audiovisuais, “mas ela é, sem dúvida, um conotador de factualização, porque produz efeitos de realidade como se ela acontecesse frente aos nossos olhos”. Tal presença, no sentido temporal, não existe, já que as imagens que ora se vê já foram gravadas e montadas; elas não correspondem a uma temporalidade presente.

Outra marca dos textos de ficção é a presença, com diferentes graus de clareza, da figura de um narrador peculiar, distinto daquele dos textos não-ficcionais. Observe-se que não estamos falando do autor, conceptor real da obra, mas da voz que no texto figura como condutora da narrativa. Nos textos ficcionais tal papel também é ficcionalizado, e o é de diferentes maneiras. Em princípio, o narrador pode ser onisciente ou também personagem da narrativa; no primeiro caso predomina o discurso em terceira pessoa, indireto, e no segundo a terceira pessoa se mescla com a fala em primeira pessoa. Esses diferentes narradores proporcionam níveis diversos de informação disponível no texto, tanto acerca dos personagens quanto na caracterização de cenários e épocas.

Um narrador como o descrito acima, típico dos textos ficcionais literários, ocorre nos textos televisivos quando se lança mão de um narrador explícito. Muitas histórias, sobretudo nas séries, são narradas por uma voz em *off* que rememora acontecimentos, explica o que se passou, antecipa as próximas ações. É freqüente, nesses casos, que essa voz seja de um personagem da história, que faz como que o relato de fatos passados em sua vida. No entanto, o mais comum na ficção televisiva – é o que ocorre, por exemplo, na maior parte das telenovelas – é que não haja um narrador aparente, que se manifeste pela voz. Não é possível que digamos, não obstante, que tais textos não possuem um narrador. Toda narrativa supõe a existência de um narrador, ainda que ele não se manifeste de modo explícito. Essa figura agrega sempre três características: um posicionamento em relação ao texto e ao contexto em que ele se insere, um olhar específico sobre esse contexto e um dado saber, que é o que lhe permite narrar aquela história. Assim, o narrador da TV reside na imagem, sobretudo na escolha do que deve ser mostrado e do que vai figurar no extra-campo, na seleção de quais aspectos da realidade serão apropriados por aquela narrativa em particular, no tratamento que será dado àquelas imagens e no processo de montagem, ainda que ocorra um apagamento desse processo e uma delegação ao puro dispositivo.

Uma narrativa audiovisual é construída através de um contínuo processo de escolhas, que se manifesta sobretudo por meio de dois aspectos. Em primeiro lugar, temos a composição dos quadros. O enquadramento, a angulação, a iluminação, os movimentos da câmara e de sua lente, a disposição de personagens e objetos pelo cenário, a fotografia são índices de uma maneira específica de se contar aquela história, porque dizem daquilo que se deseja enfatizar, daquilo que deve ser mostrado e daquilo que deve ser sugerido. Uma história, todos sabem, tem diversas maneiras de ser contada, e tais recursos narrativos mostram uma forma singular, escolhida entre outras, de narrá-la. Isso denota a presença de um narrador. Também é assim com a montagem. A escolha da ordem em que as cenas serão dispostas, o que deve vir antes e o que deve vir depois, e os recursos de edição que serão usados para “colar” duas diferentes imagens indicam a escolha de um determinado ponto de vista que deve conduzir a narrativa. É nessas estratégias, e também em outros recursos que servem para operacionalizar a leitura de um texto audiovisual, que reside o equivalente à voz de um narrador que assinala sobre que elementos o receptor deve concentrar sua atenção e oferece a seqüência de fatos de uma narrativa.

François Jost lembra-nos, a esse propósito, que quando tratamos de relatos audiovisuais, saber é diferente de ver e de ouvir. Em função disso, ele cria duas categorias correspondentes à focalização postulada por Gérard Genette²⁰: a *ocularização* e a *auricularização*. O que é possível assimilar a respeito dos personagens a partir de uma voz onipresente que narra a história ou da voz das próprias personagens, que falam de si ou para si, em narrativas diretas ou indiretas, seria, segundo ele, do campo da auricularização, já que está no registro do relato sonoro. Assim, também, elementos sonoros outros, como trilha musical e efeitos especiais, ajudam a criar uma ambientação e certas impressões que correspondem a um direcionamento da leitura pelo narrador. Já a ocularização engloba os recursos visuais que permitem saber o que o personagem pensa ou vê; a câmara subjetiva

²⁰ A respeito da mediação que o narrador faz entre os pensamentos e sentimentos dos personagens e o leitor, Genette, cunhou o conceito de *ponto de vista* ou *focalização*. Essa idéia diz respeito à relação entre o narrador da história e a disponibilização de dados que ele promove sobre quem é e como pensa cada personagem. Destarte, quando o narrador tem ciência do que vai pela cabeça de todos os personagens, fala-se em *focalização zero*. Nas circunstâncias em que se tem acesso à história e pensamentos de apenas um dos personagens, geralmente um personagem-narrador, tem-se a *focalização interna*. Quando o relato não deixa claro o universo particular interno a nenhum dos personagens, que “sabem mais” que o narrador e o leitor, temos a *focalização externa*. Naturalmente, essa categorização pautada pela relação narrador-personagem vale para os textos literários. Ao transpô-la para a análise de televisão, passamos a fazê-lo do ponto de vista da interação receptor-personagem, tendo em vista a presença mediadora do narrador na urdidura do próprio texto, na composição e na edição das imagens. Somente o recurso a uma estrutura de relato que conte com a presença de um narrador onisciente, participante ou não da história – uma espécie de relato que poderíamos chamar de *narrativa indireta* -, pode conduzir a algo equivalente à focalização zero, em termos de televisão. Se uma voz em *off* ou um personagem-narrador se dispuser a descrever os estados de alma de todos os personagens, poderemos enxergá-los em suas ações. Quanto à focalização interna, pode ocorrer quando um personagem-narrador faz o relato de sua própria história, conferindo transparência a suas idéias e sentimentos, ou quando, num relato no qual não haja um narrador anunciado, situação que chamaremos de *narrativa direta*, a voz do personagem em *off*, geralmente colada à sua própria imagem, revela o que ele pensa, lembra e planeja. Podemos considerar que se trata de uma focalização interna também quando o personagem fala de si para si, em voz alta, deixando transparecer o que lhe vai pela mente. De qualquer maneira, na narrativa direta, que é o tipo de texto televisivo mais comum, a situação mais corriqueira é a de focalização externa: não sabemos com precisão o que se passa na mente dos personagens, apesar de tentar depreendê-lo partindo de suas ações.

seria o exemplo mais acessível dessa estratégia discursiva, bem como os saltos de nível diegético que trazem ao conhecimento do receptor lembranças ou devaneios dos personagens, deixando entrever objetivamente o que eles vêem em sua imaginação. Na maior parte dos casos de textos audiovisuais, todos esses recursos convivem para a construção do tecido da narrativa, e mesmo tipos diferentes de focalização dividem o espaço da mesma obra.

Cabe lembrar que, em relatos audiovisuais não-ficcionais, ocularização e auricularização em grau zero ou internas só podem ser índices de ficcionalização, já que, na realidade, é impossível saber com exatidão o que se passa na cabeça das pessoas. Esses recursos são usados, inclusive, em textos classificados como realistas e objetivos – como o locutor de futebol que diz o que pensa o técnico de um time durante os momentos tensos da partida -, o que os aproxima, nesses instantes, de relatos ficcionais.

Na leitura de um texto, no espaço em que se enfrentam a realidade interna do sujeito e a realidade externa do mundo para o texto transportada, abre-se uma brecha que comporta a fantasia e - por que não dizer – os fantasmas, não exclusivamente individuais, mas da vida cultural de maneira geral. A esse espaço dinâmico, área de brincadeira, nem interno nem externo ao sujeito, chamamos usualmente de jogo do texto, que é algo que se constitui no ato da recepção. Esse jogo (*play*) depende da agilidade do texto de ficção em colocar o leitor diante de informações que lhe solicitam recorrer aos seus quadros mentais²¹.

Para Wolfgang Iser, não é possível explicar o que é ficção, assim como o imaginário não é passível de explicação. No entanto, é possível entendê-los a partir da interação entre as dimensões do fictício e do imaginário presentes no processo de recepção de um texto. É essa interação que desencadeará o jogo do texto. É possível que detectemos suas manifestações considerando, por exemplo, que o fictício é produzido intencionalmente, porque se dirige a um objeto específico, enquanto o imaginário emerge espontaneamente. Quando se conta uma mentira, por exemplo, é de nossa relação com o fictício que estamos nos aproveitando, uma vez que, ao fazê-lo, possuímos objetivos claros. Já os devaneios aos quais nos permitimos vez por outra, mera divagação, deriva por universos inventados, fazem parte do domínio do imaginário, que é o correspondente ao que chamamos corriqueiramente de fantasia, e primam pela arbitrariedade. Assim, o fictício e o imaginário existem como experiências cotidianas, “seja quando se expressam na mentira e na ilusão que nos

²¹ Há que se fazer uma distinção entre o jogo entendido como o ato de jogar (*play*), do qual falamos, e o jogo em sentido estrito, como situação controlada e prevista por determinadas regras (*game*). O *play* seria caracterizado como um agir espontâneo, criativo e prazeroso, que se estabelece a partir do instante em que dois ou mais elementos aceitam certas regras e começam, efetivamente, a jogar. O *game*, por sua vez, define-se como uma atividade regrada, o próprio jogo enquanto atividade preestabelecida, e não como o brincar. Ao pensar a recepção de textos de ficção, estamos mais próximos do jogo como *play* (aquilo que desperta ao ser objeto do desejo do espectador) do que como *game* (o seu fazer técnico e as etapas de sua realização). Não se pode esquecer, entretanto, que mesmo no *game* há, nos espaços deixados entre suas regras, espaços vazios que permitem a troca e, portanto, o próprio surgimento e o movimento do *play*.

conduzem além dos limites da situação em que nos achamos ou além dos limites do que somos, seja quando vivemos uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações” (ISER, 1999:66).

Mesmo que habitualmente nos refiramos a um *gênero ficcional*, que é ficção produzida pela literatura, pelo cinema e pela televisão, o discurso de ficção comporta, na verdade, essas duas dimensões. Com efeito, o que temos chamado vulgarmente de ficção forja-se sempre a partir de uma fusão entre as dimensões do fictício e do imaginário; a narrativa ficcional emerge de sua interação. Tal dinâmica entre fictício e imaginário, ao mesmo tempo em que constitui o texto, institui e regula seu jogo, que é desencadeado quando os propósitos ficcionais presentes no texto tomam corpo, passando a existir concretamente por estabelecer contato com o universo de imaginação do receptor. O fictício depende do imaginário para assumir uma forma, ao mesmo tempo em que possibilita sua manifestação, ativando-o. Quando postos em relação a dimensão fictícia que reside na estrutura textual, cujo propósito é tão-somente contar, e o imaginário do receptor – incontrolável, puro devir -, inicia-se a dinâmica do jogo. O fictício impele à ação o imaginário, que tende à inércia, enquanto o imaginário cuida de concretizar, em correlatos imagéticos, na mente do receptor, as propostas do fictício. Iser classifica a ficcionalização resultante dessa interação, que desliza à maneira de um caleidoscópio, de um “fenômeno emergentista”. A ficcionalidade decorre, portanto, de um ato consciente – o ficcional - cuja intencionalidade é pontuada por indeterminações – o imaginário.

Essa dinâmica confere ao texto uma natureza móvel e mutável, e pode ser pensada em termos de uma interação entre aquilo que está expresso no texto e o que se encontra oculto:

Se a estrutura básica do texto consiste em segmentos *determinados* [pois já dados na estrutura textual] interligados por conexões *indeterminadas* [que serão conferidas pelo receptor, ao sabor da leitura], então o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está. O não expresso impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso. Expresso esse que também se desenvolve quando o leitor produz o sentido indicado. Há um padrão fundamental de interação a ser discernido no próprio texto. Desse padrão deriva o correlato noemático que se torna uma experiência para o leitor que o incorpora segundo a própria compreensão e o identifica como o sentido do texto. Desse modo, o significado do texto resulta de uma retomada ou apropriação daquela experiência que o texto desencadeou e que o leitor assimila e controla segundo suas próprias disposições (ISER, 1999: 28-9).

Nesse padrão de expresso e não-expresso, do que está sob rígido controle das estruturas de proposição do texto e o que é incontrolável, encontramos dois tipos de jogo: o *jogo livre*, situação na qual o movimento de jogo sempre conduz para além do que já se tem, e o *jogo instrumental*, cujo objetivo é pragmático. Esses dois tipos de jogo (*play*) interagem em cada situação de leitura, estando simultaneamente presentes. Sempre que o jogo instrumental está para levar o texto ao fechamento, ao encerramento, o jogo livre age, para

ultrapassagem dos limites postos. “O jogo livre tem que se processar portanto contra qualquer finalização, ao passo que o jogo instrumental combate o adiamento de sua própria conclusão” (ISER, 1999:108). Em função desse embate, qualquer texto, mesmo que formalmente encerrado, perdura e se estende, interminável, para além de seus próprios limites. Naturalmente, o padrão de jogo livre predomina nos chamados textos estéticos, em que a linguagem busca uma abertura de sentido, e não há qualquer problema em se ter uma interpretação diferente para cada indivíduo receptor. Por esse motivo, a produção televisiva comercial, do dia a dia, procura manter-se longe desse tipo de jogo, procurando se ater ao jogo instrumental, na tentativa de manter, o máximo possível, um padrão de sentido coletivamente compartilhado.

Pensar em tais interações e no movimento por elas desencadeado nos leva a repetir uma pergunta constantemente formulada: qual seria a finalidade da fruição de textos de ficção? Por que precisaríamos alimentar nosso cotidiano com eles? Essa pergunta sempre guiou as reflexões daqueles que se propunham analisar a construção discursiva de universos ficcionais. A resposta provisória que Iser oferece a tal questão aponta para a ficção como sendo uma maneira de deixar que se exercite a capacidade inata aos seres humanos de não se deixar prender pelas limitações que o real parece impor: “a encenação pode ser considerada uma condição transcendental que permite perceber algo de intangível, propiciando ao mesmo tempo a experiência de alguma coisa que não se pode conhecer” (ISER, 1999:77). Umberto Eco também se ocupou em solucionar tal questão, mas diverge de Iser ao dizer que a ficção serve para que se possa “encontrar uma forma no tumulto da existência humana” (ECO, 1994:93), para que nós, adultos, potencializemos nossa capacidade de perceber o mundo e reconstituir o passado, para que estructuremos nossas experiências passadas e presentes.

A nós parece que ambos apresentam objetivos legítimos para a produção e o “consumo” de ficção, seja ela literária ou audiovisual, que não se anulam; antes se complementam. A ficção tanto nos leva a ultrapassar as fronteiras que o real impõe (e para isso a dimensão do imaginário é fundamental), quanto nos permite dar conta da própria realidade, encenando-a. Por isso seu papel é inegável na constituição da identidade dos grupos que, ao se encenar, não só se vêem com mais clareza, como também se inventam. Aliás, o próprio Iser fala que a ficção tem função de fazer com que as pessoas e culturas se dupliquem, encenando a diferença entre “ser quem são” e “ter a si mesmos”²². Tal diferença geraria nos indivíduos um desejo profundo de auto-exploração e auto-representação, o que seria a origem da necessidade de ficção. A ficção serve, então, para que seja invocado e apareça aquilo que,

²² “Ter a si mesmo” é um termo retirado de Plessner, e fala de um pleno auto-conhecimento, em contraste com a situação corriqueiramente descentrada dos homens, a indisponibilidade dos seres humanos para si mesmos.

de outra maneira, não poderia se fazer presente; ela traz ao nosso alcance aquilo que não nos é acessível, nem pela experiência nem pelo conhecimento. Iser (1999:91) aposta que a ficção não é um meio para um completamento ou uma compensação, mas algo que nos permite moldar o mundo à nossa própria forma, já que nos possibilita o contato com um universo que não conheceríamos ou vivenciaríamos de outro jeito; “a ficção é como uma varinha de condão para descobrir elementos sobre nós mesmos”.

É importante que observemos que fazer tal pergunta acerca da finalidade da ficção é particularmente relevante nos dias de hoje, quando muito se diz sobre o fato de o lugar dos textos de ficção literários ter sido ocupado pelas mídias. Gabriele Schwab (*in* Iser, 1999:36), por exemplo, afirma que “as ficções parecem ter tido o ser lugar usurpado pela cultura dos *media*”. Esse tradicional desprezo pelos meios de comunicação de massa e por seu potencial ficcional – para não dizer estético – parece-nos, além de elitista, um tanto obsoleto. Não nos parece que os meios de comunicação de massa, em especial, atualmente, o cinema e a televisão, interrompam a relação do homem com a ficção. Pelo contrário, entendemos que a mídia massiva não só deu continuidade ao processo de produção de textos ficcionais, como também ampliou exponencialmente seu acesso em níveis com os quais a literatura nem ousaria sonhar. A ficção não teve seu lugar ocupado pela mídia; pelo contrário, é a ficção quem ocupou, definitivamente, um espaço considerável no discurso dos meios de comunicação de massa.

Resta-nos, então, perguntarmo-nos sobre a maneira como receptor e texto ficcional se adaptam um ao outro para que o processo de recepção se dê de fato, procurando entender que mecanismos são ativados por este gosto pelo logro que é a ficção. Eco sugere que o texto de ficção poderia ser chamado de *narrativa artificial*, em contraposição àquela que seria a *narrativa natural*, de fatos verdadeiramente ocorridos, sendo a primeira bem mais complexa que a segunda. Para ele, o relato artificial finge dizer a verdade sobre o mundo real ou afirma dizer a verdade sobre um mundo ficcional. Diante disso, cabe perguntar como o receptor se comporta perante essa complexa mistura de realidade e fingimento, verdade e mentira.

Para que o receptor ingresse nesse complicado universo proposto pelo mundo da ficção – que ou fala sobre um mundo que não existe, ou inventa coisas sobre o mundo real -, é necessário que se estabeleça entre texto e leitor um acordo peculiar, chamado geralmente de *pacto ficcional*. Umberto Eco postula que o detonador desse processo de imersão ficcional é a “suspensão da incredulidade” ou da “descrença”; trata-se da instauração de um novo regime de crença, que se exime de confrontos com a “dureza” do mundo exterior – a aceitação de um mundo de “como se” (*as if world*) do qual fala Wolfgang Iser, ou de “faz de conta” (*faire-semblance*), como diz Thomas Pavel. O autor finge dizer uma verdade factual e

os receptores, aceitando o acordo ficcional, fingem que é possível acreditar que o caso narrado de fato ocorreu. Trata-se, pois, de um fingimento institucionalizado, consentido e participante.

Mas guardemos atenção ao uso do termo *fingimento*. Não o utilizamos aqui no sentido que lhe atribui François Jost (2004:121), segundo quem o fingimento é uma espécie de categoria intermediária entre realidade e ficção, como se, enquanto a ficção procura fazer como a realidade, o fingimento procurasse se fazer passar pela realidade, enganando o receptor. Para ele, “a ficção propõe ao leitor que ele aceite um mundo totalmente inventado, ao passo que o fingimento faz como se aquele mundo apresentado fosse o mundo real ou o próprio mundo”. Segundo os critérios que aqui usamos, isso seria falar em mentira, em engodo, e o pacto ficcional existe justamente para que o leitor não seja enganado ou traído pelo texto ficcional²³. A nós parece que Wolfgang Iser fala com maior adequação deste fingimento que constitui a ficção, e que, diga-se de passagem, tanto apraz aos receptores. Comentando sobre a natureza de suas pesquisas, o autor dizia procurar “(...) estabelecer em que medida leitores de textos literários estariam engajados numa atividade mediante a qual esse fingimento (*make-believe*), que é a literatura, chegava a realizar-se plenamente” (1999:65). Falar em fingimento aqui é, pois, como suscitar o faz-de-conta das brincadeiras infantis, em sua dimensão de jogo (dessa vez como *game*).

Ainda assim, Iser nos lembra de que, embora não seja possível classificar a ficção como mentira, simplesmente, é inegável a proximidade entre a falsidade da mentira e a ilusão trazida pela ficção. Tal proximidade seria até esclarecedora da natureza dos textos de ficção. O autor diz que

Samuel Johnson chamou a ficção de ‘falsidade, mentira’. O termo ‘ficção’, contudo, designa também o ramo da literatura no qual se contam histórias. Tal equívocidade do termo é iluminadora, um sentido esclarecendo o outro, e vice-versa. Ambos os significados implicam processos similares que poderíamos denominar ‘ultrapassagem’ do que é: a mentira excede, ultrapassa a verdade, e a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora. Não deveria surpreender que as ficções literárias tenham sido tantas vezes estigmatizadas como mentiras, já que falam do que não existe como se existisse. O fictício é caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa (ISER, 1999:65-6/68).

Destarte, podemos inferir que a diferença existente entre mentir ou viver uma mentira e tomar parte do reino ilusório de um texto ficcional está precisamente no pacto feito de maneira explícita, no qual o receptor atesta a ciência de estar, naquele momento, “vivendo outra vida”, sem que para isso tenha de ser enganado. Com efeito, segundo Eco (1994:81),

²³ Estamos tratando aqui de uma maioria dos textos de ficção, sem ignorar, contudo, que muitos textos ficcionais, sobretudo na literatura contemporânea e no cinema e televisão experimentais, têm como objetivo justamente confundir o leitor, não seguindo de maneira clara as regras de um pacto ficcional e fazendo com que o receptor não saiba se está diante de um relato factual ou ficcional.

“a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras”.

No mais, a atitude de fingir uma realidade nada tem a ver com mentira porque quando mentimos temos um propósito prático, e o tipo de fingimento que ocorre nas narrativas ficcionais não tem relação direta com propósitos dessa ordem. Mentir não é possível para a ficção, inclusive porque os mundos ficcionais, para funcionar como tal, necessitam ter rígida coerência interna e fidelidade aos postulados e propriedades que os fundam. Jost (2004:110) diz que uma ação ou acontecimento descrito num texto de ficção não precisa corresponder à realidade, mas deve obedecer cuidadosamente às leis que governam a diegese e que organizam as relações entre os personagens e o ambiente. Se esses elementos não apresentarem coerência, não há ficção que vingue. São eles que darão ao texto ficcional acessibilidade, “essa passarela que de um golpe reduz a discrepância entre o mundo da ficção e o do espectador, e que lhe permite mergulhar em um universo que não é o seu” (JOST, 2004:106).

Umberto Eco (1994), todavia, não desconsidera que - e para isso muito conta sua experiência como romancista, já que ele está falando de literatura -, quando o público receptor de uma obra passa do meio milhão de pessoas, é difícil não haver receptores que rompam com o acordo. São muitos os exemplos dessas quebras na leitura de romances de amplo alcance: leitores que escrevem ao autor corrigindo detalhes de fatos verídicos presentes em seus livros, peregrinações de fãs de James Joyce por Dublin, em busca dos lugares por onde passaram Molly ou Leopold Blomm... O próprio Eco faz apontamentos sobre incoerências históricas n’*Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas. Isso nos mostra que o pacto ficcional é às vezes excedido pelos próprios receptores, exagero que está relacionado geralmente a um aspecto do texto ficcional que podemos chamar de *seriedade*. Muitas vezes, é difícil para o receptor aceitar a condição de que um texto de ficção não possui, *a priori*, qualquer compromisso com uma veracidade histórica, ainda que recorra a pessoas, acontecimentos e lugares reais como índice de factualidade, recurso que adiciona um certo sabor ao texto. Temos, na literatura, no cinema, na televisão, fartos exemplos de textos nos quais personagens sem qualquer vínculo com o real convivem com figuras históricas, passeando por cenários reais cuidadosamente reproduzidos²⁴. O uso de

²⁴ Um exemplo bastante recente dessa estratégia da narrativa ficcional é a minissérie televisiva *Um só coração*, exibida pela Rede Globo de Televisão nos meses de janeiro e fevereiro de 2004. Nesse texto ficcional, a protagonista, Iolanda Penteadó, figura que realmente existiu, teve a vida “romanceada” pelo livro no qual a produção da série se inspirou. Iolanda, vivida pela atriz Ana Paula Arósio, convive na trama com todos os principais nomes da literatura e das artes plásticas da cidade de São Paulo a partir da década de 1920, os expoentes do movimento modernista, ao mesmo tempo em que contracenava com personagens absolutamente fictícios, entre eles seu par romântico. Nessa minissérie há, inclusive, a situação um tanto

locais existentes como fundo para a ação de ficção é ainda mais comum: a própria Taperoá, cidadezinha onde se desenrola a trama d'*O Auto da Compadecida*, existe realmente, no interior da Paraíba. Aliás, nela morou, por muitos anos, Ariano Suassuna. O fato de dizer a sério coisas a respeito do universo interno à própria narrativa não compromete o texto ficcional com qualquer veracidade. Se dizemos que o texto de ficção deve possuir seriedade, estamos falando de coerência e, conforme o caso, até de verossimilhança, mas não de veracidade, de factualidade. Um texto ficcional é sério se seu discurso é coerente dentro das regras que ele próprio dispôs.

Não raro os textos de ficção audiovisuais mostram que também eles estão sujeitos a desvios das regras postuladas pelo pacto ficcional. Sobretudo no caso da televisão, experiência mais cotidiana que o cinema, acontece de os espectadores se mostrarem confusos diante do puramente fictício, tomando-o por real. O contínuo fluxo de imagens proporcionado pela TV faz com que saltemos de maneira um tanto vertiginosa de um universo a outro: num momento, estamos imersos na ficção de, por exemplo, uma novela, mas eis que a ação se interrompe e irrompe na tela o anúncio de um grande banco, de uma loja de eletrodomésticos, de uma marca de cerveja, cada um com apenas trinta segundos de duração. Quando os olhos se acostumam, uma inserção jornalística nos oferece, em um minuto, manchete e *lead* das notícias que serão dadas logo mais. A maioria dos telespectadores foi devidamente “alfabetizada” para lidar com essa mudança constante, mas há momentos, nesse contínuo atar e desatar do pacto ficcional, em que o laço pode se romper, gerando equívocos. A fim de reduzir a ocorrência desses deslizamentos no pacto é que, em geral, os textos de ficção possuem marcas claras de ficcionalização, que informam discretamente sua natureza (como as vinhetas que abrem e fecham cada quadro das novelas e minisséries, acompanhadas de seu música-tema) – a não ser que confundir o receptor seja justamente um dos intentos da obra.

Para além dessas indicações óbvias de instituição e suspensão do pacto ficcional, um olhar mais atento sobre os textos de ficção revela que, para caracterizar-se como ficcional e, mais que isso, funcionar como tal, um texto deve possuir uma espécie de coerência interna, que permitirá que o receptor assumira seu papel no pacto, jogando segundo as regras de um mundo de “como se”. Iser chama essa coerência interna aos textos ficcionais de *atos de fingir*, ou *atos de ficcionalização*. Em número de três – seleção, combinação e auto-evidenciação -, tais atos podem ser identificados em qualquer ficção e são as marcas inerentes ao texto que permitem ao receptor identificá-lo como ficcional e, conseqüentemente, tomar parte de seu jogo.

O ato de seleção assemelha-se ao que se chama de intertextualidade. É ele que comanda a investida pelo universo composto por outras obras e o deslocamento de alguns desses fragmentos extratextuais para o espaço interno do próprio texto, onde são dispostos em significativa desordem. Esse reembaralhamento de referências a diferentes textos aumenta consideravelmente a complexidade do jogo do texto, já que o espaço fictício com o qual o imaginário recepcional se deparará agora contém citações e alusões a dois diferentes contextos – o do texto de origem e o do novo texto -, ambos potencialmente presentes. Nas palavras de Iser (1999: 69), “há uma coexistência de diferentes discursos que revelam seus respectivos contextos numa alternância de *fade-ins* e *fade-outs*”. No texto há, então, uma inusitada reunião de elementos, normas e valores sociais extraídos de outros textos, combinados de um modo sem correspondente na realidade extratextual, uma vez que os textos ficcionais, ao importar elementos dos campos de referência a que remetem, rompem com sua estrutura e semântica.

O segundo desses atos de fingir, a combinação, em vez de deslocar fragmentos de textos, promovendo um trânsito intertextual, atravessa as fronteiras internas ao próprio texto. A combinação pode tratar tanto de variações lexicais, como palavras cujo sentido foi excedido e das quais se compôs um neologismo, quanto de transgressões semânticas promovidas pelos personagens da narrativa, no objetivo de marcar sua subjetividade. Aliás, o ato de combinação age sobretudo como marca de singularização de elementos do texto, seja de uma palavra inventada pela aglutinação de outras, ou de um personagem que se diferencia dos demais pela ultrapassagem do campo semântico proposto pelo texto. Tal marca está sempre no diálogo promovido por esse ato de ficcionalização.

Já a auto-evidenciação, também chamada auto-desnudamento, está bem próxima da instituição do pacto ficcional ao qual já aludimos. Trata-se de indicar que o mundo representado pelo texto deve ser visto apenas *como se fosse* um universo real; ele não deve ser tomado como verdadeiro. “Além disso, o mundo empírico do qual o mundo do texto foi extraído se transforma em metáfora de algo a ser concebido” (ISER, 1999:69-70).

Sucintamente, Iser (1999:70) assim explica os três atos de ficcionalização:

A seleção estabelece um espaço de jogo entre os campos de referência e suas distorções no texto. A combinação cria outro espaço de jogo entre os segmentos textuais interagentes. E o *como se* cria mais um espaço entre o mundo empírico e a sua transformação em metáfora para o que permanece não-dito.

Como se pode ver, o autor fala aqui sempre em termos do jogo do texto, emergente em cada um desses atos de fingir. De fato, atos de ficcionalização são estratégias da dimensão

ficção do texto, e servem para enquadrar a fantasia do imaginário, a fim de forçá-la a assumir uma forma. Dessa maneira, o fictício se converte num meio que viabiliza a manifestação do imaginário. Os atos de fingir levam à anulação, ao cancelamento da realidade referencial e à construção de um mundo ficcional.

Não bastassem essas marcas constantes do próprio texto, intrínsecas a ele, é comum que a instância de produção anuncie mais ou menos explicitamente que se está diante de uma ficção, demandando do leitor que suspenda as regras que vinculariam aquele texto ao real. Esse papel é com frequência desempenhado pelo *paratexto*, que é “toda a série de mensagens que acompanham e ajudam a explicar determinado texto”. (ECO, 1994:150). Todo texto é sempre envolto num paratexto, num discurso transtextual que permite ao texto se manifestar publicamente como um exemplar de uma série e se inserir numa situação de comunicação definida. Se podemos fazer a transposição do termo para o universo da televisão, o paratexto seria constituído pelas propagandas que anunciam a estréia de um programa e aquelas feitas no período de sua exibição, informações que se encontram nas publicações especializadas da emissora (boletins, revistas, *websites*), anúncios em outros veículos da grande *media*, como jornais, revistas e rádio etc. Anna Maria Balogh (2002:44), citando Lorenzo Vilches, mostra, a partir dessa idéia de paratexto, o conceito equivalente para a televisão, chamado de parasserialidade. Assim, diz ela que

A parasserialidade orienta a leitura que o espectador fará dos programas a serem veiculados. Assim, quando uma nova série, seriado, minissérie ou telenovela são lançados, essa estréia vem acompanhada por outros textos na imprensa em geral e na própria TV. Há sempre um conjunto de ‘chamadas’ que funcionam como *teasers* (atizadores) da curiosidade do público, de um lado, e, de outro, como pequenas bulas orientadoras do tipo de leitura que o espectador deve fazer do produto.

Também o contexto de inserção da obra, audiovisual ou literária que seja, apresenta indicações de ficcionalidade. A grade de programação de uma emissora de televisão sólida, por exemplo, possui determinados os horários em que vão ao ar filmes e telenovelas, e até períodos do ano em que o espectador pode esperar pela exibição de minisséries ou musicais.

Quando nenhum desses elementos – nem índices de ficcionalização, nem paratexto, nem contexto - fornece tal indicação, dão-se situações como a do atentado ao *World Trade Center*, em setembro de 2001, na televisão, ou como a exibição do filme *A Bruxa de Blair*, em meados de 1999, no cinema. No primeiro caso, mesmo não havendo nas imagens marcas de ficcionalização, o absurdo do acontecimento e o horário pouco provável para noticiários em que a cobertura do fato entrou no ar no Brasil – no meio da manhã, em plena programação infantil nas duas maiores emissoras do país – levou muitas pessoas que ligaram a televisão no meio da transmissão a julgarem tratar-se da exibição de um filme de

ficção. Já no caso do filme ficcional *A bruxa de Blair*, um *triller*, a propaganda lançada pela produção fez crer que se tratava de um documentário que recuperava imagens feitas por um grupo de estudantes misteriosamente desaparecidos em uma floresta. Diante das imagens de suspense e terror, um número significativo de espectadores ficou sinceramente amedrontado, acreditando estar diante do registro de algo verdadeiro e sobrenatural.

1.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO FICCIONAL TELEVISIVO: COMPLEXIDADE E HIBRIDEZ

No capítulo anterior, empreendemos uma série de reflexões acerca da natureza das produções televisivas, em especial aquelas que segundo os critérios expostos acima são classificadas como ficcionais. Já vínhamos chamando, desde o capítulo 1, esses programas televisivos de textos, motivo pelo qual gostaríamos de fazer uma rápida recuperação da produção de ficção na TV, agora vista sob a perspectiva das ilações urdidas acerca dos textos ficcionais de maneira geral. Se, como dissemos, texto é uma estrutura que, ao mesmo tempo em que encerra algumas proposições de significação, apresenta “vazios” que tanto pedem para ser preenchidos pelo receptor no ato da interpretação quanto conduzem de certa forma esse preenchimento, como caracterizar o texto televisivo?

Como anteriormente ressaltado, a narrativa televisiva forja-se a partir das experiências que a precedem: a narrativa oral, o texto literário, o discurso teatral, a narrativa cinematográfica, a produção radiofônica. Tendo como ponto de partida esses elementos, vai-se aos poucos construindo um tipo de discurso que acaba por ser característico da televisão, essencialmente híbrido e complexo. Ao contrário das narrativas oral e literária, no entanto, a narrativa televisiva conjuga pelo menos dois recursos discursivos de diferentes naturezas: o texto sonoro e o texto imagético. Embora geralmente caminhem juntos, cada um deles carrega a estrutura textual anteriormente descrita; ambos podem ser textos completos, e sozinhos já possuiriam potencial de produção de sentido. A parte sonora de um texto televisivo – narração, diálogos, *offs*, trilha sonora, efeitos –, bem como as imagens que o compõem, possuem essa natureza de malha, pontuada de hiatos em que o receptor deve enxertar significados retirados de sua própria experiência. É preciso considerar, no mais, que a porção visual do texto televisivo é composta por um número considerável de elementos reapropriados de universos vários. Por um lado temos a plástica da imagem, com cenários, indumentária, maquiagem, iluminação, ambientação e mesmo os modos de interpretação assumidos pelos atores televisivos – recursos que migraram do teatro para o campo audiovisual. Por outra parte, deparamo-nos com os aspectos relativos aos meios técnicos de produção, circulação e consumo, definidores da televisão como tecnologia e

como linguagem mediática: enquadramento, planos, tipos de cortes, fotografia, edição, efeitos – elementos que a TV cria para si com vistas à experiência cinematográfica. Assim, podemos sempre dizer que os textos televisivos são radicalmente intertextuais. Se é verdade que a televisão opera segundo uma estética da repetição, inserida num universo antrope e iconofágico, a intertextualidade, que é, como vimos, uma das marcas do texto de ficção, pode ser considerada um dos principais ingredientes de qualquer texto televisivo. As imagens ficcionais, então, que possuem um vastíssimo campo de referência no cinema, além da própria literatura, formam redes pontuadas de referências intertextuais. Em cada nó dessa rede, no ponto onde as linhas se cruzam, está uma imagem que remete diretamente a outras, e indiretamente a um universo ainda maior, fazendo com que se mantenha ilesa a abertura de sentido. Isso se deve, inclusive, ao fato de que a natureza predominantemente popular da televisão faz com que suas mensagens sejam codificadas tendo em vista a capacidade de um receptor médio e pensadas para alcançar um público vasto. Em função disso sua tendência lógica é ser bem mais transparente que um texto literário, por exemplo, e, para tanto, o recurso a outros textos é uma ótima ponte.

Também podemos dizer, no caso da televisão, que o texto classificado como ficção carrega a necessidade de suspensão da descrença para que se desencadeie o jogo textual. Por vezes esse ingresso num universo de, literalmente, faz-de-conta, é facilitado, muito mais do que ocorre na fruição literária, pela materialidade das imagens, pela existência real das pessoas que encarnam os personagens. Em função disso não são raros os relatos de atores que sofreram agressões na rua por desempenharem vilões em novelas e seriados; muitas vezes o receptor acaba por levar a sério por demais a atividade de “como se” e, ao levar o pacto ficcional às últimas conseqüências, acaba rompendo com ele.

Esse tipo de relação com o pacto ficcional é comum naquele tipo de programa que classificamos, no capítulo anterior, como essencialmente ficcional, ou supra-real. Mas, como já havíamos dito, em certa medida, na TV qualquer texto é ficcional. Segundo esse ponto de vista, inclusive, nenhum texto é mais real que outro, novela ou telejornal que seja. O que é apontado como sendo ficção, como emerge do real, ao mesmo tempo em que o transcende, acaba por participar de sua construção, interferindo concretamente na realidade cotidiana. Já o que é tido como factual, por derivar de um recorte feito dobre o tecido da realidade, acaba por ser também ficção, por propor uma segmentação e um congelamento artificiais para aquilo que é contínuo e dinâmico. Não há, pois, oposição verdadeira entre fictício e real nos domínios do texto televisivo. O que ocorre é que muitos desses textos incluem entre suas estratégias a produção de efeitos de realidade e verdade, misturando os níveis de realidade em que operam e mesclando enunciações e papéis de atores discursivos com os de atores sociais. Além disso, o aspecto que muitas vezes é apontado como marca da

diferença entre textos de ficção e textos “realistas”, a saber, o objetivo de mero entretenimento ou a função de oferecer informação (no cerne, a mesma oposição entre texto artístico e texto pragmático), não tem aplicação quando se fala de televisão. Não bastasse que, dada a imersão num mundo em que os *media* fazem parte do cotidiano, informar-se é uma espécie de distração e de diversão para grande parte das pessoas (chega-se em casa cansado de um dia de trabalho e, para relaxar, assiste-se ao telejornal), na televisão comercial, cujo norte é o entretenimento, nenhum subgênero escapa à espetacularização: o importante é o espetáculo, seja ele da política, do futebol, do desastre natural, do último eliminado de um *reality show* ou do drama da protagonista da novela.

Quando um texto televisivo pleiteia dizer da realidade, o máximo que consegue é uma construção ou uma representação do real – o que por vezes não está nada distante do que é a chamada ficção, com sua figuração de universos que poderiam ser reais. Sua coerência em relação à realidade cotidiana dos indivíduos só pode ser apontada em termos de verossimilhança. Segundo Duarte (2004:70), tomar um texto por ficcional ou não é, em última instância, tarefa do telespectador, que é quem deve determinar como pretende ler aquela representação do real em específico. Para tanto, é fundamental que ele saiba reconhecer o tipo de contrato ficcional ali proposto: “Cabe ao telespectador o reconhecimento do tipo de realidade que lhe está sendo ofertada e do regime de crença que ela pressupõe, bem como a verificação da coerência entre essa proposta e o discurso disponibilizado” (DUARTE, 2004:70).

De tal sorte, talvez a diferença entre aquilo que se chama de ficção e o que se classifica como não-ficção em televisão possa ser inferida através da maneira como o texto procura conduzir a relação com o receptor. Um dos indicativos mais claros para o texto não-ficcional é a presença de apresentadores que se reportam diretamente ao espectador, encarnando o papel de enunciadores do texto. Nesse caso, além de estarem ali como os atores sociais que de fato são, apresentadores, repórteres etc., desempenham um papel discursivo. Essa conjugação configura uma estratégia através da qual o canal de TV, ao transformar indivíduos reais em seus co-enunciadores, garante veracidade e confiabilidade à sua mensagem, conseguindo muitas vezes até criar uma ilusão de anulação da mediação. O que ocorre é que a instância produtora procura fazer com que estratégias discursivas manifestas textualmente passem por enunciação, o que não deixa de ser um engodo. A enunciação é o espaço onde as estratégias discursivas são planejadas e produzidas, e nunca é acessível ao telespectador. As estratégias discursivas são sua materialização mas, muitas vezes, são feitas simulacro da enunciação.

Já nos textos de ficção, pelo contrário, os atores apenas encenam um personagem dentro da trama narrativa; eles não têm, naquele momento, identidade como atores sociais. No

interior desse texto, acontecem diversos jogos comunicativos, mas esses se dão apenas entre personagens, num nível intradieético. O receptor é, naturalmente, considerado pelo texto, mas apenas pela presença de seu olhar e pelos sentidos que ele investirá em tal texto; ele não é chamado a participar ativamente da situação. Segundo Duarte, “nesse caso, as relações comunicativas são mais lineares: há um ato comunicativo exterior ao texto que ocorre entre a emissora e os telespectadores; no interior do texto, as relações comunicativas se dão apenas no nível do discurso” (2004:35). É claro que todo o jogo comunicativo latente repousa na estrutura de um leitor virtual, mas ele não está presente na narrativa como agente.

2. A RECEPÇÃO DE TEXTOS FICCIONAIS

2.1. TEORIA DO EFEITO ESTÉTICO E CAMPO NÃO-HERMENÊUTICO: A QUESTÃO DA INTERPRETAÇÃO

É bastante disseminada a concepção que tem a interpretação como maneira de captar o sentido de textos de qualquer natureza, como processo que, partindo da insuficiência de expressão da “superfície” do texto, dirige-se à profundidade do que repousa em sua essência. Como resultado desse processo, estabelece-se uma identidade aproximada entre o que o sujeito de uma autoria desejava expressar e o entendimento do intérprete, já que o conteúdo verdadeiro de uma obra, embora dela emane, não é passível de ser acessado em toda sua extensão. O paradigma hermenêutico parte da dicotomia expressão/interpretação, considerando que ambas as dimensões sofrem de uma insuficiência intrínseca. Se a expressão articulada pelo corpo – o texto – nunca corresponde perfeitamente ao sentido articulado pelo espírito, faz-se necessária a interpretação. Para filósofos como Heidegger, essa inferência seria o centro da existência humana, como se houvesse uma verdade do espírito presente no mundo e passível de revelação.

Em oposição a esse pensamento, há um campo que considera obsoleto perguntar pela intenção do autor, bem como pela significação, mensagem ou mesmo valor estético intrínsecos a uma obra. No campo não-hermenêutico, o ato interpretativo foi deslocado do centro da existência humana. Essa tendência, possibilitada pelo advento da Estética da Recepção, é movida pela contínua indagação acerca das condições que possibilitam a emergência de estruturas de sentido. Não apresenta, contudo, uma teoria hegemônica, mas apenas uma “convergência no que diz respeito à problematização do ato interpretativo, convergência capaz de associar pontos de vista sem dúvida distintos” (GUMBRECHT, 1998b:144).

Sob seu espectro há, por exemplo, a produção fundada pelas premissas da pós-modernidade – destemporalização, destotalização, desreferencialização – e onde figura, segundo Hans Ulrich Gumbrecht, a comunicação contemporânea. Gumbrecht, que assume a perspectiva não-hermenêutica da construção de conhecimento, fala da importância da forma, da materialidade para a constituição do sentido. A forma, ou ritmo, para o autor, é capaz de construir uma estrutura de auto-referência que, ao mesmo tempo, produz uma referência externa. Tal processo possui caráter produtor, pelo engendramento de novos estados, desconhecidos, não articulados previamente, e sua condição encaminha-nos para

uma valorização da materialidade: a forma material do meio desempenha um papel decisivo na constituição do sentido.

Contra uma tendência imanentista (*close reading*), que sugere uma leitura correta e única para uma obra, mas ainda ligada à estrutura do texto, numa espécie de posição intermediária entre a decifração da hermenêutica tradicional e a crença em uma materialidade da comunicação, temos a dinâmica de leitura textual conhecida como *processamento do texto* (*text processing*). Essa tendência, defendida sobretudo por Wolfgang Iser, postula que o texto não encerra uma carga de significado que deve ser extraído pelo leitor, mas contém um escopo de informações necessárias para sua compreensão. O texto tem, sob essa perspectiva, um caráter forçosamente virtual, e o que lhe ocorre no processo de leitura é uma elaboração. O resultado a que se chega não corresponde nem a algo que se possa captar do texto, nem a algo subjacente à conduta do leitor. “O texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo de leitura”, diz Iser (1996:15), é uma construção que só se concretiza quando processada – o texto não pré-existe à sua recepção. Qualquer resultado que se possa chamar de interpretação é fruto da interação central entre a estrutura da obra e o receptor. Tal atualização é um processo subjetivo que se constitui na consciência imaginativa do leitor, mas o que o impele é a estrutura textual, que põe em interação, como já dissemos, o fictício presente no texto e o imaginário construído pelo receptor. Dessa forma é que se pode caracterizar, como já feito, o sentido textual como um evento que só emerge em processo.

Tal interação não emerge espontaneamente, mas precisa de impulso para se realizar. Esse impulso é precisamente a estrutura lacunar do texto, que captura a atenção do receptor e lhe demanda que preencha com informações seus “espaços em branco”. Umberto Eco chama de “passeios inferenciais” os recursos textuais de que o autor se utiliza em obras de ficção, a título de concessão, para que o receptor possa fazer algumas previsões acerca do encaminhamento da história e do destino dos personagens. Essa estrutura de lacunas, sobretudo nos textos de ficção, tem natureza complexa, e o processamento do texto através dela se dá em função do que Iser classifica como um aspecto duplo dos textos: estrutura verbal e estrutura afetiva. Assim, “o aspecto verbal dirige a reação e impede sua arbitrariedade; o aspecto afetivo é o cumprimento do que é preestruturado verbalmente pelo texto” (ISER, 1996:51-2).

Naturalmente, essa abertura do texto sugere um alto grau de polissemia, que só se reduz com a atualização pela leitura, já que esta é, concretamente, condicionada pelas disposições individuais dos leitores, bem como pelo código sociocultural do qual eles fazem parte. Cada leitor se orienta e faz sua seleção a partir do que, conforme suas referências, pareça-lhe mais consistente. Em suma, interpretação, na concepção de Iser, é um processo

que evidencia e atualiza o potencial de sentido proporcionado pelos textos, através do contato com a bagagem experiencial e a imaginação do leitor. Cabe lembrar que esse potencial jamais será plenamente elucidado no processo de leitura, e que o sentido de uma obra se atualiza a cada leitura; ele nunca é algo que se cristaliza. Sendo assim, podemos inferir que a leitura é um ato individual e o sentido dela resultante apresenta nuances particulares. Não obstante, não se deve esquecer que “o próprio ato de constituição [do texto] tem características assinaláveis em que se baseiam as realizações individuais do texto; por conseguinte, elas são de natureza intersubjetiva” (ISER, 1996:54). No mais, o processo de significação de textos ficcionais tem caráter anficológico: o sentido ora tem caráter estético (logo que o receptor se dá conta dele), ora discursivo (assim que o leitor o relaciona com outras experiências já vividas, com textos já lidos e com aspectos já conhecidos da realidade do mundo).

Sabemos bem que todas essas idéias foram concebidas com vistas ao texto literário. Entretanto, como fazemos nós aqui, João Cezar de Castro Rocha sugere a aplicação do modelo de processamento de texto a outros tipos de ficção, distendendo seu uso para, por exemplo, o texto televisivo:

(...) poderíamos entender esse modelo no âmbito de uma história da comunicação; um modelo, portanto, que não se limitaria à experiência literária, mas que procuraria contemplar outras formas de comunicação. (...) Qual seria a diferença da emergência que ocorre na literatura e a que acontece em outros processos de comunicação? Poderíamos dizer que na experiência literária ela ocorre *in absentia* dos agentes envolvidos na comunicação, enquanto em outros processos ela costuma acontecer *in praesentia* desses mesmos agentes? (ROCHA in ISER, 1999:59).

A essa questão Iser responde acreditar que o texto literário, pelo seu “descompromisso” com a dimensão prática, faz vir ao mundo algo que não existia antes dele, uma novidade que não emerge no caso das comunicações cotidianas, permeadas por marcas pragmáticas. Embora não desconsideremos que meios como a televisão tenham, de fato, um lastro imediato com uma realidade prática (e geralmente comercial), como os níveis de audiência e a publicidade, não só não gostaríamos de manter uma visão tão romântica acerca da literatura quanto não desconsideramos que a televisão, assim como o cinema e outros de meios de comunicação de massa, possuem potencial estético, capacidade de fazer deslocar-se o receptor. Parece-nos, pois, questionável, até um tanto elitista, tal pressuposto, o que nos levará a tomar a idéia de *text processing* como fundamento também para a análise de nosso objeto empírico, um texto televisivo. Se pudéssemos estender essa assertiva de Iser, diríamos que no mínimo o texto ficcional, de qualquer natureza, faz emergir um mundo novo, faz vir à tona algo que não existia antes.

Gumbrecht procura fazer essa transição entre a teoria literária e o estudo de outros meios que realizam um processo de comunicação também fundamentado em textos. Ele adota,

como já dissemos, a idéia de *materialidade comunicativa*, investigando a “possibilidade de constituição de sentido ao invés de privilegiar a decodificação de um sentido já dado” (ROCHA in GUMBRECHT, 1998b:18), com inspiração na teoria sistêmica de Niklas Luhmann, contra um pensamento de natureza imanentista. Na teoria sistêmica Gumbrecht foi buscar o instrumental necessário para pensar a importância da materialidade dos meios de comunicação, já que a emergência de sentido, segundo ele, somente pode ocorrer através do concurso de formas materiais. Para o autor, as condições concretas de articulação e de transmissão de uma mensagem influem no caráter de sua produção e recepção. Ele não olha para os meios como instrumentos técnicos exteriores ao processo cognitivo. Assim, a introdução de novas formas de comunicação gera modificações muito mais profundas do que uma mera acomodação automática, e o emprego de diferentes meios gera formas inéditas de raciocínio. Com isso, as condições de transmissão simbólica da televisão não devem ser desconsideradas quando se fala no processo interpretativo de seus textos. Quanto ao processo de recepção, Gumbrecht reafirma basicamente o enunciado anteriormente, embasado na teoria do ato da leitura de Iser, no qual se considera que o receptor interpreta o texto dentro da perspectiva de seu próprio plano de experiência.

2.2. O LUGAR DA RECEPÇÃO

É possível ver o processo de recepção como uma atividade de interação entre o texto e o leitor, em que o sentido só emerge se, a partir das indicações urdidas pela estrutura textual, o indivíduo se dispuser a fazer certos investimentos no trabalho de preencher lacunas com o material tirado das suas experiências de estar no mundo. Nesse processo, o receptor ocupa inequivocamente o lugar de sujeito.

Se pensamos assim, não faria qualquer sentido manter a imagem de um leitor passivo e apático, condicionado por um esquema linear de comunicação, como muitas vezes imaginado quando o assunto é consumo televisivo. De fato, Itania Gomes (1996:208) constata que, cada vez com maior frequência, tem sido revista a posição do receptor no processo comunicativo como sendo a de um “indivíduo indefeso diante da vilania onipotente de um emissor que produz mensagens que falseiam a verdadeira ordem do mundo, no uso autoritário e despótico dos instrumentos tecnológicos da comunicação”. Segundo um ponto de vista semelhante, diz Maria Thereza Rocco que

(...) o medo da passividade, pelo fato de uma pessoa permanecer quieta diante do veículo, tal temor não procede. Em verdade, existe toda uma interação entre indivíduo e TV, um diálogo mediado pelo próprio aparelho e que produz um intertexto, no qual atuam a visão de mundo e a experiência

prévia de cada um. Entre a TV e o indivíduo se interpõe o imaginário pessoal que é único e indevassável, o sonho, o devaneio e as representações que esse indivíduo constrói a partir do que vê e do que imagina (ROCCO, 1991:254).

A partir desse ponto de vista, que cada vez mais se impõe no cenário dos estudos em comunicação, o que se propõe é que a recepção passe a ser encarada, sobretudo, como local de resistência, considerando, por outro lado, que a maneira como os sujeitos vão perceber e se apropriar das significações construídas para os meios de comunicação passa forçosamente pela mediação de um conjunto de valores, idéias, instituições e capacidades cognitivas. Para um receptor nessas condições, a televisão não é, naturalmente, mero veículo de transmissão de mensagens, mas “um complexo dispositivo constituinte da cultura social, um importante espaço de construção social da realidade” (ROMANO, 1996:219).

Do ponto de vista proposto por essa tendência de enfoque da recepção, o lugar dos receptores constitui, no mais das vezes, um *locus* de potencial enfrentamento e de resistência. Ao dizermos isso, não nos referimos a um desentendimento obrigatório, mas a um permanente estado de tensão. Quando falamos em enfrentamento, buscamos ressaltar que os valores e opiniões articulados por um texto mediático – no caso de nossa análise, um programa televisivo – entram em embate, chocam-se com aqueles pertencentes aos quadros de experiência do espectador. Haverá, como resultado dessa colisão, consenso ou desentendimento, ou um pouco de cada uma dessas diferentes ações, para produção do sentido que o espectador construirá a partir dos elementos oferecidos pelo texto. O termo resistência refere-se a cenário semelhante: denota que o conteúdo que se procura veicular pela mídia não é “inoculado” no receptor, à maneira de uma agulha hipodérmica, como sugere a teoria conhecida por este nome postulada na primeira metade do século passado, mas encontra resistência ao se chocar com o universo simbólico que preexiste na recepção.

Através desses processos de leitura, a comunicação se constitui em um espaço estratégico de mediação das relações individuais, cuja conformação é realizada, sobretudo, pelos meios de comunicação de massa – em especial, nos dias de hoje, a televisão. Segundo Guillermo Orozco, a relação que se dá nesse espaço estratégico conformado pelos *media* é o que constituirá o receptor, ou melhor, o que fornecerá elementos para que o indivíduo se constitua como receptor. Assim, o leitor se forma num movimento que mescla sua vivência social à sua experiência no contato com o universo mediático. Orozco diz que o sujeito

(...) se vai constituindo em receptor, em parte devido à mediação exercida pelos mesmos meios e mensagens sobre seus processos de recepção, em parte devido a suas múltiplas aprendizagens em outros cenários sociais, experiências e condicionamentos contextuais e estruturais (OROZCO apud GOMES, 1996:212).

Tal formulação acerca do sujeito receptor procura concebê-lo como ativo não apenas no sentido de que é responsável pela construção do sentido do texto com o qual se confronta,

mas também por ser um indivíduo politicamente ativo. O receptor é, por um lado, capaz de perceber o texto mediático como produto de um certo conjunto de interesses e fruto de um determinado cenário político e histórico. Por outro lado, também consegue tratar esse texto conforme sua própria realidade como indivíduo, apropriando-se de suas indicações de sentido e resistindo a elas de maneira consciente. Tudo isso se aplica, por extensão, à instância coletiva de recepção.

É por esse processo, combinando as referências simbólicas vindas dos *media* com as referências oriundas de seu próprio universo experiencial, que o receptor constrói representações sobre o tempo e o território que ocupa. Essas representações não só visam a simbolizar a realidade cotidiana, como também concorrem em sua modificação, por meio de proposições de imagens, valores, ações. Nessa dinâmica, não há uma interferência isolada dos meios de comunicação – uma imposição de conteúdos -, nem tampouco uma atuação completamente livre da recepção: sua ancoragem é dupla.

Se o conteúdo mediático é, em boa medida, pensado e sintetizado a partir do dia-a-dia e dos valores gerais de um homem médio²⁵ (os mundos construídos pelos *media* incluem a própria imagem do espectador), podemos dizer também que, em certa escala, – e através de processos bem mais complexos do que a simplicidade com que tratamos disso nesse momento – os receptores buscam pautar algumas de suas práticas segundo as representações que constroem a partir de seu consumo mediático.

Considerando que por trás da materialidade dos *media* há uma instância de produção e emissão de textos, podemos dizer que, com o intermédio textual, o que se tem é uma relação entre essas duas esferas, a de produção e a de recepção. Essa interação mediada, no caso da televisão, é regulada por um acordo não pronunciado a que podemos chamar *pacto comunicativo*, um “acordo entre o enunciador televisivo e o enunciatário-audiência sobre a parte que foi designada a cada um, sobre o tipo de relação que se estabelece entre eles, sobre as regras que presidem seu encontro e sobre os fins que este encontro persegue” (ROMANO, 1996:219).

A idéia de pacto comunicativo, nos termos de um contrato tácito, é a mais difundida dentre os pesquisadores de recepção televisiva, sofrendo variações mais ou menos significativas

²⁵ Usamos aqui o conceito de homem médio cunhado por Edgar Morin: “Quem é esse homem universal? É o homem puro e simples, isto é, é o grau de humanidade comum a todos os homens? Sim e não. Sim, no sentido em que se trata do *homem imaginário*, que em toda a parte responde às imagens pela identificação ou projeção. Sim, se se trata do homem-criança que se encontra em todo homem, curioso, gostando do jogo, do divertimento, do mito, do conto. Sim, se se trata do homem que em toda parte dispõe de um tronco comum de razão receptiva, de possibilidades de decifração, de inteligência. Nesse sentido, o homem médio é uma espécie de *anthropos* universal. A linguagem adaptada a esse *anthropos* é a audiovisual, linguagem de quatro instrumentos: imagem, som musical, palavra, escrita. Linguagem tanto mais acessível na medida em que é envolvimento politônico de todas as linguagens. Linguagem, enfim, que se desenvolve tanto e mais sobre o tecido do imaginário e do jogo que sobre o tecido da vida prática. (...) Assim, é sobre esses fundamentos antropológicos que se apóia a tendência da cultura de massa à universalidade. Ela revela e desperta uma universalidade primeira” (MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX – O espírito do tempo I: neurose*. São Paulo: Forense Universitária, 1969).

conforme o estudioso que a incorpora. Maria Carmen Jacob Romano (1996), por exemplo, fundamentada em Lorenzo Vilches, considera que produtor e espectador reconhecem que se comunicam e que possuem razões e interesses comuns como motivação para tanto, relacionando-se por motivos compartilhados e estabelecendo um *vínculo* – como supracitado. Nessa perspectiva, ter em vista esse acordo seria uma maneira de entender o comportamento de cada uma das partes envolvidas na interação televisiva. Sendo assim, vislumbrar a relação entre a televisão e o espectador como um pacto comunicativo permitiria examinar como, por um lado, este veículo tende a reproduzir as formas de interação da vida cotidiana e, por outro, como, ao re-propor e repetir esses rituais cotidianos, a TV os tem convertido em modelos de comportamento idealizados e codificados.

Já Eliseo Véron, de uma perspectiva semiótica, não procura olhar para cada uma das instâncias envolvidas, mas para o próprio pacto que se insinua dentro do texto. Dessa maneira, ele tem em conta que a proposta do contrato televisivo é interna ao texto, numa relação construída entre dois seres virtuais esboçados no interior da estrutura textual. Nesse modelo de contrato, há o objetivo único de levar o espectador a entrar na intencionalidade do proponente, este que pretende alcançar o mais alto grau de credibilidade possível. Em última análise, o contrato serviria para tentar garantir uma leitura dominante, e isso emergiria da estrutura do próprio texto televisivo.

Ainda que sugiram caminhos muito diferentes, essas duas propostas comungam da idéia de um contrato comunicativo em que agem as instâncias envolvidas na interação televisiva, mesmo que, como proposto por Véron, uma delas sobressaia à outra, utilizando a mediação do texto para fazer valer seus propósitos. François Jost, contudo, recusa a idéia de pacto ou contrato, que remontaria, segundo ele, ao contrato social da teoria de Rousseau, e entende que o modelo de Véron desconsidera a potência de aprendizagem por parte do receptor. Para ele, uma relação de contrato só se dá em interações não-mediadas, na comunicação recíproca das interações face a face. Como na TV não há simetria, Jost postula o conceito de *promessa*, que se opõe à idéia de que haja uma relação real e concreta, capaz de tornar possível um acordo entre os produtores que se escondem por trás dos textos e uma multidão heterogênea de telespectadores que estão “do lado de cá”.

A idéia de promessa repousa sobre um conceito específico de gênero. O uso desse termo ao qual Jost recorre é o mesmo que usamos em nosso trabalho e apenas um dentre outros. Esclareçamos, então, que por gênero estamos entendendo as categorias em que os programas televisivos são geralmente agrupados, em função de características e motivações em comum. Esse uso não comporta, entretanto, uma grande precisão; em televisão, o conceito pode ser usado tanto para definir categorias mais amplas, como gênero ficcional, por exemplo, até grupos mais específicos, como o gênero telenovela. Para tentar

clarear esse uso, alguns autores recorrem ao termo subgênero, mas nós não pretendemos aqui ir tão a fundo. A nós basta entendermos que a idéia de gênero comporta uma certa mutabilidade e possui uma função reguladora, como postula John Fiske (apud BALOGH, 2002:93):

Um gênero visto como um texto deveria ser definido como um conjunto mutante de características que são modificadas a cada novo exemplo que é produzido. Cada programa vai ser constituído pelas características principais de seu gênero, mas tem a propriedade de incluir algumas outras. Considerar um programa como pertencente a um gênero ou outro pressupõe decidir qual o conjunto de características mais importantes.

A idéia de promessa de Jost está, pois, baseada no pressuposto de que os gêneros que permitem o enquadramento dos diversos produtos audiovisuais (ficção, telejornal, entretenimento, variedades, denúncia etc) contêm em si uma promessa constitutiva, definidora do próprio gênero e transmissível aos diversos textos mediáticos. Assim, uma comédia – tanto o gênero, abstratamente, quanto todos os produtos que se localizam sob sua insígnia – deve fazer rir, um drama deve comover, um noticiário deve informar... As transmissões ao vivo trazem uma promessa de autenticidade; já as produções de ficção não fazem qualquer menção a esse valor, mas prometem oferecer entretenimento. Segundo Jost, enquanto o contrato é como que pré-estabelecido, a promessa tem sempre dois tempos: um primeiro já firmado quando se fixou o caráter de um determinado gênero e outro, presente, quando se confirma ou não, na prática, a filiação de um dado produto a este gênero. Nesse segundo momento, “o telespectador deve fazer a exigência de que a promessa seja mantida” (JOST, 2004:18-9). A promessa tem ainda a característica de, vinculando um programa a um gênero específico, dizer de toda uma série de programas que o antecedem, dando coesão a um *corpus* que ajuda a construir uma história da produção televisiva.

A idéia de promessa foi forjada por Jost para uso na análise do processo de recepção televisiva, ao contrário do modelo de contrato, pensado inicialmente pela crítica literária para conceber o pacto firmado com os leitores de textos escritos. Em razão disso, a principal objeção sofrida pela proposta de Jost diz respeito ao caráter manipulatório que a promessa parece ter, como sendo próxima da lógica da publicidade, já que a televisão é essencialmente comercial. A isso o autor responde que a manipulação de fato ocorrerá se o telespectador não ocupar devidamente seu papel político de impedir que falsas promessas sejam feitas - óbvio está que esse modelo supõe uma participação ativa da audiência. O cumprimento desta relação exige organização dos espectadores e sua movimentação

social²⁶. De qualquer maneira, a promessa direcionaria a interpretação, por conduzir o espectador de um programa a um mundo já suposto em seu paratexto, sobretudo seus anúncios. Grosso modo, se o reclame de um programa diz que o espectador vai se emocionar com, digamos, a retrospectiva dos fatos que marcaram o ano que se encerra, supostamente isso cria uma predisposição para que de fato a audiência dispense ao programa um tipo de atenção que propicie a comoção. O espectador que, alheio à publicidade feita, depara-se com tal programa por acaso, tem, em tese, menor propensão a se emocionar com a narrativa apresentada.

Não obstante reconheçamos que o sistema televisivo de fato construa promessas acerca de cada um dos programas que veicula, e mesmo tendo em conta que, de fato, essas promessas muito têm a ver com o gênero ao qual cada um dos programas é filiado, preferimos nos colocar, em relação à televisão, do lado daqueles que consideram a existência de um contrato televisivo. Consideramos que esse pacto tanto é previamente conhecido pelas partes em interação – o produtor que se assume como tal e a audiência que conhece os padrões de comportamento dela esperados – quanto é subjacente à estrutura do texto televisivo, reafirmando ali o acordo silencioso já firmado. A promessa, nesse caso, tem função de reforço e rememoração do pacto, “como uma estratégia de sedução com vistas à assunção do contrato” (DUARTE, 2004:49), já que convoca o telespectador a participar de um acordo que lhe designa várias incumbências, dentre elas testemunhar uma promessa e checar se se cumprem os atributos de um produto por ela anunciado. A relação entre os dois conceitos, parece-nos, pois, não ser de exclusão e substituição, mas de complementaridade. No mais, o impulso de conferir se o que se entrega corresponde realmente àquilo que foi prometido pode ser um fator motivador para a audiência televisiva, mas não o único que a mobiliza frente ao aparelho. A atividade de *zapping*, por exemplo, que é bastante atraente e não raro encaminha o receptor a lugares surpreendentes, prima pelo desconhecimento da promessa referente aos programas literalmente “pescados” na programação, mas se mantém por atender a outras normas do contrato televisivo.

Uma observação: entenda-se que o pacto comunicativo, mais amplo, possui uma relação de inclusão com o pacto ficcional, embora este não se refira apenas a textos televisivos. O contrato comunicativo é aquele que permite que a instância produtora e a instância de recepção se reconheçam como tal, desempenhando o papel que lhes é reservado, tomando, inclusive, o cuidado de assumir como legítimo o lugar ocupado pelos demais âmbitos que

²⁶Como exemplo dessa vigilância e interferência do receptor, Jost conta que “foi o telespectador que, na França, bateu bastante na tecla de que não mais se falasse, por exemplo, em tele-realidade. A tele-realidade contém uma promessa falsa em termos de realidade. Precisamente por isso era preciso contestar aqueles que a afirmavam” (ISER, 1999: 19).

formam tal relação. Assim, *grosso modo*, diante de um texto ficcional televisivo, o contrato comunicativo se instala quando, ao reconhecer o gênero ao qual pertence o programa, a instância produtora coloca-se em seu lugar, agregando seu nome ao programa, enquanto o corpo de receptores se dispõe a se comportar como tal, tomando conhecimento da existência de tal texto e, eventualmente, dispondo-se a assisti-lo. Já o pacto ficcional dá-se num momento posterior ao dessa situação hipotética, quando, já confortável em seu lugar de receptor, esse indivíduo resolve que valerá a pena tomar o programa que se exhibe à sua frente como uma realidade, um mundo possível, ainda que o faça apenas por um breve instante.

3. O RECEPTOR

3.1. MODELOS DE APREENSÃO DO LEITOR

Mesmo sendo uma espécie de ponto pacífico o fato de que o texto, de qualquer natureza, serve como mediação entre a voz do emissor e a recepção, de diferentes correntes teóricas emana a idéia de que nenhuma dessas duas instâncias é absolutamente externa ao texto. É possível que encontremos tanto um produtor quanto um receptor sugeridos, ocultos ou anunciados, transitando pelas malhas do texto. Das instâncias de produção e do autor, que não só aparece no discurso direto em textos narrativos, como se faz notar por um estilo de criação, produção ou direção, não nos caberá falar neste trabalho. Procurar ver o receptor que está presente na estrutura textual, no entanto, será fundamental para a continuidade do nosso estudo e, para tanto, é importante que tenhamos em vista que o receptor é sempre, e sempre ao mesmo tempo, um indivíduo concreto, o membro de um público reconhecido e uma figura virtual construída pela própria estrutura textual.

Hans Robert Jauss é, na Alemanha, em meados da década de 1960, um dos mais destacados responsáveis pela chamada virada recepcional, que deixa de lado o foco de análise textual centrado na produção e na intenção do autor para lançar luz sobre os processos de recepção. Sua teoria, uma provocação para a crítica literária de então, postula que o receptor de uma mesma obra tem um perfil distinto em diferentes contextos sociais e momentos históricos. Assim, podem ser apontadas duas diferentes categorias de recepção: o processo atual, no qual o efeito e o sentido do texto se concretizam para um *leitor atual* ou *contemporâneo*, e o processo histórico, em que o texto é sempre recebido de uma maneira distinta por leitores de épocas e contextos diferentes, que podem ser designados como *leitores históricos*.

Embora com Jauss a crítica textual tenha voltado os olhos para o universo da recepção, que antes servia, no máximo, como recurso retórico para viabilizar as intenções do autor, sua proposta de leitor contemporâneo olha para um receptor empírico, real, acessível apenas através de pesquisas de recepção, amostragens etc. Já o leitor histórico corresponderia a uma dimensão social da recepção, mas Jauss também não se propõe, em sua produção, buscar um leitor textualizado. Para ele, haveria dois lados na relação empreendida entre texto e receptor - o efeito, que é o momento condicionado pelo texto, e a recepção,

momento condicionado pelo destinatário -, e seus estudos se enquadrariam nessa segunda vertente²⁷.

Por outro lado, coincidindo com a primeira tendência, a do efeito, temos uma série de construtos teóricos que procuram fundamentar suas análises na figura de um leitor inscrito na estrutura do próprio texto. Segundo a Narratologia, ou Teoria da Narrativa, por exemplo, o leitor pode ser abordado de um ponto de vista correlativo – que se refere ao *leitor real*, *empírico* - ou de um ponto de vista distintivo – que reveste esse leitor empírico dos contornos definidos por um leitor textualizado, virtual, conhecido como *narratário*, primeiro termo proposto para designar a figura do leitor presumido pelo texto. Em outras palavras, o receptor é, ao mesmo tempo, o leitor real, cujos traços psicológicos, sociológicos e culturais são infinitamente variáveis, e uma figura exclusivamente abstrata, condicionada ao gênero e à enunciação particular de cada texto, necessariamente postulada pelo narrador, já que todo texto se dirige a alguém. O leitor empírico é equivalente ao receptor real, o oposto simétrico do autor, e o narratário, ainda que registre semelhanças com o leitor real, não funciona como receptor do texto, mas como um elemento relevante em sua estruturação, uma espécie de oposto do narrador. Segundo Vincent Jouve (2002:36),

Pode-se deduzir de cada texto que seus respectivos narratários (os leitores que eles supõem) não têm nem o mesmo saber, nem a mesma idade, nem os mesmos centros de interesse. Pelos temas que aborda e pela linguagem que usa, cada texto desenha no vazio um leitor específico. Assim, o narratário, da mesma forma que o narrador, só existe dentro da narrativa: é apenas a soma dos signos que o constroem.

Localizar o narratário na trama textual representa numa dificuldade variável, já que sua visibilidade no texto altera-se consideravelmente: muitas vezes explicitamente mencionado, por vezes o narrador sequer faz alusão ao narratário. De qualquer forma, seu perfil é um elemento determinante na elucidação da estratégia narrativa adotada pelo texto; “ele constitui um elo entre narrador e leitor, ajuda a precisar o enquadramento da narração, serve para caracterizar o narrador, destaca certos temas, faz avançar a intriga, torna-se porta-voz da moral da obra” (PRINCE, 1973:196 apud REIS & LOPES, 1988:65).

²⁷ Jauss não foi o único a refletir sobre uma maneira de contemplar o receptor concreto. Vinculadas a outras tradições de pesquisa, tentativas diversas de apreensão do leitor empírico também já foram empreendidas. Michael Riffaterre, por exemplo, cria o conceito de *arquileitor*, ou *leitor plural*, que consiste em reunir um grupo de informantes que apontarão os pontos cruciais do texto, de maneira a demonstrar, por suas reações comuns, onde nele se constituem os fatos estilísticos, como um artifício que revelará a densidade do processo de codificação do texto. Trata-se de uma espécie de média feita a partir de diferentes leituras, que serve à apreensão empírica do potencial de efeitos do texto. Há também o *leitor informado*, idealizado por Stanley Fish, através de quem se pretende descrever os processos que permitem que o texto seja atualizado pelo leitor. Nesse caso, tem-se um indivíduo que deve agregar uma série de características que o colocam próximo à figura do crítico, senão à do próprio autor. Ele deve ser competente na escrita e na fala da língua em que o texto foi concebido, tendo conhecimento semântico em diferentes níveis de linguagem, sendo ainda competente no regime simbólico para o qual aquele texto foi constituído. O leitor informado não é exatamente um leitor empírico, mas ele também não é pura abstração. Na verdade, trata-se de um híbrido: um leitor real que potencializa sua leitura com o máximo de informações que o auxiliam a acessar o texto em questão. Ele busca se esforçar em compreender o texto mais do que um leitor empírico faria; ele lê “profissionalmente”.

O narratário pode ser de duas diferentes categorias: se ele contempla a comunicação externa à narrativa – o próprio processo de recepção -, fala-se em *narratário extradiegético*; se, pelo contrário, trata-se de uma figura encenada no próprio texto, temos o *narratário intradiegético*. Enquanto esse último constitui ou um personagem da própria história, personagem-leitor, ou pelo menos um leitor interpelado constantemente pelo narrador, o primeiro, um narratário oculto, aparece de maneira bem mais abstrata, apenas como um destinatário suposto para o texto, o que se chama também de *leitor virtual*. Se a presença do narratário intradiegético é óbvia, o narratário extradiegético, que existe simplesmente porque existe uma narrativa, é bem mais difícil de se apreender. De qualquer forma, já que está presente pelo saber e pelos valores que o narrador supõe para o destinatário de seu texto, ele deve agregar algumas características. Deve ter, por exemplo, domínio da língua e da linguagem do narrador, memória razoável, conhecimento das regras que conduzem uma narrativa, capacidade de tirar conclusões a partir de pressupostos e de conseqüências. Além disso, não deve possuir qualquer identidade psicológica ou social, nem experiências particulares, que anulariam seu caráter virtual.

A partir da idéia de narratário multiplicam-se os tipos de leitores abstratos, virtuais, que as diferentes teorias da leitura procuraram definir. Sua complexidade aumenta sobretudo quando se passa da Narratologia para uma perspectiva que busca analisar o efeito textual, que transcende a tarefa de analisar a instância narrativa, a fim de analisar a leitura como processo que se dá sempre em relação ao leitor. Para tal perspectiva, não basta identificar e descrever o narratário; é preciso se perguntar como o leitor reage a esse papel que o texto lhe propõe. Surgem, então, alguns modelos de leitores que se interessam, de fato, pelo que está além do texto. Mais do que a narrativa, o objeto de suas análises é sua concretização pelo leitor.

Uma dessas construções, que “servem para a formulação de metas de conhecimento” (ISER, 1996:63), é o *leitor ideal*, termo bastante corrente quando se fala nessa perspectiva do leitor invocado pelo próprio texto. Esse receptor presumido seria aquele detentor de conhecimentos e informações bastantes para construir a partir do texto uma leitura coincidente com aquela pretendida pelo autor. O leitor ideal é uma entidade sofisticada que compreende e aprova até o menor dos detalhes constantes da obra, a mais sutil das intenções do autor. Tal tipo é freqüentemente acusado de ser mera construção, já que parece representar uma impossibilidade estrutural de comunicação, por exigir que o receptor seja detentor de um código idêntico ao do emissor e possua ainda um “olhar” que contenha todas as intenções do autor: a leitura dominante perfeita.

Ao leitor ideal atribui-se a capacidade, de realizar, na leitura todo o potencial de sentido do texto, esgotando-o, como se tal fosse possível. Apesar dessas fragilidades, esse modelo

sempre é invocado quando há dificuldades na interpretação de um texto. Segundo Iser (1996:66), isso ocorre porque o leitor ideal é, à diferença de outros tipos de leitores, uma ficção e, assim, ele é capaz de preencher as lacunas da argumentação que surgem no momento da análise: “o caráter de ficção permite que o leitor ideal se revista de capacidades diversas, conforme o tipo de problema que se procurava solucionar”.

Menos abrangente, há também uma construção teórica de Erwin Wolff, o *leitor intencionado* (também chamado de *leitor pretendido*). Tal seria a reconstrução de um leitor qual se delineou na mente do autor, o leitor tencionado pelo produtor do texto, capaz de encarnar todas as disposições históricas e culturais imaginadas pelo autor para seus leitores reais – o que pode estar muito distante de um leitor ideal. O leitor intencionado manifesta-se de diferentes formas no texto: pode ser a cópia do leitor ideal, pode manifestar-se nas antecipações de normas e valores dos leitores de outras épocas, na individualização do público, em exortações para o leitor, nas designações de atitudes, em intenções pedagógicas ou na exigência clara de que se suspenda a descrença no ato da leitura, para que se firme o pacto ficcional. Naturalmente, na imagem do leitor intencionado, figuram as condições históricas de produção do texto²⁸.

Fala-se também de um leitor que é visto pelas lentes da psicanálise, comumente chamado de *leitor psicanalisado*. Conforme propõe esta teoria, há certas passagens em qualquer texto de ficção em que se torna possível que reencontremos imagens que nos suscitam nossos próprios fantasmas²⁹. Esse tipo de leitor investido na estrutura do texto promove um encontro do leitor real com seu inconsciente. Para conseguir constituí-lo, no entanto, não tendo acesso à psicologia individual dos receptores, a instância produtora deve lançar mão de um certo número de constantes psicológicas, supostas em qualquer indivíduo, e deve tomar como dado que o significado psicanalítico é a origem de todos os outros. Em função de tal premissa, o leitor psicanalisado também serve para que venha à tona todo o potencial de sentido do texto, a partir das inferências da psicologia do leitor.

Por fim, temos ainda, dentre as construções de um leitor presumido pelo texto, duas das concepções mais difundidas nesse terreno: o *leitor implícito*, de Wolfgang Iser, e o *leitor-modelo*, de Umberto Eco. O leitor implícito, também traduzido como *leitor implicado*, é uma estrutura que remete às diretivas de leitura deduzíveis a partir do texto, válidas para

²⁸ Apesar da semelhança, não há que se confundir o leitor intencionado com o *papel do leitor atribuído pelo texto*. O leitor intencionado, muito próximo ao que se chama de *ficção do leitor no texto*, é um aspecto atinente ao texto, assim como o narrador e a fala das personagens: “a ficção do leitor é apenas uma das perspectivas do texto que se relacionam e interagem com outras” (ISER, 1996:72). Já o papel do leitor não é apreensível apenas pelo texto; ele só é passível de desenvolvimento na dinâmica da leitura.

²⁹ “(...) all stories – and all literature – have this basic way of meaning: they transform the unconscious fantasy discoverable through psychoanalysis into the conscious meanings discovered by conventional interpretation” (HOLLAND apud ISER, 1996:83).

qualquer receptor, e representa, portanto, um leitor sem existência concreta; é o personagem do ato da leitura inscrito no próprio texto, que enfatiza a dimensão comunicativa a ele inerente. Tal recurso materializa as orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, aos seus possíveis leitores. Mais radicalmente que os dois modelos anteriormente comentados, o leitor implícito não possui dimensão empírica, partindo a princípio apenas do texto, mas enfatiza as estruturas de efeito que ele possui e que são responsáveis por conectá-lo a seus receptores reais. Portanto, ainda que não seja um leitor empírico, o leitor implícito condiciona uma tensão que emerge no ato da leitura e só se cumpre quando o leitor real adota o procedimento por ele sugerido, assumindo o papel por ele proposto.

O leitor implícito é, pois, um ponto de vista interno à estrutura do texto (intenção), e, aliado à estrutura do ato de leitura (preenchimento), configurará o comportamento do leitor real. Apesar de fundar-se apenas no texto, ele depende dessas duas dimensões – texto e ato, e por isso não se confunde com a *prefiguração da recepção*, idéia mais próxima do já comentado narratário intradieético, que não tem em vista uma possível recepção real. Jouve (2002:44) explica de maneira esclarecedora a natureza do leitor implícito:

A idéia é a seguinte: na leitura de um texto, o modo pelo qual o sentido está constituído é o mesmo para todos os leitores; é a relação com o sentido que, num segundo momento, explica a parte subjetiva da recepção. Em outros termos, cada leitor reage pessoalmente a percursos de leitura que, sendo impostos pelo texto, são os mesmos para todos.

Sendo assim, temos que, até o ponto da construção de sentido em que o leitor real passa a investir os aspectos do seu quadro pessoal de experiências, o que é oferecido a qualquer um pelo texto é sempre a mesma coisa. Existe uma igualdade de saber entre os leitores no que diz respeito ao texto apenas, antes que se atinja a maneira de recepção de cada um, determinada por sua vivência de mundo.

O leitor implícito pode ser entendido como uma categoria de mediação cultural, como revelador do potencial comunicativo do texto; ele é o modelo segundo o qual se tenta dar forma ao contato cultural com o leitor. Por isso, a categoria do leitor implícito não se refere a um leitor individual, empírico ou ideal, mas às estratégias de comunicação desse texto, aos seus dispositivos de orientação que exercem certo controle ao solicitar ou privilegiar determinadas respostas. Noutras palavras, o leitor implícito consiste numa instância textual (*textual agency*) que possui três formas de operação: confirmar padrões de comunicação habituais numa dada cultura; interferir nesses padrões presumivelmente internalizados pelos leitores; ou romper com eles e desestruturá-los. Reconhecendo que um texto não pode adaptar-se a leitores individuais e que estes, por sua vez, não podem testar suas reações como numa situação em que os interlocutores se acham face a face, o caráter interativo da

leitura pode ser visto como transferência, processamento e mediação/tradução. O leitor implícito pode nos levar a procurar no texto não indicações literais de um receptor, e não apenas pistas da configuração de seu perfil sócio-histórico, mas também a maneira como a obra pretende estabelecer contato com a instância receptora, e a significação potencial que mais serviria aos seus propósitos pragmáticos de fixação de certas idéias.

Há uma construção chamada de *leitor abstrato*, teorizada por J. Lintvelt, que é apontada como correspondente ao leitor implícito. Esse conceito, como aquele formulado por Iser, fala de um leitor que funciona como imagem do destinatário pressuposto pela estrutura do texto, mas acaba não apresentando a diferença de horizonte de expectativas que há entre essa imagem e a de um receptor ideal, capaz de realizar todo o potencial de sentido que ela carrega. Já Gérard Genette sugere que seja designado como *leitor virtual* o equivalente ao leitor implícito, já que sua função não compreende qualquer aspiração a uma natureza de leitor real, concreto, mas apenas de um leitor possível. Seu uso, no entanto, não nos parece adequado para ser aplicado apenas ao leitor implícito, posto que todas os demais modelos de leitores textualizados podem ser chamados de virtuais.

Se o leitor implícito não pleiteia qualquer relação com a natureza de um leitor real, tampouco possui estatuto de entidade ficcional. Enquanto o conceito de narratário, por exemplo, “detém desde logo o estatuto de leitor fictício com a existência que é própria dos elementos que integram um mundo possível, (...) o leitor implicado subsiste como mera virtualidade” (REIS & LOPES, 1988:54).

Não apenas em função dessa virtualidade, essa construção chamada leitor implícito se parece, em alguns aspectos, com o *leitor-modelo*, conceito cunhado por Umberto Eco - que, aliás, já conceitua o próprio texto como sendo uma estrutura que postula internamente seu destinatário como condição indispensável para a comunicação e para a própria potencialidade significativa. Eco explica, para descrição desse tipo de leitor, que sua existência não depende de qualquer recurso extratextual: “como princípio ativo da interpretação, o leitor constitui parte do quadro gerativo do próprio texto” (ECO, 2002:XIV). Por outro lado, como Iser, Eco não desconsidera que a existência de um leitor textualizado só se justifica na medida em que ele orienta a recepção de um leitor real: “não existe análise de aspectos significantes pertinentes que já não implique uma interpretação e por conseguinte um preenchimento de sentido” (ECO, 2002:XV). Então, considerando que o texto é um produto cujo mecanismo gerativo já deve prever o destino interpretativo, podemos dizer que o leitor-modelo é uma estratégia de organização do próprio texto que prevê certas competências capazes de lhe conferir conteúdo, é a figura “capaz de cooperar com a atualização textual como (...) o autor pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente” (ECO, 2002:39). O leitor-

modelo está suposto nas informações que o autor forneceu para preencher possíveis brechas de sentido que restariam no entendimento do texto, e tem por objetivo permitir que o texto seja plenamente atualizado em seu sentido potencial. O leitor-modelo, em outros termos, é o leitor ideal que responderia corretamente – de acordo com a vontade do autor – a todas as solicitações, explícitas ou implícitas, de um texto. Isso não impede, por exemplo, que o leitor-modelo seja conduzido a conclusões equivocadas, desde que o fracasso interpretativo esteja programado no texto.

A recuperação de fatos já narrados ou subentendidos na história dos personagens, bem como informações de caráter geográfico, fazem parte dessa lógica que institui o leitor-modelo, e que também o leva a fazer parte de um grupo limitado, circunscrito por compartilhar conhecimentos sobre uma língua, por ter uma localização geográfica precisa, por comungar da mesma história e por possuir os mesmos heróis. Sendo assim, podemos dizer que o leitor-modelo possui duas dimensões, ambas presentes no texto: uma que o pressupõe e outra que o institui; em outras palavras, podemos dizer que o texto, ao mesmo tempo que prevê um leitor, também o constrói. O texto não apenas repousa numa competência como também contribui para produzi-la. Podemos considerar que o leitor-modelo é semelhante, em um primeiro momento, ao leitor ideal, mas, diferentemente deste, encaminha-se para a dimensão empírica, embora seja diferente do leitor empírico, que pode, livremente, ler um texto de várias formas, conforme suas paixões. Segundo seu próprio conceitor, “o Leitor-modelo constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 2002:45). Ele sempre joga conforme as regras do jogo proposto pelo texto, ele aceita incondicionalmente o que lhe é apresentado.

Umberto Eco reconhece que sua proposição está bem próxima da de Iser, mas aponta uma diferença fundamental: enquanto o leitor implícito define-se como um ponto de vista, um foco, o leitor-modelo está mais para um leitor fictício, que é concretamente relatado como receptor pelo texto. Enquanto o leitor-modelo aponta para um perfil necessário ao sujeito decodificador, o leitor implícito aponta para o processo de decodificação, mais conduzindo a leitura do que propondo um molde, um talhe no qual o receptor se reconheça e pelo qual procure se conformar.

Todas essas reflexões acerca do leitor textualizado são bastante instigantes (embora por vezes excessivamente abstratas), mas não é possível ignorar que a maioria desses modelos de leitor virtual estão longe de ter a objetividade pretendida e são, de qualquer maneira, puramente hipotéticos. O próprio Eco, após postular o leitor-modelo, é obrigado a falar das reações de um leitor empírico que não é outro senão ele próprio, o que o leva a reconhecer a pequena distância que existe na prática entre uma leitura crítica (a que ele mesmo faz,

peçoal) e uma cooperação interpretativa (que é a que ele propõe, programada pelo texto e comum a todos os leitores). Em decorrência dessa experiência, o autor declara: “A fronteira entre essas duas atividades é ínfima e deve ser estabelecida em termos de intensidade cooperativa, de clareza e de lucidez na exposição dos resultados de uma cooperação cumprida” (ECO apud JOUVE, 2002:48).

Os critérios que permitiriam diferenciar a recepção de um leitor em particular da proposta por um leitor virtual são, como se vê, um pouco vagos; o leitor que se encontra sugerido no texto não passa de uma conjectura. Apesar disso, não há como negar que parte das sensações que acometem o receptor empírico, de carne e osso, estão, de fato, programadas pelo texto, mesmo que o receptor nem se dê conta disso. É, então, através desse tipo de abstração que se pode dizer, ainda que hipoteticamente, do que seria – ou será - a recepção real de um texto.

Mesmo falando de um leitor implícito, Iser não desconsidera que o texto só passa a existir quando se confronta com um leitor real; só então um texto vem a ser *obra*, objeto, que é “o ser constituído do texto na consciência do leitor”. A obra só existe quando texto e leitor estão em interação, e olhar para apenas uma dessas instâncias faz com que o lugar virtual da obra desapareça, e sua análise não faça mais sentido. A ação perceptiva do leitor pode estar antecipada no texto, concebido como ato estético do autor, mas o sentido proposto na malha textual pode ser realizado ou modificado durante o processo de leitura.

Por não pretendermos ser taxativos ao assinalar um receptor presente no texto televisivo, e por estarmos interessados também em observar como tais textos, antes mesmo de propor o lugar de um receptor, propõem um percurso de leitura, tomaremos como ponto de partida para nossa análise tanto o processo interpretativo postulado por Iser quanto, dentre todos os modelos expostos, a idéia de um leitor implícito. Para talvez conseguir extrapolar os limites do programa que tomamos como objeto, tentando dizer um pouco da produção televisiva em geral, acreditamos ser necessário, antes de tentar delinear um perfil de receptor com determinadas características, procurar inferir como se constrói algo que chamaremos de uma *implicitude* no texto televisivo. Tal implicitude refere-se não apenas a um lugar onde ela é investida, e que deve coincidir com o próprio receptor, mas à subjacência, no texto, de certas sugestões de recepção.

Falar em termos de um leitor ideal, de um leitor intencionado ou mesmo de um leitor modelo provavelmente nos limitaria ao que está colocado estritamente na minissérie *O Auto da Compadecida*. O modelo de um leitor implícito, por outro lado, por procurar revelar o potencial comunicativo do texto, e por considerar as estratégias de comunicação que o texto adota para garantir minimamente uma leitura, parece-nos o mais adequado a se usar. Se o

leitor implícito, enquanto instância textual, opera com os padrões de comunicação de uma determinada cultura, confirmando-os, alterando-os ou desestruturando-os, parece-nos ser ele o mais propício caminho para se pensar o telespectador textualizado. Para evitar qualquer equívoco relativo ao termo leitor, marcando definitivamente nosso interesse em olhar o texto televisivo, dentro de suas peculiaridades, passamos então a tratar de uma *recepção implícita*. Esse termo poderá nos oferecer a dimensão de que não apenas um sujeito receptor está sendo contemplado pelo texto, mas igualmente uma dinâmica de recepção, preta de encaminhamentos e sugestões de significação. O termo recepção fica entendido, então, tanto como *um processo de recepção* quanto como *um sujeito da recepção*.

Se termos, pois, acesso ao ponto de vista que é uniformemente colocado aos leitores de um texto televisivo, passível de ser apreendido da própria estrutura textual, e se temos conhecimentos acerca do contexto de recepção, sendo possível imaginar com restrições quem foi o receptor da obra, a partir de repertórios de informações oferecidos pelo texto, torna-se possível que façamos apostas em relação à interpretação de um receptor médio da minissérie. Trata-se, como teoriza Gumbrecht, de reconstruir a “motivação-para” do receptor, projetando como seriam suas ações cognitivas concretas, reconstruindo, assim, o projeto de leitura que subjaz ao texto a partir das condições sócio-históricas de sua recepção, a “motivação-porque” do leitor. Um casamento entre essas duas instâncias pode ser capaz de nos revelar um pouco da leitura pretendida para *O Auto da Compadecida*. Afinal, como nos lembra Gumbrecht, “onde seus interesses enfocarem a compreensão da conexão entre leituras históricas (inclusive aquelas que parecem encapsulações ou interpretações errôneas) e suas condições, é aconselhável retornar à leitura pretendida pelo autor como um pano de fundo contra o qual os vários significados históricos possam ser comparados” (GUMBRECHT, 1998b:41). É isso que nos permitirá trabalhar no capítulo próximo. Antes disso, porém, buscaremos refletir sobre alguns aspectos atinentes ao receptor dos textos televisivos em geral, para só então tratarmos da recepção implícita da minissérie de TV *O Auto da Compadecida*.

3.2. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O RECEPTOR TELEVISIVO

A idéia de leitor é essencialmente moderna, fruto da popularização da imprensa no ocidente. “Na época medieval”, lembra-nos Rocha, “não existia o *leitor*, geralmente solitário, como na experiência moderna da leitura silenciosa, mas, pelo contrário, existiam *ouvintes*, reunidos em torno do narrador” (ROCHA in GUMBRECHT, 1998b:13). Também Walter Benjamin, em

seu conhecido ensaio *O Narrador*, demonstra a disparidade entre a situação do receptor dos textos nas narrativas orais – grupos que se reuniam em torno de um narrador concreto para re-tecerem os fios da própria história – e o leitor do romance, que emerge após o advento da imprensa de tipos móveis, indivíduo solitário que conduz a própria recepção: fecha o livro, retoma uma parte obscura, vai até o fim da história para saciar sua curiosidade, lê mais de um livro por vez, alternando as narrativas em que imerge.

Quando Benjamin diz que o romance acabou com uma espécie de ritual de recepção grupal de textos ficcionais que ajudavam a tecer a história de um grupo, o que teria ocasionado a morte da narrativa, ele não previa, contudo, o surgimento de um meio que promoveria semelhante “aglomeração” para a fruição de textos que também possuem, dentre outros objetivos, o de conferir continuidade aos valores de uma coletividade. O ouvinte das sociedades tradicionais e o leitor moderno se mesclam no contemporâneo telespectador, que também tem a experiência mediada, como o leitor de romances, mas que nunca empreende uma recepção solitária, ainda que esteja sozinho diante do aparelho de TV. Todo um corpo de telespectadores compartilham, ao mesmo tempo, ainda que não no mesmo espaço, uma experiência de recepção que pode não ser grupal, mas que é sem dúvida coletiva – um processo de significação socialmente partilhado.

No plano individual, a recepção do texto televisivo pode ser vista segundo o processo de construção de sentido anteriormente comentado. Também no caso de uma transmissão de TV, podemos dizer que o texto só surge, de fato, como unidade de sentido, a partir de um movimento de interação íntima entre sua estrutura lacunar e o receptor, no confronto de suas expectativas e potencialidades. Entretanto, de maneira mais radical que na literatura, pela ampla difusão da televisão como meio de comunicação, nos atos de recepção individuais subjazem práticas e valores que apontam para um grupo, social e culturalmente específico, e também para uma determinada tradição de recepção televisiva. Tal condição é reforçada pela presença patente de um repertório que aponta para a própria realidade, para as características do meio cultural onde foi engendrado aquele texto. De modo bem mais incisivo que a literatura, que só dispõe do aparato lingüístico para fazer a descrição do ambiente em que se desenrola a narrativa contada, a televisão dá a ver esse repertório a partir de vários recursos: as imagens, a trilha sonora, as falas dos personagens, os cenários e locações, o figurino, a fotografia, a montagem.

Lembramos, por conta disso, que o texto televisivo possui três instâncias leitoras: o receptor concreto, real, individual; o receptor construído socialmente, que corresponde à instância receptora que seu grupo (social, histórico, cultural) conforma; e o receptor textualizado, presumido pelo próprio texto. No momento da emissão de um programa televisivo, essas três faces do receptor devem ser levadas em consideração. O sucesso de um programa

está diretamente ligado à capacidade de seu texto em, a partir do conhecimento do perfil médio de seus receptores reais e de suas disposições como grupo, conformar um leitor textualizado que cumpra com habilidade sua função de conduzir um pouco o espectador em sua tarefa interpretativa, garantindo uma leitura que, pelo menos, reconheça os sentidos dominantes. Se a TV possui um potencial estético – o que não nos cabe discutir aqui -, é inegável, de qualquer forma, que sua dimensão pragmática é o que, no mais das vezes, comanda o processo de recepção. Afinal, é do êxito em tal processo que depende a sobrevivência dos programas e, em última instância, dos canais transmissores de TV. Meio de comunicação essencialmente comercial, o contato e a aceitação da recepção não são meramente importantes para a televisão: são vitais.

É dessa necessidade de serem obtidas a atenção, a audiência e a fidelidade do público que surge parte das estratégias discursivas que contemplam o receptor presumido no texto televisivo. Longe de ser considerado amorfo e passivo, ele deve ser pensado em meio a um processo de interação com o texto televisivo. Conforme Elizabeth Duarte (2004:38),

A interatividade com o receptor é tão necessária (...), que o texto televisivo muitas vezes reserva a ele ostensivamente espaços e tarefas no seu percurso de produção de sentidos, tentando apreender e projetar o modo como as mensagens veiculadas são recebidas.

A instância responsável pela produção dos textos televisivos vê-se, nesse caso, levada a criar fórmulas que simulem uma relação direta com os receptores. Não sendo possível controlar empiricamente sua interação com o universo recepcional, ela tem que buscar efeitos discursivos de interatividade. Para tanto, a televisão se utiliza de estratégias que tentam substituir uma relação direta com o espectador por configurações de atores discursivos que ocupam o lugar de enunciatários.

Num programa de variedades ou num telejornal, por exemplo, o enunciador dirige-se claramente e sem rodeios ao receptor, simulando uma interação face a face, embora não haja qualquer simetria num contato mediado pela televisão. Podemos identificar nessa circunstância o recíproco televisivo de um narratário intradieético (um leitor interpelado), engendrado muitas vezes com base em procedimentos como grupos focais, entrevistas e listas de discussão - as redes de televisão procuram saber e sabem com uma certa exatidão quem é o público receptor de cada tipo de programa³⁰. A esse propósito, Stuart Hall fala que "(...) a audiência é, ao mesmo tempo, a 'fonte' e o 'receptor' da mensagem televisiva. Assim (...) circulação e recepção são, de fato, 'momentos' do processo de produção na televisão e são reincorporados via um certo número de *feedbacks* indiretos e estruturados no próprio

³⁰ Elizabeth Bastos Duarte (2004:37) diz que as instâncias produtoras de televisão jamais perdem de vista o universo receptor, em função da necessidade determinante de êxito comercial: "Todo processo de produção televisiva considera minuciosamente seus interlocutores, como já se afirmou antes, não por delicadeza ou simpatia, mas porque eles são os consumidores de seus produtos, os compradores do seu negócio" (DUARTE, 2004:37).

processo de produção” (2003:390). Assim sendo, percebe-se que, num tipo de texto considerado “realista”, a partir de indicações do perfil de um receptor concreto, e também do esboço da dimensão social da recepção, a instância produtora pode colocar explicitamente em seu discurso a imagem de um receptor, capaz de emergir do próprio texto e, de certa maneira, guiar o receptor real à construção do sentido desejado.

Quanto ao texto ficcional, o receptor interpelado, usado como recurso de construção de um receptor inerente ao texto, é geralmente incorporado à própria ficção: não raro personagens olham para a câmara, como a estabelecer um vínculo de cumplicidade com o telespectador, ou mesmo dirigem um ou outro comentário a um interlocutor que está além da câmara. Isso geralmente não é feito à exaustão, a não ser que haja um narrador que, sendo personagem da história ou apenas uma voz em *off*, fale com os telespectadores. Nesses casos, a interpelação da recepção passa a ser o fio condutor da narrativa. O mais comum, contudo, é que esse recurso seja usado de maneira comedida e sutil, inclusive porque pode acarretar, se usado indiscriminadamente, a suspensão do pacto ficcional, chamando o receptor à realidade da situação de interação e interrompendo a imersão num universo de “como se”. De qualquer forma, podemos considerar que a utilização de um narratário intradieético na narrativa televisiva é uma das marcas da presença de um receptor implícito, já que essa tentativa de simular uma relação direta com quem está “do outro lado da tela” aponta para o encaminhamento, para a proposição de maneiras de significar o texto.

Pensando nessas estratégias, Maria Carmen Jacob Romano (1996:223) formula uma questão parecida com a nossa, procurando entender como os produtores de televisão transformam a situação real de recepção, telespectadores empíricos e reais, em espectadores modelizados³¹. Em resposta a esse problema, a pesquisadora sugere que a construção de tal modelo pode ser desvendada a partir de uma análise das “dimensões seqüencial e temporal” do texto, relacionando “as microestruturas que constroem a imagem cinética (planos, cenas, seqüências; códigos de edição, da representação, da colocação em cena; códigos técnico-estilísticos, como os movimentos de câmara, enquadramentos, uso da cor etc.) com as macroestruturas que caracterizam o gênero”. Sua proposta pede que se leve em conta que a linguagem televisiva está firmemente lastreada na lógica temporal das ações que exhibe e também na lógica discursiva construída pela instância de emissão.

Conhecendo esses aspectos da natureza do receptor de textos ficcionais televisivos, bem aqueles comentados no primeiro capítulo, a seguir empreenderemos uma busca pelos

³¹ Aliás, a questão que Romano coloca é praticamente a mesma que nós: “Como se constrói, no interior do texto visual, a interação entre esses produtores e espectadores e quais seriam as implicações das regras constitutivas desta interação para as representações sociais veiculadas nas telenovelas?” (1996:223). Em ambos os casos, o que se procura é olhar para o espectador prefigurado pelo próprio texto, imaginando, assim, qual será a face do receptor real diante de certos aspectos – os referentes à construção de representações identitárias – colocados pelo texto.

aspectos de uma leitura pretendida indicados por uma recepção implícita no texto da minissérie televisiva *O Auto da Compadecida*.

CAPÍTULO 3: UM PROCESSO E UMA INSTÂNCIA DE RECEPÇÃO

N' O AUTO DA COMPADECIDA

“A televisão e o cinema têm prestado, às vezes, à ficção e à dramaturgia do Brasil, um excelente serviço. E ele poderia ser ainda melhor se confiassem mais no público, cujo bom gosto normalmente é subestimado.”

(Ariano Suassuna)

INTRODUÇÃO

Feitas as considerações necessárias acerca da televisão, de sua recepção e de seus processos de construção de sentido, sobretudo no que toca aos textos ficcionais, lançaremos aqui, neste terceiro e último capítulo, um olhar mais detido sobre o objeto que escolhemos para a investigação desse que seria um modo de recepção, como processo e como instância, implícito no texto televisivo. A minissérie (ou microssérie, como querem alguns³²) televisiva *O Auto da Compadecida*, dirigida por Guel Arraes e exibida pela Rede Globo de Televisão em 1999, a nós servirá como caminho para a revelação de um percurso de leitura indicado pelo próprio texto e das marcas de um espectador solicitado pela ficção televisiva. Lembramos que não se trata aqui de traçar o perfil definitivo desse receptor textualizado, e nem de forjar um modelo através do qual seja possível olhar para qualquer texto ficcional televisivo, mas de identificar a maneira como essa estrutura de *implicitude* inerente ao texto manifesta-se, convocando o receptor e conduzindo a leitura, de modo a levar alguns sentidos potenciais à concretização no ato da recepção.

Atentamos para o fato de *O Auto da Compadecida* configurar-se como uma produção bastante peculiar, já que a base de seu texto não foi originalmente criada para a televisão. O programa, em quatro episódios, resulta de uma transcrição – que o senso comum chama simplesmente de adaptação – da peça quase homônima, de autoria de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*. Esse fato não chega a constituir, entenda-se, um problema para a nossa análise; pelo contrário, consideramos que esta minissérie seja, por esse motivo, exemplar bastante representativo de boa parte das minisséries produzidas pela televisão brasileira, as quais sempre mantiveram forte ligação com textos literários, sobretudo os de nossa própria literatura. Não obstante não tencionemos aqui explorar o movimento de tradução entre uma obra e outra, não ignoraremos certas características inerentes à peça e

³² Cf. Anna Maria Balogh, *O discurso ficcional na TV*.

que perduram no programa de televisão. O universo de referências que a peça suscita, portanto, permanecerá como pano de fundo para nossas reflexões, inclusive porque pode-se considerar que a transposição entre linguagens manteve-se bastante fiel à peça teatral e ao estilo do próprio Suassuna.

1. O AUTO DA COMPADECIDA

Antes de iniciarmos a análise do texto da minissérie televisiva, gostaríamos de empreender uma breve passagem pela descrição das referências que originaram o programa televisivo *O Auto da Compadecida*, cuja sinopse e ficha técnica encontram-se, respectivamente, no Anexo 1 e no Anexo 2. Com tanto, pretendemos localizar nosso objeto empírico numa certa tradição de discussão de alguns temas em específico, oferecendo dados que digam do universo a partir do qual ele se constrói.

1.1. DA TRADIÇÃO ORAL E DO CORDEL AO TEATRO: A PEÇA *AUTO DA COMPADECIDA*

Há exatos 50 anos, o paraibano Ariano Suassuna, então um jovem escritor de 27 anos, dava por encerrado o *Auto da Compadecida*, peça de teatro encenada pela primeira vez um ano depois, num pequeno teatro da capital pernambucana, pela companhia *Teatro Adolescente do Recife*. Nessa ocasião, o sucesso do trabalho foi tão pequeno que, das três apresentações programadas, a última foi cancelada por falta de público. No ano seguinte, no entanto, o *Auto* foi aclamado como inaugurador de um teatro verdadeiramente brasileiro no I Festival de Amadores Nacionais, no Rio de Janeiro, e, premiado, ganhou sua primeira edição em livro, já na condição de marco na história do teatro nacional. De lá para cá, a obra foi reeditada mais de quarenta vezes, tornando-se também, de certa forma, um sucesso da literatura nacional³³. Além disso, já foi traduzida para dezenas de idiomas e montada em diversos países no exterior, como Portugal, Espanha, Itália, Grécia, França, Alemanha, Suíça, Holanda, Polônia, República Checa, Finlândia e Israel.

A singularidade do *Auto da Compadecida* vem de uma leitura das tradições populares medievais e da literatura de cordel brasileira. Além de carregar uma universalidade temática, segundo Bráulio Tavares (2004:195), “os episódios usados por Ariano têm uma mecânica narrativa simples e divertida, prestam-se à sátira social e lidam com imagens fortes, de impacto imediato”, o que justificaria seu sucesso em realidades tão distantes da seca da paisagem nordestina, cenário da peça. Além de visitar sentimentos e valores universais, o *Auto da Compadecida* contempla com argúcia uma segmentação social comum em

³³ Em nosso trabalho trataremos o *Auto da Compadecida* como obra literária, posto que procuramos pensar a minissérie que resulta de sua transcrição como inserida na costureira prática televisiva chamada de adaptação de obras literárias. No entanto, embora em muitas situações o teatro seja considerado um gênero literário, não desprezamos o fato de estarmos lidando com um produto outro, concebido fora do circuito literário e que tem relativa independência do mercado editorial, embora o livro seja o instrumento usado para perpetuação e registro de seu conteúdo. Segundo Bráulio Tavares, “um folheto de cordel e uma peça de teatro (...) são obras de literatura oral que só se transformam em livro por questões de ordem prática: preservação e transporte do texto” (2004:193).

diferentes localidades: os homens pobres do povo (os protagonistas João Grilo e Chicó), o clero ambicioso e corrupto (Padre João e o Bispo), a burguesia comerciante, ao mesmo tempo avara e perdulária (o padeiro e sua mulher), a aristocracia proprietária de terras, truculenta e autoritária (o Major Antônio de Moraes), uma população marginal e criminalizada (o cangaceiro Severino de Aracaju e seu bando).

Como outras comédias teatrais de Ariano Suassuna, o *Auto* procura recuperar e reproduzir mecanismos narrativos da comédia medieval e renascentista da Europa e da comédia popular do Nordeste. À semelhança da tradição literária oral, não há grande preocupação com a originalidade do que se conta; a marca do autor-narrador se imprimirá na maneira de contar a história, e não em seu conteúdo. Conforme Tavares,

um aspecto importantíssimo desse tipo de teatro é o seu caráter tradicional coletivo, no qual a fidelidade a uma tradição é tão importante quanto a originalidade individual – ou mais até – e onde o autor não julga que escreve por si só, mas com a colaboração implícita de uma comunidade inteira (TAVARES, 192-3).

Forjada segundo tal espírito, a peça *Auto da Compadecida* tem seu texto baseado em três histórias populares anônimas, reproduzidas há tempos pela tradição oral e pertencentes ao romanceiro nordestino, que as registrou em cordel. São elas *O castigo da soberba*, em que Jesus Cristo julga um grupo de pessoas, dentre as quais se encontram alguns clérigos desonestos, *O enterro do cachorro* (registrado em folheto no século XIX sob o nome de *Dinheiro*, por Leandro Gomes de Barros), na qual, mediante suborno, Padre e Bispo consentem em officiar, em latim, o funeral de um cão, e a *História do cavalo que defecava dinheiro*, onde um “espertinho”, tipo tão comum nos romances populares brasileiros e também na literatura popular ibérica, usando de um ardil pouco adequado, consegue vender com grande lucro um cavalo velho e magro. Além disso, há, dispersos pelo texto, fragmentos de outras histórias do cancionero popular, que funcionam na peça como *gags*: por exemplo, a história do instrumento musical que faz reviverem os mortos, ou a da bexiga cheia de sangue que, posta sob a camisa de alguém, é capaz de simular um ferimento mortal e salvá-lo de uma iminente morte verdadeira.

A reutilização desses pequenos quadros bastante familiares busca conferir agilidade à peça, além de dar ao diretor opções de montagem, já que essas cenas curtas podem ser recortadas inteiras de um texto e coladas em outro sem que o seu sentido e sua função se percam. Essa prática marca a influência que tem, para o *Auto*, os *lazzi* da *Commedia dell'Arte* italiana e as *routines* dos comicos de teatro de *vaudeville* ou do cinema mudo norte-americano, que se utilizam de pequenas situações narrativas que, engenhosas, podem ser encaixadas em diferentes contextos e em obras variadas.

No *Auto da Compadecida* a preocupação em manter o discurso sempre próximo a um universo popular é tal que, antes de iniciar o texto da peça, numa espécie de introdução, o autor ressalta que “gostaria de deixar claro que seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno” (SUASSUNA, 2004:13). Não por acaso, o “mestre de cerimônias” da peça, que faz as vezes de um narrador, apresentando personagens e situações, é um palhaço, que se move pelo cenário proposto para a peça tão à vontade quanto em um picadeiro.

Em relação a todas essas influências, o que Suassuna faz não é aludir às histórias de domínio popular ou recontá-las integralmente, mas incorporá-las ao universo por ele criado, animando-as com os personagens que imaginou. Sua atitude não é reverente, como a de muitos autores eruditos que vão beber em fontes populares; sem grandes pudores, ele muda o que lhe parece conveniente para o andamento da história no teatro. Assim, o cavalo que defecava dinheiro vira um gato que “descome” moedas e a rabequinha mágica que ressuscita os mortos transforma-se numa gaita benzida por Padre Cícero. Tal procedimento revela que a influência do teatro ibérico medieval e da literatura oral nordestina na obra de Suassuna vão muito além do reaproveitamento de histórias ou personagens. Esse uso irrestrito, sem cerimônia, de referências a tramas já existentes, sem a preocupação em citar fontes ou rastrear autores, como é de praxe na literatura erudita, é herança de uma época em que a idéia de autoria simplesmente não fazia sentido. Em casos como o da obra de Ariano Suassuna, a imitação não é um defeito e o plágio não configura um delito. A aplicação desse processo de uso generalizado nas artes populares - o circo, o teatro de rua, o cordel, o romanceiro das línguas latinas, as baladas da língua inglesa – apenas faz confirmar as opções políticas e estéticas que esse autor fez para sua produção, influenciado pela idéia de que o repertório tradicional a todos pertence. Esse mesmo procedimento antropofágico, como veremos a seguir, é adotado por Guel Arraes na transposição da peça para a televisão. Por exemplo, algumas situações foram retiradas inteiras de outras peças e tão-somente transportadas para a realidade d’*O Auto da Compadecida*.

1.2. DA PEÇA TEATRAL AO PROGRAMA TELEVISIVO: A MINISSÉRIE *O AUTO DA COMPADECIDA*

A peça *Auto da Compadecida* foi transcrita em três ocasiões para o audiovisual: duas vezes para o cinema (*A Compadecida*, de 1969, feita sob direção de George Jonas e com roteiro do próprio Suassuna, com Armando Bogus e Antônio Fagundes no papel dos protagonistas; e *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, de 1987, dirigido por Roberto Farias e estrelado pelo famoso quarteto de comediantes comandados por Renato Aragão. O

roteiro era do próprio diretor e, mais uma vez, do autor da peça) e uma para televisão, em 1999, sob a direção de Guel Arraes, pela Rede Globo de Televisão. Esta versão televisiva, submetida a cortes, gerou ainda mais uma versão cinematográfica da obra, um dos grandes sucessos de bilheteria recentes do cinema nacional, exibido no segundo semestre de 2000 e lançado em vídeo e DVD para compra e locação no início do ano seguinte.

Dissemos que a peça *Auto da Compadecida* é resultante de um movimento de transcrição, já que Ariano Suassuna tomou versos populares e os transpôs para a prosa, construindo, de três narrativas anônimas, um único texto de encenação direta. Guel Arraes e os outros dois roteiristas da minissérie, João e Adriana Falcão, também transformaram livremente o texto da peça. Assim, Xaréu, o cachorro com testamento, vira a cachorra Bolinha, e o filho doente do Major Antônio de Moraes transforma-se numa bela jovem, de nome Rosinha, que, ao final da história, casa-se com Chicó. Este personagem, por sua vez, adquiriu no programa de televisão maior evidência do que tinha na peça, o que também ocorreu ao padeiro e sua mulher, que, no teatro, não tinham nem nomes próprios. Na minissérie viram Eurico e Dora, e têm grande destaque na trama, não só pelo seu envolvimento nas histórias inspiradas na peça – a morte da cachorra e o gato que “descomia” dinheiro -, mas, também, com a história paralela do adultério de Dora.

Para ampliação do enredo, a versão televisiva lançou mão de outros textos de Suassuna. As principais referências para essa transcrição foram *Torturas de um coração* e *A pena e a lei* - de onde saiu a personagem Rosinha, originalmente chamada Marieta, e também o Cabo Setenta e Vicentão, seus pretendentes -, *O santo e a porca* e *O casamento suspeito*. Embora sejam esses os textos dos quais efetivamente se aproveitaram situações inteiras, todo o universo de Ariano Suassuna foi pesquisado, e é a partir dele que surge a ambientação criada para o programa televisivo. Além dessa verdadeira imersão pelo universo teatral de Suassuna, foram pesquisadas histórias medievais e renascentistas que combinavam com o cenário nordestino arcaico da peça, bem como histórias encontradas na tradição da comédia mediterrânea, na novela picaresca espanhola e na comédia de Shakespeare. Nas palavras do diretor Guel Arraes, foram pesquisados “Decameron, histórias medievais, histórias farsescas da Idade Média, pequenos contos franceses do século XII e as comédias pré-Molière que usavam esses enredos” (ARRAES in FREITAS, 2004).

O resultado deste trabalho cuidadoso de tradução foi a minissérie que é considerada por Arlindo Machado um dos trinta melhores programas da história da televisão mundial. Curiosamente, os elogios a ela tecidos por Machado coincidem, em grande parte, com aqueles feitos à própria obra de Ariano Suassuna:

Essa minissérie é o melhor exemplo de adaptação do teatro para a televisão e, ao mesmo tempo, uma das mais eloqüentes demonstrações do que se pode fazer em termos de dramaturgia na televisão. É também uma perfeita síntese do popular e do erudito, do simples e do sofisticado, da inovação de linguagem e da acessibilidade a um público mais amplo, ou seja, de tudo aquilo que a televisão sempre quis ser, mas raras vezes o logrou plenamente” (MACHADO, 2001:42).

Se a peça *Auto da Compadecida* foi considerada um marco para a instauração de um teatro verdadeiramente brasileiro, a minissérie televisiva *O Auto da Compadecida* é apontada como fazendo parte do que de melhor já se produziu na tevê brasileira, assinalando também ela um modo de se fazer televisão característico do Brasil.

O Auto da Compadecida foi produzido no segundo semestre de 1998 e, apesar de concebido para televisão, o programa foi filmado em película 35mm. Foram 37 dias de filmagem, com 40% do texto composto por cenas externas, feitas em Cabaceiras³⁴ (cidade vizinha a Taperoá, que é onde se passa a história), no sertão da Paraíba, e 60% de cenas rodadas nos estúdios da Rede Globo de Televisão, no Rio de Janeiro. O custo total da produção foi de aproximadamente 1 milhão e quatrocentos mil reais. A minissérie, que tem ao todo 2 horas e 37 minutos de duração, foi ao ar dividida em quatro episódios de aproximadamente 40 minutos cada, entre os dias 5 e 8 de janeiro de 1999, terça a sexta-feira, às 22 horas.

1.3. DA TELEVISÃO ÀS SALAS DE CINEMA: O FILME *O AUTO DA COMPADECIDA*

Porque realizou a minissérie *O Auto da Compadecida* em película 35mm, o diretor Guel Arraes teve, segundo seu próprio relato (in BUTCHER), ainda durante as filmagens, no segundo semestre de 1998, a idéia de levar a história também às telas de cinema. Em função desse projeto, algumas seqüências foram filmadas duas vezes com ligeiras diferenças e o próprio Arraes, após a finalização da minissérie, montou uma versão compacta, com cerca de uma hora a menos. Os cortes não alteraram a estrutura do programa; o que o diretor fez foi retirar situações inteiras, mantendo intacta a estrutura da narrativa. Diante da repercussão que gerou *O Auto* na televisão, o diretor foi buscar apoio na Globo Filmes para finalização e lançamento do filme. Por mais cerca de 500 mil reais, a sonorização e os efeitos especiais das cenas que se passam no céu foram todos retrabalhados e o filme foi lançado.

³⁴ A opção por se filmar em Cabaceiras e não na própria Taperoá se deve ao tamanho das cidades. Cabaceiras tem 200 km² a menos que Taperoá, e um terço de sua população, cerca de quatro mil habitantes. Tais condições condizem mais com o quadro pintado por Suassuna meio século atrás. O fato de recorrer ao arcaico e de situar o nordeste como o lugar onde sobrevive a herança cultural ibérica medieval orientou a concepção e a direção de arte da minissérie que, na construção dos cenários e também na fotografia, reproduz as imagens de um Nordeste anacrônico.

O longa, com 1 hora e 44 minutos de duração, chegou em setembro de 2000 a sessenta salas de cinema e obteve uma grande aceitação, mantendo, na tela grande, a rapidez e o dinamismo da linguagem televisiva, o que parece ter agradado ao público. Diz Guel Arraes (in BUTCHER), a esse respeito: “Cheguei a ouvir de algumas pessoas que o cinema tem um tempo diferente e que a transposição seria impossível, mas acredito que uma comédia como o *Auto* pede esse ritmo. Na TV ou no cinema, foi a melhor maneira que achei para contar essa história”. De qualquer maneira, *O Auto da Compadecida* é considerado pela crítica um dos mais importantes encontros entre televisão e cinema já acontecidos no Brasil, sendo um dos mais bem sucedidos filmes do circuito nacional nos últimos anos.

2. VESTÍGIOS DE UMA RECEPÇÃO PARA *O AUTO DA COMPADECIDA*

Como dissemos ao final do capítulo anterior, nossa opção metodológica foi a de adotar como referencial o modelo de leitor implícito, postulado por Wolfgang Iser. Esse modelo nos servirá para a construção da idéia de uma recepção implícita, inerente ao texto da minissérie *O Auto da Compadecida*. Ao usarmos o termo recepção, estaremos aqui explorando a duplicidade que ele sugere: a recepção será por nós entendida tanto como processo quanto como instância. Buscamos, pois, tanto as marcas de uma leitura sugerida quanto as pistas de um leitor por ela engendrada.

Dessa maneira, em primeiro lugar nos ateremos a uma proposta de leitura, a indicações de interpretação subjacentes à estrutura textual do programa de televisão. Para tanto, não nos fixaremos apenas no texto imagético ou somente no texto sonoro da minissérie. Como ficou bastante claro em nossa reflexão sobre a natureza do discurso televisivo, para a construção do texto televisivo som e imagem estão inextricavelmente entrelaçados, explicando-se mutuamente. Procurar ver como um sintagma audiovisual produz, na associação entre som e imagem, essa implicação de uma leitura parece-nos muito mais frutífero do que tentar dissociar um texto de outro. Nossa intenção é, portanto, observando as imagens, os diálogos e os demais recursos sonoros d'*O Auto*, extrairmos algumas sugestões de sentidos que emergem da trama de seu texto, como indicação de uma concretização de significados possível. A fim de procurar as marcas da implicitude de uma leitura, elegemos alguns elementos específicos que, em conformidade com as reflexões que vimos urdindo até aqui, podem nos dizer de algo como uma interpretação textualizada. Portanto, exploraremos centralmente os seguintes elementos: a construção de uma ambientação, a partir de aspectos intertextuais; a busca da identificação com o receptor, através da construção de tipos; a definição da natureza dos personagens principais e as implicações que ela traz para o processo interpretativo; a interpelação do receptor; as pistas de uma leitura sugerida pelas imagens e pelo áudio da minissérie. Cumpre dizer que nossa proposta aqui não é promover um esgotamento de tais relações, mas apenas proceder a uma abordagem possível, que é parcial e abrange apenas alguns aspectos do texto. Não obstante estejamos considerando amplamente o texto da minissérie, a título de ilustração, destacamos, no Anexo 3, *frames* do programa em que as pistas por nós apontadas tornam-se evidentes. A indicação de cada uma dessas imagens encontra-se entre parênteses, ao longo do próprio texto que se segue.

2.1. O SERTÃO N' O AUTO DA COMPADECIDA: MARCAS INTERTEXTUAIS

2.1.1. Correlações com uma tradição de figuração do sertão

Uma peculiaridade da obra de Ariano Suassuna, e do *Auto da Compadecida* em particular, é sua construção à maneira de um palimpsesto, no qual os rastros deixados pelas múltiplas referências não apenas não se apagam como também são, eles próprios, aquilo que engendra o texto. Seguindo caminho semelhante, mais que simplesmente se prender ao texto da peça original, encenando-a literalmente para as câmaras, o diretor Guel Arraes fez com que a minissérie dialogasse com diferentes textos e referências, extrapolando mesmo o universo da peça de Suassuna.

Tendo em vista essa polifonia, trataremos, aqui, da intertextualidade presente no texto da minissérie como uma das estratégias válidas na construção de uma recepção implícita. Qualquer texto ficcional se forma a partir de uma série de referências intertextuais, formando-se por meio do cruzamento de outros produtos ficcionais, outras imagens e de certas convenções. É a partir da interação entre as convenções textuais e as convenções de recepção que a representação e a conseqüente proposta de um sentido para o texto emergem. Dentro dos quatro capítulos que compõem a minissérie encontramos citações diversas, fragmentos de textos, imagens que suscitam outras, cenários que lembram algo já visto. Como são muitas as referências, para uma análise não muito extensa e nada exaustiva das suas relações intertextuais, que nos capacitará a pensar um pouco numa recepção sugerida, limitaremos nossa discussão a um único aspecto que perpassa todo o texto d' *O Auto*: a caracterização do sertão.

Na peça original, poucas indicações o autor faz acerca do cenário. Primando pela simplicidade, para que se facilite a montagem popular, acessível a qualquer grupo teatral de recursos escassos, o auto de Ariano Suassuna não pede mais do que o que se descreve no trecho abaixo, retirado das poucas páginas que versam sobre a montagem da peça:

O cenário pode apresentar uma entrada de igreja à direita, com uma pequena balaustrada ao fundo, uma vez que o centro do palco representa um desses pátios comuns nas igrejas das vilas do interior. A saída pra cidade é à esquerda e pode ser feita através de um arco. Nesse caso, seria conveniente que a igreja, na cena do julgamento, passasse a ser a entrada do céu e do purgatório. O trono de Manuel, ou seja, Nosso Senhor Jesus Cristo, poderia ser colocado na balaustrada, erguida sobre um praticável servido por escadarias. Mas tudo isso fica a critério do encenador e do cenógrafo, que podem montar a peça com dois cenários, sendo um para o começo e outro para a cena do julgamento, ou somente com cortinas, caso em que se imaginará a igreja fora do palco, à direita, e a saída para a cidade à esquerda, organizando-se a cena para o julgamento através de simples cadeiras de espaldar alto, com saída para o inferno à esquerda e saída para o purgatório e para o céu à direita (SUASSUNA, 2004:12-3).

Excetuadas, pois, as expressões regionais que marcam o falar dos personagens e a menção a elementos como o cangaceiro, a seca e a própria cidade de Taperoá, não há, no texto que serve de fundamento à minissérie, nenhuma alusão clara a como deve ser feita a representação do sertão nordestino. Temos, pois, que a eloquência das imagens que constroem a ambientação do programa televisivo teve de ser buscada em outras fontes, inclusive porque os demais textos de Suassuna em que a minissérie se inspira são construídos no mesmo tom direto e econômico do *Auto*.

Temos, então, que o sertão na minissérie *O Auto da Compadecida* é construído a partir de uma vasta tradição de caracterização do nordeste brasileiro, que começa com a literatura, com obras como, por exemplo, *Os sertões*, de Euclides da Cunha e muitas das coisas que produziram Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Rachel de Queirós, e vai até a própria ficção televisiva, passando necessariamente pelas imagens cinematográficas, como nas produções do Cinema Novo, sobretudo os filmes de Glauber Rocha e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos.

Há momentos em que é possível depreender de suas imagens a vastidão e o desolação do sertão que nos habituamos a ver representado na literatura, no cinema, na fotografia, nas artes plásticas. Naturalmente, essas imagens, sempre muito bem acabadas, vêm edulcoradas, tingidas em cores quentes pela leveza que predomina no texto do programa, e misturam-se a outros intertextos, como o uso de elementos de animação (figuras 1 e 2). Mas há algo nelas que é capaz de nos remeter, por um átimo, a um sertão imenso e inóspito. O chão árido e rachado, a vegetação seca, escassa, a planície sem fim encimada por um céu quase sem nuvens são os mesmo já outras vezes vistos, e fazem parte de uma sintaxe da figuração do sertão brasileiro.

É isso o que vemos, por exemplo, na seqüência do primeiro episódio que mostra o bando de Severino de Aracaju nos arredores de Taperoá, espreitando a cidade que pretendem atacar logo mais. Nesse trecho, o solo arenoso e seco do sertão conjuga-se com a visão de amontoados de pedras, que formam grutas onde os cangaceiros se escondem (figuras 3, 4 e 5). Quando planeja o ataque à Taperoá, Severino volta-se para um descampado – a planície onde a vista se perde, a terra rachada, nenhuma vegetação, um céu encoberto por nuvens claras, alguns pedregulhos, um vento impiedoso; o mesmo quadro desolado, meio lúgubre, tantas vezes já pintado (figuras 6 e 7). O olhar que Severino e seu cabra lançam a este cenário parece sugerir que Taperoá vai ficar sem vida como a paisagem sertaneja após sua passagem – confirmando a tradição de se pensar os cangaceiros como versões brasileiras de um “flagelo de Deus”. Enquanto uma panorâmica revela seu olhar sobre a paisagem, Severino diz: “Rodei a cidade toda vestido de esmoler e não encontrei nenhum polícia. Mas também não teve nenhum cidadão pra me dar uma esmola. Mas foi até bom,

que eu ganhei mais raiva desse povo”. Juntando-se a ele, seu cabra diz: “Eita, que desse jeito não vai escapar ninguém em Taperoal!”. O pio de uma ave de rapina encerra a seqüência.

A maneira de caracterizar esses personagens cangaceiros tem também muito a ver com a tradição da produção cinematográfica. As roupas e o chapéu de couro, tudo meio andrajoso, medalhas e escapulários, anéis, correntes, como já vimos antes *n’O Cangaceiro*, de Lima Barreto, nos filmes de Glauber Rocha, nos filmes sobre Lampião. O cangaceiro Severino, aliás, suscita, num gesto que faz, o cangaceiro Corisco, vivido por Othon Bastos em *Deus e o Diabo na terra do sol*. No início da seqüência mencionada acima, Severino é cercado por seu bando quando se aproxima, porque seus cabras não o reconhecem sob os trajes de mendigo. Um deles pergunta num grito, apontando-lhe o rifle: “Quer morrer, cabra?”. Saindo de debaixo do manto que lhe cobria até a cabeça, empunhando um revólver numa mão e uma faca em outra, Severino revela seu rosto e dá uma volta sobre si, possesso, no gesto que eternizou Corisco: “Vou, mas levo tudo comigo!” (figura 8).

Esse mesmo gesto é repetido no terceiro episódio, já na condição de paródia³⁵. João Grilo arquiteta um plano para que Chicó fuja da cidade e se case com Rosinha, sem que para isso tenha que pagar sua dívida – dez contos de réis ou uma tira de pele de suas costas – com o Major Antônio Moraes. Ele próprio vai se vestir de cangaceiro e fingir matar Chicó, que o teria enfrentado no intuito de proteger a cidade, “morrendo” como herói. Depois de explicado, em detalhes, o plano a Chicó, João diz: “Pode começar a arrotar valentia por aí, que amanhã você vai enfrentar o rei do cangaço!”. Ao dizer isso, João, por pilhéria, executa a mesma volta em torno do próprio corpo, duas vezes, segurando uma faca (figura 9).

É possível que notemos também, num certo diálogo d’*O Auto da Compadecida*, a menção explícita ao sertão da obra de Euclides da Cunha e uma referência à apropriação de *Os Sertões* que o próprio Glauber faz. Ao chegar à Fazenda dos Angicos, de propriedade do Major, trazendo Rosinha, João Grilo, a propósito de uma conversa entre Antônio Moraes e sua filha a respeito de Recife e da “pouca vergonha” que se dá nas praias, diz: “Nunca vi o mar... Não sei o que é mulher de tanga”. Em resposta, Rosinha dá as costas à varanda de casa, onde já entrava, contempla por um instante a vista da noite sertaneja e fala: “Eu li que há milhões de anos atrás, o sertão também já foi um mar...” (figura 10). A isso João responde, pondo-se ao seu lado: “la dar gosto ver o sertão cheinho d’água...”. Os olhos dos dois voltam-se um minuto para o belo céu estrelado, já mostrado de relance enquanto

³⁵ Falamos aqui em paródia tomando tal conceito não como sátira, mas como a simples imitação de um autor e de seu modo de criação. Paródia é, segundo Wallace Martin (1986:180), a “imitação exagerada das características formais de um autor ou gênero, assinalados pelas disparidades temáticas, estruturais ou verbais. Ela exagera os traços para torná-los visíveis” (tradução nossa). A paródia, ao mesmo tempo em que imita, distancia-se do seu modelo, convidando ao prazer do reconhecimento ou a uma reavaliação crítica.

Rosinha e João Grilo apeavam e enquanto João ia carregando as malas da moça até a varanda. Da hora em que João Grilo comenta nunca ter visto o mar, quando sua figura aparece emoldurada pela paisagem árida e pelo céu estrelado, até o final dessa seqüência, quando, após contemplar a vista, Rosinha e João entram na casa, as imagens são acompanhadas de um tristonho solo de viola caipira, que completa a “ambientação sertaneja” da cena (figura 11). Podemos ver nesse fragmento os ecos da célebre frase atribuída a Antônio Conselheiro, reproduzida por Euclides da Cunha em *Os Sertões*: “O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão...”, e também da promessa do beato Sebastião, de *Deus e o Diabo na terra do sol*, que anuncia, do alto de Monte Santo, as mesmas palavras de Conselheiro, com os mesmos olhos que Rosinha e João voltam para o horizonte (figuras 12 e 13).

Na seqüência que antecede a essa, da Fazenda dos Angicos, o sertão é sutilmente celebrado pela música que Chicó dedica a Rosinha na quermesse da padroeira de Taperoá. Saindo da missa, Rosinha estaca para ouvir o auto-falante que anuncia: “Alguém dedica essa música para Rosinha, e esse alguém manda dizer que não diz quem foi porque ela vai ter que adivinhar...”. A moça olha um ponto, encantada, enquanto descobre a cabeça coberta pelo véu, e seu rosto se abre num sorriso. O contraplano revela Chicó que, num gesto gêmeo ao da jovem, também descobre a cabeça, ocultando brevemente o rosto com o chapéu feito de palha e couro, para se mostrar, em seguida, num ambíguo sorriso de cumplicidade, que não sabemos ser para Rosinha ou para o próprio espectador. Este, o espectador, há muito já adivinhara quem dedicava a música à filha do Major, graças a uma breve tomada de Chicó, fumando encostado a um poste, à espera do fim da missa, olhos fixos na saída da igreja. Sabemos, então, que Chicó e Rosinha se fitam. E enquanto a câmara passeia pela quermesse, num movimento que desce da fachada iluminada da igreja até o auto-falante, mostrando o céu negro, a pequena roda gigante colorida a girar, pessoas que saem da missa, uma carroça que passa ao fundo, as casas que circundam o largo da igreja, pessoas que se divertem nos brinquedos e crianças correndo (figura 14), a música *Luar do Sertão* é executada: “Não há, oh, gente, oh, não, luar como este do sertão...”. Quando o movimento da câmara cessa, encerrando esta seqüência, o auto-falante está perfeitamente enquadrado (figura 15). Acontece o corte e já estamos na varanda da Fazenda dos Angicos, onde o Major espera pela filha. O cenário é banhado pela luz do “luar do sertão”, o que se nota pelo filtro que deixa todas as imagens azuladas, como no recurso que ficou conhecido no cinema e também na TV como *noite americana* (figura 16). Assim, podemos dizer que *O Auto da Compadecida* dialoga com um vasto repertório de construções do sertão.

2.1.2. Outra caracterização do sertão: o discurso miserabilista da fome e da seca

As imagens e falas acima descritas revelam uma porção ancestral, arcaica e mítica do sertão d'*O Auto da Compadecida*, que, apesar de remeter a uma tradição de caracterização de um sertão miserável e triste, não carrega em si a crueza das imagens compostas nos intertextos dos quais lança mão. Outros aspectos da representação do sertão nordestino, como o barroquismo da composição de cenários como o da quermesse ou da casa de Eurico e Dora (figura 17) ou a referência medieval na construção de certos cenários externos (figura 18) geralmente suplanta a conotação miserável que a imagem do sertão geralmente comporta. Imagens e diálogos romantizados, não obstante, às vezes são desinvestidos dessa roupagem colorida, e remetem à situação precária da realidade sertaneja, que substituem qualquer saudosismo pela dureza e a melancolia. Temas como a seca e fome não são ignorados pelo texto da minissérie. Essa consciência da miséria está, em primeiro lugar, no discurso verbal dos personagens d'*O Auto*, ainda que atenuada pela jocosidade característica do falar dos personagens. O recurso ao humor é uma maneira de fazer com que tais enunciados não destoem da narrativa em geral e acabem por constituir uma quebra. Em várias passagens, portanto, mesmo que num tom leve e de facécia, João Grilo e Chicó falam da fome que sentem e, às vezes, amaldiçoam a seca que assola o sertão. Logo no início da minissérie, Chicó sai para caçar, mas volta de mãos vazias, e diz que *quase* caçou alguma coisa. Apagando a fogueira que já esperava pela caça, João Grilo faz troça da própria desgraça: “Taí, um bicho gostoso esse quase. A gente quase assa, quase come, e quase morre de fome!”.

Logo depois disso, quando Dora tenta dar bife passado na manteiga à sua cachorrinha doente, sob os olhares famintos de João Grilo e Chicó, dá-se outro diálogo em que os protagonistas reclamam de sua fome, acusando ainda, de maneira sutil, a indignante diferença social entre eles e seus patrões:

Dora: Desde de hoje que eu digo pra essa danada comer e ela nada.

João Grilo: Se ela não quiser eu quero.

Dora: ‘Tá com um fastio que só vendo... A pobrezinha não comeu quase nada hoje...

João Grilo: Então está melhor que nós, que não comemos nem o quase...

Dora: De manhã cedo tomou só um cuscuzinho com leite...

Chicó: Ah, um cuscuzinho com leite...

Dora: Um tantinho assim da macaxeira...

João Grilo: Hummm, um tantinho assim de macaxeira...

Dora: E um tiquinho de galinha guisada.

Chicó: Ai, uma galinha guisada...

Dora: Quando foi de dez horas comeu uma tigelinha de papa...

João Grilo: Uma tigelinha de papa!

Dora: Coisa pouca. Mas só porque eu adulei muito.

João Grilo: Se a senhora me adular um pouquinho eu juro que eu como!

Chicó: Se não quiser adular também, não tem problema. A gente come do mesmo jeito.

Dora: Mas olhe só que cara lisa! E vocês já não têm o comer de vocês? A gente serve do bom e do melhor e ainda vem um mal-agraçados desses...

Todo esse diálogo se dá na cozinha da padaria, de maneira um tanto cômica: Dora segura a vasilha de comida de Bolinha, cheia de bifês, enquanto João e Chicó, segurando pratos de barro cheios de farinha com água, olham famintos para a refeição da cachorra (figuras 19 e 20).

Uma das críticas sociais mais claras e contundentes do programa também é feita através da comicidade no diálogo transcrito abaixo, travado entre João e Chicó quando Dora os envia até o Padre para que este venha benzer Bolinha, sua cachorra doente. João comenta com Chicó que duvida que o Padre consinta em benzer um bicho, já que o Bispo está para chegar. Chicó diz não ver nada de mais em se benzer um animal, e diz que ele mesmo já teve um cavalo bento. Apegando-se à ambigüidade do verbo *ter*, João faz pilhéria:

João Grilo: Quando você teve o bicho? E foi você que pariu o cavalo, Chicó?

Essa piada aparentemente inocente dá margem a uma cruel reflexão acerca da condição de pobreza em que vivem os sertanejos:

Chicó: Eu, não. Mas do jeito que as coisas vão, não me admiro mais de nada! Mês passado uma mulher teve um, na serra do Araripe, lá pros lados do Ceará...

João Grilo: Isso é coisa de seca! Acaba nisso essa fome! Ninguém pode ter menino e haja cavalo no mundo! A comida é mais barata... É coisa que se pode vender...

Particularmente nesses momentos *O Auto da Compadecida* lança mão daquilo que Lúcia Nagib (1996:72), refletindo sobre o Cinema Novo, chama de um discurso *miserabilista*. Como no caso do cinema brasileiro, a presença desses elementos n'O *Auto* não faz com que a narrativa se encaminhe para um esterilidade. À diferença do que ocorre nos cinemas novos europeus, essa consciência da miséria e da difícil situação social “não caminha inexoravelmente (...) para o esvaziamento da narrativa, a impossibilidade de se contar histórias e os exercícios puramente formais”. Com efeito, a narração e a menção à realidade brasileira “vai além do espírito de denúncia da condição dos oprimidos, estimulada pelas esperanças políticas e revolucionárias (...): significa também o encontro com uma cultura que ainda preserva o potencial narrativo do mito”. Acreditamos que tal potencial, atribuído por Nagib sobretudo às obras de Glauber Rocha, tenha permanecido como herança para as produções ficcionais mais elaboradas da TV brasileira, encontrando nessa obra de Guel

Arraes uma interessante via de expressão. O discurso da miséria e da denúncia social convive, também no cenário d'*O Auto da Compadecida*, com a dimensão épica e lúdica de um sertão mítico e anacrônico, de quermesses, cangaceiros, coronéis e de Padre Cícero.

Esse anacronismo do sertão se mostra, como nos filmes de Glauber, através de uma presentificação do sertão. *O Auto da Compadecida* não pretende ser um drama histórico, não faz qualquer referência explícita a uma localização específica no tempo. Apesar dos cangaceiros, da quermesse e mesmo do ar antigo das roupas de personagens principais e figurantes, *O Auto* encontra-se deslocado de uma referência temporal em particular, mesclando o linguajar de hoje com o do passado, misturando práticas e referências de décadas atrás com ações que suscitam os dias atuais. “Não se trata de recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam, o narrador e sua audiência. (...) É por esse motivo que o tempo verbal da narrativa é sempre o presente”, diz Hampaté Ba, citado por Lúcia Nagib (1996:82). *O Auto da Compadecida* mistura referências temporais e é ao mesmo tempo contemporâneo e arcaico, fazendo do tempo da narrativa, impossível de ser localizado precisamente dentro de uma linha histórica, o tempo presente. Como discutido no capítulo 1, trata-se de um arranjo bastante propício para a narrativa televisiva.

2.1.3. O sertão cru e melancólico que emerge da defesa da Compadecida

Falávamos anteriormente da convivência, n'*O Auto da Compadecida*, de um sertão épico e romantizado com a mais dura realidade sertaneja que é, no entanto, apresentado na forma de enunciados lúdicos, engraçados. Há um momento específico da minissérie, a seqüência do julgamento do protagonista João Grilo, em que as imagens de um sertão triste e miserável emergem, no entanto, sem qualquer comicidade, acompanhadas de um discurso duro e realista. Enquanto a *Compadecida* tenta demover Manuel da idéia de condenar a alma de João Grilo, sua fala é ilustrada por imagens que mostram o sertão em toda a sua aridez e força miserável. Nesse momento, o discurso miserabilista do qual fala Nagib domina a cena n'*O Auto da Compadecida*.

Após o julgamento dos outros cinco personagens, Manuel pergunta a João o que ele tem a dizer em sua própria defesa, mas, para espanto de todos, ele diz não ter nada a declarar. Manuel insiste dizendo ser chegada a hora da verdade, ao que João responde: “É por isso que eu estou lascado. Comigo era na mentira...”. O Diabo se anima - “Ainda bem que reconhece!” - e, num gesto mágico em que bate palmas, abre a porta do inferno, às costas de João Grilo, que olha para trás e vai se encaminhando para o local. A *Compadecida* começa, exaltada, sua defesa, mas João vai se aproximando cada vez mais do local, certo

de que não possui salvação. As cenas seguintes desenrolam-se como descrito pelo quadro abaixo:

A Compadecida aflita, de pé, em primeiro plano, com Manuel sentado, impassível, atrás dela (figura 21).	A Compadecida: Você mentia pra sobreviver, João!
João Grilo, resignado, mas com o semblante triste, encaminha-se para a porta do inferno.	João Grilo: Mas eu também gostava! Eu acabei pegando gosto de enganar aquele povo.
A Compadecida, aflita, insistente, observando João que, de costas, continua caminhando para a perdição.	A Compadecida: Não... porque eles lhe exploravam! A esperteza é a coragem do pobre! A esperteza era a única arma de que você dispunha contra os maus patrões.
João Grilo, voltando-se um instante.	João Grilo: Agradeço sua intervenção. Mas devo reconhecer que eu não vivi como um santo.
O Diabo, irônico, de pé, vai saindo de trás de sua mesa, até ficar maior no quadro que a Compadecida.	O Diabo: 'Tá se fazendo de humilde pra ela tomar as dores dele...
João, voltando-se mais uma vez, com um sorriso triste.	João Grilo: Do jeito que eu sou ruim, pode até ser isso mesmo...
A Compadecida, gritando, angustiada.	A Compadecida: Não, não se entregue! João, esse é o pai da mentira! Está querendo lhe confundir!
João, visivelmente triste, estaca à entrada do inferno.	João Grilo: A verdade é que eu não fui nenhum santo e nem tive uma morte gloriosa como a dos meus companheiros.
A Compadecida vira-se para Manuel, de costas para a câmara, e fica à esquerda do quadro, com a silhueta de João ao fundo, emoldurado pela claridade do fogo que sai do inferno (figura 22).	A Compadecida: João foi um pobre como nós, meu filho, que teve que suportar as maiores dificuldades numa terra seca e pobre como a nossa.
A Compadecida volta-se novamente para João, dando as costas a Manuel, retornando à configuração da primeira cena, um pouco mais fechada. Seu olhar é triste e piedoso.	A Compadecida: Pelejou pela vida desde menino...
Imagem parada, em preto e branco, de duas crianças, um menino e uma menina, juntando feixes de palha, sentadas no chão, na frente de uma casa miserável. O menino está descalço e de cabeça baixa, de maneira que nem se vê seu rosto (figura 23).	A Compadecida: Passou sem sentir pela infância...
Imagem parada, em preto e branco, de um menino descalço, sentado no chão, em meio a alguns cactos, levando algo à boca (figura 24).	A Compadecida: Acostumou-se a pouco pão e muito suor...
A Compadecida, enquadrada antes, com os olhos fixos.	A Compadecida: Na seca, comia macambira, bebia o sumo do xiquexique... passava fome! E quando não podia mais rezava...
Imagem parada, em preto e branco, em detalhe, do rosto de uma mulher de cabeça baixa, ocultando a face com a mão direita. Usa um pano cobrindo parcialmente os cabelos brancos, sua mão é grosseira e sua pele envelhecida (figura 25).	A Compadecida: Quando a reza não dava jeito, ia se juntar a um grupo de retirantes...

Imagem parada, em preto e branco, de um grupo de pessoas de costas, em fila indiana, andando em uma trilha ladeada por vegetação seca. São seis pessoas carregando sacolas, dentre elas uma criança (figura 26).	A Compadecida: Que ia tentar sobreviver no litoral...
Imagem parada, em preto e branco, de um homem sentado no meio-fio de uma calçada, com o rosto oculto entre os braços que se apóiam sobre os joelhos. Seu chapéu está jogado no chão, à sua frente (figura 27).	A Compadecida: Humilhado...
Imagem parada, em preto e branco, de uma mulher de aparência idosa, sentada no chão de terra batida, com a mão direita sustentando a face e a esquerda apoiada em um banco de madeira, em frente à parede de tijolo à vista do que parece ser uma casa pobre. Ela usa um pano na cabeça e tem os olhos baixos (figura 28).	A Compadecida: Derrotado...
Imagem parada, em preto e branco, de uma mulher visivelmente idosa, sentada num banco de concreto sobre um chão pavimentado, que parece ser de uma calçada ou praça. Ela usa um pano sobre os cabelos e chinelos nos pés, e apóia o rosto na mão esquerda, que por sua vez está sustentada por uma bengala. Seu olhar melancólico está fixo no chão (figura 29).	A Compadecida: Cheio de saudade!
A Compadecida, no mesmo enquadramento das cenas anteriores, com os olhos fixos, mas um semblante sereno, compreensivo, que esboça um sorriso.	A Compadecida: E logo que tinha notícia da chuva, pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que crescesse com a chuva.
Imagem parada, em preto e branco, de uma mulher que caminha numa estrada de terra seca e que, além da cerca feita de arame farpado e galhos tortos que está ao seu lado, olha a vista do sertão. Ela tem o corpo todo coberto por uma roupa comprida, a cabeça protegida por um pano e uma espécie de cajado na mão esquerda. Não fosse o chinelo de dedo que usa e a própria cerca, faria lembrar uma figura bíblica (figura 30).	A Compadecida: E quando revia sua terra dava graças a Deus por ser um sertanejo pobre...
Imagem parada, em preto e branco, do rosto de um homem de pele escura, de meia idade, com a face vincada e expressão séria. Ele usa chapéu e uma roupa estampada, que cobre até sua cabeça, por trás. Por trás dele algo como bandeirinhas de São João se agita num fio (figura 31).	A Compadecida: Mas corajoso e cheio de fé.
A Compadecida, no mesmo enquadramento em que aparecera pela última vez, voltando-se para Manuel.	A Compadecida: Peço-lhe, muito simplesmente, que não o condene.

Todas essas imagens que se interpõem à face da própria Compadecida, ilustrando sua fala, e seu próprio discurso verbal, piedoso e melancólico, rompem com a figuração colorida e

leve que a minissérie vem fazendo do cenário sertanejo, promovendo, conseqüentemente, uma quebra com o tradicional posicionamento da televisão em relação à figuração da miséria. A dureza das imagens em preto e branco, a consistência realista das locações, a impressão de solidão que transmitem a terra seca, a vegetação morta, as faces e a postura das pessoas que nelas aparecem, a melancolia da música executada ao fundo, agora, sim, remetem a uma construção do sertão que tem sido característica do cinema e da fotografia, e revelam a dureza do cotidiano no sertão. Não nos parece que essas imagens apresentem uma estetização do sertão, mas é inegável o fato de que elas carregam um apelo dramático que chama o receptor a se compadecer também. A própria voz embargada da Compadecida, seu olhar condoído, convoca o receptor às lágrimas. A despeito da crueza de tal representação e do dó que ela suscita, a fala da Compadecida que se cola às imagens vai se encaminhando, assim como as próprias imagens, a uma exaltação da força e da esperança que jamais abandonam o habitante do sertão, que sobretudo ama sua terra. Ao final, a imagem de um sertanejo que encara, resoluto, a lente que o fotografa, como a dizer: o sertanejo é, antes de tudo, um forte.

2.2. UM “SERTANEJO POBRE, MAS CORAJOSO E CHEIO DE FÉ”

Note-se que, na seqüência da defesa de João Grilo pela Compadecida, que acabamos de analisar, a fala de Nossa Senhora apenas a princípio refere-se especificamente ao réu João Grilo: “João foi um pobre que nós...”. Seu discurso caminha para um generalismo que vai, aos poucos, incluir a todos os sertanejos na descrição que faz. Tanto que as imagens mostradas poderiam mostrar o próprio João Grilo, ao longo da vida, em situações de miséria e dificuldade. Pelo contrário, as imagens trazem crianças, mulheres, idosos, de maneira que os verbos na terceira pessoa (pelejou, passou, acostumou-se, ia) e os adjetivos no singular (humilhado, derrotado) vão deixando, no decorrer da seqüência, de referir-se a João Grilo, para falar de um tipo abrangente, o *sertanejo*.

Com efeito, mais que retratar a própria desolação do sertão, as fotografias que são exibidas enquanto a Compadecida fala da difícil condição do homem pobre que nasceu e vive na porção mais árida do interior nordestino, tais imagens procuram revelar a face do próprio sertanejo. Pele morena, rostos marcados pelo tempo e pelo sol implacável, os trajés anacrônicos de couro e tecidos ordinários, geralmente da cor da própria terra, as alpargatas de couro cobertas de poeira e gastas de tanto andar, os pés descalços das crianças, os chapéus de couro que protegem os homens do sol e os panos que, atados à cabeça,

ocultam os cabelos das mulheres. A vida difícil sob um sol impiedoso, numa terra seca, a escassez, a carestia está em todos esses elementos.

A face dos sertanejos que aparecem nessas breves inserções é, contudo, muito diferente da face dos protagonistas da história. Todos os personagens são brancos, de traços amenos e pele bem cuidada. Nem mesmo os cangaceiros chegam a dar a exata dimensão dos efeitos do sol e da vida dura sobre a pele de um sertanejo pobre. João Grilo é franzino, diminuto – “toco de amarrar jegue”, “arremedo de gente”, nos termos de Severino de Aracaju -, como se espera de um caboclo miserável, mas nem mesmo os dentes amarelados e os trajés rotos dão a ele a aparência cansada, desgastada, dos sertanejos das fotos. Talvez para tentar amenizar a inevitável pouca verossimilhança dos protagonistas d’*O Auto* como sertanejos, a minissérie é repleta de figurantes, os próprios moradores da cidade onde o filme foi rodado.

A presença desses sertanejos é usada como índice de localização da narrativa. Antes da vinheta de entrada do programa, João Grilo e Chicó passam pelas ruas de Taperoá anunciando a exibição do filme *A paixão de Cristo*, logo mais à noite, na igreja da cidade. Já nessa breve seqüência, que não dura mais que 30 segundos, os dois protagonistas passam por figurantes montados em jegues, pessoas à janela e sentadas na porta das casinhas simples que ladeiam as ruas da cidade. Com isso está feita a ambientação da história: os trajés dos protagonistas são sertanejos e sua fala não deixa dúvidas quanto à sua origem nordestina, a cidade é pobre e pequena, com ruas de terra batida e um povo simples (figura 32).

A vinheta da abertura foi feita com imagens da vida e paixão de Cristo, retiradas de um filme muito antigo. Nessas imagens, Jesus de Nazaré caminha, seguido de seus discípulos, por um lugar árido e pedregoso e sobre as cenas da *via crucis* aparecem o nome do programa e o nome dos atores que dele participam (figura 33). Parece-nos nítido que a escolha por exibir, na vinheta de abertura do programa, cenas da peregrinação de Cristo, aliada a uma caracterização anacrônica e um tanto andrajosa dos trajés dos sertanejos que fazem figuração na minissérie, tenta fazer, de imediato, uma identificação do povo nordestino com o “povo de Deus”, que vagou durante séculos pelo deserto, em busca de uma terra onde pudesse ver florescer sua descendência. Exatamente como cá os retirantes peregrinam à procura de melhores condições de vida nas grandes cidades – um movimento que, como a fuga bíblica do Egito, é chamado de êxodo. Essa aproximação entre o povo nordestino e o que seria um povo escolhido é confirmada, em especial, por uma fala de João Grilo e uma fala da Compadecida. Logo no início do primeiro capítulo, na igreja, enquanto Chicó opera o projetor de cinema, João se indigna com a ganância de Padre João, que conta satisfeito o

dinheiro obtido com a exibição do filme e lhe dá, como pagamento pela divulgação do filme, três míseras moedas. Aborrecido, João conduz o seguinte diálogo:

João Grilo: Se Jesus soubesse o mundanismo, a canalhice de uma certa qualidade de Padre de hoje em dia, era capaz dele sacudir essa cruz fora e subir direto pro céu!

Chicó: Olha a falta de respeito, rapaz!

João Grilo: Ah, Jesus morreu pelos pobres, Chicó! A gente pode se permitir certas intimidades...

João Grilo se identifica, desde o início do programa, com todo um povo sofredor por cuja redenção Jesus teria oferecido a própria vida em sacrifício, sugerindo, ainda, que o que faz desse povo o escolhido é justamente o fato de ele ser vítima da opressão e da pobreza. Outra referência à proximidade entre o povo nordestino e o povo hebreu, a quem Jesus teria vindo libertar, é feita pela própria Compadecida, quando roga por João Grilo a Manuel, colocando o indivíduo nordestino lado a lado a uma idéia de um “povo escolhido”: “João foi um pobre como nós, meu filho e teve que suportar as maiores dificuldades numa terra seca e pobre como a nossa...”. Enquanto fala, como podemos ver nas cenas da seqüência do julgamento que descrevemos, com os olhos fixos, Nossa Senhora parece olhar para um ponto no passado, como que tomada por uma visão (figura 34). Seu olhar parado não vê João Grilo, que está à sua frente, mas toda uma multidão que padece das mesmas condições de pobreza³⁶, e que se retira de sua terra, a fim de tentar sobreviver em alguma parte. O pobre, então, que se identifica com o nordestino, é visto como estando mais perto de Deus, inclusive porque se assemelha a ele. E o elemento para essa semelhança é, justamente, a pobreza.

A face desses sertanejos reais se mostra com bastante clareza na segunda seqüência do primeiro capítulo da minissérie, logo após a vinheta de abertura, quando uma panorâmica faz com que o olhar do receptor passeie pelos rostos das pessoas que assistem ao filme na igreja. O primeiro aspecto de tais imagens que salta aos olhos é a heterogeneidade. Em primeiro plano, um homem negro de meia idade, já grisalho e de olhar atento, atrás de quem se encontra uma jovem mulata e um rapaz com jeito de caboclo (figura 35); uma moça com traços de cafuza, muito séria, vestindo um vestido escuro e simples e com os cabelos atados num coque, atrás de quem se vê uma mulher idosa, de cabelos brancos (figura 36); uma menina morena, com os grandes olhos pretos fixos na tela e o cabelo arrumado em duas tranças que se cruzam no alto da cabeça e por cima de seu ombro direito um homem branco e magro, aparentando idade já bem avançada (figura 37); um mulato magro de cabelos brancos e olhos claros, de camisa branca e paletó, como quem veste a melhor

³⁶ Esse olhar da Compadecida se parece com a da senhora que aparece na Figura 29, que ilustra o comentário de Nossa Senhora à saudade que sentem os nordestinos fora de sua terra. É um olhar de olhos que não vêem a ação que se desenrola à sua frente, mas olham para um tempo perdido, estranho à situação do corpo.

roupa para ir à missa (figura 38). Atrás desses rostos visíveis, muitos outros, desfocados pela câmara. Essa breve panorâmica parece-nos revelar dois elementos: em primeiro lugar, no que diz respeito à caracterização de um povo nordestino, deparamo-nos com a mais completa diversidade: homens e mulheres, de todas as raças, cujos traços resultam das mais diferentes mestiçagens. Há negros e brancos, mulatos, cafuzos e mamelucos, tal como na imagem habitual que se constrói acerca do Brasil, o que nos leva a crer que a população nordestina está, n'*O Auto da Compadecida*, a representar, metonimicamente, o povo brasileiro. Em segundo lugar, e em função da impressão de que esses rostos sertanejos são, por extensão, a representação do que seria o próprio indivíduo brasileiro, em sua essência, acreditamos que esses personagens anônimos estejam também ali ocupando o lugar da própria recepção. Crianças, adultos e idosos, mais bem vestidos ou mais humildes, de todas as "cores": esses indivíduos estão ali por todos e por qualquer um, a própria imagem imprecisa e abrangente do universo receptor televisivo.

O curioso é que, ao longo dos quatro capítulos da minissérie, nenhum desses sertanejos aparecerá individualmente; eles estarão sempre em grupo, como componentes do cenário das ruas de Taperoá, passando pelos personagens principais ou espreitando de portas e janelas. Seus rostos, excetuada a panorâmica descrita acima, nunca aparecem em destaque. O sertanejo, n'*O Auto da Compadecida*, exerce a própria função do povo, como massa que tem existência coletiva. Sua força visual está no fato de serem um grupo.

É assim na seqüência do falso enterro de João Grilo (figura 39), onde uma dezena de pessoas acompanha a carroça que leva seu corpo. São homens e mulheres adultos, todos vestindo roupas pobres e surradas, de cores sóbrias, e calçando alpargatas de couro. Os homens vão de chapéu de couro e as mulheres ostentam panos amarrados na cabeça e xales sobre os ombros. Também nessas imagens, na postura grave e compungida desses figurantes, nas roupas compridas, nas sandálias empoeiradas, no ar sério, há alguma coisa que lembra os personagens das pinturas e filmes bíblicos.

À cena do enterro segue-se a da invasão da cidade pelos cangaceiros. O cortejo fúnebre vai seguindo quando as balas começam a zunir. Muita gente aparece, em pânico, correndo pelas ruas empoeiradas, perseguidos pelos cangaceiros (figura 40). O tumulto que se forma na rua é basicamente representado pelo corre-corre de pessoas pelas ruas, ao som de tiros, de cavalos que relinham e de uma música acelerada. Acuadas pelos cangaceiros, essas pessoas enchem a igreja e presenciam, ruidosamente, a falsa ressurreição de João.

A seqüência da igreja tomada por Severino de Aracaju emenda-se com uma festa de rua, promovida em homenagem a João Grilo, por ter ele salvo a cidade dos cangaceiros. Um rojão estoura e vão passando diante da câmara alguns homens portando instrumentos

musicais e tocando uma canção alegre. Crianças correm em direção a eles. Logo atrás da pequena banda, vê-se um homem de chapéu puxando um cavalo ao qual está atrelada a carroça que traz João Grilo, como herói, e Chicó ao seu lado, ovacionando-o. Os dois acenam e riem, enquanto o povo que os cerca agita as mãos e os chapéus, saudando-os (figura 41). Crianças, ao redor da carroça, sorriem e tentam tocar em João Grilo. Quando o padeiro arranca João da carroça, seguro pela roupa, o povo os cerca, e ri junto quando João escarnece de Eurico (figura 42). Quando sai da padaria, após brigar com o ex-patrão, João volta dançando para o meio do povo, que o aclama de braços erguidos (figura 43).

O outro momento em que o povo sertanejo aparecerá em massa é na cena que antecede o julgamento dos personagens principais. Quando vai para uma espécie de limbo – cujo cenário é a própria igreja³⁷ – João Grilo, antes de se encontrar com Severino, depara-se com dezenas de pessoas que seguem numa espécie de procissão, andando a passos cadenciados, cantando uma conhecida música sacra e carregando velas (figuras 44 e 45). Alguns escondem o rosto com a mão ou trazem os olhos baixos, em atitude piedosa. Outros fazem penitência, como o homem que quase se arrasta, curvado pelo peso da cruz que traz às costas. A referência é, claramente, às procissões e romarias. Essa impressão é confirmada na última seqüência do programa, quando Chicó, numa cena que ainda vamos comentar de maneira mais detida, diz que conheceu um sujeito que esteve no céu, e que lá “a romaria é mil vezes maior que a de Juazeiro”. A câmara se alterna em mostrar os pés dos sertanejos – as mesmas sandálias de couro surradas -, seus rostos morenos, de aparência sofrida, e o rosto do próprio João Grilo, que sorri, como se os reconhecesse e entre eles se sentisse bem.

Quando João debocha de Severino (“Me mata como, se eu já morri?”), a romaria de sertanejos estaca e ri com ele. Quando os outros personagens aparecem, o contínuo movimento do povo vai perdendo destaque e passa a servir como pano de fundo das ações que tomam lugar: eles assistem às conversas, rindo das facécias de João. Quando o Diabo aparece e a câmara focaliza o rosto de João Grilo, assustado, atrás dele se encolhe um grande número de pessoas, de expressão assombrada (figura 46). Em todas as tomadas, quando fala o Diabo ou qualquer outro personagem, podem-se ver os sertanejos, passando ou parados ao fundo, rezando ou conversando uns com os outros.

No plano do texto verbal d'*O Auto*, o que se deseja mostrar a respeito dessas figuras sertanejas é definido pela já comentada fala da Compadecida: os sertanejos são pobres,

³⁷ A sugestão de montagem de Suassuna, aqui transcrita, foi aproveitada para a encenação televisiva do julgamento, sobretudo na sua idéia de simplicidade. O céu, onde se encontra o trono de Manuel e onde todos são julgados é a própria igreja de Taperoá. O trono de Manuel fica onde era o altar e a porta que conduzia à rua agora é a porta que leva ao inferno, da qual sai fogo e que deixa ver, se aberta, almas permanentemente torturadas. Os personagens, enquanto são julgados, sentam-se nos bancos de madeira da igreja.

mas corajosos e cheios de fé e esperança. O sertanejo, personagem épico, tem, pois, como principal atributo, conforme nos lembra Regina Mota (2001:108) a propósito dos filmes de Glauber Rocha, a resistência,

a capacidade para superar e sobreviver, a despeito da adversidade climática, econômica, histórica e cultural do Nordeste. O sertanejo, segundo Euclides da Cunha, tem ao mesmo tempo a tendência para o ócio, para a luta e para a labuta. Entre facas e secas, um grave sentimento de devoção.

Essa definição é própria também para os personagens principais da série, que ali estão como sertanejos. João Grilo e Chicó representam essa luta incansável pela sobrevivência, e acrescentam a essa resistência doses consideráveis de bom humor, alegria e esperança. A adversidade não os amedronta: “de barriga cheia eu agüento qualquer desgraça!”, diz João Grilo. Além disso, esse “grave sentimento de devoção” do qual fala Mota está em toda a minissérie, desde a igreja lotada na exibição do filme sobre a vida de Cristo até as muitas promessas feitas por Chicó que, como os demais personagens, a todo momento clama por Deus e por Nossa Senhora.

Acreditamos que mostrar a face desses sertanejos, atribuindo-lhes as virtudes que mencionamos acima, é uma maneira de captar a empatia do receptor. Falar em identificação com os personagens, considerando que o vasto público televisivo compreende uma porção majoritária de indivíduos urbanos, pode parecer apressado. Também se considerarmos que o horário de exibição da minissérie – depois das 22 horas – contempla, segundo Anna Maria Balogh (2002), um público de nível social mais elevado, de universitários e profissionais que não precisam se levantar muito cedo para ir trabalhar, talvez também não possamos dizer que a pobreza dos personagens e do cenário é um fator de identificação. No entanto, acreditamos que, considerada a função que as narrativas audiovisuais possuem de religar o indivíduo com sua própria história e com as raízes do seu próprio povo, é possível a um receptor urbano identificar-se com os personagens d'*O Auto*. Sobretudo porque as imagens mostradas não são, exatamente, o Nordeste de hoje, onde existem, por exemplo, favelas, é possível dizer que essa dimensão ancestral, arcaica, “fisga” o receptor, fazendo com que ele se identifique com o texto, na medida em que reconhece ali um pouco da própria origem. No mais, se o senso comum sempre coloca à frente das imagens que identificam o país, ao lado de signos positivos como o esporte e as belezas naturais, a fome, a pobreza e a miséria, não há como o receptor brasileiro, em qualquer situação, não se identificar também no texto.

Isso se dá principalmente se, como n'*O Auto*, a pobreza e as adversidades vierem acompanhadas, como é o caso de nosso objeto, de muita esperteza para se safar delas, já que o “jogo de cintura” brasileiro é mais um dos lugares comuns de uma identidade nacional. Não é à toa que, quando captura João, Severino ordena a seu cabra: “Aponte o

rifle para esse amarelo que é desse povo que eu tenho medo”. Parece-nos, então, que falar de pobreza de uma maneira jocosa, mostrando como é possível dribla-la, é sempre uma estratégia de captar o olhar auto-piedoso, mas também orgulhoso, do receptor brasileiro.

Essa combinação emerge como estratégia de construção de um receptor sobretudo porque seqüências como a da defesa da *Compadecida* não constam da peça; foram criadas para a minissérie. Tais imagens são elementos centrais do imaginário ficcional popular, e por dizerem profundamente de uma maneira como o próprio brasileiro se vê, chamam-lhe a atenção, ajudando na condução do processo de leitura. Se pensarmos, ainda mais uma vez, na seqüência que mostra o público que assiste, concentrado, à *Paixão de Cristo*, descobriremos que ali, em pouco segundos em que a câmara passeia por rostos anônimos, estão contempladas quase todas as misturas de raças que formaram o povo brasileiro: há negros, mulatos, cafuzos, caboclos, brancos. Como em quase toda situação pública que se dê em qualquer canto do Brasil, deparamo-nos com os rostos mais diferentes, com nenhum traço em comum. Se a face do brasileiro não o singulariza, então qual seria o aspecto que nos une? O sertanejo pobre é uma metáfora bastante eloqüente, já que a pobreza é um assunto que nos toca a todos, bem como a ligação com a terra, com a origem, que a figura do sertanejo encarna tão bem. Se a *Compadecida* diz que quando tem notícia da chuva o sertanejo se anima e se alegra por rever sua terra, também é comum ouvir dizer que o brasileiro, a despeito das adversidades sociais, econômicas e da cena política, não troca seu país por lugar algum.

Mas, como dissemos, essa pobreza só gera empatia se associada à esperteza e à alegria que a superam. Por isso, junto à imagem do sertanejo, ocupando lugares de identificação no imaginário brasileiro, estão figuras como a de João Grilo, o “quengo mais fino do Nordeste”, que remete a uma ancestral tradição de heróis sem caráter, que sobrevivem a todo tipo de dificuldade sem nenhum dinheiro, mas com muita astúcia.

2.3. MAIS UM HERÓI SEM CARÁTER: O “AMARELO” JOÃO GRILO

Segundo Bráulio Tavares (2004:196), foi o próprio Ariano Suassuna quem disse que João Grilo não é uma invenção sua. Segundo o dramaturgo, a escolha por esse protagonista deve-se ao mesmo processo de apropriação e renovação que caracteriza toda a sua obra. Ao batizar o protagonista do *Auto da Compadecida*, Suassuna achava estar estabelecendo mais uma ponte entre o seu teatro e o cordel nordestino, homenageando o herói de um folheto de João Martins de Athayde, intitulado *As proezas de João Grilo* (que é, na verdade, a ampliação de um folheto mais antigo, de João Ferreira de Lima, *As palhaçadas de João*

Grilo). No entanto, o autor “descobriu depois, através do português José Cardoso Marques, que em Portugal também existia um herói picaresco com esse nome”.

De fato, a natureza astuciosa de João Grilo remonta a uma vasta galeria internacional de anti-heróis espertos, que compensam a fraqueza física e a falta de poder, geralmente resultantes de sua pobreza, com a mais diversificada gama de ardis e estratégias com os quais enganam quem com eles convive. Embora, geralmente, tenham gosto por “passar para trás” a qualquer um, as vítimas prediletas desses tipos são aqueles que têm poder sobre eles e que usam de sua força para oprimi-los: os patrões³⁸, os ricos, os governantes, os membros da Igreja e os valentões. Assim, João Grilo descende de uma tradição mediterrânea de personagens engenhosos, “cujas origens mais remotas estariam, talvez, nas astúcias de Ulisses, personagem de Homero” (NEWTON JR., 2004:209). O protagonista d'*O Auto* figura, principalmente, como mais uma encarnação de Pedro Malasartes³⁹, herói ardiloso dos mais conhecidos, cuja primeira citação registrada está em uma canção de 1132, e que veio com portugueses e espanhóis para a América Latina, aqui aclimatando-se e vivendo num vasto anedotário. A descrição que Câmara Cascudo (1984:457) faz de Pedro Malasartes encaixa-se perfeitamente ao comportamento de João Grilo:

(...) exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. (...) É o tipo feliz da inteligência despudorada e vitoriosa sobre os crédulos, os avaros, os parvos, orgulhosos, os ricos e os vaidosos, expressões garantidoras da simpatia pelo herói sem caráter.

Outro antepassado ilustre de João Grilo é, segundo Tavares (2004:196), “Lazarillo de Tormes, o guia de cego que luta para sobreviver no meio da miséria e da violência, sendo forçado a tornar-se sagaz, trapaceiro e por vezes cruel”. Há também Till Eulenspiegel, Gusman D'Alfarache, Marcos de Obregón, Estebanillo González, El Buscón e outros eminentes personagens da novelística picaresca espanhola. João Grilo representa, assim,

³⁸ Há, por exemplo, uma situação na minissérie *O Auto da Compadecida* em que Padre João, por causa do testamento deixado pela cachorra, está disposto a enterrá-la em latim, mas confessa ter medo de estar cometendo um sacrilégio. João lhe diz que não vê mal nenhum em se sepultar Bolinha, mas o Padre responde: “Você não vê, mas quem me garante que o Bispo também não vê? É, o Bispo... É um grande administrador, uma águia a quem nada escapa!. A isso João retruca, obviamente irônico: “Pode deixar tudo por minha conta que eu garanto. Com esses grandes administradores eu me entendo que é uma beleza!”. Depois de enganar Eurico, o Major e o próprio Padre, é possível mesmo dizer que João se dá muito bem com os poderosos...

³⁹ Este nome apresenta inúmeras variações, como Malazarte ou Malas Artes. É popular na Península Ibérica, sobretudo na Espanha, pelo nome de Pedro Urdemalas, ou Urdemales, Urdimale, Ulimale, Undimale. Encontramos na minissérie *O Auto da Compadecida* algumas importantes referências a esse anti-herói. Em um de seus feitos mais famosos, Malasartes oculta com seu chapéu um monte de fezes e o vende a um rico ambicioso como sendo um pássaro raro e maravilhoso, de forma semelhante ao episódio do gato “que descome dinheiro” vendido por João grilo à mulher do padeiro. Outra notável filiação do Auto às façanhas de Malasartes, essa exclusiva da obra televisiva, é a insistência do Major Antônio Moraes em arrancar uma tira de couro das costas dos protagonistas, como punição pelo descumprimento de um contrato, o que não consta da peça teatral. Nos *Contos tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo (2000), temos o conto *Seis aventuras de Pedro Malasartes*. A primeira dessas aventuras narra: “João [o irmão mais velho e honesto de Pedro] trabalhou quase um ano e voltou quase morto. O patrão tirara-lhe uma tira de couro desde o pescoço até o fim das costas e nada mais lhe dera. Pedro ficou furioso e saiu para vingar o irmão. Procurou o mesmo fazendeiro e pediu trabalho. O fazendeiro disse que o empregava com duas condições: não enjeitar serviço e do que primeiro ficasse zangado tirava o outro uma tira de couro. Pedro Malazarte aceitou” (CASCUDO, 2000:188). Segundo Da Matta (1981:223), a tira de couro das costas é “símbolo claro de uma exploração violenta pela aproximação direta do homem com o animal de carga ou tração e do trabalho com o peso insuportável de uma carga, que tira o couro das costas”.

mais uma aproximação entre o sertão arcaico nordestino e um universo ibérico medieval, trazendo para uma espécie de auto humanista brasileiro a presença do pícaro, personagem característico de um tipo específico de novela cuja origem remonta à Espanha do fim da Idade Média. O comportamento de João Grilo encaixa-se harmoniosamente ao perfil do pícaro, como o define o crítico Antônio Cândido:

ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa. (...) Ele é amável e risonho, espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos, que o vão rolando pela vida. (...) Um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizado que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada (citado em BARROS E SILVA, 1999).

Temos, pois, que o pícaro é um ser mutante, sem família, sem posses e, ao contrário do herói da novela cavalheiresca, não possui qualquer ideal ao qual tenha de se manter fiel, fazendo seus próprios caminhos, mudando de idéia aqui e ali. Por esses motivos, a narrativa picaresca é ágil, cheia de modificações e reviravoltas.

O “grilo mais inteligente do mundo” relaciona-se de perto, ainda, com os personagens da *Commedia dell’Arte*, como o Arlequim, espertalhão pleno de espírito lúdico, e com os personagens mediadores das farsas populares do teatro humanista do português Gil Vicente, além de fazer lembrar as artimanhas de figuras da mitologia greco-latina, como Hermes e Mercúrio.

Também o folclore brasileiro comporta um número considerável desses personagens astutos e abusados, afeitos a mentiras e a patacoadas, que tiveram seu “nenhum caráter” sintetizado e celebrado pelo Macunaíma de Mário de Andrade⁴⁰. Na tradição ioruba esse personagem é representado por Exu⁴¹, mensageiro dos orixás, amoral e dado a pilhérias. Assim também são, nas histórias populares do norte do país, o Saci Pererê e o Curupira. Aliás, na nossa própria tradição, a figura desse herói ladino tem sido definido, freqüentemente, como tão-somente o *malandro*. Fazendo mais do que figurar entre nós como um tipo paradigmático, o malandro é um verdadeiro herói nacional, presente não apenas nas narrativas populares orais ou no cordel, mas, também, na literatura erudita. Além, é claro, de Macunaíma e dos personagens do próprio Suassuna, temos, por exemplo, alguns tipos dos romances de Jorge Amado e Leonardo, o protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.

⁴⁰ O próprio Ariano Suassuna possui outros protagonistas semelhantes a João Grilo na natureza arditosa, como o Benedito, de *A pena e a lei*.

⁴¹ Podemos ver nessas figuras de diferentes mitologias religiosas – Hermes, Mercúrio, Exu – uma importante intercessão com a figura de João Grilo: a mediação comunicativa. Assim como tais divindades, tidas como mensageiros dos deuses e mediadores das relações destes com os mortais, João Grilo é o responsável por mediar e acertar os termos de uma série de recados, acordos, tratos e contratos. Seu perfil arditoso faz com que assuma esse papel naturalmente, mas é notável que seja investido desse poder também pelos outros personagens.

Segundo Roberto Da Matta (1981), o malandro é o personagem marginal, espécie de folião que surge, como no Carnaval, através de uma inversão dos valores habitualmente correntes. Geralmente solitário, ele é livre, criativo, desenraizado, limítrofe e quase sempre encontra-se deslocado das regras formais da estrutura social. Por tudo isso, esse personagem é único e singular, altamente individualizado pelas suas maneiras e idiossincrasias. Tem particular implicância com as classes dominantes, fazendo delas seu principal alvo, mas, no que diz respeito à sua intervenção no mundo que o cerca, o malandro apenas subverte a ordem social, não chegando a realmente modificá-la. Sua preocupação reside na sobrevivência, ele não é um revolucionário⁴², mantendo-se num ponto de equilíbrio entre a ordem e a desordem e agindo freqüentemente por vingança. Essa posição intermediária faz do malandro um personagem paradoxal, mestre da inconsistência; “em sua originalidade e generalidade, em sua precisão e anonimato, em sua ânsia de justiça e inseqüência galhofeira, em sua esperança em um mundo diferente, e em conformidade com as leis e a ordem” (DA MATTA, 1981:211).

Por habitar o interstício da sociedade, as zonas ambíguas da ordem social, das quais é difícil dizer onde está o certo e o errado, o justo e o injusto, e por ser errante, o malandro não alimenta preocupações futuras: é um personagem do presente e da circunstância. Assim, João Grilo pode ser encarado como modelo prototípico do malandro e do (anti) herói que, como Macunaíma, assume o papel de ser um relativizador das leis, regulamentos, códigos e moralidades que oprimem o pobre e perpetuam as injustiças sociais. Assim, Matta (1981:234-5) resume o malandro, pelo molde de Pedro Malasartes, da seguinte maneira:

Seu destino só pode ser entendido quando despimos nossos preconceitos pequeno-burgueses para encará-lo de frente e com coragem sob a luz forte do seu caráter, que é não ter nenhum caráter, e da sua mais absoluta consistência, que é ser radicalmente inconsistente. Pedro não renuncia completamente à ordem, mas também não fica na plena marginalidade. Sua escolha, sejamos finalmente claros, é da esfera intermediária, aquela zona das inconsistências onde – vale repetir – não ter caráter significa justamente o inverso: ser um homem de caráter e nunca, jamais, pretender reformar o mundo apresentado-se como grande exemplo. Este, creio, é o paradoxo final dos Malasartes e dos malandros.

Ao contrário do que ocorre aos protagonistas na maioria das narrativas ficcionais, nas quais é comum que as andanças do herói sejam recompensadas, no epílogo, pela ascensão social que restabelece a ordem do mundo, a perambulação do malandro nunca cessa. Ele sempre obtém pequenos sucessos ao final de cada uma de suas aventuras, mas isso nunca o reintegra a uma suposta estabilidade inicial. O herói tradicional, como em qualquer telenovela, encontra ou reencontra um amor, retorna ao seio da família, enriquece ou se

⁴² Segundo as três categorias criadas por Roberto Da Matta – o caxias, o malandro, o renunciador -, esse potencial revolucionário ao qual o malandro renuncia estaria ligado ao personagem renunciador, encarnado, por exemplo, nos beatos e cangaceiros.

apruma na vida; sua errância cessa e ele é feliz para sempre - como demonstrou Maria Rita Kehl (1986) em relação às telenovelas brasileiras. Com o malandro isso se dá ao contrário: como não possui a dimensão do futuro, ele não conta com a possibilidade do “para sempre”.

Essa situação é patente no caso d’O *Auto da Compadecida*. Não apenas o protagonista malandro João Grilo como também seu “sócio”, Chicó, não se integram, ao final, na ordem estrutural, enriquecendo e ocupando o lugar daqueles que os exploravam. Pelo contrário, apesar de Chicó ter realmente se casado com a filha do rico e poderoso Major Antônio Moraes, eles terminam a narrativa tão pobres quanto começaram, igualmente desempregados e sem rumo. Chicó constata essa circunstância num enunciado que remete ao início da história, fechando a narrativa num círculo: “Todo mundo liso de novo!”, afirma ele, sem o mínimo sinal de tristeza ou ressentimento.

Essas narrativas de malandragem podem parecer inocentes, mas estão, na verdade, na base do entendimento da maneira como os brasileiros se definem enquanto sociedade, povo e nação. O malandro carrega como estandarte o “jeitinho” brasileiro, invertendo as desvantagens em vantagens, motivo de orgulho e signo de identificação para nosso povo. Por isso, a própria presença de João Grilo – inegavelmente, um malandro - como protagonista d’O *Auto da Compadecida*, pelos mecanismos de identificação e de projeção que desencadeia, é uma estratégia de construção de um receptor implícito para a obra, conduzindo uma leitura que concretiza e solidifica ainda mais essa identificação.

João Grilo é o tipo ideal para realizar a expectativa popular, pois vence os poderosos sem usar de violência, prega peças nos ambiciosos e ludibria aqueles que se acham espertos. Sendo o Brasil, historicamente, um país de fortes diferenças sociais e no qual os mais pobres são, geralmente, oprimidos e explorados, o caráter de perseguidor dos poderosos encarnado pelo malandro – e por João Grilo – vem liberar de maneira catártica o desejo recalcado que as camadas menos favorecidas carregam de se vingar dos opressores e exploradores. Assim, é quase instantânea a simpatia por “quem leva a dose de vingança e destruição que denuncia a falta de um relacionamento social mais justo entre o rico e o pobre” (MATTA, 1981:213). Contudo, como a maioria das pessoas, o malandro não pensa em criar uma realidade alternativa – esse papel cabe ao tipo renunciador -, mas em corrigir um pouco o mundo, sobretudo em sua diferença entre ricos e pobres, e em vingar o sofrimento destes. Sua constante investida contra os poderosos, além de ser um recurso de sobrevivência, é também uma forma de vingança social. Para tanto, usa da sagacidade e da zombaria, reconhecidamente as armas das quais o homem fraco dispõe - diz a *Compadecida* que “a esperteza é a coragem do pobre”.

Apesar de sua natureza vingativa e por vezes desonesta, o malandro não é um mau-caráter. Nem mesmo a indolência é um aspecto definitivo em sua natureza. Seria mais justo apontar sua preguiça como resposta à conduta dos maus patrões do que como um traço indelével em sua personalidade. O fato de se encontrar “fatalmente excluído do mercado de trabalho” (DA MATTA, 1981:204) não significa que ele seja sempre e totalmente avesso à labuta.

Essa oscilação entre a preguiça e a laboriosidade é uma característica de João Grilo. Quando se emprega na padaria, usa como ardil de convencimento uma estranha conta segundo a qual “Chicó trabalha por dois, ganha o preço de um e dá conta de metade do serviço. Eu trabalho por mais dois, ganho o preço de outro e dou conta da outra metade”. Logo que arranja o emprego, João aconchega-se debaixo de uma mesa e diz a Chicó que esqueceu de falar ao patrão que “um dos meus dois é um cabra preguiçoso, danado, que só faz dormir o tempo todo” e “que o outro é muito trabalhador, mas não veio hoje”. Apesar dessas atitudes preguiçosas, ele é mostrado trabalhando de fato, fazendo pão, carregando cestos cheios, atendendo no balcão, e nunca se recusa a ir onde o enviam, levar e trazer recados. É também o próprio João quem aparece tirando Chicó da cama cedinho para não atrasar o trabalho e não irritar o patrão. Quando se demite da padaria, por ter sido acusado de ladrão por Eurico, João diz que “trabalhava bem e barato” e vai logo procurar outra ocupação, empregando-se na Fazenda dos Angicos.

É por esses motivos que, a propósito da peça, na qual o protagonista tem a mesma conduta, Carlos Newton Júnior (2004:209) alega que

João Grilo não é nem um desocupado (pois dá duro na padaria) nem um homem sem objetivo na vida ou drama profundo a resolver. Sua meta é das mais nobres: identifica-se com a própria sobrevivência. Não há, para o homem do povo, carente de tudo, drama maior a ser resolvido.

Por isso, segundo ele, João Grilo não deveria ser alinhado com o malandro. No entanto, um estudo mais cuidadoso do malandro delineado por Roberto da Matta corrige esse equívoco e permite a aproximação que, aliás, já fizemos, porque o personagem do malandro “recobre um espaço social onde encontramos desde o simples gesto de sagacidade (...) até o profissional dos pequenos golpes. O campo do malandro, assim, vai numa gradação de malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto” (MATTA, 1981:208-9). O perfil do malandro comporta, portanto, as mais diferentes condutas, desde que em sua essência mantenha-se maneira ardilosa de lidar com as situações complicadas. Destarte, ser malandro não é equivalente a ser desocupado.

Também existem controvérsias em se poder classificar o malandro, e também particularmente João Grilo, como sendo um “herói sem nenhum caráter”, como se costuma dizer. Apesar de “safado” e freqüentemente trapaceiro, João Grilo, como dissemos, mostra-

se, na maioria das vezes, trabalhador, e a ambição que demonstra não chega a ser imoral: sua questão é a sobrevivência. Ele sonha em enriquecer, mas está longe de ser ganancioso, como são, por exemplo o Padre e o Bispo. Na minissérie, João pede a Chicó metade do dote de Rosinha para arranjar-lhe o casamento com a jovem, mas jamais pensa em enganar o parceiro, apesar de ser conhecedor de sua pouca inteligência. Quando saqueia o cadáver de Severino de Aracaju – gesto, aliás, que o atrasa e o faz morrer com um tiro do cabra do cangaceiro -, ele o faz sabendo que o dinheiro que este trazia pertencera ao Padre, ao Bispo e ao padeiro, a tal altura já todos mortos. Também planeja ficar com a padaria, após a morte do padeiro, mas isso não faria qualquer mal, já que Eurico não deixara herdeiros.

Não é possível dizer, assim, que João Grilo seja desprovido de moralidade. Pelo contrário, quando fica sabendo que Chicó prometera todo o dinheiro proveniente dos bolsos de Severino a Nossa Senhora, João até titubeia em cumprir a promessa, mas pensa melhor e deposita todo o dinheiro na caixinha de donativos que fica em seu altar. Na última seqüência da minissérie, João ainda faz um comentário que atesta sua pouca ganância: “Quem sabe se eu, ficando rico, não terminava como o padeiro? E depois, com a desgraça a gente está acostumado!”.

O reforço dessas virtudes são acréscimos que a minissérie faz à natureza de João Grilo. Na peça teatral, quando do episódio da gaita de Padre Cícero, João mata o cabra de Severino de Aracaju – “Na primeira visagem que eu fiz na frente dele, meti-lhe a faca na barriga!” (SUASSUNA, 2004:120). Um herói assassino seria pouco adequado à minissérie televisiva e poderia causar horror ou antipatia ao herói, bloqueando o mecanismo de identificação. Na televisão, João apenas induz, com a história da gaitinha, Severino a ordenar que seu cabra lhe dê um tiro, fazendo-o por absoluta necessidade de salvar a si e a Chicó. Isso reforça sua aproximação com o malandro, que jamais se impõe pela força (inclusive por ser geralmente franzino, diminuto, desnutrido). João Grilo sofre outras modificações importantes no texto televisivo. Na peça, durante o julgamento de sua alma, João Grilo comporta-se com uma certa arrogância, agindo como se não tivesse motivos para ser condenado: “(...) modéstia à parte, acho que meu caso é de salvação direta” (SUASSUNA, 2004:169). Na TV, como vimos na seqüência em que a Compadecida por ele intercede, João reconhece seus erros e já se dá por condenado, porque não viveu “como um santo”.

Também o anonimato e a aparência vulgar da figura de João Grilo angariam a empatia do receptor, porque, como os sertanejos que aparecem na minissérie, o protagonista deve estar na tela, pelo menos em certa medida, por todos nós, como representante legítimo de um povo. Vejamos, como prova disso, o fato de os personagens principais abrirem mão de um sobrenome. Quando Rosinha, após deparar-se com Chicó, na quermesse da padroeira,

pergunta a João quem é ele, este responde, simplesmente: “E não é Chicó?”. A moça, aflita, quer saber mais: “Chicó de quê?”. Rosinha é rica e, no universo em que vive, o sobrenome das pessoas é da maior relevância. No mundo pobre dos protagonistas, porém, isso não faz a menor diferença: “Não sei, não... É só chamar Chicó que ele vem...”. E por reconhecer a própria condição insignificante, quando interpelado por Severino, na igreja - “Muito bem, quais são os nomes de vossas senhorias?”, pergunta o temível cangaceiro - João faz piada da própria situação: “Minha senhoria não tem nome nenhum, porque não existe... Pobre lá tem senhoria? Pobre só tem desgraça!”.

No momento em que tem, entretanto, que emprestar a Chicó um ar de importância, quando vai apresentá-lo ao Major como pretendente de Rosinha, João inventa para ele um nome comprido e pomposo: Francisco Antônio Ronaldo Hermenegildo de Aragão Corrêa Vaz Pereira Góes. O uso do sobrenome faz parte dos rapapés das classes abastadas e confere eminência aos indivíduos. É por isso mesmo que, quando ofendido pelo Padre, que diz que se deve respeitar os enfermos, mesmo que da mais baixa qualidade (o Padre se referia à cachorra, mas o Major pensa tratar-se de sua filha), em vez de falar de sua riqueza, de sua posição social ou de seu poder político, Antônio de Moraes diz apenas: “Fique sabendo que meu nome todo é Antônio Noronha de Brito Moraes, e esse Noronha de Brito veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio nas caravelas, ouviu?”. Nesse caso, o sobrenome é garantia da pureza da estirpe, da nobreza de origem do indivíduo. Dizer que se descende de quem veio nas caravelas equivale a atestar sua ascendência européia, branca. Ao malandro, mestiço e desenraizado por natureza, não cabe possuir tais artigos de luxo, sobrenome e árvore genealógica.

Todas essas “virtudes” – a disposição para o trabalho, a lealdade aos amigos, a humildade - investidas na natureza do personagem João Grilo não impedem, contudo, que ele mantenha nítido seu principal traço identificador, que o une a todos os seus antepassados pícaros e o define como malandro. A mentira, não apenas por necessidade ou por vingança, mas, também, por prazer, está impressa no caráter de João Grilo. Em seu julgamento, ele mesmo assume que acabou “pegando gosto de enganar aquele povo”. Muito antes disso, no primeiro episódio, tinha confessado a Chicó ser “louco por uma embrulhada”. Essa característica, não obstante, não é capaz de atacar o espectador brasileiro em sua moralidade e em seus valores, já que o chamado “jeitinho brasileiro” é, por assim dizer, uma verdadeira instituição nacional.

Em sua relação intrincada com a pobreza, o malandro encarnado por João Grilo procura deixar-nos uma lição: o trabalho não é necessariamente, como no mito capitalista, a ligação entre pobreza e riqueza. Ademais, como reza a sabedoria popular, *O Auto* procura mostrar que a riqueza não traz sempre felicidade. Roberto Da Matta identifica nesses dois fatos um

dos planos mais profundos do sistema hierarquizante brasileiro, que implica em relações paradoxais com o trabalho e com aquilo que o trabalho é capaz de trazer. Revela, também, o complexo sistema de compensações sociais encontrado no imaginário brasileiro, o que aponta para o mecanismo de vingança e para a legitimação da desonestidade, desde que tenha como vítima os poderosos e os patrões. Assim, a malandragem pode ser entendida também como uma recusa em transacionar sua própria força de trabalho, fazendo com que o malandro sempre prefira reter para si suas qualificações, e não aceite qualquer desafio – daí a auto-demissão de João Grilo quando chamado de imoral e ladrão pelo padeiro.

De certa maneira, quando se vê explorado, o malandro se ressentido e é levado a vingar-se. Nessas ocasiões, usa as regras sociais em proveito próprio. No caso do gato que "descome" dinheiro, por exemplo, a motivação de João era menos a necessidade de ganhar um pouco mais de dinheiro – afinal, o que obtém na venda do gato nem é tanto assim -, do que a vontade de se vingar da exploração dos patrões. É ele quem o diz a Chicó, depois de concluído o golpe: “Eu andava mesmo doido para me vingar daqueles dois. Lembra aquela vez quando eu fiquei doente? Três dias passei em cima de uma cama, pra morrer, e nem um copo d’água me mandaram! Já a cachorra comia bife passado na manteiga! Não agüento quem gosta mais de bicho que de gente!”.

Em nome dessas suas convicções, o malandro utiliza como ninguém o poder dos fracos, que muitas vezes consiste em destruir a opressão através da obediência malandra, oportuna e sagaz, aproveitando-se da vulnerabilidade intrínseca a todo poder absoluto. Quando o Major diz a João, após submetê-lo a três charadas, a título de teste: “Muito bem, João Grilo. Conheci que você é sabido mesmo”, João lhe responde, servil: “Mais sabido é o senhor, que agora manda em mim!”. Bem humorado sempre, João Grilo jamais é violento, nem mesmo com as palavras. O que ele faz é detectar as fraquezas de seus oponentes e se aproveitar delas, fazendo-se de subserviente e humilde. É assim, por exemplo, que engana ao Major, dizendo que o Padre está doido, e depois conseguindo a mão de Rosinha para Chicó, fazendo com que ele se passasse por “doutor advogado, formado na capital”. Dessa sorte, a figura do malandro oferece mais uma lição que comunga com a sabedoria popular: o poder dos fracos vem de características inatas, de traços de caráter, da própria criatividade diante dos obstáculos, ao passo que o poder dos ricos resulta de suas posses e posição social, aspectos vulneráveis e destrutíveis, que podem mudar de mãos.

Provando, então, que ocupar essa posição insegura nem vale a pena, o malandro não toma o lugar do patrão quando consegue vencê-lo, porque não quer e não pode reproduzir o sistema, fazendo perdurar os mesmos papéis. Além disso, ele não quer prender-se a propriedades, a posições fixas, à ordem, porque seu espírito inquieto sempre o chama à deriva.

2.4. METAFICÇÃO: OS ARDIS DE JOÃO GRILLO E OS DEVANEIOS DE CHICÓ COMO PRÁTICA DE DESNUDAMENTO DO FAZER FICCIONAL

João Grilo não está sozinho em suas peripécias pelo universo mítico do sertão nordestino. Junto dele todo o tempo está Chicó, o “cabra mais frouxo de Taperoá”. É Bráulio Tavares (2004:197) quem diz que

A interferência mais eficaz feita por Ariano no personagem João Grilo foi dar-lhe um companheiro: Chicó, o mentiroso inofensivo. Inspirado numa figura real que Ariano conheceu em Taperoá, Chicó veio trazer para esse personagem ibérico e cordelesco uma terceira pátria literária: o Circo. Juntos, João Grilo e Chicó reproduzem a tradição circense de mostrar um palhaço espertalhão, cheio de recursos, que gosta de se meter em situações arriscadas, e outro palhaço ingênuo, meio covarde, que se deixa influenciar pelo outro e às vezes acaba atrapalhando-o. Os dois tipos, observa Suassuna, são exemplarmente batizados pelo povo com as denominações de o Palhaço e o Besta.

Assim, se João Grilo é, como dissemos, uma reformulação do Arlequim⁴³, Chicó equivaleria a um Pierrô, pela sua natureza fraca e romântica, à qual se acrescentou uma boa dose de covardia: Chicó é irremediavelmente frouxo. Isso não o impede de, contudo, a despeito das grandes diferenças que guarda do intrépido e ousado João, também ser dado a contar mentiras. Seus falsos testemunhos e relatos fantasiosos são, entretanto, absolutamente diferentes daqueles que caracterizam seu parceiro. João Grilo mente por esperteza, para sobreviver, e suas mentiras desencadeiam uma série de situações que geram como conseqüência o próprio desenovelar da narrativa. Já as mentiras de Chicó, meros devaneios, figuram apenas como casos, histórias que se encerram em si mesmas.

Apesar da reputação de João Grilo não ser das melhores - “Dizem que você é embrulhão, abusado, cheio de nove horas”, fala o Major a João quando este vai lhe pedir emprego -, todos acabam caindo, ainda que temporariamente, em seus golpes. Tal não se dá por acaso. João Grilo, como bom malandro, é exímio manipulador dos desejos, vaidades e ambições alheias, logrando sucesso a partir de explorar as fraquezas dos outros personagens. Assim, se o Padre e o Bispo são sabidamente ambiciosos, João consegue deles o que quer oferecendo-lhes dinheiro. Se Dora, além de gananciosa, tem fraco por bichos, já que não teve filhos, é fácil para João vender-lhe um gato que “descome” moedas.

Já Chicó não consegue qualquer crédito porque seus casos, além de absurdos, são narrativas herméticas que não envolvem ninguém além dele próprio, como protagonista

⁴³ Aliás, o personagem do Arlequim foi até incorporado pelo folclore pernambucano através do bumba-meu-boi, como uma espécie de ajudante de ordens ou moço de recados. N'O *Auto da Compadecida*, João ocupa esse lugar de mensageiro e mediador: é mais de uma vez encarregado de ir buscar alguém ou algumas coisa (o Padre, a vaquinha do padeiro que estava a serviço da paróquia, a filha do Major recém chegada da Capital) ou de enviar recados (de Dora para o Padre, de Cabo Setenta e Vicentão para Rosinha, de Dora para Chicó).

solitário em um mundo fantástico, fabuloso. Além disso, como Chicó não é muito inteligente, os elementos de suas histórias mudam de minuto em minuto, agigantando-se para conferir ainda mais importância à sua façanha e por isso resvalando na incoerência. Assim, ele inicia a narração de um fato dizendo que quase pegou “pra mais de quinze pacas”. No momento seguinte, porém, ele já conta que “estava lá tocaiando quando apareceram pra mais de trinta pacas”. Num momento diz que perseguiu uma garrota de seis da manhã às seis da tarde, montado em seu cavalo bento, mas um instante depois já fala que pegou o boi só à noitinha, e que o cavalo correu dezessete horas sem reclamar. Quando pressionado a responder sobre como as coisas mais disparatadas acontecem só sob seus olhos, ele simplesmente se esquivava, dizendo sempre: “Não sei. Só sei que foi assim...”. Pela sua incoerência e falta de astúcia, os casos absurdos que Chicó narra são sempre tratados como “mais uma história de Chicó” e ele é tido por todos em conta de “sem confiança”.

Feitas essas considerações, podemos concluir que, se olharmos para os dois protagonistas d’*O Auto da Compadecida* e para as mentiras que eles contam, notamos estar diante das duas faces de um mesmo, digamos, fenômeno. João Grilo e Chicó são, em certa medida, um único personagem, um personagem duplo. João Grilo representa a parte intelectual, a mente – por isso não demonstra se interessar por mulher alguma, por exemplo, e nem se importa de morrer -, enquanto Chicó representa o corpo, a porção física – é ele quem executa as tarefas mais pesadas, é ele quem se envolve com Dora, é ele quem ama. Apesar da celebrada esperteza, João Grilo não engendra um plano sequer, seja de enriquecimento ou de vingança, sem incluir nele Chicó. Ao planejar a venda do gato à Dora, por exemplo, envolve Chicó pedindo que ele prepare o gato, tarefa que ele próprio poderia ter executado. Chicó, por seu turno, não resolve qualquer coisa sem o auxílio de João, seja para ganhar a vida ou para satisfazer o coração.

João Grilo é como um agente de Chicó: consegue-lhe o emprego de projetor de filmes e de ajudante de padeiro, media seus encontros amorosos com Dora, evita que Eurico descubra ser ele o amante de sua mulher, ajuda-o a conquistar o coração de Rosinha fazendo com que passe por valente e, por fim, arruma seu casamento com a filha do Major. Já Chicó, além de cumprir todas as determinações de João, confiando cegamente em sua astúcia, ainda é capaz de “embarcar” em suas mentiras improvisadas, conferindo veracidade às histórias que o amarelo inventa na hora, para se safar. Assim é, por exemplo, na seqüência da minissérie em que, logo após vender o gato à Dora, João e Chicó estão prestes a fugir, antes que seu golpe seja descoberto. Eurico e Dora, no entanto, chegam antes que eles consigam escapar. Com o patrão batendo furiosamente à porta, Chicó se desespera: “E você pensa que a gente não vai morrer depois dessa?”, João tem um idéia, mas não há tempo de explicá-la a Chicó, pois Eurico está já a ponto de derrubar a porta. Ele

simplesmente pede que Chicó deixe os patrões entrarem, ficando o resto com ele, mas a encenação a que assistimos em seguida revela uma perfeita sintonia entre os dois protagonistas, cada um mentindo a seu turno. João finge-se de moribundo, delirando e dizendo palavras disparatadas – “Ai, minha mãe, já é meio-dia, no meio da noite nesse relógio de um ponteiro só!” -, e Chicó, dizendo que o amigo tem peste bubônica, explica de maneira alarmante as conseqüências de sua doença, aterrorizando os patrões: “É uma doença disgramada, a vista embaça, a barriga estufa, a tripa explode, o espinhaço estoura no meio e o vivente morre de idiossincrasia!”. Quando João é dado como morto (figura 47), os patrões tentam reaver o dinheiro do gato, mas Chicó mostra-se mais esperto do que o esperado e diz que as notas também estão contaminadas pela peste, já que estavam no bolso de João (figura 48). “Fique para você, de adiantamento de salário”, sugere Dora, enojada.

A sincronia entre os personagens e as mentiras que contam revela-se também na cena em que João oferece a Severino de Aracaju a gaita “envivecedora” benzida por Padre Cícero. Para que o ardil, inventado na última hora, dê certo, João precisa demonstrar o poder da gaita. Coincidentemente ele tem meios para isso, porque Chicó traz sob a camisa uma bexiga cheia de sangue, expediente pensado para um outro plano mal-sucedido de fuga. Chicó, frouxo e pouco inteligente, esquece-se da bexiga e se recusa a participar, mas quando João lembra-lhe do recurso, murmurando “a bexiga... a bexiga...” (figura 49), Chicó age como se houvesse já uma combinação prévia: finge-se de morto, ressuscita dançando ao som da música da gaita e ainda diz que esteve com Padre Cícero no céu (figuras 50, 51, 52 e 53). Chega a forjar um recado do beato para Severino, a exemplo do que havia feito João no capítulo anterior, assumindo o mesmo ar que adota para contar suas mentiras para dizer ao cangaceiro que Padre Cícero queria vê-lo, inventando até que ele estava “vestido de azul, com uma porção de anjinhos ao redor”.

Além de Chicó emendar as falas de João, tomando parte em suas presepadas, João Grilo, apesar de não acreditar nas mentiras que Chicó conta, para convencê-lo a participar de seus planos, muitas vezes faz recurso a elas, citando-as como exemplo. Quando está desesperado porque o Major chegou na cidade e vai pôr seu plano de benzer a cachorra de Dora a perder, João, aflito, tenta convencer Chicó a acompanhá-lo, para demover Antônio de Moraes da idéia de ir falar com Padre. O Major está à janela da padaria, falando com Eurico, enquanto João Grilo e Chicó o espreitam, na porta ao lado.

João Grilo: Ave Maria, o quê que se faz, Chicó!

Chicó: Não sei, não tenho nada com isso!

João Grilo: Por Nossa Senhora, vamos lá impedir o homem de se encontrar com o Padre!

Chicó: Você que inventou essa história, que gosta de embrulhada, que resolva...

João Grilo: E você também foi comigo lá, encomendar a bênção da cachorra! Agora vamos lá!

Chicó: Vou nada!

João Grilo: É mesmo, Chicó! Você está acostumado com essas coisas! Já teve até cavalo bento!

Chicó: É, mas acontece que o Antônio Moraes pode ter alguma coisa de cavalo... de bento é que ele não tem é nada!

Também quando está querendo pôr em prática o golpe do gato, e precisa da conivência de Chicó, João recorre a uma das mentiras contadas, no passado, pelo companheiro. Nos fundos da padaria, enquanto falam sobre Dora, João está agachado perto de um gato. Chicó pergunta:

Chicó: Pra quê essa gato, João?

João Grilo: Justamente pra ela! Você não sabe que a fraqueza da mulher do patrão é bicho e dinheiro?

Chicó: Sei...

João Grilo: Pois vou vender a ela, para tomar o lugar da cachorra, um gato maravilhoso, que "descome" dinheiro!

Chicó: Tá doido, João? Não existe essa qualidade de gato!

João Grilo: Muito mais difícil é existir papagaio que sabe a Bíblia de cor e você mesmo já teve um...

Chicó: Tive mesmo... saudade dele... Mas do jeito que as coisas vão, não me admiro mais de nada!

Essa articulação dos dois personagens, a perfeita sinergia que faz dos dois protagonistas um único enunciador, servirá, para a análise que aqui faremos, como elemento análogo à maneira como a ficção se constrói nessa minissérie televisiva. Tendo em mente que, n' *O Auto*, a mesma natureza mentirosa manifesta-se de duas maneiras diferentes, a ardilosa e a inofensiva, vemos em seu texto uma recurso à metaficcionalidade. Ao nos levar a refletir, como receptores, sobre a origem e as conseqüências dos enunciados mentirosos, em duas instâncias, *O Auto da Compadecida* revela, também, duas dimensões constitutivas do fazer ficcional. Dentro de um enunciado de cunho ficcional nem sempre se encontra essa coerência a que Jost pretende chamar seriedade. Frequentemente uma narrativa de ficção, dizendo uma coisa, quer significar outra. Dentre as *técnicas de perversão narrativa*⁴⁴ que encaminham tal situação – as quais incluem a metáfora, a paródia, a ironia, a sátira e também a intertextualidade, já comentada - encontra-se o que se tem chamado de metaficção ou, mais genericamente, reflexividade: a ficção sobre a ficção. Trata-se da ficção que toma o fazer ficcional como tema, voltando-se, com os recursos de que dispõe, sobre si

⁴⁴ Esse termo, que já usamos aqui uma vez, na esteira de Wallace Martin, refere-se a qualquer recurso ou estratégia textual que peça ao leitor que reconheça mais de um nível de significado, já que, em paralelo com o universo ficcional construído pelo texto, há um outro, que aponta para o processo.

mesma. Revelando sua condição artificial, a ficção auto-referente problematizaria a complexa relação entre verossimilhança e realidade, rompendo com a ilusão mimética da ficção realista.

A propósito disso, tem-se alimentado, no campo das análises metaficcionais, um debate sobre a possibilidade de existir alguma relação entre o texto metaficcional e a realidade exterior a ele. Haveria, na ficção reflexiva, um compromisso, ou pelo menos um comprometimento maior com o mundo? O texto auto-reflexivo é freqüentemente acusado de irresponsável e moralmente repreensível, sem compromisso social - em uma palavra, narcisista -, porque supostamente romperia com a função maior que a ficção tem de refletir e comentar o mundo extra-textual. Contudo, parece-nos, tal postura acusatória é reveladora de um purismo excessivo, já que, no mínimo, a metaficção se presta à discussão do processo recepcional, o que já é relevante em si. Assim, se a ficção é identificada como fingimento e a metaficção chama sistematicamente a atenção para tal fingimento, cessa o fingir, o que eleva o discurso ficcional ao nível do discurso "real", verídico. Parece-nos, pois, que a metaficção não é anti-mimética, mas que ela se compromete em fazer a mimese do próprio processo narrativo, e não de um mundo externo, necessariamente. Seu compromisso é fazer com que o receptor saiba estar diante de dois níveis de realidade, ilusão e não-ilusão, dentro da própria narrativa.

De qualquer maneira, nada impede que, ao apontar para o processo de construção dos universos ficcionais, uma ficção esteja apontando também para o mundo externo ao texto. Dessa forma, as situações em que, por exemplo, o narrador suspende a narrativa para dar explicações ao receptor, ou aquelas em que os personagens possuem consciência de sua situação (muitas vezes até, em função dessa auto-consciência, tomando as rédeas da condução da história), revelam um universo metaficcional que carrega em si um *mais* de realidade.

Assim, Larry McCaffery (citado por Ommundsen, 1993:IX) diz que metaficções são "ficções que examinam os sistemas ficcionais, como eles são criados, e o caminho no qual a realidade é transformada por suposições e convenções narrativas e filtrada através delas" (tradução nossa). Dizer, portanto, que a metaficção é uma prática alienante, porque descompromissada com a realidade, não faz muito sentido.

No mais, é importante lembrar que, mesmo apontando para seu próprio processo de constituição, a metaficção não destrói a ilusão ficcional. Ela apenas força-nos a refletir sobre a natureza dessa ilusão e sobre a nossa cumplicidade, como receptores, na construção da narrativa. Considerada, portanto, como existindo na intersecção entre teoria e ficção, a reflexividade, segundo Ommundsen (1993), tem sido pensada de três diferentes formas:

- a) Como sendo um tipo específico de produto de ficção, periférico, alinhando-se à idéia mais comum de sub-gênero. Nesse caso, a metaficção seria uma temática, dentre muitas outras, que pode ser adotada ou não na hora de se conceber uma história. Em contraposição, a ficção realista seria a ficção em si, capaz de trazer ao receptor a experiência do mundo;
- b) Como sendo uma função central de toda linguagem ficcional, tendência inerente, ainda que não aparente, ao próprio fazer ficcional, como se, no limite, qualquer texto, através de sua rede de eventos, versasse sobre os próprios mecanismos de produção e de recepção: toda ficção é metaficção. A metaficção é tomada, destarte, como aquilo que caracteriza qualquer texto ficcional, que dá a eles uma identidade;
- c) Como sendo produto de uma certa prática de leitura, de um particular tipo de atenção posto em ação pelo texto ficcional. A reflexividade estaria presente em estado de latência em qualquer ficção, em diferentes graus, e poderia aparecer ou não para o receptor, já que muitas vezes ela é obscurecida por outras funções. Cabe ao receptor ativá-la, investindo no texto um interesse específico, determinadas expectativas e uma certa competência, mas, a rigor, qualquer texto pode ser lido como sendo auto-referente, metaficcional.

A nós parece que a auto-referência é mesmo, em alguma medida, um aspecto inerente a todo texto de ficção, ainda que sua presença seja de uma sutileza que a oculte aos olhos da maioria dos receptores. Afinal, é possível afirmar que qualquer texto, antes de dizer de um universo, diz, pela sua própria estrutura, do seu processo de produção e da recepção que pede (lembramos que todo texto carrega em si as marcas de uma autoria e também de um receptor implícito), apontando, por fim, para um processo mais amplo de produção ficcional. Não obstante, entre a vertente que postula que a metaficção é fator definidor da natureza ficcional de um texto e aquela que assume sua existência potencial em qualquer texto, mas condiciona sua atualização a um reconhecimento e a um investimento do receptor, escolheremos essa última, mais condizente a todas as reflexões que já vimos empreendendo acerca do papel da recepção.

É, pois, essa dimensão metaficcional, que denota uma disparidade entre enunciação e sentido, que nos permitirá uma abordagem ao receptor implícito do texto televisivo. Se há uma disparidade entre o significado que o texto pretende (e necessita, para que o fio da narrativa continue a se desenrolar) e as próprias convenções narrativas, como situar o receptor nesse quadro de rompimentos e violações? Conforme mostramos brevemente nos parágrafos anteriores, ficcionalização do real e mudança de nível diegético são as estratégias adotadas pelo personagem duplo João Grilo-Chicó. Esses elementos que são, a

um só tempo, parte da história e comentário sobre sua construção – no caso d'*O Auto*, comentário sobre a construção do texto ficcional de maneira ampla e sobre seu processo de comunicação – são chamados de *mise en abyme*, auto-representação, imagem especular do texto dentro dele próprio.

Vejam mais detidamente o caso d'*O Auto da Compadecida*. Nele a metaficcionalidade está apenas sugerida, à maneira de uma metáfora, através de dois importantes focos do texto: os ardis de João Grilo, que necessariamente conduzem a narrativa, e os devaneios de Chicó, que, como ficção absurda dentro da ficção, revelam a “não-seriedade” da obra, ou o seu caráter de “fingimento sério”, como a lembrar ao receptor que toda ficção é, de certo modo, uma mentira. *O Auto da Compadecida* é, por obra das falas e ações de João Grilo e Chicó, uma alegoria do narrar e viver histórias. Para tanto, o caminho que percorre é dar um passo para fora do quadro de referência convencional, passando momentaneamente a outro nível narrativo, no qual o contar histórias é evidenciado.

Observemos, em primeiro lugar, o papel das mentiras de João Grilo nesse *desnudamento* do processo de fazer ficcional. João é o protagonista da minissérie e é a partir das ações em que se envolverá que se construirá toda a narrativa. Temos, pois, que em Taperoá tudo funciona segundo uma certa ordem: Padre João e o Bispo, que visita a cidade ocasionalmente, usam o sacerdócio para obter dinheiro, o padeiro explora os empregados que passam pela padaria, sua mulher o trai com diversos amantes e cuida de Bolinha, sua cachorra, o Major vive isolado na Fazenda dos Angicos, os cangaceiros estão sempre à espreita. Todos cumprem seus papéis que, apesar de um tanto bizarros, mantêm as coisas num certo equilíbrio. Mas eis que João Grilo é o deslocador desse equilíbrio. Em sua atuação gera demandas que ele próprio tenta preencher, produzindo, ao fazê-lo, outras carências, segundo um esquema no qual cada novo dano ou carência engendra uma nova situação narrativa.

O diferencial da história de João Grilo é que a situação anterior nunca se fecha, pois todas as histórias vão se cruzar na mesma trama ao final, até porque *O Auto* é uma narrativa de fundo religioso, da qual se pode inferir, como lição, que nenhuma má conduta escapa à justiça divina. Vejam, então, como *O Auto da Compadecida* é composto por cinco situações narrativas, que correspondem mais ou menos à divisão da minissérie em capítulos:

SITUAÇÃO 1: A MORTE DA CACHORRA DE DORA: série de sucessos que envolvem a doença, a necessidade de benção, a morte e o enterro da cachorrinha de Dora, bem como as conseqüências que o fato gera, como a invenção do testamento da cachorra Bolinha.

SITUAÇÃO 2: O GOLPE DO GATO QUE “DESCOME” DINHEIRO: acontecimentos que resultam da venda de um gato que supostamente “descomia” dinheiro a Dora. Tal venda leva à perseguição de João pelos patrões, à simulação de sua morte e à farsa de sua ressurreição, com a qual João acaba salvando Taperoá da invasão do bando do cangaceiro Severino de Aracaju. Por esse feito João recebe uma festa em sua homenagem, mas é capturado por Eurico, o que ocasiona sua demissão da padaria.

SITUAÇÃO 3: O AMOR DE CHICÓ POR ROSINHA: confusões que decorrem do fato de João Grilo ter se empregado na fazenda do Major, levando Chicó a conhecer Rosinha, a filha de Antônio Moraes, e se apaixonar. Da necessidade de concretizar, pelo casamento, o amor de Chicó pela filha do Major advêm todos os fatos seguintes: a promessa que Chicó faz a Nossa Senhora caso escape com vida do confronto com Cabo Setenta e Vicentão, a peleja de Chicó contra os dois valentões, a apresentação de Chicó ao Major como pretendente de sua filha, a dívida de dez contos que Chicó contrai com Antônio Moraes e o plano de forjar a morte de Chicó, para que ele, ao mesmo tempo, se livre da tal dívida e se case com Rosinha.

SITUAÇÃO 4: A MORTE E O JULGAMENTO DOS CIDADÃOS DE TAPEROÁ: desdobramentos da invasão de Taperoá por Severino e seus cabras: a execução do Padre e do Bispo, a morte de Eurico e Dora, o episódio da gaita benzida por Padre Cícero, a morte do próprio Severino e de João Grilo, o julgamento das almas dos personagens mortos e o retorno de João à vida.

SITUAÇÃO 5: O CASAMENTO DE CHICÓ: fatos que encerram a narrativa, que aparecem ainda como conseqüência do contrato firmado entre Chicó e o Major Antônio Moraes: o casamento de Chicó e Rosinha, a cobrança da dívida pelo Major, a expulsão dos noivos e de João Grilo da Fazenda dos Angicos e o retorno dos dois protagonistas à situação inicial.

Observemos, agora, como, em função dessa lógica de carência / reparo da carência / geração de nova demanda, operada por João Grilo, as cinco situações narrativas se entrelaçam:

Elementos que encaminham a situação 1 para a situação 2:

- necessidade (vislumbrada por João como maneira de obter lucro) de reparar o dano sofrido por Dora, que perdeu sua cachorra e nove contos de réis;
- necessidade de vingança de João Grilo, que esteve doente por três dias sem receber auxílio dos patrões;
- necessidade de obter dinheiro de João Grilo, que arranhou toda a história do testamento e do funeral da cachorra e nada recebeu por isso.

Como maneira de sanar tais necessidades, João planeja a história do gato que "descome" dinheiro.

Elementos que encaminham a situação 2 para a situação 3:

- necessidade de João Grilo de obter um novo emprego;

Empregado na fazenda do Major Antônio Moraes, João Grilo, mesmo involuntariamente, faz com que Chicó se aproxime e se apaixone por Rosinha, e vice-versa.

Elementos que encaminham a situação 3 para a situação 4:

- necessidade de livrar Chicó do cumprimento da promessa com o Major;.

Ao armar um plano em que se passaria por cangaceiro, encenando a morte heróica de Chicó, João Grilo acaba envolvendo a si e a Chicó na verdadeira invasão dos cangaceiros. Não fosse esse ardil malsucedido de João Grilo, Chicó jamais teria afrontado Severino de Aracaju, e também João Grilo não teria entrado na igreja tomada pelo cangaceiro, o que acabou derivando em sua morte.

Elementos que encaminham a situação 4 para a situação 5:

- necessidade de salvar Chicó da sanção imposta pelo Major ao descumprimento do contrato;
- necessidade de sacramentar o amor de Chicó e Rosinha.

Depois de voltar à vida, João precisa pensar numa maneira de, literalmente, “salvar a pele” de Chicó, já que todo o dinheiro que havia conseguido saqueando o cadáver de Severino foi pago em cumprimento da promessa feita por Chicó a Nossa Senhora, caso João sobrevivesse. É preciso, ainda, conseguir que, mesmo com a desaprovação do Major, Rosinha e Chicó fiquem juntos. Por fim, podemos dizer ainda que a situação 5 nos reconduz à situação 1: João Grilo e Chicó estão, mais uma vez, pobres e sem emprego, vagando sem rumo certo.

Como vimos, a amarração entre os cinco núcleos narrativos da minissérie é operada pelas ações de João Grilo, que é quem ocasiona, postula e procura suprir a maioria das necessidades que envolvem a ele próprio e aos outros personagens. Também dentro de cada uma das situações narrativas, é João Grilo que encaminha o desenrolar da trama, emendando as situações por meio de seus ardis a cada vez que a cena tende à estabilidade.

A título de exemplo, examinaremos as situações narrativas 1 e 2, a fim de ver a maneira como os expedientes ardilosos de João Grilo vão fazendo com que as circunstâncias se

multipliquem em outras, e como as situações de equilíbrio sempre são interrompidas por um dano que resulta, geralmente, da própria intervenção de João Grilo:

SITUAÇÃO 1: A MORTE DA CACHORRA DE DORA

João e Chicó trabalham para o Padre exibindo o filme <i>A paixão de Cristo</i> , mas se distraem e a película incinera-se.	DANO
As pessoas que assistiam ao filme se enfurecem por perderem o final, mas João as convence de que o filme foi suspenso por ordem do Padre, que irá rezar a missa.	ARDIL
Todos se acalmam e o Padre ainda recupera o dinheiro que tinha pago a João, como pagamento pela missa que terá de celebrar.	EQUILÍBRIO
Eurico e Dora estão à procura de um ajudante na padaria.	CARÊNCIA
João consegue empregar a si e a Chicó onde havia vaga para apenas um ajudante.	ARDIL
João e Chicó trabalham, Dora e Eurico brigam, como sempre.	EQUILÍBRIO
João troca seu prato de comida com o de Bolinha e a cachorra adocece.	DANO
João vai, a pedido de Dora, chamar o Padre para que benza Bolinha, mas ele se recusa a fazê-lo. João inventa, então, que a cachorra pertence ao Major.	ARDIL
O Padre, por subserviência e medo do Major, muda de idéia, e diz a João que traga a cachorrinha.	EQUILÍBRIO
Por coincidência, o Major chega à cidade para pedir que o Padre benza sua filha. Para que não coloque seu plano a perder, João diz ao Major que o Padre está doido.	ARDIL
Tomando a filha de Antônio Moraes pela cadela mencionada por João, o Padre ofende o Major, chamando sua mulher de cachorra, e ele promete ir se queixar ao Bispo.	DANO
João promete evitar que o Padre seja suspenso pelo Bispo caso ele benza a cachorra de Dora.	ARDIL
O Padre nega a benção, ocasionando uma briga com Dora e Eurico. A querela se agrava quando Chicó dá a notícia da morte de Bolinha. Dora agora exige que a cachorra seja enterrada, mas o Padre mais uma vez recusa o favor, fazendo com que Dora suspenda toda a ajuda que Eurico concede à paróquia. O casal rompe com o Padre.	DANO
João consegue que Bolinha seja enterrada inventando a história do testamento.	ARDIL
A cachorra é enterrada em latim, conforme o desejo de Dora, e o Padre recebe três contos pelo favor.	EQUILÍBRIO
O Bispo chega a Taperoá e o Major queixa-se do Padre com ele. O Bispo vai tirar satisfações com Padre João.	DANO
Quando percebe que foi enganado por João Grilo, o Padre vai buscá-lo e leva-o à presença do Bispo. João, para comprometer mais ainda o Padre, conta ao Bispo a história do enterro da cachorra, mas o salva da suspensão incluindo o Bispo no testamento de Bolinha, com seis contos deixados para a diocese.	ARDIL
O Bispo muda completamente de atitude, e passa a considerar razoável ter-se enterrado a cachorra em latim.	EQUILÍBRIO

SITUAÇÃO 2: O GOLPE DO GATO QUE "DESCOME" DINHEIRO

Após a morte de Bolinha, Dora ficou sem sua "filhinha" e ainda teve um prejuízo de nove contos.	CARÊNCIA E DANO
João Grilo oferece a Dora um gato maravilhoso, que "descome" dinheiro, e ela o compra por 500 mil-réis. João e Chicó arrumam suas coisas e preparam-se para fugir, antes que os patrões descubram o golpe.	ARDIL
Eurico tenta fazer com que o gato "descoma" moedas e se dá conta de que Dora foi enganada. Os dois vão atrás de João.	DANO
Acuado pelos patrões, João finge, com a conivência de Chicó, que está com peste bubônica, e encena a própria morte.	ARDIL
Fingindo-se de morto João consegue escapar da punição. Seu corpo é velado e segue em funeral pelas ruas de Taperoá. A combinação entre João e Chicó é que este siga pela estrada com o falso defunto, até que todos desistam de acompanhar o enterro e João possa levantar-se.	EQUILÍBRIO
Durante o cortejo fúnebre, o bando de Severino de Aracaju invade Taperoá. Há uma correria pelas ruas, até que os cangaceiros confinam a todos dentro da igreja.	DANO
Quando está prestes a ter a boca examinada por um cangaceiro, que precisa ver se o "defunto" tem algum dente de ouro, João encena a própria ressurreição, trazendo do céu um recado de Padre Cícero para Severino. O recado ordena que o cangaceiro suspenda o ataque a Taperoá.	ARDIL
Os cangaceiros recuam e o povo promove uma festa na rua, em homenagem à façanha de João Grilo. O padeiro interrompe João em plena festa, para reaver o dinheiro pago pelo gato. Os dois brigam e João se demite da padaria.	EQUILÍBRIO

Como podemos ver, João Grilo vai sistematicamente interferir nas situações que tendem a se resolver sozinhas e a atingir um ponto de equilíbrio, puxando mais um fio da trama. Essa estrutura de *dano / compensação / equilíbrio* foi postulada por Vladimir Propp (1984) e não é nenhuma exclusividade d'O *Auto da Compadecida*, sendo o processo narrativo básico de qualquer história de ficção. A peculiaridade d'O *Auto*, que nos levou a esta longa digressão, é o fato de o processo de compensação do dano ser resolvido sempre por meio de um ardil, de uma mentira, que nunca chega a sanar completamente a situação, encaminhando-a para um novo conflito. Se pensarmos que a ficção, *grosso modo*, não é nada além de uma história, temos nos ardis de João Grilo uma metáfora de uma das faces do fazer ficcional e de sua recepção.

Ora, como dito no capítulo anterior acerca do pacto ficcional, um texto de ficção só se concretiza como tal se a ele damos continuidade, investindo nele uma momentânea credibilidade. Assim também se passa com as mentiras de João Grilo. São elas a motivação e o fio condutor da trama d'O *Auto da Compadecida*. Num nível intradieético, se os outros personagens não assumirem tais ardis, ainda que temporariamente, como verdade, a história se encerra. Se o Padre não aceitasse benzer Bolinha, acreditando ser ela propriedade do Major, a história se findaria prematuramente nessa negação. Se, mais à frente, o próprio Padre não acreditasse na estranha existência de um testamento canino, e

não se sentisse seduzido pelo dinheiro fácil, a cachorra não seria enterrada, não haveria motivo para que o Bispo pedisse sua suspensão e não haveria como envolver o próprio Bispo no testamento da cachorra, e assim por diante.

Temos, pois, que a relação que se estabelece dentro da narrativa, entre os personagens e as mentiras que João Grilo conta, são uma metáfora da relação que nós próprios, como receptores, estabelecemos num nível extradiegético com os fatos ficcionais que constituem uma narrativa. É o fingimento tomado como verdade que faz a narrativa ficcional avançar, como dissemos ao comentar o pacto ficcional. Em outras palavras, os ardis de João Grilo são uma representação intradieética do *jogo* ficcional. Mas, notemos: dissemos que as artimanhas de João Grilo representam uma das faces da relação da instância receptora com os textos televisivos. A outra face encontra-se espelhada justamente nas mentiras daquele que é a outra metade do personagem constituído pelo próprio João Grilo. Os devaneios mentirosos de Chicó nos fazem ver o outro lado da relação dúbia que a recepção de textos ficcionais supõe. Como dissemos na caracterização dessa personagem, ao contrário dos ardis de João, as mentiras de Chicó não trazem qualquer implicação, fechando-se sobre si mesmas. Ele sempre se lembra de contar um desses casos a propósito de uma situação ou da fala de algum outro personagem, mas quando ele encerra a narração fantasiosa com seu bordão – “Não sei, só sei que foi assim” -, nenhuma consequência é gerada. Ao contrário das mentiras de João, que são o que move a minissérie e a conduz ao final, além de principais provocadoras da tensão narrativa e também da natureza lúdica d’*O Auto*, as fabulações de Chicó poderiam, sem grandes prejuízos para a narrativa, ser retiradas do texto, ou reinseridas em momentos diferentes das histórias, desde que se adaptasse os ganchos que as suscitam. Por esse motivo, cada vez que Chicó se propõe a contar um de seus casos fabulosos, algumas estratégias da narrativa televisiva marcam uma mudança de nível diegético. Com isso queremos dizer que a narrativa principal é suspense, abrindo espaço temporário para um outro universo narrativo, cujas portas se abrem quando Chicó sopra a fumaça de seu cigarro e se fecham quando ele pronuncia o já referido bordão, geralmente porque teve seus delírios interrompidos por João Grilo, que o chama de volta à realidade.

São seis as situações, distribuídas pelos quatro capítulos da minissérie, nas quais Chicó, a propósito de um outro fato, imerge nesse universo fictício, fazendo surgir as marcas da mudança de nível narrativo que se repetem todas as vezes:

O CASO DAS PACAS: após voltar de uma caçada sem nada nas mãos, Chicó fala das pacas que quase pegou e do tiro que prendeu dentro do cano da espingarda.

O CASO DO CAVALO BENTO: a propósito de Dora querer que o Padre benza sua cachorra doente, Chicó recorda-se que já teve um cavalo bento.

O CASO DO PIRARUCU QUE PESCOU CHICÓ: quando Bolinha morre, Chicó lembra-se da morte de um pirarucu por quem foi pescado, que ficou sendo seu bicho de estimação.

O CASO DA ASSOMBRAÇÃO DE CACHORRO: no enterro de Bolinha, Chicó previne a todos da existência de almas caninas que vagam por aí, conforme já lhe aconteceu presenciar.

O CASO DO PAPAGAIO: quando Dora se queixa de ter perdido nove contos para que sua cachorrinha tivesse um enterro cristão, Chicó oferece consolo dizendo que já teve um papagaio que ganhava muito mais dispensando os sacramentos.

O CASO D'O AUTO DA COMPADECIDA: encerrando a minissérie, Chicó apropria-se do sucedido com o próprio João Grilo e reconta, com alterações e distorções, a história da minissérie que se encerra.

Gostaríamos de analisar duas dessas situações, ainda a propósito da nossa comparação entre a recepção das mentiras dentro da narrativa d'*O Auto* e a recepção do fingimento ficcional pela recepção do texto, observando como as imagens construídas apontam para a mudança de nível diegético. A última situação de fabulação de Chicó enumerada acima merecerá, mais adiante, um comentário específico. Assim sendo, vejamos *O caso das pacas*, que é o primeiro da minissérie, ajudando a caracterizar o personagem, e *O Caso do cavalo bento*.

O CASO DAS PACAS	
Após perderem o dinheiro ganho na projeção d' <i>A paixão de Cristo</i> , uma nova seqüência se inicia. João está agachado do lado de uma fogueira. Chicó vem chegando, destacando-se em um cenário que mostra pedregulhos, mato e um cacto. Traz uma espingarda na mão esquerda e uma capanga na mão direita.	João Grilo: Cadê? Caçou alguma coisa? Chicó: Quase...
Chicó atira a capanga vazia para João, que a examina e se levanta. João chuta um punhado de terra para apagar a fogueira e arremessa com força a capanga de volta para Chicó.	João Grilo: Taí, um bicho gostoso esse quase. A gente quase assa, quase come e quase morre de fome.
Chicó fecha os olhos e assume um ar sonhador (figura 54).	Chicó: Quase pego pra mais de quinze pacas, João.
João cheira o cano da espingarda e percebe que Chicó não deu nenhum tiro. Ri e vira-se de costas para Chicó, desconfiado (figura 55).	João: Estou quase lhe pegando na mentira, Chicó!
Chicó também dá as costas para João e se agacha.	Chicó: Ôxe, fuleragem! Quando foi que já me viu mentindo?
Rosto de João Grilo.	João Grilo: Nunca vi! Só ouvi!

Rosto de Chicó prestes a acender um cigarro.	Chicó: Pois devia estar lá para ver!
Rosto de João Grilo, rindo.	João Grilo: A mentira?
Chicó se levanta, já com o cigarro aceso, dá uma tragada e solta uma baforada de fumaça, assumindo novamente um ar sonhador (figura 56).	Chicó: Não, homem! As pacas...
A fumaça do cigarro funde-se com um cenário em preto e branco (que chamaremos de plano imaginário), em que só a imagem de Chicó e três pedras atrás das quais ele se esconde não são desenho. Há um céu com nuvens, morros e cactos estáticos. Em movimento, numa técnica de animação muito simples, há um rio que corre e uma fileira de pacas que atravessam a água (figura 57)	Chicó: Conheço o canto do riacho de Cosme Pinto onde as pacas atravessam... É tanta paca, tanta paca que atravessa por lá que a trilha delas fica marcada na água.
Voltam as imagens "reais". Chicó faz o gesto que indica como é a depressão na água do riacho.	Chicó: O riacho vem reto, e naquele canto dá uma afundada assim, ó...
João Grilo agachado, bebe um pouco d'água de uma bilha e depois, molhando a mão, refresca o rosto.	João Grilo: Ôxe, e água é barro pra ficar com o caminho marcado pela passagem dos bichos?
Rosto de Chicó, segurando o cigarro (figura 58).	Chicó: Não sei. Só sei que é assim...
Retorno para as imagens de Chicó no cenário desenhado. Ele aponta sua espingarda para as pacas.	Chicó: Eu tava lá tocaiando quando apareceram pra mais de trinta pacas.
Volta o plano das imagens reais, com João Grilo guardando suas coisas numa bolsa.	João Grilo: Você tinha falado mais de quinze...
Rosto de Chicó.	Chicó: Oxente, homem! Trinta não é mais que quinze, não?
Rosto de João Grilo, que continua arrumando seus pertences.	João Grilo: Tá certo! Eu vou calar a minha boca pra não espantar as suas pacas...
Rosto de Chicó.	Chicó: É melhor mesmo...
Imagem, no plano imaginário, de Chicó dando um tiro de espingarda (figura 59).	Chicó: Pois apontei minha papo-amarelo e puxei o gatilho...
Retorno ao plano real, Chicó fala e gesticula.	Chicó: ... e de repente apareceu na minha frente a égua do Major Antônio Moraes! Eu pensei: "Vou matar a égua do Major, ele vai me matar! Tenho que dar um jeito nisso!".
Rosto de João Grilo, ainda arrumando sua bolsa.	João Grilo: Que jeito, se já tinha puxado o gatilho?
Rosto de Chicó.	Chicó: Tudo isso eu pensei foi ligeiro. Mais ligeiro ainda...
Imagem, no nível imaginário, de Chicó tapando a boca da espingarda, cujo cano incha (figura 60).	Chicó: ... eu tapei a boca da espingarda pro tiro não sair.
De volta às imagens reais, Chicó explica, inflando as bochechas cheias de ar, como ficou o cano da espingarda.	Chicó: Chega a bicha ficou assim, ó: uhh, uhh... Quando destampeí e soltei a bala as pacas já tinham virado mato!
Rosto de João, que entrega a capanga a Chicó e sai pela direita, levando o amigo pelo braço.	João Grilo: Vamos largar suas caçadas, Chicó! Vamos caçar trabalho...

O CASO DO CAVALO BENTO	
João Grilo e Chicó caminham por uma trilha cercada de mato, ao lado de uma parede em ruínas. Estão indo à igreja chamar Padre João, a pedido de Dora (figura 61).	<p>João Grilo: O Bispo está pra chegar, eu tenho certeza que Padre João não vai querer benzer a cachorra.</p> <p>Chicó: Não vai benzer por quê? Que é que tem de mais? Eu mesmo já tive um cavalo bento...</p>
Rosto de João Grilo.	João Grilo: Que é isso, Chicó?!? Já estou ficando por aqui com suas histórias...
João Grilo e Chicó caminhando lado a lado, por uma construção em ruínas.	<p>João Grilo: É sempre uma coisa toda esquisita, e quando se pede uma explicação, vem sempre com: “Não sei. Só sei que foi assim...”</p> <p>Chicó: Mas eu tive mesmo o cavalo, meu filho, o que que eu vou fazer? Vou mentir, dizer que não tive?</p>
João Grilo e Chicó alcançam uma rua mais movimentada, onde há barracas, transeuntes, um homem que passa a cavalo e uma carroça que ultrapassa os dois protagonistas. Ao fundo, casas pobres. João e Chicó continuam caminhando e conversando, até que João salta na carroça, sentando para “pegar carona”.	<p>João Grilo: Você vive com essas histórias, depois reclama que o povo diz que você é sem confiança.</p> <p>Chicó: Eu, sem confiança? Antônio Martinho está aí para dar as provas do que eu digo...</p> <p>João Grilo: É, Antônio Martinho! Faz três anos que ele morreu!</p> <p>Chicó: Mas era vivo quando eu tive o bicho...</p>
Rosto de João Grilo, rindo.	João Grilo: Quando você teve o bicho? E foi você que pariu o cavalo, Chicó?
Chicó salta também na carroça e senta-se.	Chicó: Eu não...
Rosto de Chicó.	Chicó: Mas do jeito que as coisas vão, não me admiro mais de nada. Mês passado uma mulher teve um, na Serra do Araripe, lá pros lados do Ceará...
O plano se abre novamente e revela João e Chicó passando sentados na carroça entre barracas de feira e pessoas.	João Grilo: É, isso é coisa de seca!
Rosto de João Grilo (figura 62).	João Grilo: Acaba nisso essa fome! Ninguém pode ter menino e haja cavalo no mundo! A comida é mais barata, é coisa que se pode vender... Mas seu cavalo bento, como foi?
Chicó acende um cigarro, deita-se na carroça, fecha os olhos e dá uma baforada de fumaça (figura 63).	Chicó: Cavalo bom como aquele nunca tinha visto...
Entra um cenário de desenho semelhante ao do caso anterior. Tudo é preto e branco, exceto o sol e a lua. O fundo atrás, figurando o próprio cenário sertanejo, é estático e se movem apenas as pernas do cavalo bento e do boi perseguido. Chicó, mais uma vez o único elemento “real” da cena, está montado no cavalo (figura 64). Quando ele diz que “Era uma garrota e um boi”, uma garrota aparece no desenho, correndo até chegar ao lado do boi (figura 65)	<p>Chicó: Uma vez corremos atrás de uma garrota da seis da manhã às seis da tarde sem parar nem um momento. Fui derrubar o boi já de noite!</p> <p>João Grilo: O boi... Não era uma garrota?</p> <p>Chicó: Era uma garrota e um boi.</p>
Rosto de João Grilo, duvidando.	João Grilo: E você corria atrás dos dois juntos,

	assim, de uma vez?
Chicó, nervoso, levantando-se.	Chicó: Corria! É proibido?
Rosto de João Grilo.	João Grilo: Não, mas eu me admiro deles correrem tanto tempo juntos sem se apartarem... Como foi isso?
Rosto de Chicó (figura 66).	Chicó: Não sei. Só sei que foi assim... Dezesete horas montado e o cavalo ali comigo, sem reclamar nada!
Rosto de João Grilo, rindo.	João Grilo: Eu me admirava é se ele reclamasse!
Imagem de Chicó cavalgando, no plano imaginário.	Chicó: Comecei a correr na ribeira do Taperoá, na Paraíba, pois bem, quando dei fé já estava em Sergipe!
Rosto de João Grilo, rindo.	João Grilo: Eh, eh, Sergipe! E o Rio São Francisco, Chicó?
Rosto de Chicó.	Chicó: Éta! Lá vem você e sua mania de pergunta, João!
Rosto de João Grilo, rindo.	João Grilo: É claro, tenho que saber! Como foi que você passou?
Rosto de Chicó.	Chicó: Não lhe disse que o cavalo era bento? Por isso é que eu não me admiro mais de nada!
Chicó e João Grilo saltam da carroça, já na porta da igreja. Vão parando de frente para ela e, quando João menciona o nome do Padre, olham para sua fachada.	Chicó: Cachorro bento, cavalo bento, tudo isso eu já vi! João Grilo: É, mas não há de ser com suas lorotas que nós vamos convencer o Padre João.

Como podemos ver, pois, nas duas seqüências descritas acima, os devaneios de Chicó possuem três marcas explícitas, que assinalam que Chicó está mentindo. Em primeiro lugar, quando está prestes a “se transportar” para o plano imaginário, Chicó acende um cigarro. Sua expressão muda, seus olhos se perdem e ele fica como se olhasse para um ponto fora do presente. Sopra a fumaça do cigarro e a nuvem que ela forma já se funde com o que estamos chamando de dimensão imaginária. Nesse nível, o cenário é absolutamente irreal, feito a partir de desenhos de traços simples animados por uma técnica das mais primárias. Chicó é sempre o único elemento “real” que compõe essa cena, mas aparece também em preto e branco, como o resto da imagem, numa alusão aos *flash backs* cinematográficos e televisivos, que geralmente são em preto e branco e, às vezes, levemente anuviados, a indicar que trata-se de um fato passado. Esse é o segundo elemento que caracteriza os devaneios do personagem.

O fluxo de tal plano imaginário, bem como o discurso oral que o acompanha, são sempre interrompidos pelas perguntas de João Grilo que, incrédulo, quer desmascarar Chicó em suas mentiras. Chicó, contudo, esquivava-se de todas as perguntas, não as respondendo

objetivamente, e sempre tenta retomar a narração, voltando à dimensão imaginária. Quando as perguntas de João já o deixam por demais encurralado, ele profere seu bordão, que torna inútil e inválido qualquer comentário que tente questionar sua fabulação. Assim, Chicó consegue encerrar o caso. Nessas ocasiões, João Grilo, impaciente, sempre tem uma assertiva que muda o assunto da conversa⁴⁵. Portanto, o bordão “Não sei, só sei que foi assim!” constitui a terceira marca da fabulação no discurso de Chicó.

Sobretudo o recurso à animação nas histórias narradas por Chicó se apresenta como indicação da absoluta impossibilidade de se tomar suas mentiras como coisa verdadeira. Se as histórias que João conta são absurdas, o trecho correspondente ao momento da mentira é ilustrado pelo próprio personagem falando. Sua fisionomia não se altera e a impressão de tratar-se de algo verdadeiro é reforçada pela expressão de seus interlocutores e pelo cenário realista que os cerca. As mentiras de João Grilo estão inseridas no quadro de elementos habituais da minissérie. Já Chicó, quando vai contar um caso, faz logo uma cara pensativa, que o retira de uma situação narrativa “real” e o transporta para esse universo toscamente ilustrado, onde as coisas não são verdadeiras, e nem parecem ser. Vejamos, a exemplo dessa diferença, que até quando uma mentira de João Grilo é ilustrada por imagens de um outro plano diegético, que procuram encenar a história fabulosa que conta, essas imagens resultam de filmagem, e não de desenhos, o que confere veracidade ao caso. Isso se dá quando, no primeiro capítulo, João inventa para o Padre a história do testamento de Bolinha. Indagado por Padre João sobre que história seria essa, João transfigura-se, adotando o mesmo ar que Chicó ostenta quando mente: “Bolinha era uma cachorra inteligente...” (figura 67). Já vemos, então, as imagens que ilustram o que João Grilo conta:

Bolinha sentada no chão, vista de cima (figura 68).	João Grilo: Nesses últimos tempos, já doente...
Imagem de um relógio de pêndulo, marcando seis horas.	João Grilo: ... pra morrer, botava uns olhos bem compridos...
Bolinha vista do alto, olhando para cima.	João Grilo: ... toda vez que o sino batia.
Eurico sentado à mesa, entre papéis, escrevendo algo. Dora está em pé ao seu lado, segurando Bolinha, que está sentada na mesa, olhando para Eurico.	João Grilo: Até que meu patrão entendeu que ela queria ser enterrada...
Detalhe do papel do testamento e a mão de Dora, que pressiona a pata de Bolinha numa almofada e carimba o testamento em seguida (figura 69).	João Grilo: ... como cristã! E o patrão teve que prometer...

⁴⁵ O *Caso da Assombração* de Cachorro é contado a Eurico e O *Caso do Papagaio* é narrado a Dora; no primeiro João está presente, mas não interfere, e no segundo João nem se encontra na cena. Assim sendo, em ambas as situações, o padeiro ou a mulher do padeiro assumem a posição geralmente ocupada por João, questionando o que Chicó conta, e dando o assunto por encerrado ao final.

Eurico sentado à mesa, com Dora que, em pé ao seu lado, segura Bolinha. Ele tem um ar resignado e afirmativo, ela um ar de tristeza (figura 70).	João Grilo: ... que em troca do enterro acrescentaria no testamento dela três contos de réis pro Padre.
--	--

Tendo em vista essas considerações, podemos afirmar que os devaneios de Chicó correspondem à outra face da ficção, que também se mostra para nós todo o tempo. Em certa medida, as mentiras de João representam nossa relação de recepção com os textos ficcionais, porque são uma metáfora do jogo que se estabelece com o pacto ficcional. Se o receptor não se permite acreditar naquilo por um instante, a trama não se estende, não caminha para uma conclusão. Por outro lado, as mentiras de Chicó chamam-nos para tomar consciência da outra face da ficção, também presente todo o tempo em qualquer texto ficcional. A cada devaneio de Chicó o receptor é convocado a testemunhar que todo texto ficcional é uma encenação, uma representação ilusória que nem sempre corresponde ao mundo real. Ao presenciar a mudança de nível diegético, o receptor se dá conta, ainda que por um breve momento, de que se encontra diante de um universo narrativo, e não do mundo em si. Podemos dizer, então, que as mentiras que Chicó conta são responsáveis por um auto-desnudamento da ficção, na medida em que, nesses momentos, a ficção aponta para si mesma. Essa situação é levada ao extremo, com grande efeito lúdico, em algumas seqüências da minissérie. Há, por exemplo, a paródia da própria conduta de Chicó, que Eurico faz ao narrar ao Padre a valentia descomunal de Chicó ao enfrentar os dois homens mais destemidos da cidade.

Eurico, na sacristia, ajuda o Padre a vestir os paramentos; a missa está para começar.	Eurico: O cabo e Vicentão saíram numa carreira, com a percata batendo na bunda!
Padre João ri e duvida, enquanto vai saindo da sacristia, rumo ao altar.	Padre João: Isso não é mais uma história de Chicó, não?
O padeiro segue o Padre até o altar, carregando a Bíblia.	Eurico: Todo mundo viu! Antes de correr cada um ainda danou seis tiros nele, mas 'tavam tremendo tanto que não pegou nenhuma bala. Daí Chicó tomou as armas, abriu o tambor e só pra afrontar engoliu todas as balas que sobraram!
O Padre, já ajoelhado no altar, pergunta entre dentes.	Padre João: E onde é que você já viu revólver com mais de seis balas?
Eurico, ajoelhado também, grave.	Eurico: Não sei. Só sei que foi assim.

Essa seqüência demonstra como a própria ficção vai se tornando material para a ficcionalização ao longo do texto da minissérie. Um fato acontece, e no dia seguinte já é comentado cheio de distorções que lhe conferem um caráter fantástico. O mesmo acontece por mais duas vezes, quando Chicó aproveita a própria história de João Grilo, coisas que de

fato lhe aconteceram num primeiro plano diegético, para transformá-las em fabulação, transportando-as para um segundo nível diegético. Na primeira dessas situações, em que Chicó não chega a saltar para um universo imaginário, ele e João estão na rua, no que parece ser uma feira, sentados numa mesa. João come farinha, mas Chicó, que acabou de conhecer Rosinha, está tão apaixonado que nem comer quer mais. Depois de uma breve conversa sobre o dote de Rosinha, dá-se o seguinte diálogo:

Chicó, sentado à mesa, com um cigarro já aceso na mão.	Chicó: Pois se você arranjar esse casamento, minha metade é sua!
João, largando a cuia de farinha, limpa a boca com a manga da camisa, dá um tapa na mesa e se levanta, animado, andando depressa.	João Grilo: Chama-se está arranjado! Vou agora mesmo falar com o Cabo Setenta!
Chicó levanta-se desesperado e sai correndo atrás de João.	Chicó: Cabo Setenta? Quer me ajudar ou me desgraçar? Cabo Setenta é louco pela Rosinha! Se descobre que estou me engraçando pro lado dela, ele me mata! E Vicentão também!
Rosto de João Grilo.	João Grilo: Oxe! E você vai morrer duas vezes, é?
Rosto de Chicó, que leva o cigarro à boca e traga, assim que termina de falar (figura 71).	Chicó: Eu conheço um sujeito em Gravatá que ressuscitou de susto quando uns cangaceiros apareceram.
Rosto de João, nervoso (figura 72).	João Grilo: Deixe de ser besta, homem! Esqueceu que isso aconteceu foi comigo, aqui mesmo em Taperoá e que eu tava fingindo de morto?

Nessa seqüência, Chicó está prestes a transformar a “verdade” intradiegética, um fato ocorrido com João Grilo que o próprio receptor “presenciou”, numa mentira reconhecida como tal dentro da própria ficção. Ele chega a levar o cigarro à boca e tragar, mas antes que dê a já conhecida baforada de fumaça, a chave para o salto de plano narrativo, João o interrompe, fazendo com que a fabulação não chegue a se concretizar.

Já na seqüência final do filme – de maneira bastante sintomática, aliás – Chicó faz a mesma coisa, desta vez levando a cabo seu devaneio. Depois de serem expulsos da fazenda por um Antônio Moraes furioso, João Grilo, Chicó e Rosinha saem andando sem rumo por uma estrada. João diz, alegre, que eles já estão acostumados à desgraça, e a seqüência desenrola-se da seguinte forma:

João Grilo, Chicó e Rosinha caminham devagar pela estrada. O casal, de braços dados, vai um pouco à frente de João. Quando Rosinha menciona a comida, os três correm para o canto da estrada e se agacham para comer.	Chicó: Em falar nisso tá me dando uma fome da moléstia! Rosinha: A sorte é que eu carreguei um pedacinho de bolo da festa! João Grilo: Danou-se, Dona Rosinha. A senhora tá aprendendo a ser pobre!
Em primeiro plano, acima dos três personagens	Manuel: Uma esmola pelo amor de Deus...

agachados sobre a comida, surge a mão de Manuel, marcada pela chaga da crucificação (figura 73).	
Manuel, disfarçado de mendigo, ocupando todo o quadro (figura 74).	Manuel: É pra eu tirar a barriga da miséria.
Mais uma vez, João, Chicó e Rosinha agachados, olhando para cima, e em primeiro plano a mão de Jesus. João abaixa a cabeça e Manuel vai retirando a mão, de olhos baixos.	João Grilo: O senhor vai desculpando, mas de barriga na miséria aqui já tem três!
Rosinha estende um pedaço de bolo e entrega a Manuel.	Rosinha: Tome, meu senhor, e vá com Deus.
Manuel sorri e se retira.	Manuel: E vocês vão com ele...
Os três continuam agachados, comendo o que restou do bolo.	João Grilo: Danou-se, Dona Rosinha!
Rosto de João Grilo.	João Grilo: Foi-se a comida quase toda!
Rosto de Chicó.	Chicó: Deixe, João. Ele também é filho de Deus!
Rosto de Rosinha.	Rosinha: Jesus às vezes se disfarça de mendigo pra testar a bondade dos homens.
Rosto de João Grilo.	João Grilo: Pode até acontecer, mas aquele ali não era, não...
Rosto de Chicó.	Chicó: Oxe, como é que você sabe?
Rosto de João Grilo.	João Grilo: Jesus?
Manuel se afasta sorrindo, de costas para os três outros personagens. Ao fundo, é possível vê-los agachados, João rindo (figura 75).	João Grilo: Pretinho daquele jeito? Chicó: Por que não?
Rosto de Chicó, prestes a acender o cigarro.	Chicó: Eu conheci um sujeito em Cabaceiras que se encontrou com Jesus Cristo.
Rosto de João Grilo, incrédulo.	João Grilo: Aonde, Chicó?
Chicó, soprando mais a fumaça de seu cigarro (figura 76).	Chicó: No céu...
Repetição da cena da procissão de almas que João Grilo encontra logo após morrer, no limbo que é também a igreja de Taperoá (figura 77).	Chicó: Diz que lá a romaria é mil vezes maior que a de Juazeiro.
Repetição da cena do surgimento de Manuel, quando a imagem da pintura se funde com a do personagem, e ele se levanta do trono (figura 78).	Chicó: Esse camarada me contou que viu Jesus Cristo sentado num trono, com um monte de anjinho em redor, igualzinho na pintura!
Rosto de Chicó.	Chicó: Ele me falou que o paraíso fica lá pelos lados da Bahia, por isso é que o Cristo é escurinho!
Os três estão agachados, João tira sua gaita do bolso e vai se levantando.	João Grilo: E contou como, rapaz?
Rosto de João Grilo, levantando-se.	João Grilo: Se ele já tinha morrido!
Rosto de Chicó, levantando-se.	Chicó: Não sei.
Rosto de Chicó, já de pé, rindo (figura 79).	Chicó: Só sei que foi assim!

Com a atitude de narrar a história do próprio *Auto* como se fosse mais um de seus casos, Chicó abre uma porta que revela ao receptor que é findo o transe ficcional, que toda a trama contada não passa de uma encenação ilusória. Não é por acaso que, ao dizer seu último “Não sei. Só sei que foi assim”, Chicó ri despididamente, como quem é pego contando uma mentira ou fazendo uma travessura. E seu sorriso não é apenas para João, que nunca acreditou em suas mentiras e acaba por achar graça em tanta invencionice, mas também para o receptor, que acreditou em tudo até aquele momento – jogando o jogo proposto pelo pacto ficcional -, mas volta agora à realidade, re-conscientizando-se de que a minissérie não passa de um texto ficcional. Observe-se, não obstante, que a narrativa ficcional se desnuda, mas não se contradiz. Quando Chicó narra, à maneira de um devaneio, o próprio *Auto*, as imagens que ilustram sua fala são as da própria minissérie, e não as de uma animação. Podemos inferir desse fato que, ao contrário dos demais casos contados por Chicó, esse aconteceu de fato.

Essa atitude, como dissemos, é reveladora de todo o processo de produção ficcional, pois faz com que os personagens se assumam como tal e apontem para a existência do pacto ficcional, que geralmente funciona como estratégia transparente de relacionamento entre o texto e a recepção. Chicó, como o personagem ingênuo, é o principal encarregado no exercício dessa função de desnudamento. Além das comentadas seqüências em que utiliza-se de fatos que intradiegeticamente são reais para transformá-los em fabulação, por duas vezes, em situações em que está apavorado, Chicó age como se soubesse fazer parte de uma história e conhecesse as regras que a conduzem.

No terceiro capítulo da minissérie, Chicó pede a João Grilo que pense num plano para que ele consiga escapar de cumprir o contrato feito com o Major e ainda casar-se com Rosinha, sem ter de romper a promessa feita a Nossa Senhora, de não se deitar mais com mulher alguma. O ardil imaginado por João, já comentado, é forjar a execução de Chicó pelos cangaceiros, para que ele possa sumir da cidade. Rosinha, fingindo que enlouqueceu de tristeza, sumiria então da fazenda e iria se encontrar com ele. Para dar veracidade à falsa morte de Chicó, João inventa a estratégia da bexiga cheia de sangue sob a camisa e, a fim de demonstrar o funcionamento da tática, finge se matar na frente de Chicó, encenando enfiar uma faca na própria barriga.

Vejamos apenas o diálogo da seqüência, com a indicação dos gestos mais importantes, tendo conhecimento de que João e Chicó estão no quarto dos fundos da padaria, onde Chicó ainda trabalha:

João Grilo: Sei não, Chicó. Espremo, espremo, e não sai uma ideiazinha. (João segura a cabeça entre as mãos)

Chicó: Não desanime, homem! Vai ver é fome!

João Grilo: É nada! Fome, aperreio, antigamente tudo isso me fazia pensar mais rápido.

Chicó: Mas cadê aquele João Grilo, o quengo mais fino do Nordeste, capaz de fazer dormindo o que ninguém faz acordado?

João Grilo: Acabou-se! O poço secou, Chicó! (João encosta, desolado, a cabeça na parede). Nem uma gota de pensamento, nem um clarão de entendimento, estou como num quarto sem porta e pra onde quer que eu me vire dou com as ventas na parede! Franzino, pobre, e agora burro! (pega uma faca sobre a mesa) O jeito que tem é eu me matar! (enfia, dramaticamente, a faca na própria barriga. Chicó tapa os olhos, desesperado) Ah! Adeus... Chicó... Nunca mais... vou comer farinha (larga a faca e cai pesadamente sobre Chicó).

Chicó: João! Que desgraça é essa! Você não pode morrer no meio dessa história! (Chicó deita João no chão e se debruça sobre seu corpo)

João Grilo: Pronto! Acordei! (João levanta a cabeça, sorrindo e Chicó se afasta, ressabiado).

Chicó: Ô, homem pra morrer! Ô, homem pra ressuscitar esse!

Ao dizer que João “não pode morrer no meio dessa história” Chicó revela sua condição de personagens de uma trama fictícia, e ainda reforça o fato, já constatado aqui, de que sem a presença artilosa de João Grilo a narrativa d’*O Auto da Compadecida* não se concretiza. A impressão que se tem é que, de tão assustado, Chicó esqueceu-se de ocultar a verdade sobre sua existência fictícia, rompendo por um momento com o pacto ficcional e fazendo com que a natureza ficcional do texto se revelasse. Essa impressão é confirmada quando Chicó, recuperando-se ainda do espanto, faz um comentário ambíguo sobre João. Quando diz “Ô, homem pra morrer! Ô, homem pra ressuscitar esse!” fala de um fato passado referente a João Grilo – sua falsa morte por peste bubônica, inventada para escapar da fúria de Eurico e Dora, e sua falsa ressurreição, inventada para fazer recuar os cangaceiros que invadiram Taperoá -, ao mesmo tempo em que remete a um aspecto vindouro da trama, que será a real morte de João, morto pelo cabra de Severino, e sua ressurreição verdadeira, por obra da *Compadecida*.

Chicó volta a repetir um gesto de desnudamento da ficção no último capítulo da minissérie, após a volta de João Grilo à vida. Animados, os dois parceiros fazem planos para o dinheiro que obtiveram saqueando o cadáver de Severino - dinheiro retirado dos bolsos do cangaceiro por João Grilo, mas que Chicó guardou quando o amigo foi dado por morto. No entanto, no auge de sua alegria, enquanto se encaminham, de carroça, para Taperoá, Chicó se lembra de que prometeu todo o dinheiro a Nossa Senhora, caso João escapasse da morte.

João Grilo: Quer dizer que estamos ricos?

Chicó: É milionário! Além do dinheiro do Padre e do Bispo, tem ainda o dinheiro que o Severino tirou da padaria! O que você acha de ficar com a padaria?

João Grilo: Grande idéia! Padaria Miramar: João Grilo, Chicó e Companhia. Que acha?

Chicó: É lindo... (Chicó para a carroça e salta, desesperado) Ai, meu Deus! Ai, minha Nossa Senhora! Burro, burro, burro! Burro! (Chicó anda de um lado para o outro, batendo na própria testa).

João Grilo: Que isso? Burro o quê? Burro é você!

Chicó: Sou eu mesmo, João. Sou o maior burro que já apareceu nessa história!

Mais uma vez, Chicó dá mostras de ser conhecedor da sua situação de personagem, e mais: da sua condição de ser “o besta” da trama. Na verdade, ele apenas reforça, com essa fala, a impressão que já vem sendo construída ao longo de toda a narrativa. Mais uma vez a ficção despe-se de seu estatuto de verdade temporária, para se mostrar como fingimento e como narrativa já fechada, dissolvendo a sensação de se desenrolar no tempo presente que, conforme comentamos no capítulo anterior, acompanha qualquer texto ficcional televisivo.

Por meio desses recursos, o discurso televisivo inclui o receptor de maneira a fazê-lo perceber que dentro da enunciação ficcional maior, que é o programa – no nosso caso, a minissérie que nos serve de objeto empírico -, tem-se um enunciado que não é sério. N'O *Auto*, a principal estratégia que permeia todos esses processos de auto-desnudamento é o caráter lúdico dos enunciados metaficcionalis. Essa natureza lúdica, engraçada, é uma maneira de garantir algumas respostas do receptor, incluindo-o no jogo. Deslocado do quadro de referência habitual, o receptor é incluído no processo de interpretação do texto. O auto-desnudamento da ficção é, então, em última instância, uma maneira de convocar o receptor a tomar parte da construção de sentido para o texto.

Então, quando, por exemplo, os outros personagens aceitam as mentiras de João, agindo a partir delas, essa é uma convocação para que o receptor também o faça, para que o texto siga na sua tessitura. Essa é a própria idéia do receptor textualizado que, indicado de alguma maneira na estrutura do texto – nesse caso em específico, identificado com os próprios personagens que convivem com João e Chicó -, participa da materialização, do *vir a ser* do texto, na medida em que obedece aos encaminhamentos dele próprio.

Essa relação necessária com o receptor implícito também pode revelar-se quando o uso da metaficção deixa entrever alguma incoerência estrutural. Explicamos: um texto pode simplesmente se recusar a corresponder às expectativas que ele próprio, e o gênero ao qual pertence – conforme o mecanismo de *promessa* enunciado por Jost -, geram. Dessa maneira, o leitor é explicitamente levado a reconsiderar a maneira como vinha conduzindo seu processo de recepção, problematizando, ainda, a artificialidade da alocação dos textos em categorias. A transição entre o significado potencial e o sentido concretizado torna-se mais complexa, colocando em evidência a própria materialidade dos sistemas linguajeiros e

ficcionalis, dimensões que o receptor tende a ignorar quando toma parte no pacto ficcional. A metaficção presta-se ao papel de lembrete de que tudo no mundo é mediado por sistemas de representação. De alguma forma, tudo isso está no sorriso que Chicó dá, dando de ombros, quando profere pela última vez o seu “Não sei. Só sei que foi assim!”.

Essa reflexividade, naturalmente, nem sempre salta aos olhos do receptor. Como n’*O Auto da Compadecida*, nem sempre a metaficção é aparente, explícita. Muitas vezes, como se dá nessa minissérie, o texto carrega elementos com dupla função, que podem ou não ser lidos como reflexivos. As próprias alusões intertextuais, já comentadas, nem sempre são detectadas, o que não impede a leitura, e mesmo quando detectadas podem não ser lidas como reveladoras da experiência ficcional como tal, mas como mera alusão a outros textos. Assim, a metaficção pode se apresentar ao receptor como imagem da experiência ficcional, chamando atenção para o funcionamento do artefato ficcional, sua criação e recepção e sua participação no sistema de construção de significado de nossa cultura. A ficção é usada como modelo para os atos de construção cultural e de interpretação, para os mitos e ideologias que organizam nossa realidade de acordo com as estruturas narrativas. Figuras como Chicó são concomitantemente personagens de ficção e veículos para teorizar sobre a ficção.

2.5. INTERPELAÇÃO DO RECEPTOR: OLHARES ENVIADOS, OLHARES CONVOCADOS

A interpelação do leitor, ou seja, a sua convocação pelas falas ou por gestos dos personagens é considerada também uma estratégia de construção de uma leitura e de um receptor para o texto. O endereçamento direto ao leitor faz, geralmente, com que ele perceba quase de imediato o caminho que o texto sugere para a concretização de seu sentido.

Assim, o texto convoca o olhar do receptor, pedindo que ele foque sua atenção sobre determinados aspectos, para que detalhes importantes não fujam à sua percepção. Por isso, gostaríamos de falar de alguns momentos em que essa construção do leitor, essa expectativa de recepção, torna-se mais aparente por gestos de interpelação do espectador. Havíamos dito, no capítulo anterior, que a criação de personagens-receptores, bem como a interpelação verbal do receptor pelo narrador ou por personagens do texto, são formas de construção de um narratário intradieético. *O Auto da Compadecida* não possui personagens que fazem as vezes de receptores – à exceção da já comentada seqüência de projeção d’*A Paixão de Cristo*, quando os rostos de várias pessoas comuns são mostrados com os olhos voltados para a tela que exhibe o filme. Também não conta com o recurso de

um narrador explícito, que conduza a narrativa dirigindo-se diretamente ao espectador. No entanto, há alguns momentos em que os personagens olham para a câmara – ou para o receptor que simbolicamente está por trás da lente da câmara -, como a incluí-lo na situação, para fazê-lo seu cúmplice ou para lhe conferir um poder de vidência, de saber sobre o futuro. Passemos em revista alguns desses momentos.

João Grilo é irremediavelmente vesgo. Quando em primeiro plano, um dos aspectos que mais chamam atenção em seu rosto são os olhos inquietos e seu olhar enviesado. Sendo assim, quase nunca se sabe com exatidão para onde ele está dirigindo seu olhar. Na seqüência de exibição do filme *A Paixão de Cristo*, no entanto, podemos flagrar o protagonista olhando rapidamente, de esguelha, para a câmara, esta que presentifica o olhar do receptor. No momento em que João, coçando a cabeça, num gesto de impaciência, oferece ao receptor esse breve olhar, ele parece convocá-lo a espiar a atitude vergonhosa do Padre, que mostra despididamente sua ganância (figura 80). De fato, enquanto João envia ao receptor essa “olhadinha”, que não dura mais que um segundo, o Padre conta alegremente o dinheiro que obteve com a exibição do filme, após pagar apenas três moedas pelo serviço prestado por João e Chicó. Ambicioso, ainda diz a João que “passar esse filme já é um trabalho santo. Assim como os apóstolos nós estamos divulgando a vida de Cristo. Você quer paga maior do que essa?”, mas enquanto fala, contempla feliz um gordo maço de notas, que guarda com satisfação no bolso da batina.

Provando a crítica investida nessa olhadela, João Grilo dirige-se, em seguida, a Chicó, que opera o projetor, comentando do mundanismo e da canalhice de Padre João. Logo após dizer isso, João Grilo chama mais uma vez o receptor para dentro do texto, dessa vez fazendo com que ele se identifique, como já tivemos a oportunidade de comentar, com os personagens pobres e oprimidos. Trata-se da já comentada ocasião em que, repreendido por Chicó pelo comentário que acabou de fazer (“Olha a falta de respeito, rapaz!”), João se justifica, rindo: “Jesus morreu pelo pobres, Chicó! A gente pode se permitir certas intimidades...”. Ao dizer isso, apóia-se no ombro de Chicó e olha para frente, sorrindo (figura 81). Seu olhar não fixa a câmara, mas provavelmente a tela onde o filme é projetado, na qual aparece justamente Jesus. Sua fala, não obstante, além de incluir o receptor nesse “a gente” – já que ele vai ser levado, ao longo da trama, a identificar-se de diferentes maneiras com os pobres -, revela – mais uma vez o auto-desnudamento da ficção – um fato futuro na minissérie. Afinal, na seqüência do julgamento, João trata Manuel com total intimidade.

Ainda outra vez João Grilo interpela o receptor com o olhar, convidando-o a ser um tácito cúmplice de sua situação. Isso ocorre durante seu falso velório, no segundo capítulo. Deitado sobre uma mesa, segurando uma vela, assistido apenas por Chicó e por um sacristão, João ouve o que Padre diz ao encomendar sua alma a Deus: “Senhor, receba seu

filho João Grilo, perdoe sua safadeza, sua sem-vergonhice, suas presepadas, suas mentiradas, suas lorotas...”. Profundamente entediado, e ainda aborrecido pelo fato de o Padre “ter gastado menos latim com ele do que com a cachorra do padeiro”, João, com o rosto voltado para a câmara, de modo que o Padre e o sacristão não possam ver sua face, abre os olhos por um instante, revelando sua impaciência com um suspiro. Seus olhos vesgos não chegam a fitar a câmara, mas se levantam, numa clara expressão de tédio que só receptor vê (figura 82).

Esse gesto foi construído, ao contrário do que se poderia pensar se levada em conta sua brevidade, para ser necessariamente visto pelo receptor. Isso fica claro pela composição do quadro, que põe João em primeiro plano, e por um discreto movimento que a câmara faz, aproximando-se do rosto de João enquanto o Padre reza por sua alma, de maneira que sua face está quase no centro do quadro quando João abre os olhos. E, comprovando a impressão da importância dessa rápida interpelação do receptor para essa cena, assim que João fecha os olhos novamente, a câmara volta a se afastar do seu rosto, executando um movimento de volta. Essa breve ação de João Grilo tem como função lembrar ao receptor que ele não está morto, e de aguçar sua audição para as palavras que estão sendo ditas pelo Padre. Apesar de desagradar a João, tudo o que o Padre diz não passa da verdade, e é importante para que se conheça a imagem que os outros personagens têm do protagonista. Afinal, como classificar quem se finge de morto para fugir da punição por um golpe que aplicou? No mais, se considerarmos a já assinalada natureza dispersa do receptor televisivo, fica claro que é necessário que o próprio texto ofereça essas convocações de caráter fático, a fim de verificar se os sentidos que o receptor vem construindo sobre ele assemelham-se ao pretendido.

Essa convocação ao receptor por parte de João Grilo ocorre por mais duas vezes na minissérie. Na primeira delas, João diz ao Padre, como quem não quer nada, que Bolinha tinha um testamento que contemplava o sacerdote. A seqüência se desenrola como descrito a seguir:

Padre João anda por uma rua conduzindo a vaca que o padeiro havia emprestado à paróquia. João, que foi a pedido de Dora buscar a vaquinha, entra no quadro pela direita e vai correndo até o Padre.	João Grilo: Oh, Padre João! Padre João: Que foi? João Grilo: A patroa mandou buscar essa vaquinha que ela lhe emprestou!
Rosto do Padre, contrafeito.	Padre João: Ô, mulher...
O Padre entrega a corda que está amarrada no pescoço da vaca a João	Padre João: ...desalmada!
Rosto do Padre, nervoso.	Padre João: Se eu pudesse, eu enterrava o cachorro, o gato, o diabo! Mas o Bispo está aí!
João e o Padre se viram cada um para um lado, cada qual tomando seu rumo. João, cabisbaixo,	João Grilo: Esse povo é todo doido, Padre...

como quem encerra uma conversa, vai falando de frente para a câmara, já de costas para o Padre, enquanto conduz a vaca amarrada por uma corda.	
Contraplano da cena anterior. João vai falando de costas, puxando a vaquinha, e o Padre abana a cabeça, resignado, enquanto avança na direção contrária à de João.	João Grilo: Eles pensam que bicho é gente!
Retorno ao plano em que João Grilo está de frente. Quando termina de falar, ele ostenta um sorriso, que só receptor vê (figura 83).	João Grilo: A cachorra tinha até um testamento em que ela deixava uma parte de dinheiro pro...
Contraplano, com o Padre de frente. Ele estaca e arregala os olhos (figura 84), voltando-se para João.	João Grilo: ...Padre!
Rosto do Padre, de frente para a câmara (figura 85).	Padre João: Quê isso? Quê isso? Cachorro...
Pano aberto, com João mais à frente e o Padre caminhando até ele, vindo do fundo. João pára de andar e dá um sorriso satisfeito (figura 86).	Padre João: ... com testamento?

Esse sorriso que João dá ao parar, quando percebe que “fisgou” o Padre, apenas o receptor pode ver. Ao notar o ar de satisfação que João, por um átimo, mostra, é possível ao receptor intuir que João vai aplicar mais uma de suas peças, a fim de conseguir que o Padre entere a cachorra. Quando vai utilizar o mesmo ardil com o Bispo, salvando o Padre de ser punido por ter enterrado uma cachorra em latim, João repete esse gesto, sorrindo, por um instante, de costas para os demais personagens, mas de frente para a câmara. Quando descobre que Padre João realizou o enterro de Bolinha, o Bispo fica furioso. João lhe pergunta se isso é proibido, enquanto o Padre finge ter desmaiado sobre um banco da igreja. O Bispo, citando falsamente o Código Canônico, diz que é mais que proibido, e anuncia a Padre João que ele será suspenso. As imagens que se seguem caminham da seguinte maneira:

Rosto de João Grilo.	João Grilo: Vossa excelência reverendíssima...
O Bispo se afasta de João e do Padre que jaz sobre um banco. Ele está em primeiro plano, de frente para a câmara e João, menor, às suas costas.	João Grilo: ... vai suspender o Padre? Bispo: Vou!
Rosto do Bispo, voltando-se um instante para João.	Bispo: Por que não, acha pouco o que ele fez?
O Bispo vira as costas novamente, e sai de enquadramento, deixando ver apenas João, ao fundo, e o Padre deitado no banco, espreitando a conversa com apenas um olho aberto.	Bispo: Uma vergonha, uma desmoralização!
Rosto do Bispo, virando novamente e vindo em direção a João.	Bispo: Quanto ao senhor, seu João Grilo, vai se arrepender...
O Bispo se aproxima de João Grilo, apontando para ele o dedo em riste.	Bispo: ... de suas brincadeiras!

Rosto do Bispo.	Bispo: Jogando a Igreja contra Antônio Moraes!
O Bispo vira-se de costas e sai andando novamente, até sair do quadro, rumo à sacristia (figura 87).	Bispo: É uma vergonha, uma desmoralização!
Rosto de João Grilo, que afeta indignação. Vai falando e virando-se de costas (figura 88).	João Grilo: É mesmo! Uma vergonha, uma desmoralização!
Contraplano de João, que vai andando de frente para a câmara, como se estivesse já saindo da igreja. Ao fundo, o Bispo vai entrando na sacristia (figura 89).	João Grilo: Uma cachorra safada daquelas se atrever a deixar três contos e seis pro Bispo... É demais!
O Bispo volta-se rapidamente e fala com a mão em concha no ouvido (figura 90).	Bispo: Como?
João se interrompe e estaca com um gesto afetado, dando um sorriso aberto, antes de voltar-se para falar com o Bispo (figura 91).	Trilha: badalada de um sino

Esse sorriso de João Grilo, mais uma vez, somente o receptor vê, já que João está de costas para os outros personagens. Ele é uma comemoração do fato de o Bispo ter sido pego pela mentira, mas isso é feito de maneira ostensiva, de forma a despertar no telespectador uma sensação de cumplicidade com o ardil do protagonista.

Não é apenas João Grilo que, *n'O Auto da Compadecida*, convoca diretamente o receptor a tomar parte de suas patacoadas. No último capítulo, quando, morto, João fala o nome do diabo, fazendo com que ele apareça, para o terror de todos, este revela sua face ao receptor antes de fazê-lo para os personagens com quem interage. Ao entrar em cena, saído do inferno, o Diabo não parece ser assim tão assustador, não só porque a princípio fala de maneira educada e comedida, mas também porque não é exatamente feio. Ele próprio coloca essa situação, quando indaga: “Mas por que essas caras de espanto? Por acaso eu sou algum monstro?”, ao que o Bispo responde: “Não, de jeito nenhum! Nós estamos até impressionados com sua elegância, com sua finura...”. Dora emenda: “É... Parece até um artista!” e Eurico faz coro: “E você acha mesmo, é? Ah, então eu também acho!”. O Padre também lhe tece um elogio – “Alguém já lhe disse que o senhor é muito mais simpático pessoalmente?” – e até Severino acha que deve, por segurança, elogiar o Diabo: “E olhe que é difícil eu gostar da cara de um sujeito assim, de primeira!”. Divertido com o medo dos personagens, o Diabo ironiza: “Estão vendo? O diabo não é tão feio quanto parece...” (figura 92). Virando-se para a câmara, no entanto, de maneira que os personagens não o vêem, mas revelando-se ao receptor, o Diabo se transfigura num ser medonho (figura 93), para refazer sua boa figura quando se volta, novamente, para o grupo.

Um personagem que olha com regularidade e assumidamente para a câmara, criando um vínculo de conhecimento e proximidade com o receptor, é o padeiro Eurico. Por pelo menos quatro vezes acontece de ele, com o olhar, interpelar o receptor, deixando entrever uma

expectativa de recepção. Observemos, por exemplo, quando Dora chega em casa tarde da noite, vinda não se sabe de onde, e ele não a deixa entrar. Depois de dizer alguns improperios e de lhe atirar alguns objetos, Eurico fecha a porta na cara da mulher, e grita para ela ouvir: “Eu fui muito besta de casar com você, viu?”. Depois fala em tom normal, como de si para si – falando, na verdade, com o receptor, para quem olha quando, vindo por um corredor, encara a câmara: “Mulher bonita só serve pra botar chifre!” (figura 94). E quando Dora o engana, fingindo jogar-se na cacimba, e faz com que ele corra para fora de casa, deixando o espaço livre para que ela própria entre e tranque a porta, invertendo a situação, ao perceber o engodo da mulher Eurico encara mais uma vez a câmara, primeiro apatetado, depois furioso. Com o olhar, ele convoca o receptor a testemunhar sua situação (figuras 95 e 96).

Também no universo imaginário que João Grilo produz ao narrar a história do testamento de Bolinha para o Padre, Eurico aparece, ao final da seqüência, encarando a câmara, com um ar que denota, ao mesmo tempo, resignação, aborrecimento e um certo orgulho (figura 97). Depois de assinar o papel que valida o testamento da cachorra, o padeiro e sua mulher se entreolham. Ela tem uma expressão de tristeza e ele, como a atestar a confiabilidade do negócio do testamento, olha para o receptor – que, nesse caso em específico, antes de ser o espectador da minissérie, é Padre João, receptor da mentira de João Grilo, já que estamos tratando de um quadro de ficção dentro da ficção.

Mais à frente, no segundo capítulo, Eurico chega em casa no momento em que sua mulher está recebendo Vicentão e que Chicó está escondido no armário, porque Dora confundiu-se e marcou com os dois amantes na mesma hora. Com uma mentira, Dora consegue fazer Eurico acreditar que Chicó estava escondido em sua casa porque Vicentão o havia jurado matar. Com tudo esclarecido, Eurico escarnece de Chicó: “Também... Cabra frouxo que você é, hein, Chicó! Por que não enfrentou o homem?”. E virando para a câmara: “Se fosse eu descangotava ele!”. Repetindo o mesmo gesto que já havia feito para os dois amantes, Dora chega à porta do quarto e suspira: “Ai, que eu adoro um homem bravo...”. Ainda olhando de soslaio para a câmara, Eurico dá um sorriso e uma piscadela que denotam a sua satisfação em se sentir corajoso e admirado pela mulher – é um gesto de vaidade, com o qual o padeiro convoca o receptor a ser cúmplice do seu sentimento auto-congratatório (figura 98). Conhecendo a história da mulher do padeiro, no entanto, o receptor pode tomar esse sorriso como uma prova de sua ingenuidade e, por que não dizê-lo, de sua tolice em fingir não enxergar a conduta adúltera da mulher com quem se casou.

Falamos aqui, predominantemente, da interpelação do receptor pelo olhar dos personagens, que convocam os olhos do receptor, mas n’*O Auto da Compadecida* há, ainda, algumas passagens em que a abordagem direta do receptor é verbal. Isso não se dá por meio de um

narrador, como dissemos, mas por intermédio dos próprios personagens. Já citamos aqui o caso de Eurico, que complementa um dos olhares que dirige ao receptor com um comentário sobre a desvantagem de se ter casado com uma mulher bonita. Também João Grilo, na seqüência de seu falso enterro, quando a cidade é invadida pelos cangaceiros do bando de Severino, fala ao receptor. Quando os cangaceiros chegam à Taperoá atirando, todos correm a se esconder, e o “cadáver” de João fica abandonado sobre a carroça, em meio à algazarra. “Uma hora dessas sou eu que morro, sem poder dar uma carreira!”, reclama, com as balas zunindo sobre si. João não fala olhando para a câmara – seus olhos, inquietos, olham para um lado para o outro, em aflição -, mas, considerando que não há ninguém perto dele, que ninguém pode ouvi-lo, já que a cidade está em polvorosa, e mesmo que não é seu interesse que descubram que está vivo, pode-se deduzir que ele fala com o receptor.

2.6. OUTRAS PISTAS DE UMA LEITURA DESEJADA

A interpelação, verbal ou apenas pelo olhar, é uma estratégia de construção de um receptor, na medida em que convoca um tipo específico de entendimento acerca da trama. Além da interpelação do receptor, dos recursos que se inspiram na reflexividade do texto e dos efeitos causados pelo auto-desnudamento da ficção, existem ainda outras maneiras de sugerir a concretização de determinados sentidos, delineando o perfil do receptor condizente. Na televisão, isso é feito de maneira explícita pelos diálogos entre personagens⁴⁶, e de forma mais implícita por sugestões feitas pelas imagens. Sutilmente, a trilha sonora, tanto a música quanto ruídos e efeitos especiais, também tem fundamental importância na constituição de certas “sensações” que um texto ficcional pode nos causar, impressões essas que contribuem de forma determinante no sentido e no valor que atribuiremos a fatos e personagens.

Veremos, então, alguns aspectos variados, referentes às imagens da minissérie *O Auto da Compadecida*, que nos oferecem pistas de uma interpretação desejada pelo texto – e, logo, de um receptor que se encontra na própria estrutura textual. Observemos, por exemplo, que não é apenas na cena do julgamento que Nossa Senhora Compadecida aparece na minissérie. Sua imagem pintada ou esculpida é uma constante ao longo de todo o programa: é como se ela a tudo visse. Daí a firmeza e a propriedade com que sua personagem diz das dores de João e de todos os sertanejos. Dessa onipresença também decorre o

⁴⁶ No primeiro capítulo deste trabalho, ao discutirmos a natureza do discurso televisivo, já comentamos que, para muitos, a TV é um meio essencialmente sonoro, no qual o que se destaca de fato é o áudio, sobretudo os diálogos.

conhecimento de que lança mão para falar de cada um dos personagens, descrevendo sua redenção, no momento de sua morte. É a própria Compadecida quem diz: “Na oração da Ave Maria os homens me pedem para eu rogar por eles na hora da morte. Eu rogo, e olho para eles nessa hora, e vejo que muitas vezes é na hora de morrer que eles finalmente encontram o que procuraram a vida toda”. Poderíamos atalhar que, n’O *Auto*, que leva seu nome, a Compadecida olha pelos homens em todos os momentos. Seu olhar está em toda parte.

Aliás, essa presença de imagens de Nossa Senhora, discretamente, ao longo de toda a minissérie, é uma forte pista de uma recepção implícita no texto do programa. Elas encaminham a narrativa ao seu fim, fazendo crer que ao final haverá de fato um julgamento, já que a Compadecida a tudo viu. Isso, naturalmente, não faz parte da peça de teatro, sendo um recurso expressivo e de sentido criado pela/para a televisão. Vemos imagens de Nossa Senhora ao fundo quando Eurico e Dora brigam (figuras 99 e 100); quando o Padre aceita benzer a cachorra (figura 101), quando bajula o Major (figura 102), quando aceita dinheiro para fazer, em latim, o enterro de Bolinha (figuras 103 e 104), quando enterra a cachorra (figura 105) e quando conta o dinheiro que ganhou enterrando-a (figura 106); quando o Padre leva João ao Bispo a fim de explicar a história do enterro de Bolinha (figura 107); quando o Bispo bajula o Major (figura 108), quando fica sabendo que enterrou-se uma cachorra em latim (figura 109) e quando aceita entrar no negócio escuso do testamento da cachorra (figura 110); no falso velório de João (figura 111) e em seu falso enterro (figura 112); quando os cangaceiros invadem Taperoá (figura 113); quando Chicó e Rosinha se encontram na igreja (figura 114); quando o Padre e o Bispo tentam negociar a promessa de Chicó (figuras 115, 116 e 117); na hora da morte de João Grilo (figura 118); no escapulário de Severino de Aracaju (figura 119); na hora da morte de Eurico e Dora (figuras 120 e 121); na hora da morte do Bispo (figura 122) e do Padre (figura 123), na chacina que matou os pais de Severino (figura 124).

O mesmo se dá a respeito de Jesus Cristo. Logo depois da abertura da minissérie, no primeiro capítulo, ao retirar o lençol branco que serve de tela de cinema, para que o Padre reze a missa, João Grilo descobre o altar, no qual está pintada exatamente a cena do julgamento, com Jesus Cristo sentado num trono, rodeado de anjos (figura 125). Essa imagem é reconstruída com o próprio Manuel depois da morte dos personagens, quando João Grilo grita: “Valei-me Nosso Senhor, Jesus Cristo!”, e também ilustra a fala fantasiosa de Chicó que recupera a própria narrativa d’O *Auto* (figura 126). Nas principais cenas onde se constata a ambição dos clérigos (figura 127), e na seqüência da invasão da igreja pelos cangaceiros, a pintura de Jesus Cristo a tudo assiste.

Outro aspecto interessante da construção visual d'*O Auto da Compadecida* é a maneira como se dá a representação daqueles personagens que têm poder em relação aos outros, sugerindo ao receptor um entendimento de quem é mais poderoso em cada situação. Nessas ocasiões, o opressor geralmente aparece visto de baixo para cima, num *contre-plongée*, aparentando então ser muito maior que o personagem com quem divide a cena. É assim, por exemplo, na seqüência em que o Major Antônio Moraes chega a Taperoá, a cavalo (figura 128). Como se não bastasse estar sobre um cavalo, o que já o deixa suficientemente alto e imponente, a câmara toma sua imagem por baixo, fazendo com que o Major pareça ter um tamanho descomunal. Da mesma maneira, quando João Grilo o aborda, o Major vai soberbo em cima do cavalo (figura 129), olhando João de cima, enquanto o outro, que já é franzino, parece menor ainda, tentando acompanhá-lo, sempre com os olhos voltados para cima (figura 130). Antônio Moraes, como figura mais poderosa da cidade, aparece em posição privilegiada até em relação ao Bispo. Chegado a Taperoá, antes mesmo de ir à igreja, o Bispo passa na Fazenda dos Angicos a fim de cumprimentar o Major. Enquanto este se queixa da ofensa que o Padre lhe fez, eles param sobre a escada que conduz à varanda da casa, e o Major, um degrau acima do Bispo, debruça-se sobre o ele, de maneira assustadora (figura 131). Ao longo da conversa, já dentro da sala, o Major aparece em primeiro plano, de costas para o Bispo, e este aparece bem menor, por cima de seu ombro (figura 132). Fica claro quem detém o poder na relação entre o Major e o Bispo também quando este volta à Fazenda dos Angicos, no fim do segundo capítulo, a fim de explicar o que se deu na história da cachorra. Insistindo em dizer que o Padre chamou sua mulher de cachorra, o Major, que estava sentado diante do Bispo, levanta-se, curvando seu corpo sobre ele, a encará-lo de cima (figura 133).

Cena semelhante ocorre quando o Bispo insiste com Padre João que este chamou a mulher do Major Antônio Moraes de cachorra. Do alto de uma escadaria, o Bispo aponta o dedo para o Padre, dizendo a frase: “Chamou, Padre João!”. A cada vez que repete essa fala, a câmara “fecha” mais em seu rosto, até que ele ocupe todo o espaço da tela. Em primeiro plano, está sua mão que, com o dedo em riste, ostenta um chamativo anel de bispado, e aponta de maneira acusadora para o Padre (figura 134). No contraplano, Padre João aparece em *plongée*, como se sua imagem fosse tomada mesmo de cima da escada. A câmara também faz uma leve aproximação de seu rosto a cada vez em que ele responde “Não chamei, senhor Bispo!”, mas isso é feito de modo que o Padre pareça cada vez mais baixo, pois achata sua figura (figura 135).

Esse recurso de hierarquização das personagens é usado em algumas outras situações, mas é bastante significativo observar como um mesmo personagem vai mudar de condição de cena a cena. Quando vestido de mendigo, Severino aparece num nível inferior ao dos

outros personagens. O Major o olha de cima e manda que ele “fure o outro olho e vá cantar na feira” (figuras 136 e 137). Mesmo o Padre, apesar de sua baixa estatura, também olha o suposto mendigo de cima, porque este se curva ao pôr-se de pé, quando o vigário se nega a dar-lhe pelo menos uma cuia de farinha (figura 138). No terceiro capítulo, no entanto, quando Chicó, seguindo o plano de João, vai desafiar o cangaceiro que invadiu a Igreja (acreditando tratar-se de João disfarçado, e não do próprio Severino), ele se lhe apresenta enorme, também filmado em *contra-plongée* (figura 139), enquanto, no contraplano, a câmara toma a imagem de Chicó de cima (figura 140). Para completar a figuração de sua desvantagem diante do temido Severino de Aracaju, Chicó vai aos poucos se pondo de joelhos, e Severino se debruça sobre ele e o agarra pela roupa (figuras 141 e 142). Situação semelhante se dá com João Grilo, que é jogado no chão por Severino, enquanto o outro cangaceiro lhe aponta, de cima, o rifle (figura 143). João inventa o expediente da gaita benzida por Padre Cícero e se levanta do chão, mas ainda assim se dirige a Severino levantando os olhos (figura 144).

Curioso é notar que, durante toda a minissérie, a própria igreja é mostrada sempre de baixo para cima, num ângulo que faz com que uma simples capela de interior pareça ser muito maior do que de fato é. Em todas as situações em que sua fachada aparece, a igreja é vista, tomada de uma vez ou num movimento de câmara, do batente da porta à torre, ocupando todo o quadro (figuras 145 a 149). Sua cor, alvíssima, também chama a atenção. Associamos essa maneira de figuração da igreja a uma forma de assinalar a centralidade que o tema religioso assume na minissérie, bem como indicar o poder de que a Igreja ainda é investida. Na pequena cidade de Taperoá, no interior do sertão, a Igreja é a instituição mais poderosa do local, e seus representantes têm sobre os cidadãos um poder que ultrapassa os limites da religião. O próprio Major Antônio Moraes o diz ao Padre, quando vai lhe pedir que abençoe sua filha: “A Igreja é coisa séria como garantia da sociedade”.

Em relação ao uso das cores, gostaríamos de fazer apenas uma observação, que sugere a maneira como as tonalidades escolhidas para a associação com cada personagem discursam sobre as impressões que um receptor pode construir a respeito deles. Dora, a mulher do padeiro, é um dos único personagens que usa roupas coloridas, em tons fortes (figuras 150 e 51). Todos os figurantes e a maiorias dos personagens – com exceção da Compadecida e de Manuel, que ostentam mantos coloridíssimos, repletos de detalhes – usam roupas em tons terrosos, sobretudo marrom e bege. As roupas coloridas que Eurico e Vicentão, por exemplo, trajam, são em tons pastel. Dora, no entanto, usa sempre um batom vermelho vivo, que contrasta com sua pele muito branca e com seu cabelo negro, e freqüentemente aparece com roupas de cores fortes: vermelho, verde, roxo. Considerando a natureza volúvel dessa personagem, podemos dizer que essas cores têm a ver com sua

conduta pouco respeitável. Essa conclusão pode ser tirada sobretudo se a comparamos a Rosinha, pura, meiga, romântica e inocente, que aparece sempre com roupas rendadas e claras, geralmente brancas (figuras 152 e 153). Se as roupas coloridas de Dora discursam sobre seu adultério, o branco dos trajes de Rosinha é um índice de pureza (figura 154).

3. O RECEPTOR IMPLÍCITO N'*O AUTO DA COMPADECIDA*: AS MARCAS DE UMA INSTÂNCIA DE RECEPÇÃO NA CONCRETIZAÇÃO DE UM PROCESSO DE RECEPÇÃO

Temos, ao longo de todo esse capítulo, procurado fazer algumas reflexões acerca das pistas de leitura que a minissérie *O Auto da Compadecida* vai deixando durante sua exibição. Pensando na recepção como processo cujas marcas são visíveis no texto, pudemos obter algumas indicações de leitura. Em primeiro lugar, através de aspectos intertextuais, ficou claro que *O Auto* se insere numa tradição ampla de figuração do sertão, que agrega sobretudo a literatura e o cinema em torno de algumas representações comuns do interior do Nordeste brasileiro. Sendo os *media* agentes que, dispendo de regras e poderes específicos, têm a capacidade de operar a própria construção de sistemas de representação, podemos dizer que a figuração do sertão a que assistimos na minissérie não vai buscar referências no Nordeste contemporâneo, mas, sobretudo, numa tradição de reprodução imagética do sertão. Assim, elementos visuais como a terra rachada, a vegetação seca, um céu aberto e com poucas nuvens, poeira, casas pobres e uma amplidão que diz de um sentimento de desolação - presentes em obras emblemáticas da literatura e do cinema - figuram na minissérie como parte da ambientação da trama. Reforçando essa estética encontramos, nas falas de alguns personagens, aquilo que foi chamado de um discurso miserabilista, que versa sobre a fome, a seca, a pobreza. Apresentado de maneira jocosa, no entanto, e combinado a imagens coloridas e dinâmicas, tal discurso é despido de um comprometimento político e social, sugerindo a existência de uma supra-realidade, como a postulada por Elizabeth Bastos Duarte.

Por se tratar de um programa televisivo, essas imagens e o texto verbal que as acompanha perdem a conotação de uma denúncia social para se assumirem apenas como uma estética sertaneja. Uma característica da TV é o fato de que, pela condensação de seu discurso e por sua apresentação em fluxo, condição exigida pela lógica comercial que a rege, mensagens de denúncia social ou mesmo imagens subversivas perdem um pouco da sua relevância, tornando-se banais, superficiais. Diz Eduardo Coutinho (1991:282):

A TV é apreendida como um mosaico, em que o importante para o espectador é o fluxo da programação, que se sucede tão naturalmente como os ciclos da natureza. Aliás, a TV já parece ser uma segunda natureza. Sabe-se que o público tende a confundir a realidade - do jornalismo - com a ficção das novelas e com a realidade-ficção dos comerciais. Tudo assim acaba virando uma espécie de ficção suspensa, ambígua. E as pessoas comuns sentem falta dos *breaks* comerciais, já está na pele das pessoas. (...) Em resumo, o efeito global da programação é muito mais forte do que qualquer programa específico, por mais genial que ele seja. Vale é o fluxo, que restabelece a ordem, depois de qualquer desordem.

Por esse motivo, por mais melancólicas que possam ser essas imagens do sertão, o que prevalece como significação sugerida n'*O Auto da Compadecida* é a leveza e a comicidade das situações em que os protagonistas se envolvem. Tanto que a seqüência final da minissérie, em que já foi celebrada na fala dos protagonistas a conformação a um estado de pobreza que é lastimável, mas habitual – “com a desgraça a gente já está acostumado” -, é encerrada por uma longa tomada de uma estrada cujo fim não se vê, na qual, dançando alegremente, imersos nessa paisagem sertaneja, os protagonistas vão desaparecendo. A música alegre que João Grilo toca na gaita sela, definitivamente, a sensação positiva que deve restar como lembrança da minissérie.

Em função disso, mesmo aquela seqüência da minissérie em que a Compadecida intercede pela salvação de João junto a Manuel – na qual fotografias de retirantes, em meio à seca e à miséria, tomam as rédeas da narrativa, fazendo emergir um incômodo sentimento de que o mundo não se encontra em seu lugar – não são capazes de causar marcas permanentes na narrativa conformada d'*O Auto*. Tais imagens, que seriam capazes de suscitar revolta ou indignação social, são, elas mesmas, aliciadas pelo discurso piedoso da Compadecida, fazendo com que incitem no receptor um sentimento de comiseração, de pena. Também, a maneira como Nossa Senhora encerra sua fala não convoca a qualquer ação, oferecendo, pelo contrário, um alento perverso: o sertanejo sofre com a miséria, mas nunca perde a coragem e a esperança, e isso é suficiente motivo de orgulho.

Essa abordagem de um “tema social”, que é inventada para a própria minissérie, chega a ser, parece-nos, uma estratégia para agradar ao público, sem no entanto deslocá-lo. Segundo Maria Thereza Fraga Rocco (1991:242), a TV não oferece nada que não esteja, no momento, sendo aceito e desejado pelo grupo ao qual atende: “televisão não inova. Televisão é sempre redundante. Televisão apenas projeta representações idealizadas dos modos de ser dos grupos sociais e dos modos de ser individuais”. Assim sendo, o recurso a um discurso social compadecido chega também para satisfazer ao público, inclusive porque o ideal é que os programas televisivos tenham doses combinadas de humor, romance, aventura e drama. *O Auto da Compadecida* tem tudo isso, e a hora da defesa de João Grilo é o momento em que ele pode levar o receptor às lágrimas.

Conforme nos parece, a idéia de que o sertanejo é necessariamente um indivíduo resistente diante das adversidades, que jamais desanima, e que ainda é alegre e mofa dos próprios infortúnios, atinge, n'*O Auto da Compadecida*, três diferentes níveis. Em primeiro lugar, essa assertiva vale intradiegeticamente, sendo uma maneira de definir os protagonistas da minissérie, sempre esperançosos e bem humorados. Por extensão, num segundo plano, essa definição vale para qualquer sertanejo, inclusive porque as faces que ilustram a fala da Compadecida sobre o sertanejo são absolutamente anônimas; um sertanejo qualquer fica

valendo, então, por qualquer sertanejo. E, num movimento mais abrangente, essa afirmação, parece-nos, atinge um terceiro nível e vale para qualquer brasileiro, através de um mecanismo duplo de identificação do indivíduo brasileiro com o sertanejo anônimo, comum, no qual ele encontra suas origens, e também com o protagonista, o malandro, sintetizador de um “jeitinho brasileiro” e agente de uma vingança social que, metonimicamente, encarna o desejo recalcado que tem a população colonizada de passar à frente de seu colonizador.

Se essa identificação é uma sugestão de processo de recepção para *O Auto da Compadecida*, um percurso de leitura possível, capaz de fazer a narrativa desdobrar-se, o resultado dessa dinâmica de associações e da emergência de emoções e pensamentos vagos de identificação é a emergência, para além de uma leitura sugerida, de uma instância receptora inerente ao próprio texto. Acreditamos que este receptor implícito televisivo alimente, com o texto ao qual se refere, uma relação de mão dupla. Ao mesmo tempo em que um texto pede um receptor que reconheça certos índices, que possua uma certa bagagem experiencial que o faça capaz de alcançar certos sentidos, ele constrói tal lugar de recepção, oferecendo caminhos para a identificação do receptor. Uma instância de recepção implícita ao próprio texto é, concomitantemente, uma proposta e um lugar a ser ocupado.

Assim sendo, acreditamos que um receptor implícito para *O Auto da Compadecida* está, sobretudo, na dinâmica capaz de pôr em funcionamento uma identificação com os personagens da minissérie, tanto os protagonistas quanto, em escala menor, os figurantes. Essa identificação seria, na maior parte do tempo, segundo uma categorização postulada por Hans Robert Jauss⁴⁷, de ordem empática. O receptor se solidariza ou se compadece dos protagonistas, que Jauss chama de heróis, porque reconhece neles traços de sua própria natureza, suas próprias possibilidades e limitações. Como já dissemos, além de a condição de pobreza habitar o imaginário nacional – o Brasil é reconhecido como um país pobre, mesmo por aqueles que não são atingidos por qualquer privação -, há o tipo malandro, ardiloso, que encarna o imaginário de uma astúcia tipicamente brasileira. Assim, ao pedir uma identificação, *O Auto da Compadecida* pede um receptor que reconheça esses lugares como marcas de um investimento de sentido possível para o texto. Não obstante, no momento em que a *Compadecida* faz aquela misericordiosa defesa da alma de João Grilo, que recebe uma nova chance não por ser quem é, mas por ser um sertanejo, desencadeia-

⁴⁷ Hans Robert Jauss apresenta cinco caminhos para a identificação do receptor com um texto: identificação associativa; identificação admirativa; identificação empática; identificação catártica; e identificação irônica. Sejam de que tipo for, segundo o autor tais modelos de identificação seriam capazes de “comunicar ao espectador ou ao leitor modelos de conduta e dirigir, através de exemplos de atuação ou de sofrimento humanos, sua disponibilidade para a ação” (JAUSS, 1992:241) [tradução nossa].

se, para além da compaixão característica da identificação empática, um mecanismo de identificação catártica.

O laço afetivo que o fluxo de imagens de indivíduos reais constrói, juntamente às palavras ditas por uma voz embargada e à trilha melancólica do fundo, faz com que o receptor salte da comiseração à comoção. A leitura sugerida é aquela em que o receptor embarca nesse discurso e se deixa, ele também, compadecer, chorando as lágrimas que perdoarão não apenas o protagonista por suas mentiras e trapanças, mas uma massa anônima de retirantes, de miseráveis, que invade o dia a dia do habitante das grandes cidades. Constrói-se, então, um receptor implícito que está disposto a apiedar-se e a perdoar.

Não nos esqueçamos, no entanto, de que *O Auto da Compadecida* carrega a marca visível de uma metaficcionalidade, criando a possibilidade de o receptor se deparar com o discurso assumidamente farsesco. Como dissemos, a entrada para tal caminho reside nos momentos em que os protagonistas mentem, e, em especial, Chicó nos lembra, a cada vez que conta uma mentira, de que estamos diante de uma narrativa ficcional, em que tudo é possível. Nesses momentos, é possível que o receptor salte para um outro nível de identificação, a identificação irônica. Nesses casos, o receptor tem um instante de identificação plena, para depois rechaçá-la pela ironia, o que destrói por um átimo a ilusão ficcional. Segundo Jauss (1992:283),

Estes dois tipos de experiência (a da identificação ironizada e a da destruição da ilusão) servem para separar os receptores de sua tendência espontânea a caminho do objeto estético, provocando assim sua reflexão estética e moral; tendem a ativar sua atividade estética e a fazê-los conscientes das condições prévias à ficção, das regras tácitas do jogo da recepção ou das possibilidades alternativas de interpretação, e por sua negação ou sua provocação moral podem levá-los a questionar sua própria atitude estética [tradução nossa].

Essa referência ao próprio processo de recepção ficcional sugere, então, ambigualmente, que o receptor não se envolva em demasia com a trama e com os personagens, porque a história terá fim e, de mais a mais, não passa de ficção. Todo o processo de identificação com os personagens fica, então, um tanto abalado. Mas o ininterrupto fluxo simbólico que a TV nos apresenta não comporta mesmo a duração, todas essas impressões passam, sobrevivendo apenas como sensações que perduram ao final do processo recepcional.

Já nos poucos momentos de interpelação direta do receptor que *O Auto da Compadecida* apresenta, podemos observar a intenção de fazer com que o receptor seja cúmplice dos personagens num movimento que não exatamente o inclui na narrativa; seria mais correto dizer que tal movimento exclui os outros personagens, pondo-os à parte, por um momento. A idéia, pois, é de fazer com que o receptor perceba que sabe mais que os próprios personagens da trama: sabe que o Padre é ambicioso e desonesto, sabe que João Grilo

não morreu de peste bubônica e que está a pregar mais uma de suas peças, sabe que o Diabo é muito mais feio do que procura se mostrar aos personagens da minissérie. A interpelação, no caso d'*O Auto*, constitui mais uma estratégia de auto-desnudamento da ficção, dessa vez levando o receptor a compreender não o processo de recepção, mas seu próprio lugar como receptor, onipresente e, em muitas ocasiões, também onisciente. As pistas de leitura deixadas pelo texto, subjacentes às imagens ou aos diálogos e sons, também assinalam um dispositivo de construção de uma instância de recepção que, pelo humor, sugere que o receptor nunca deixe de pensar-se como tal, como sujeito externo a uma narrativa que, ao fim e ao cabo, não é real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fim de encerrar as discussões que empreendemos ao longo de nosso trabalho, gostaríamos de recuperar o percurso feito, destacando os principais pontos de nossa reflexão. Tencionamos, também, dar encaminhamento para algumas questões que emergiram no processo de pesquisa, as quais não seria possível ignorar. Para tecer tais considerações, organizamos nossa argumentação em torno das duas questões que emergiram da análise e que nos pareceram fundamentais na construção de uma recepção implícita para a minissérie televisiva *O Auto da Compadecida*: a identificação produzida pelo texto, que, em última instância, participa de um projeto de produção de uma identidade brasileira, e a metaficcionalidade, reveladora dos processos de recepção dos textos ficcionais.

A IMAGEM DO BRASILEIRO

O crescimento da televisão brasileira está profundamente imbricado num projeto de modernização do país e na construção de uma imagem de nacionalidade, de uma idéia coesa de povo brasileiro. Tal discurso identitário, uma produção dos governos de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e sobretudo da ditadura militar, enraíza-se no próprio fazer televisivo nacional, tornando-se parte desse que seria um sotaque específico da instituição televisiva brasileira. Por isso, vemos refletidas naquilo que poderíamos chamar de uma linguagem televisiva nacional marcas desse discurso de caráter homogeneizante, que persegue o ideal de uma nação integrada e de um indivíduo brasileiro característico, passível de definição.

Assim, em maior ou menor grau, qualquer programa de televisão brasileiro lança mão dessa que seria a função de integração dos meios de comunicação de massa, fazendo repetidas referências à idéia de uma nação coesa agregada em torno do aparelho televisor. A TV tem o poder de conectar, como que magicamente, os indivíduos ao mundo, na medida em que o espectador tem acesso ao universo pela tela do aparelho televisivo, além de ganhar um acréscimo no seu potencial de visão que permite a ele ver mais e além, ver os detalhes, ver o oculto. Além disso, a TV integra os indivíduos entre si. Ainda que não se lembre o tempo inteiro da rede de pessoas conectadas ao mesmo programa, cada receptor não pode deixar de se sentir parte de um movimento receptivo mais amplo (apesar de ter a impressão de ser particularmente contemplado pelo discurso televisivo); diz Matuck (1995:102) que “não há

ninguém que não sentiu confusamente que teledifusão tem uma qualidade coletiva”. Parece que a TV, mais que um efeito de anestesia e passividade, produz um efeito de participação, integrando grupos que, em outras circunstâncias, jamais se aproximariam.

Tal preocupação com uma integração e também, no caso particular do Brasil, com a construção identitária parece emergir, de maneira especial, no discurso ficcional. Desde a ascensão de uma literatura tipicamente brasileira, os movimentos romântico, realista, modernista e regionalista, parece-nos, preocuparam-se de maneira clara em fazer a caracterização desse que seria um tipo nacional, esforço que vai desde a conformação do mito do bom selvagem, da primeira fase do movimento romântico, até o desenho de um indivíduo urbano, típico da produção modernista. Com o desenvolvimento de um aparato televisivo nacional, já na década de 1960 – posto que os primeiros dez anos da televisão brasileira foram marcados pelo amadorismo e pela importação de textos e formatos, na busca de uma produção verdadeiramente local -, a televisão assume um pouco esse papel de refletir/desenhar o estereótipo de um indivíduo brasileiro. Com efeito, a televisão passa a se empenhar em tal empreendimento, fazendo que, de maneira mais ou menos explícita, sempre perpassa seu discurso uma noção de *brasilidade*. Essa ênfase num processo de construção de identidade dá-se, sobretudo, nos programas ficcionais. A partir do início dos anos 1960, as emissoras de televisão brasileiras vão abandonando o hábito de importar e adaptar textos da dramaturgia mundial para a produção dos teleteatros, voltando-se para a montagem de peças de autores nacionais e para a adaptação de obras da nossa literatura. Também a produção das telenovelas, cujos roteiros resultavam da adaptação de dramalhões vindos de outros países latino-americanos como Cuba e Venezuela, volta-se para a realidade nacional: os autores passam a escrever obras urbanas, modernas, ambientadas nas grandes cidades brasileiras. Os dramas rurais permanecem, por um tempo, ligados à tradição latino-americana, mas aos poucos vão incorporando aspectos da realidade do interior do país, até tornarem-se, também, catalisadores de imagens da vida brasileira. Com os investimentos cada vez mais altos nessa área e a crescente aceitação por parte do público, a produção ficcional passa a ser o ponto alto, e o que se tem de mais brasileiro, na televisão nacional. É, portanto, também de um esforço de modernização das narrativas ficcionais televisivas que resulta uma associação entre a produção de ficção e esse discurso identitário promovido pelo Estado. Esse projeto, como dissemos, é tocado sobretudo pela Rede Globo de Televisão, que acaba por se alçar à condição de proponente de uma tradição cultural para o país, como bem ilustra a fala de Maria Rita Kehl (1991:276):

Na minha opinião, outra sorte da Rede Globo de Televisão é ter-se implantado num país que já não tem nenhuma tradição cultural, e justo num momento de transição em que o país acabava de perder a pouca tradição que tinha. Assim, com muita rapidez, a Globo se transformou numa espécie de instituição que garante alguma estabilidade simbólica a seu público que,

justamente por não ter estabilidade quase nenhuma no que o atinge concretamente, se tornou extremamente conservador em seus gostos e costumes. Até que o brasileiro tenha condições de criar alguma cultura própria e sedimentar novos hábitos de participação e criação cultural, a Globo ainda pode contar com muitos anos de hegemonia como a emissora que implantou e fixou no inconsciente nacional a fala e as imagens do que o país gostaria de ter sido.

Dos textos ficcionais, então, emerge a caracterização de tipos brasileiros, sintetizadores de qualidades que diriam respeito, em última instância, a toda uma coletividade e que se encontram inseridas nessa lógica de um país desejado. Segundo nossas reflexões, a ficção tanto resulta de uma reapropriação daquilo que seria uma realidade quanto alimenta, ela mesma, a vida cotidiana, ensaiando comportamentos e hábitos que se reproduzem fora do plano ficcional. Para que tal se dê, é necessário garantir uma margem interpretativa coerente com as intenções da instância produtora. Consideramos que a interpretação de qualquer texto pode ser vista como um processo de preenchimento de lacunas, no qual o texto apresenta uma base significativa, pontuada por hiatos, e o receptor investe, no afã de preencher tais espaços em branco, aspectos resultantes de sua própria experiência, sendo o sentido (sempre provisório) construído a partir de uma tessitura conjunta emergente da interação entre instância textual e instância receptora. Assim sendo, o texto deve lançar mão de dispositivos que conduzam o receptor a uma leitura semelhante à pretendida. A tais estratégias chamamos de recepção implícita, entendido o termo recepção tanto como um processo quanto como uma instância receptora, e tendo em vista que o primeiro leva ao segundo. Acreditamos ser através desse mecanismo de *implicitude* que textos provenientes dos meios de comunicação de massa contribuem para a constituição de uma visão específica sobre uma sociedade e uma época, sugerindo sistemas de representações, normas e valores e contribuindo para a instituição de certas práticas sociais.

Dizemos tudo isso porque esse itinerário nos parece particularmente claro n' *O Auto da Compadecida*. Ao buscarmos as marcas de um percurso de leitura sugerido pelo texto da minissérie, estabelecido em meio a outros fatores que dizem respeito à sua narrativa – como, por exemplo, o uso das cores para discursar acerca da natureza dos personagens –, encontramos um discurso que aponta para a caracterização do indivíduo brasileiro, e que extrapola o universo diegético. Seu texto trabalha com alguns dos aspectos fundamentais do imaginário coletivo nacional, tais como a pobreza e a religiosidade, construindo um percurso de recepção que conduz a uma identificação do brasileiro com o sertanejo que, definido como forte e corajoso, carrega a idéia de que o povo brasileiro não se curva diante das dificuldades, e que as privações materiais não são motivo para que se perca a alegria de viver.

Também contribui para o reforço dessa imagem catalisadora de uma identidade nacional o caráter do protagonista João Grilo, que não só encarna o sertanejo típico, pobre e sofredor,

como também mostra a face do malandro, espécie de sintetizador de brasilidade que, com astúcia e bom humor, esquiva-se das adversidades e engana os poderosos, promovendo uma espécie de vingança social. Dessa maneira, conduzida uma identificação com o próprio texto, um processo de recepção voltado para as sugestões de leitura inerentes à estrutura textual é facilitado: quando há identificação com os personagens do texto ficcional, a projeção de sentidos potenciais existentes no texto por uma recepção concreta torna-se mais fácil.

Dessa sorte, se, em consonância com seus próprios quadros de referência, o receptor aceita ser identificado com o estereótipo de um povo valente, fervoroso, astuto e bem humorado, atualizando tais lugares de implicitude, torna-se mais previsível que ele interprete outras indicações do texto da maneira sugerida. É assim que chegamos a uma segunda informação presente no mesmo discurso que enaltece a coragem e a alegria do indivíduo brasileiro: a resignação. N'O *Auto da Compadecida*, após tantas peripécias, os protagonistas chegam ao fim da história tão pobres quanto antes, e ainda levam consigo, para uma vida errante, Rosinha, que abriu mão de tudo que tinha para casar-se com Chicó. Ora, os vestígios de uma leitura que se encontra nesse discurso dizem de uma conformação, de uma aceitação do estado de coisas que garante uma relativa imobilidade social. A impressão que resta, de que é inútil lutar contra o signo da pobreza e da exploração, é mais forte do que a punição – o purgatório – recebida pelos clérigos, pelo padeiro e por sua mulher, também em função da ganância, defeito presente em todos os quatro personagens. Se pensamos, no mais, que o que redime João Grilo é justamente a vida árdua que sempre levou, como sertanejo, podemos dizer que, de certa maneira, a minissérie faz um elogio da resignação e jamais convoca um receptor indignado.

AMBIGÜIDADE: O ÚLTIMO GOLPE DA METAFICCIONALIDADE

Devemos nos lembrar que, para além de promover um processo de identificação entre personagens e uma proposta de recepção, encaminhando uma leitura que leva aos elementos que acima comentamos, a minissérie *O Auto da Compadecida* explora o potencial metaficcional existente em todo o texto, revelando, para uma instância receptora mais atenta, o próprio processo de recepção de textos ficcionais. As mentiras que os protagonistas do programa contam todo o tempo, sua principal característica como personagens – João Grilo é “safado”, Chicó é “sem confiança” – são responsáveis por um *desnudamento* da ficção. Esse fato faz o texto d'O *Auto da Compadecida* essencialmente ambíguo, já que, ao mesmo tempo em que conduz a recepção a um sentido conformista,

que colabora com a manutenção da ordem social, ele demonstra que não passa de uma ficção e que, como tal, os limites para a crença na história são os limites do próprio universo diegético. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que a minissérie convoca um receptor que se identifique com os personagens, seu texto chama a atenção do receptor para sua condição meramente ficcional, na qual se deve acreditar para o estabelecimento de um pacto comunicativo, mas que não tem validade fora do mundo circunscrito pelo próprio texto.

De resto, é preciso admitir uma sensação de ambigüidade um tanto incômoda que fica após uma visada mais atenta sobre *O Auto da Compadecida*. Dois dos pontos mais importantes das sugestões de recepção que encontramos no texto da minissérie são a apologia a uma superioridade espiritual do povo sertanejo, responsável pelo processo de identificação do receptor e pela própria construção de uma recepção implícita, e a crença profunda na misericórdia divina (o que, nesse caso, inclui também a intervenção de Nossa Senhora, como advogada dos homens), que, ao final, recompensa os sofredores e reconhece até os menores atos de bondade. No primeiro caso, como já dissemos, os sertanejos são tratados pela minissérie como se o sofrimento causado pela miséria, pela seca, pela fome os fizesse mais fortes e mais corajosos que qualquer outro povo, e ainda sempre cheios de esperança e fervor. Essa é a própria defesa do protagonista, embora ele não seja um exemplar de honestidade e de retidão de caráter. Também a humildade do sertanejo pobre salta aos olhos do receptor, agregando-se à sua galeria de virtudes.

Não obstante todos esses predicados, antes que se inicie o julgamento das almas dos personagens principais, algo de bastante estranho ocorre na espécie de limbo em que todos se encontram. Desde que aparece, o Diabo passa a sofrer provocações de João Grilo, que reclama, impertinente, de seu cheiro – segundo uma tradição de figuração do próprio demônio, que atribui a ele um forte cheiro de enxofre. Quando não pode mais, o Diabo se zanga com as pilhérias de João e, enfurecido, revela sua verdadeira face, dizendo ainda que “vai mandar todos para os quintos dos infernos”. Dá-se um momento de pânico e protagonistas e figurantes saem correndo em direção à porta. Essa, no entanto, quando se abre, revela as chamas do inferno, em meio às quais padecem almas continuamente fustigadas e torturadas. A multidão de pessoas à espera de julgamento corre na direção contrária, mas o Diabo provoca uma ventania, que arrasta e carrega a todos. João Grilo, o Padre, o Bispo, Severino, Eurico e Dora se agarram às pilastras e uns aos outros, salvando-se, mas os demais, todos os muitos sertanejos que vagavam por ali, são tragados pelo fogo do inferno. Imaginamos que essa seja uma solução que se dá para que na cena do julgamento fiquem apenas os personagens que interessam, cuja história o receptor conhece; ainda assim, o que podemos depreender dessa danação massiva? Quando João clama por Jesus Cristo a ventania cessa, mas a porta do inferno se fecha, encerrando lá

todos aqueles que passavam em romaria, cantando e rezando, provavelmente o povo de Taperoá que foi morto na invasão dos cangaceiros. Teriam todos eles pecados mais graves que os dos personagens principais? A salvação de suas almas não seria importante? Como falar em justiça num tribunal onde só alguns são ouvidos? Nas cenas que se seguem, nem Manuel, nem a Compadecida demonstram qualquer preocupação com todas essas almas perdidas. Dessa maneira, todos os sertanejos pobres dos quais a Compadecida vai falar de maneira tão piedosa perdem qualquer relevância na narrativa; sua coragem, sua fé, tão alardeadas, em nada contribuem para sua salvação. Essa é uma pista de leitura contraditória na minissérie, pois faz com que a fala de Nossa Senhora perca a validade.

Também no caso desse sentimento de religiosidade que envolve todo o texto, celebrado na maneira como a Compadecida não permite que sequer um personagem principal perca sua alma, e no modo complacente como Manuel julga a todos, com extrema bondade, deparamo-nos, já ao fim da minissérie, com uma pista que nos encaminha em outra direção. A despeito do aparente elogio que *O Auto da Compadecida* faz à figura de Nossa Senhora, visto com atenção seu texto parece estar, por fim, mais próximo do que seria uma farsa do que de um auto religioso. Tal dubiedade vem do fato de que João Grilo parece se safar da danação, no julgamento perante Jesus Cristo, em função da intervenção misericordiosa da Compadecida, mas depois de seu retorno à vida o receptor fica sabendo que Chicó prometeu uma polpuda quantia de dinheiro à santa caso o amigo se safasse da morte.

Quando percebe que João, pela sua má conduta quando vivo, não tem chances sequer de ir pagar por seus pecados no purgatório, a Compadecida mostra-se também astuta e, num expediente já desesperado, pede que Manuel deixe João voltar à vida. Mesmo dando a entender que essa não é uma prática habitual, Manuel não recusa esse pedido de sua mãe, e a João Grilo é concedida uma segunda chance. João Grilo, agradecido, chama à Compadecida de “grande advogada” e louva-lhe os esforços empreendidos na salvação dos homens. Com o retorno de João e seu reencontro com Chicó, descobrimos, no entanto, que este prometera justamente a Nossa Senhora uma considerável quantia – todo o dinheiro que Severino de Aracaju arrancara ao Padre, ao Bispo e ao padeiro -, caso João se salvasse da morte. O pedido parece absurdo, mas se realiza, e é o próprio João Grilo quem diz, quando vai depositar todo o dinheiro na caixinha de donativos da igreja: “Se fosse outro santo eu ainda ia ver se dava um jeito, mas você achou de prometer logo a Nossa Senhora... Quem sabe eu não escapei não foi por isso?”. Ora, estamos diante de um impasse: se Nossa Senhora salvou João Grilo da condenação em atendimento à promessa de Chicó, que envolvia uma vultosa soma em dinheiro, o nome Compadecida talvez não lhe fosse muito adequado... Já o sintagma adjetivo “grande advogada” lhe cairia melhor, sobretudo se considerados os honorários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMI, Antonio. Literatura adaptada em rádio e televisão: da palavra a imagem e som. In: BALOGH, Anna Maria (Org.). *Mídia, cultura, comunicação*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.
- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.
- ARAÚJO, Inácio. O trabalho da crítica. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 6. ed. Papyrus Editora: Campinas, 1993.
- BAHIENSE, Roberto. Vítima e cúmplice. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- BALOGH, Anna Maria. Cultura e intertextualidade: *media* e transmutações. In: ____ (Org.). *Mídia, cultura, comunicação*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BARROS E SILVA, Fernando. O Auto da Compadecida e a Dialética da Malandragem. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 de janeiro de 1999. TV Folha, p. 02.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BEIRÃO, Nirlando. O céu é o limite. *Carta Capital*, São Paulo, n. 338, ano 11, p. 66-71, 20 de abril de 2005.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGSON, Henry. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.
- BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- BUCCI, Eugênio. Cinco funções quase ideológicas da televisão. *Imagens*, Campinas, n. 8, p. 20-25, maio-agosto de 1998.

BUTCHER, Pedro. A peça que virou minissérie que virou filme. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 de setembro de 2000. Segundo Caderno, p. 07.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARRERO, Raimundo. Nota biográfica em forma de exaltação. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. Comemorativa de 50 anos. São Paulo: Agir, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

COELHO, Teixeira. O imaginário da morte. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

COSTA, Alcir Henrique da. Rio e Excelsior: projetos fracassados? In: SIMÕES, Inimá Ferreira; COSTA, Alcir Henrique da & KEHL, Maria Rita. *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COUTINHO, Eduardo. A astúcia. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: _____. *A Imagem-tempo (Cinema II)*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

Dicionário da TV Globo, v. 1: programas de dramaturgia e entretenimento / Projeto Memória das Organizações Globo – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DROGUETT, Juan. Vertigem pendular: cultura dos meios de comunicação. In: BALOGH, Anna Maria (Org.). *Mídia, cultura, comunicação*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

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

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FECHINE, Yvana & FIGUERÔA, Alexandre (Orgs.). Documento de Trabalho do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea. N.º 1 – Guel Arraes. Recife: UNICAP, 2003.

FERREIRA, Argemiro. As redes de TV e os senhores da aldeia global. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

FESTA, Regina & SANTORO, Luiz Fernando. A terceira idade da TV: o local e o internacional. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: JOrg.e Zahar Editor, 2001.

FRANÇA, Vera Regina Veiga (Org.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FREITAS, Almir de. A heresia vai ao cinema. *Bravo!*, São Paulo, s.n., setembro de 2000.

GERMANO, Idilva Maria Pires. *Alegorias do Brasil e imagens de brasilidade em Triste fim de Policarpo Quaresma e Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

GOMES, Itania. Recepção e Mediações: crítica à filiação crítica dos Estudos de Recepção. In: PINTO, Milton José; FAUSTO NETO, Antônio (Orgs.). *O indivíduo e as mídias: ensaios sobre comunicação, política, arte e sociedade no mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

GOMES, Itania. Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. In: GOMES, Itania Maria Mota & ROMANO, Maria Carmem Jacob de Souza (Orgs.). *Media & Cultura*. Salvador: Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, 2003.

GUIMARÃES, César Geraldo. O campo da comunicação e a experiência estética. In: WEBER, Maria Helena; BENTZ, Ione; HOHLFELDT, Antonio (Orgs.). *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998a.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998b.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart *et al.* Reflexões sobre o modelo codificação/decodificação. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAMBURGER, Esther. Vale tudo e as conseqüências não antecipadas da modernização. *Imagens*, Campinas, n. 8, p. 36-43, maio-agosto de 1998.

ISER, Wolfgang. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Volume 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Volume 2. São Paulo: Editora 34, 1999b.

JACKS, Nilda. Tempo e Espaço e Recepção. In: PINTO, Milton José; FAUSTO NETO, Antônio (Orgs.). *O indivíduo e as mídias: ensaios sobre comunicação, política, arte e sociedade no mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

JAUSS, Hans Robert. Los modelos interactivos de la identificación con el héroe. In: _____. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.

JAUSS, Hans Robert. Sobre la razón del placer en el heróe cómico. In: _____. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: _____. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: _____. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

JUNQUEIRA, Valdevez Helena Gil. Central do Brasil: o simulacro de uma nacionalidade. In: BALOGH, Anna Maria (Org.). *Mídia, cultura, comunicação*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

KEHL, Maria Rita. Imaginar e pensar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: SIMÕES, Inimá Ferreira; COSTA, Alcir Henrique da & KEHL, Maria Rita. *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a literatura. In: _____. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Luiz Costa. Prefácio à segunda edição. In: _____. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EdUsp, 1993.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

MACHADO, Arlindo. Televisão: a questão do repertório. *Imagens*, Campinas, n. 8, p. 09-19, maio-agosto de 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Os exercícios de ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MARTIN, Wallace. Frames and reference: metafiction, fiction, and narrative. In: _____. *Recent theories of narrative*. New York: Cornell University Press, 1986.

MASAGÃO, Marcelo. Tuiuiús, pardais e abelhas-africanas. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

MATTA, Roberto Da. Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem. In: _____. *Carnavais, malandros e heróis*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

MATTELART, Armand & MATTELART, Michèle. *O carnaval das imagens*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MATUCK, Artur. *O potencial dialógico da televisão: comunicação e arte na perspectiva do receptor*. São Paulo: Annablume, 1995.

MICELI, Sérgio. O dia seguinte. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NAGIB, Lúcia. O sertão está em toda parte. *Imagens*, Campinas, n. 6, p. 70-83, janeiro-abril de 1996.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Auto da Compadecida: 50 anos. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. Comemorativa de 50 anos. São Paulo: Agir, 2004.

NOVAES, Adauto. O olhar melancólico. In: _____. (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

OMMUNDSEN, Wenche. *Metafictions? Reflexivity in contemporary texts*. Melbourne: Melbourne University Press, 1993.

OROFINO, Maria Isabel. *Mediações na produção de teleficção: videotecnologia e reflexividade na microssérie O Auto da Compadecida*. (Tese de doutoramento. em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, novembro de 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac. As imagens de TV têm tempo? In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

PEREIRA, Carlos Alberto M. & MIRANDA, Ricardo. *Televisão - As imagens e os sons: no ar, o Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PIGNATARI, Décio. Simbologia do consumo na TV. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

PRETI, Dino. A linguagem da TV: o impasse entre o falado e o escrito. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

REIS, Carllos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

ROCCO, Maria Thereza Fraga. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

ROCHA, João Cezar de Castro. A materialidade da teoria (introdução). In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

ROMANO, Maria Carmen Jacob. Análise da composição textual das Telenovelas: percurso necessário para pensar o fenômeno da recepção. In: PINTO, Milton José; FAUSTO NETO, Antônio (Orgs.). *O indivíduo e as mídias: ensaios sobre comunicação, política, arte e sociedade no mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

ROMANO, Maria Carmem Jacob de Souza. Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria em telenovelas. In: GOMES, Itania Maria Mota & ROMANO, Maria Carmem Jacob de Souza (Orgs.). *Media & Cultura*. Salvador: Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, 2003.

RONDELLI, Elizabeth. Realidade e ficção no discurso televisivo. *Imagens*, Campinas, n. 8, p. 26-35, maio-agosto de 1998.

RONSINI, Veneza M.. O que acontece aqui e “lá no fim do mundo”: como pensar esta relação nos estudos de recepção. In: PINTO, Milton José; FAUSTO NETO, Antônio (Orgs.). *O indivíduo e as mídias: ensaios sobre comunicação, política, arte e sociedade no mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

SÁ, Leonardo. O sentido do som. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

SANTAELLA, Lucia. Cultura midiática. In: BALOGH, Anna Maria (Org.). *Mídia, cultura, comunicação*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

SANTIAGO, Silvano. Alfabetização, leitura e sociedade de massa. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: ____; COSTA, Alcir Henrique da & KEHL, Maria Rita. *Um país no ar – História da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SIMONETTI JR., João Carlos. Discurso jornalístico e representações de identidades. In: GOMES, Itania Maria Mota & ROMANO, Maria Carmem Jacob de Souza (Orgs.). *Media & Cultura*. Salvador: Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, 2003.

SOARES, Rosana de Lima. Jogo de permutações da memória: saudade e desejo. In: BALOGH, Anna Maria (Org.). *Mídia, cultura, comunicação*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

SODRÉ, Muniz. Álbum de família. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2001a.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2001b.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

SUASSUNA, Ariano. *O casamento suspeito*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. Comemorativa de 50 anos. São Paulo: Agir, 2004.

SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004b.

TAVARES, Bráulio. Tradição popular e recriação no Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. Comemorativa de 50 anos. São Paulo: Agir, 2004.

TAVARES, Maurício. Crítica cultural no Brasil: paródia e ambivalência. In: GOMES, Itania Maria Mota & ROMANO, Maria Carmem Jacob de Souza (Orgs.). *Media & Cultura*. Salvador: Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, 2003.

XAVIER, Ismail *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

REVISTA USP, São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, n.º 61, março/abril/maio 2004.

IMAGENS, Campinas: Editora da Unicamp, n.º 6, janeiro/abril 1996.

IMAGENS, Campinas: Editora da Unicamp, n.º 8, maio/agosto 1998.

ANEXO 1

SINOPSE DA MINISSÉRIE *O AUTO DA COMPADECIDA*

O enredo d'*O Auto da Compadecida* trata centralmente das peripécias de João Grilo, um sertanejo pobre e errante que utiliza sua astúcia e suas mentiras como recurso único de sobrevivência num mundo em que prevalecem os desmandos, a avareza e a corrupção. Do início ao fim do texto, João Grilo, o “amarelo mais safado do mundo”, usa de seus engodos para tentar obter algum dinheiro – o que ganha nunca fica em seu poder por muito tempo - e se safar das confusões nas quais se colocou ou envolveu seu inseparável companheiro, Chicó. Dessa forma, João Grilo engana o padeiro Eurico, sua mulher Dora, o Padre João, o Bispo, o cangaceiro Severino de Aracaju, o Major Antônio Moraes, o Cabo Setenta e o valentão de Taperoá, Vicentão. Até mesmo na hora do julgamento de sua alma, faz uso de sua malícia para provocar o Diabo, espécie de advogado de acusação no tribunal divino, e usa de sua esperteza ao convocar a proteção misericordiosa da Compadecida. Quanto a Chicó, personagem duplo de João Grilo, é quase desprovido de inteligência, ingênuo, manso, crédulo e medroso, embora também dado a contar mentiras, só que absolutamente inofensivas. Ao contrário do que ocorre com João, ninguém acredita no que Chicó diz.

João Grilo e Chicó vão, pois, enredando-se numa trama de confusões, mentiras e promessas religiosas que se entrelaçam, sempre movidos pela necessidade de sobrevivência, ainda que esta urgência esteja sempre envolta em muita alegria. A história culmina com a morte acidental de João Grilo, atingido pelo rifle de um cangaceiro, e com seu julgamento, juntamente com outros cinco personagens – Eurico, Dora, Padre João, o Bispo e o cangaceiro Severino de Aracaju. Astuto como sempre, João apela para a defesa de Nossa Senhora Compadecida, que intercede junto a Jesus Cristo – chamado de Manuel – pela salvação das seis almas que ali se encontram. Por sugestão do próprio Grilo todos, apesar dos diversos e graves delitos, conseguem salvar suas almas e ir para o purgatório, com exceção dele próprio que consegue, com a complacência da Compadecida, permissão para voltar à vida e procurar se portar bem.

No núcleo central da ação de toda a narrativa estão João Grilo, Chicó e suas proezas, mas ligadas a esse fio condutor estão outras histórias breves, envolvendo os outros personagens. A seguir, caracterizamos brevemente essas figuras:

PADRE JOÃO: vigário de Taperoá, demonstra desde o início do texto ser amigo do dinheiro e do lucro fácil. Trata a todos bem, mas bajula Antônio de Moraes e o Bispo, em função do poder que eles detêm.

EURICO: padeiro, tem uma vida financeira estável, embora seja avarento com os empregados. Metido a valente, está sempre pronto a sacar o revólver que traz sempre consigo, mas nunca usa para valer. Também se acha inteligente e esperto, mas vive sendo enganado por Dora, sua mulher, por quem, no fundo, é perdidamente apaixonado.

DORA: mulher do padeiro, também ajuda na padaria, mas sua principal ocupação é inventar histórias para que o marido não descubra que ela o trai compulsivamente. Ardilosa, mente e engana quase tão bem quanto o próprio João Grilo. Ocupa-se também de seu afeto por animais de estimação, com os quais não titubeia em gastar dinheiro. Até a chegada de Rosinha era a mulher mais bonita de Taperoá e, no fundo, também ama o marido.

MAJOR ANTÔNIO MORAES: fazendeiro rico, poderoso e truculento, quase nunca sai da Fazenda dos Angicos, onde vive. É Org.ulhoso, autoritário, arbitrário e violento.

BISPO: tem tanto ou maior amor pelo dinheiro que o Padre e a mesma subserviência diante dos poderosos. É, além de ganancioso, autoritário e inescrupuloso com as coisas da própria Igreja, além de bastante Org.ulhoso.

SEVERINO DE ARACAJU: cangaceiro que carrega mais de trinta mortes, lidera um bando que anda de cidade em cidade, cometendo delitos, saqueando e causando mortes. Perdeu os pais quando criança, ambos mortos pela polícia. Desde então, meio louco, anda no sertão a desafiar a morte. É cego de um olho e, como Lampião, devoto fervoroso de Padre Cícero.

O CABRA DE SEVERINO: cangaceiro do bando que mais se destaca, é aquele com quem Severino conversa na minissérie. Medroso, não gosta de matar, o que faz com que o “capitão” o chame todo o tempo de frouxo. É quem mata João Grilo.

VICENTÃO: é o valentão de Taperoá, alto, forte, truculento e mau-humorado. É amante de Dora e apaixonado por Rosinha. Vive de sua fama de corajoso e implacável, mas corre de medo quando tem que enfrentar o Cabo Setenta.

CABO SETENTA: comanda o pelotão destacado para proteger Taperoá do bando de Severino e é apaixonado por Rosinha. Faz alarde de sua valentia e se aproveita de sua autoridade como militar para parecer mais corajoso do que é. No fundo, é tão covarde quanto Chicó, ou mais.

ROSINHA: filha do Major Antônio Moraes, mora em Recife com a mãe, mas vai a Taperoá passar uma temporada de descanso, já que andou meio adoentada. É bonita, meiga e bem

educada, mas também sabe ser ardilosa se necessário. Desperta a amor de Cabo Setenta e Vicentão, mas é por Chicó que ela se apaixona, casando-se com ele ao final da história.

A interação entre esses personagens enriquece o quadro narrativo da minissérie, preenchendo-a com histórias paralelas que se imbricam com a trama principal. Entre essas situações periféricas estão a ridícula relação hierárquica e gananciosa que há entre o Padre e o Bispo, o comportamento adúltero de Dora e a ingenuidade fanfarrona de Eurico, a paixão e o casamento de Chicó e Rosinha e a invasão da cidade por um bando de cangaceiros.

A seguir, descrevemos brevemente os quatro episódios protagonizados pela dupla João Grilo e Chicó, no mítico cenário de Taperoá.

EPISÓDIO 1: O TESTAMENTO DA CACHORRA (EXIBIDO EM 05 DE JANEIRO DE 1999)

Esse primeiro episódio é aberto com o anúncio, pelas ruas da cidade, da projeção do filme *A paixão de Cristo*. João Grilo e Chicó, placas em punho, louvam as qualidades do filme que será exibido à noite na igreja do lugar. Durante a exibição, que usou como figurantes a própria população local, Chicó opera o projetor, enquanto João Grilo cobra o preço do ingresso, retirando para si sua porcentagem. Por um descuido de Chicó a película é queimada, justamente na hora da ressurreição de Cristo, e o público reclama seu dinheiro de volta. Arma-se assim a primeira confusão que João Grilo resolve 'a base de uma mentira: ele diz que o acidente foi proposital, porque o Padre vai falar da paixão e ressurreição de Cristo rezando a missa. Apesar de ter salvo a situação, João Grilo não fica com o dinheiro conseguido, que Padre João confisca "para as obras da igreja".

Sem dinheiro e com fome, os dois rapazes tentam caçar para comer, mas Chicó não consegue pegar uma paca sequer. Acabam indo procurar emprego na padaria de Eurico, conseguindo ser admitidos usando um ardil de João Grilo. Como houvesse uma só vaga para ajudante de padeiro, e muito trabalho, João argumenta que cada um deles, pelo preço de um, trabalhará por dois e dará conta de metade do serviço. Confuso e influenciado pela mulher Dora, que gostou da aparência de Chicó, o padeiro admite a dupla. Chicó torna-se amante de Dora, que também é boa mentirosa e sempre vira o jogo contra o marido desconfiado.

Um dia, famintos, os dois sertanejos resolvem trocar seu prato de comida pelo da cachorra Bolinha, cadelinha de estimação de Dora, tratada a cuscuz, macaxeira e bife passado na manteiga. A cachorrinha adoece e sua dona se desespera, pedindo a João Grilo que vá

chamar padre João para benzê-la. Como o padre se nega a abençoar o animal, João mente dizendo que a cadela pertence a Major Antônio Moraes, homem mais poderoso da região. O padre, naturalmente, muda de idéia, e manda dizer ao Major que traga a cachorra. Tudo daria certo se o Major não estivesse, nesse instante, chegando à cidade para pedir ao padre que lhe abençoasse a filha, que está para chegar da capital. Para que o Major não coloque seu plano a perder, João o interpela e lhe adverte que o padre está doido, com mania de benzer tudo e chamar a todos de cachorro. Assim, numa conversa cheia de ambigüidades com o poderoso fazendeiro, o vigário chama de cachorra sua filha e sua mulher. Quando descobre que devia benzer a cadelinha da mulher do padeiro, o Padre se nega a fazê-lo, e Bolinha acaba morrendo. Indignada, Dora ameaça cortar toda a ajuda que seu marido dá à paróquia, caso sua cachorrinha não tenha um enterro cristão, em latim. Mais uma vez, João Grilo trama uma maneira de ganhar dinheiro, fazendo com que o Padre sepulte o animal, após inventar que ela tinha deixado, em testamento, três contos de réis para o Padre. Enquanto isso, o Major Antônio Moraes queixa-se ao bispo da brutalidade de padre João.

Depois de muitos desentendimentos, o episódio termina com o enterro da cachorra, em latim, já que Padre João cede à tentação do dinheiro fácil. Nesse mesmo capítulo, são apresentados os personagens cangaceiros, Severino de Aracaju e seu cabra. Severino esteve na porta da igreja e da padaria, vestido de mendigo, e todos os personagens passam por ele sem lhe dar esmola. Quando se junta ao seu bando, nos arredores da cidade, Severino diz que vai ser fácil invadi-la, porque não achou nela nenhum policial. Também diz que não terá problemas em matar o povo, porque não encontrou sequer uma boa alma que lhe oferecesse ajuda.

EPISÓDIO 2: O GATO QUE “DESCOME” DINHEIRO (EXIBIDO EM 06 DE JANEIRO DE 1999)

O Bispo chega a Taperoá e vai tirar satisfações com padre João sobre seu desentendimento com o Major. Quando descobre que a desavença é resultado da confusão feita por João Grilo, o Padre vai, furioso, buscá-lo para que explique o acontecido. João Grilo, no entanto, acaba comprometendo ainda mais o Padre aos olhos de seu superior, ao mencionar a história do enterro de Bolinha. A situação só se resolve quando, em mais uma de suas mentiras, João Grilo menciona o testamento, incluindo nele a diocese, com seis contos para o Bispo. O Bispo muda completamente de opinião, cita o Código Canônico para justificar a atitude do padre e até vai à fazenda do Major contar-lhe pessoalmente o caso, desagravando padre João.

As armações de João Grilo não param por aí. Sabendo que Dora está triste pela perda da cachorrinha de estimação e desgostosa por ter gastado nove contos para que ela se enterrasse, João arruma um gato e, após pedir a Chicó que esconda três moedas de cinco tostões sob o rabo do bichinho, vende-o à patroa. Antes que os patrões descubram o engodo, os dois tentam fugir com o dinheiro da venda do gato, mas são flagrados por Eurico e Dora ainda no quarto nos fundos da padaria. Para afugentar os perseguidores, João Grilo inventa que está com peste bubônica, fingindo morrer em seguida. Durante o falso enterro de João Grilo, os cangaceiros invadem a cidade, que é salva porque João encena sua própria ressurreição e dá a Severino um recado de Padre Cícero, dizendo que suspenda o ataque à cidade de Taperoá. O cangaceiro, devoto, recua e se retira da cidade com seu bando. João Grilo, então, vira herói e ganha uma comemoração pública, com desfile e banda de música. Mas no meio da festa acaba sendo agarrado pelo padeiro, que exige que ele devolva o dinheiro da venda do gato. Revoltado por ser chamado de ladrão, João Grilo se demite da padaria, depois de dizer uns bons desaforos a Eurico, e volta para o meio do povo. Nesse episódio é apresentado o personagem Vicentão, que é o valentão da cidade e também amante de Dora.

EPISÓDIO 3: A PELEJA DE CHICÓ CONTRA OS DOIS FERRABRÁS (EXIBIDO EM 07 DE JANEIRO DE 1999)

O terceiro capítulo começa com João Grilo diante do Major Antônio Moraes, pedindo-lhe trabalho. Depois de responder a três charadas como teste para o emprego, João recebe como primeira tarefa buscar a filha do patrão, Rosinha, que acaba de chegar à cidade, vinda de Recife. Também está chegando a Taperoá o regimento do exército que foi convocado após a invasão dos cangaceiros, sob o comando do Cabo Setenta. Na chegada à cidade, a caminho da igreja, Rosinha conhece Chicó, e os dois se apaixonam: amor à primeira vista. A beleza da jovem também faz cair de amores Vicentão e Cabo Setenta, que passam a disputar seu coração. Quando Rosinha chega à fazenda, o Major diz a ela que deve voltar à capital já casada, com alguém que seja doutor, fazendeiro e valente, e mostra a ela e a João Grilo a porca de barro cheia de dinheiro que sua bisavó deixou para ela, como dote. Chicó é seu pretendente, mas frouxo e pobre, não sabe o que fazer para se casar com Rosinha. João Grilo mais uma vez engendra um plano astucioso, para fazer com que Chicó passe, ao mesmo tempo, por rico e corajoso, levando, além do amor de Rosinha, a porca cheia de dinheiro. Sob a promessa de ser dono de metade do dote de Rosinha, João urde uma rede de intrigas e faz com que Chicó enfrente ao mesmo tempo os outros dois valentes

pretendentes de Rosinha, e ponha ambos para correr numa espécie de “duelo a três”. Depois disso, faz Chicó se passar por doutor diante de Antônio Moraes, que não só acredita na encenação e concede a mão de sua filha a Chicó, como também lhe empresta dez contos de réis para que se reforme a igreja para o casamento. Por sugestão de João Grilo, o Major desiste de pedir a escritura de uma das supostas fazendas de Chicó como garantia, e lavra um contrato em que acerta arrancar uma “tira de couro” das costas do genro caso não obtenha o dinheiro de volta.

Chicó se desespera com medo de perder seu couro, já que não tem dinheiro para pagar a dívida que contraiu com o Major Antônio de Moraes. Dora lhe oferece dez contos, a quantia que deve ao Major, por uma noite em sua companhia, mas como havia feito a Nossa Senhora a promessa de não se deitar mais com mulher nenhuma caso escapasse do confronto com Cabo Setenta e Vicentão, Chicó rejeita a proposta. João Grilo, numa tentativa de contornar a situação, convence-o a encontrar-se com Dora, enquanto ele próprio chama o padeiro, que chegando em casa antes da hora esperada não permitiria que nada acontecesse. O plano dá certo, mas como ficou sem sua “noite de amor”, Dora se recusa a pagar o combinado. Sem ter com que pagar a dívida, Chicó desiste do casamento, e João Grilo vai ter com o padre e com o bispo a fim de pegar de volta os dez contos destinados à reforma da igreja. Cientes dos motivos da desistência de Chicó, dispostos a não ficar sem o dinheiro recebido, os dois clérigos propõem uma negociação da promessa, liberando Chicó do compromisso com Nossa Senhora. Ele não aceita deitar-se com Dora, já que “sua negociação foi diretamente com a santa”, mas se resolve a não desistir do casamento, contando com que João lhe arrume solução melhor. Para socorrê-lo, João engendra mais um de seus golpes. Dessa vez o plano é o seguinte: vestido de cangaceiro, João Grilo invadirá a cidade e fingirá matar Chicó, que terá uma bexiga cheia de sangue escondida sob a camisa. Dado como morto, Chicó ficará livre para fugir para bem longe e Rosinha, fingindo ter enlouquecido de tristeza, poderá ir ao seu encontro. O plano seria muito bem sucedido se, no momento mesmo em que a farsa ia acontecer, Severino de Aracaju e seu bando não invadissem de fato a cidade. Após saquear a igreja e a padaria, Severino manda seu cabra matar Eurico e Dora, bem como Padre João e o Bispo. Chicó e João Grilo, capturados pelo cangaceiro, também estão prestes a morrer, mas João inventa mais uma história – convence Severino a se deixar matar para ir ao céu conhecer Padre Cícero, entregando a seu cabra uma gaita que, benzida pelo beato, supostamente ressuscita os mortos. Para conferir maior veracidade à história, João finge matar Chicó, que tinha debaixo da blusa a bexiga com sangue e, após se fazer de morto, levanta dançando ao som da gaita tocada pelo amigo. O cangaceiro é morto por seu jagunço, e João Grilo e Chicó teriam a oportunidade de escapar ilesos, não fosse a ambição de João. Ele perde tempo revistando o

cadáver de Severino, para recolher o dinheiro roubado, e acaba morto, por vingança, por seu cabra. O único que permanece vivo é Chicó.

EPISÓDIO 4: O DIA EM QUE JOÃO GRILLO SE ENCONTROU COM O DIABO (EXIBIDO EM 08 DE JANEIRO DE 1999)

Morto, João Grilo vai parar numa espécie de limbo, onde, entre uma verdadeira romaria de almas, encontra-se com os outros mortos. João discute com Severino e logo em seguida aparece o diabo que, provocado por Grilo, mostra sua verdadeira face e tenta levar todos para o inferno. Antes que o demônio consiga atingir seu intento, porém, João Grilo clama por Jesus Cristo, que surge num trono, cercado por anjos. Ele ordena que todos se aproximem, porque serão julgados. O demônio lê, então, as acusações a todos os réus: o Bispo e o Padre corruptos e ambiciosos, o padeiro avaro e sua mulher adúltera, as mais de trinta mortes carregadas por Severino. Depois de alguns desentendimentos, acusa também João Grilo, apontando suas várias mentiras. Acuado, prestes a ser levado para o inferno pelo demônio, junto com os demais, João clama por Nossa Senhora, recitando um verso popular. A Compadecida aparece e intercede junto ao filho pela salvação dos réus, mostrando que o Bispo, o Padre, o padeiro e sua mulher, na hora da morte, tiveram seu momento de redenção, perdendo. Seguindo uma sugestão do próprio Grilo, os quatro vão para o purgatório. Já a Severino é concedida a salvação, posto que, depois de, ainda criança, presenciar a morte dos pais, o cangaceiro enlouqueceu, não sendo responsável por seus atos. Achar uma sentença razoável para João Grilo é a tarefa mais difícil, porque ele confessa que mentia não apenas por necessidade, mas também por gosto, e porque sua morte nada teve de gloriosa, como as dos outros. A Compadecida argumenta, em defesa, que “a esperteza é a coragem do pobre”, e que João mentia por ser fraco diante dos poderosos. Ela fala da seca, da fome, da humilhação e da constante peregrinação dos nordestinos, em busca de uma terra fértil que os acolha. Manuel se condói, mas diz que, ainda assim, em nome da justiça, não pode salvar João Grilo. Nossa Senhora sugere então que João possa voltar, para tentar seguir seu caminho com mais retidão. Consentimento dado, João Grilo volta à Taperoá ainda a tempo de interromper Chicó no afã de enterrá-lo. Covarde como sempre, Chicó demora a acreditar que o amigo se safou da morte, e quando ainda estão cheios de alegria pelo reencontro, lembram-se da dívida de Chicó com o Major: dez contos de réis ou uma tira da pele de suas costas. O dinheiro que retiraram do cangaceiro morto até serviria para honrar o compromisso, mas Chicó lembra-se que prometeu todo o dinheiro a Nossa Senhora caso João Grilo não morresse. Cumprindo a

promessa com a santa e ficando novamente sem dinheiro algum, Chicó pensa em desistir do casamento, mas Rosinha lembra-lhe de que, com o dinheiro de seu dote, poderá saldar a dívida. A cerimônia se realiza, mas quando os três vão quebrar a porca que guardava o dinheiro, descobrem que todas as moedas não valem mais nada. O Major, furioso, tenta tirar a prometida tira de couro das costas de Chicó, mas se irrita com as estratégias que João Grilo e Rosinha usam para tentar demovê-lo da idéia, e expulsa da fazenda os três, que saem pela estrada, sem nada nas mãos, mas felizes com sua liberdade.

ANEXO 2

ELENCO E FICHA TÉCNICA DA MINISSÉRIE *O AUTO DA COMPADECIDA*

ELENCO:

Matheus Nachtergale (*João Grilo*)

Selton Melo (*Chicó*)

Diogo Vilela (*o padeiro Eurico*)

Denise Fraga (*Dora, a mulher do padeiro*)

Rogério Cardoso (*Padre João*)

Lima Duarte (*Bispo*)

Paulo Goulart (*Major Antônio Moraes*)

Virgínia Cavendish (*Rosinha*)

Marco Nanini (*o cangaceiro Severino de Aracaju*)

Enrique Diaz (*o cabra de Severino*)

Aramis Trindade (*Cabo Setenta*)

Bruno Garcia (*Vicentão*)

Maurício Gonçalves (*Manuel, Nosso Senhor Jesus Cristo*)

Fernanda Montenegro (*Nossa Senhora Compadecida*)

Luiz Melo (*o Diabo*)

EQUIPE TÉCNICA:

Direção: Guel Arraes

Adaptação/Roteiro: Adriana Falcão

João Falcão

Guel Arraes

<i>Direção de arte:</i>	Lia Renha
<i>Figurino:</i>	Cao Albuquerque
<i>Direção de Fotografia:</i>	Felix Monti
<i>Cenografia:</i>	Fernando Schmidt Cláudio Domingos
<i>Caracterização:</i>	Marlene Moura
<i>Produção de Arte:</i>	Moa Batsow
<i>Câmara:</i>	Ricardo Fuentes
<i>Assistentes de câmara:</i>	Joaquim Torres Pedro Serrão
<i>Som direto:</i>	Zezé D'alice
<i>Eletricista chefe:</i>	Olívio de Lima
<i>Maquinista chefe:</i>	Joverci Souza
<i>Efeitos visuais:</i>	Capy Ramazzina
<i>Efeitos especiais:</i>	James Rothman
<i>Direção de pós produção:</i>	José Carlos Pieri
<i>Montagem:</i>	Paulo H. Farias Ubiraci Motta
<i>Produção musical:</i>	João Falcão Carlinhos Borges
<i>Trilha sonora original:</i>	Grupo Sá Grama Sérgio Campello
<i>Montagem final:</i>	Octávio Lacerda
<i>Efeitos sonoros:</i>	Simone Petrillo
<i>Edição de som direto:</i>	Alexandre Reis
<i>Coordenação técnica:</i>	Marcelo Bette
<i>Produção de engenharia:</i>	Celso Araújo
<i>Abertura:</i>	Central Globo de Comunicação

Continuidade: Fernanda BOrg.es

Assistentes de direção: Paola Balloussier

Flávia Lacerda

Equipe de produção: Edson Souza

Daniella Ribeiro

Gabriela Pellicano

Sidney Fernandes

Coordenação de produção: Gustavo Nielbock

Gerência de produção: Andrea Cômodo

Direção de Produção: Eduardo Figueira