

## TELEVISÃO: SOBRE O *TOM DO TOM*

**Elizabeth Bastos Duarte**

Professora Titular II do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – PPGCC/Unisinos

### 1- Das considerações introdutórias

A *Rede Globo de Televisão* (RGT) vem investindo pesado em programas humorísticos. No ano de 2004, a grade de programação da emissora abriu espaço para seis programas humorísticos, alguns dos quais eleitos por editores de cerca de 50 cadernos de televisão de todas as regiões do país como *Os melhores de 2004*. Em razão da inegável qualidade de seus produtos e de sua conseqüente condição de referência em relação às outras emissoras, centrou-se a análise aqui apresentada no processo de *tonalização* do discurso da produção dita *global*, mais especificamente naqueles produtos classificados pela própria RGT como **humorísticos-comédia**.

Das *comédias* seriadas, exibidas entre 2003/2004, duas – *Os normais* e *Os aspones* – não fazem mais parte da grade de programação da RGT; três, *A grande família*, *Sob nova direção* e *A diarista*, constam da grade regular atual de programação da emissora; quatro, *Quem vai ficar com Mário?*, *Histórias de cama & mesa*, *Correndo atrás* e *Programa novo* foram exibidas, até o momento, apenas como *especiais* de fim de ano. É que, embora a grade de programação da RGT esteja funcionando muito bem e seja difícil encaixar novas atrações, desde 2003, a emissora vem lançando, para mostrar seu poder de fogo e garantir vantagens de impacto sobre o público para seus anunciantes, os *especiais* de fim de ano como teste: os que caírem no gosto da audiência são transformados em seriados com espaço garantido na programação, como aconteceu com *Sob nova direção* e *A diarista*; caso contrário, estão fora. Desse quadro de possibilidades, foram selecionados como referência explícita para a reflexão, que aqui se pretende desenvolver, o último episódio de *A diarista* e o *Programa novo*, cuja trama, desempenhada pelo mesmo elenco do *Sexo frágil*, relata as tentativas de quatro atores de criarem um novo programa para a emissora em que trabalham. Com proposta interessante, esse *especial* mistura elementos de *sitcom* com os de *reality show*, de certa forma, sintetizando, juntamente com *Aquele do Projac* – episódio de *A diarista*, as novas tendências do humorismo em televisão.

### 2 – Dos propósitos

O firme empenho em examinar o texto televisivo em suas especificidades vem apontando de antemão para o espaço de desenvolvimento de minhas reflexões – **a instância da discursivização** – local das escolhas estratégicas operadas pela enunciação quanto ao modo de *contar* a narrativa, que,

evidentemente, leva em consideração o tipo de processo comunicativo em que o texto a ser produzido inscreve seus enquadramentos de gênero e formato, e a *gramática* de formas de expressão colocada ao seu dispor.

Como se partilha a crença, comum a muitos estudiosos de televisão, quanto à relevância metodológica do conceito de *gênero/subgênero* e *formato* na análise da produção televisual tanto do ponto de vista de sua instância de produção como de recepção, tema por mim já abordado em trabalhos anteriores, venho me propondo a delinear algumas categorias operatórias capazes de distinguir gêneros/subgêneros e formatos. Dentre as possibilidades já testadas, duas categorias pareceram com condições de auxiliar nas pretendidas distinções *o tipo de realidade discursiva* com que opera o texto de um programa e o *regime de crença* que essa *realidade* propõe. Não obstante, é necessário que aqui se diga, apenas essas duas categorias não se mostraram suficientemente especificadoras para que se pudesse distinguir, num dado contexto televisivo, por exemplo, entre um seriado do tipo melodrama e outro do tipo comédia, entre um programa de entrevista sério e um *talk show*. Daí a proposição de uma terceira categoria – o *tom*, conceito com o qual se vem trabalhando e que é objeto da presente reflexão. Por isso, retomam-se algumas questões: mas, finalmente, o que seria o *tom*? E que *tom* é esse que qualificaria os diferentes tipos de subgêneros e formatos televisuais? Como o *tom* poderia auxiliar a distinguir entre si produtos que pertencem a um mesmo subgênero?

### 3 – Das pressuposições de *tom*

A idéia de tentar definir e operacionalizar o conceito de *tom* surgiu da constatação de que muitos, como eu, empregavam o termo *tom*, com valor distintivo, embora ele não constasse, que se saiba, de nenhum corpo de definições das teorias direcionadas à comunicação ou, especificamente, à semiótica. Não obstante, o jogo de usos denotativos e conotativos em torno do termo *tom* vem povoando o universo da comunicação como metáforas dos sentidos a ele conferidos pelos estudos de música, de cor, de retórica clássica, de fonética/fonologia. Assim convivem, nesse universo, como nos exemplos que seguem aleatoriamente levantados, utilizações do termo com variadas nuances de sentido:

(1) “Muitas vezes não se pode entender o que o outro está falando, mas pelo *tom* de voz já se consegue saber com quem se está falando, se é sobre amor ou briga, se está feliz ou triste”. (Revista de ciência on-line <http://www.cienciaonline.org/>).

(2) “A iteração é um dos recursos mais usados para dar ênfase ao *tom* e ao sentido de qualquer comunicado.” (Distefano, Giuseppe. Simetrias e interacciones verbales com función de marco em romances viejos).

(3) “em *tom* de perplexidade amorosa e cúmplice, o sábio reforça sua paixão pela escrita”.

(4) “*Tom* discreto faz Big Brother persistir” (Hamburger, Esther. FSP – Ilustrada).

(5) “o contrato entre vida e enunciado, modulado pelo gênero, imprime um *tom*, uma entoação expressiva à enunciação”. (Machado, Irene. Texto & gêneros: fronteiras).

(6) “Tiago Lacerda tentou. É esforçado, mas fazer comédia exige muito mais do que isso, exige um tempo certo e um **tom** para cada piada, coisa em que Eva Wilma, por exemplo, é mestra”. (Lobo, Leão. <http://www.portaldoleaolobo.com.br/rugido.asp>).

(7) “É para pouco(a)s. Nem o corpão de Danielle Winits se enroscando nele, conseguiu **dar o tom**. Tudo muito insosso. Quem vai ficar com Mário? Acho que ninguém”. (Lobo, Leão. <http://www.portaldoleaolobo.com.br/rugido.asp>).

(8) “A advertência, em **tom** de prólogo, é um texto pouco extenso, anteposto ao corpo textual, que alerta, o leitor para o critério principal da compilação”. (<http://www.ipv.pt/forumedia/3/3fi5.htm>, Retórica, comunicação e teoria do texto: análise a um Thesaurus do séc.XVIII – tessitura retórica e discurso apologético).

Um breve exercício de observação desses enunciados permite de pronto que se levantem algumas pressuposições:

I – Há uma forte ligação entre **tom** e sentido (2).

II – O **tom** é conferido (7); é uma doação de competência ao discurso: um tempero que se lhe acrescenta deliberadamente (7).

III – Todo o texto exige um **tom** (6).

IV – O conteúdo do **tom** pode referir tanto estados de alma (alegre/triste), como sentimentos (amor/ódio), ou comportamentos (discrição/indiscrição). (1) e (7).

V – O **tom** se expressa na/pela linguagem; é atribuído à voz humana (1), à música, às cores ou ... a programas televisivos (4), (6) e (7).

VI – Existem figuras de conteúdo e expressão (mecanismos de linguagem, recursos) que podem ser empregados para a manifestação de um **tom** (iteração). (2) e (7).

VII – O **tom** desempenha funções estratégicas (*reforçar a paixão, fazer persistir*) frente ao que está sendo enunciado.

VIII – O **tom** possibilita a identificação do **enunciador** (quem está falando) (1); **do tipo de ato de fala** que está sendo enunciado (amor ou briga); **do estado de alma** (feliz ou triste) ou das condições de quem enuncia. (prevenido ou perplexo).

IX – Um **tom** pode ser graduado, enfatizado (2).

X – Os gêneros/subgêneros caracterizam-se por um **tom** (8).

Frente a essas pressuposições, apresentadas ainda de forma um tanto assistemática, propomo-nos a dar seqüência a uma reflexão sobre **tom**, tomando como referência o último episódio de 2004 de *A diarista* e o especial *Programa novo*, com vistas a um melhor detalhamento desse conceito e à sua operacionalização.

#### 4 – Do alargamento da noção de **tom**

O dispositivo sintático-semântico sobre o qual se pretende concentrar a atenção, aquilo que ousamos chamar de **tonalização** do discurso, diz respeito ao processo de conferência de um **tom** ao discurso, isto é, a produção de determinados efeitos de sentido. Tal processo, distinto dos de *modalização* ou de *sensibilização passional*, cujas presenças podem ser observadas nas três instâncias de geração dos sentidos, não deve com eles ser confundido, tampouco com a força ilocutória ou perlocutória atribuída ao que é enunciado, embora se acredite que o dispositivo em exame participe, em nível discursivo, da articulação dessas categorias, pertencentes a diferentes níveis de estruturação dos sentidos e da significação. O processo de tonalização teria assim por tarefa a atribuição estratégica de um **tom** principal ao do discurso produzido e a sua articulação a outros tons a ele correlacionados, comportando um conjunto de procedimentos com vistas à harmonização das categorias *modalização e passionalização* e à sua compatibilização com as

condições de produção e reconhecimento. Essa articulação – harmonização e compatibilização –, como já se afirmou, tem um caráter estratégico, implicando movimentos de modulação e gradação de tons: a **modulação** compreenderia a passagem do **tom** principal aos a ele correlacionados; a **gradações** corresponderia ao aumento ou diminuição de ênfase em determinado **tom**.

Mas, que efeitos de sentido são esses conferidos pela tonalização? Para responder a essa questão, parte-se da própria definição de **tom**. Alargando-se os sentidos da conceituação de **tom**, poder-se-ia, nessa direção, dizer que o termo refere uma *propriedade* inflexiva que se confere ao *modo de expressar-se* em diferentes linguagens, sendo que o **tom principal** inscrito em um texto é determinante, pois em torno dele se organizam outros tons e modos que se sucedem no decorrer de sua discursivização, segundo as regras de *tonalidade*.

Assim, o enunciador, como sujeito operador de determinadas seleções e combinações, capazes de produzirem as articulações responsáveis pela instauração da significação, definiria (em nível discursivo) o **tom principal** que gostaria de conferir ao que é enunciado. Essa deliberação que, convém ressaltar, não diz respeito à forma como o sujeito quer apresentar a si próprio, mas àquela como pretende manifestar seu discurso, seria tomada estrategicamente, a partir da consideração ao sensitivo e ao cognitivo, então relacionados às condições de produção e de reconhecimento da significação a ser produzida. O **tom** confere, então, ao discurso produzido um *modo de dizer* que se projeta diretamente sobre os sujeitos da comunicação – enunciador e enunciatário –, operando sobre o *conhecer para fazer sentir* e sobre o *sentir para fazer conhecer*; sobre o *dizer para fazer fazer* e sobre o *fazer para fazer dizer*.

A tonalização, como processo responsável pela articulação – harmonização e compatibilização – entre categorias profundas e o contexto de produção e reconhecimento dos processos comunicativos, deve respeitar às regras de tonalidade, que dizem respeito às variações e encadeamentos possíveis entre o tom principal e os complementares.

O **tom**, considerando não só o uso intuitivo que se faz do termo, mas também as próprias subcategorizações propostas pelas linguagens da cor e da música, pode dizer respeito à (o):

- **andamento:** lentidão vs ligeireza (rapidez);
- **atitude:** suavidade vs. rispidez;
- **composição:** simplicidade vs. complexidade;
- **densidade:** dispersão vs. concentração;
- **disposição:** sobriedade vs. ludicidade;
- **espessura:** superficialidade vs. profundidade;  
fineza vs. grossura;
- **intensidade:** gravidade vs. agudez;
- **temperatura:** frieza vs. calorosidade;
- **posição:** distância vs. proximidade;
- **rigidez:** flexibilidade vs inflexibilidade;
- **ritmo:** regularidade vs. irregularidade;
- **saturação:** pureza vs opacidade,
- **textura:** lisura vs. aspereza;

- **timbre:** mesmice vs diferenciação;
- **tratamento:** formalidade vs. informalidade;
- **valor:** clareza vs obscuridade,
- **volume:** leveza vs. peso;
- etc.

Assim, a *tonalização* comportaria o dispositivo e o conjunto de procedimentos discursivos dele decorrentes; o *tom* seria a propriedade conferida ao discurso, que agrega ao que é dito essa série de gradações a partir de regras de tonalidade. A *tonalidade* seria então um conjunto de regras que pautam fenômenos melódicos, harmônicos e rítmicos, definindo os procedimentos de articulação de tons e suas possibilidades de encadeamentos, decorrentes das afinidades entre os tons e suas condições de gradação. Pensa-se que a decisão pelo tom perpassa toda a instância discursiva, interferindo na escolha estratégica das formas de configuração dos atores, do tempo e do espaço, bem como, muitas vezes, na própria forma de organização da **narrativa** em nível discursivo. Nos processos comunicativos face a face, o enunciador tem um permanente *feedback* da adequação e receptividade do tom que está conferindo ao discurso enunciado, uma vez que pode presenciar as reações de seu interlocutor, reiterando ou fazendo ajustes e retificando, quando necessário, o tom, de acordo com a intenção. Em processos comunicativos como o televisivo, a conferência de um tom é cuidadosamente planejada, exatamente porque não existe essa possibilidade de retificação.

As práticas sociais e discursivas de antemão normatizam, legislando sobre os tons principais e complementares adequados a cada formação discursiva agregando, às suas regras de formação, disposições concernentes ao tom. É nessa perspectiva, aliás, que o tom participa das categorias definitórias das relações entre gêneros e subgêneros discursivos, e, no caso da produção televisiva, dos próprios formatos.

## 5 – Flashes de um *corpus* referência

Embora a pesquisa em realização compreenda o exame de todos os programas humorísticos da emissora, para este trabalho, fomos obrigados a selecionar apenas duas comédias: *Aquele do Projac*, último episódio de *A diarista* e o especial *Programa novo*, escolhidas como referência para a presente reflexão, por se acreditar que elas sintetizam as novas tendências do humorismo em televisão.

▪ ***A diarista:*** *Aquele do Projac*

### (1) Dados de identificação:

**Roteiro:** Margareth Boury, João Avelino e Mauricio Rizzo

**Redação final:** Aloísio de Abreu e Bruno Mazzeo

**Direção:** José Alvarenga Júnior

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

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

**Horário:** 10h30 min

**Duração:** 30 min

### (2) Síntese do episódio analisado

21/12/2004 – Marinete vence um concurso de receitas do programa *Mais Você* de Ana Maria Braga, e, como parte do prêmio, vai conhecer o Projac e preparar um prato ao vivo, ao lado da apresentadora. Em um piscar de olhos, Marinete, toda produzida, passa a ser tratada como celebridade pelos vizinhos e conhecidos do bairro. Mas, as aventuras da diarista começam assim que ela passa pela roleta do Projac. *Confundindo ficção e realidade*, a estrela da cozinha apronta as maiores confusões. Desconcentra atores em plena leitura de textos, interrompe gravações, discute com a equipe de produção, invade os camarins e acaba sendo expulsa do estúdio pela segurança. Mas não termina por aí. Marinete esquece os ingredientes para preparar a receita vencedora e a confusão só aumenta quando Solineuza resolve socorrer a amiga e levar tudo para o Projac. Ou melhor, quase tudo. Falta o principal: o frango. As duas então vão ter que se virar para arrumar um jeito de Solineuza entrar no Projac, sem autorização e, pior, conseguir achar um frango lá dentro. Tudo isso antes da gravação do *Mais Você* começar.

▪ **Programa novo**

**(1) Dados de identificação:**

**Roteiro:** Cláudio Paixa, Guel Arraes e Jorge Furtado

**Redação:** Guel Arraes e João Falcão

**Direção:** João Falcão e Flávia Lacerda

**Direção geral:** João Falcão

**Direção de núcleo:** Guel Arraes

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

**Participação especial:** Alinne Moraes

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

**Horário:** 10h30min

**Duração:** 30 min

**(2) Síntese do episódio analisado**

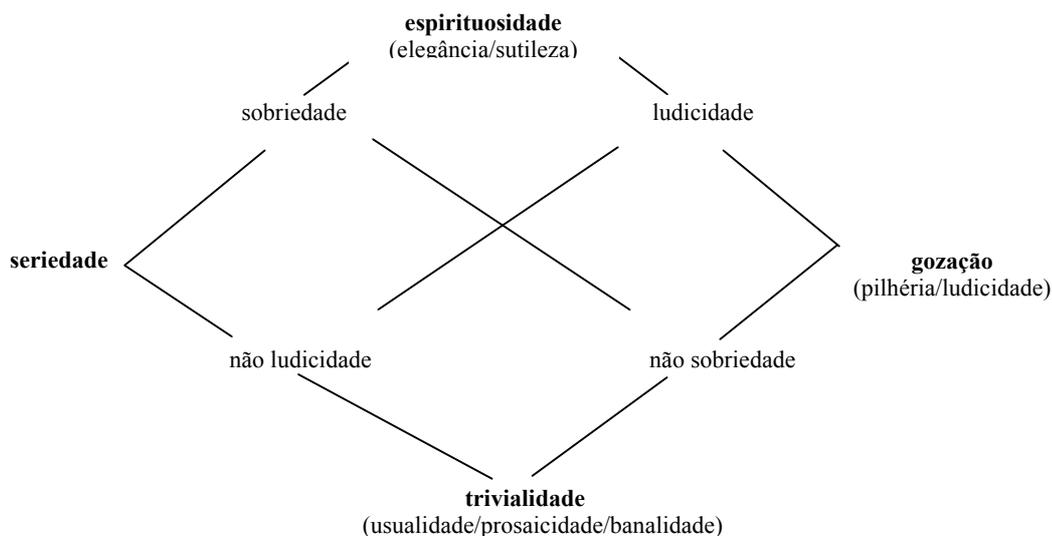
No especial, Lúcio Mauro comanda uma emissora e quer ser surpreendido pela idéia de um programa que garanta sucesso de público e crítica e encomenda um programa a uma equipe de atores. Esses, em reuniões, tentam se livrar de um suposto bloqueio criativo e apresentar *idéias fantásticas*. Prometendo ficar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

## 6 – Sobre o *tom*: das disposições de seriedade vs gozação

*“O humorismo é o único momento sério e sobretudo sincero de nosso cotidiano mentira”* (Enrique Jardiel Poncela).

Tendo em vista que, no momento, vamos concentrar a atenção em dois programas televisivos humorísticos, cujo *tom* principal, enquanto prática discursiva, submete-se à categoria *tonal disposição*, propõe-se aqui examinar com mais vagar as articulações e gradações em torno dos eixos opositivos por ela comportados.

A categoria *disposição*, tal qual a concebemos em sua última versão, estrutura-se em torno das tensões entre seus dois pólos extremos – *sobriedade* e *ludicidade*. Por *sóbrio*, entende-se um modo de expressão que confere traços de sisudez e austeridade ao que está sendo enunciado. Por *lúdico*, compreende-se um modo de expressão que confere traços de gaiatice e malícia ao que está sendo enunciado. Estruturada em eixos opositivos, a categoria *disposição* pode ser assim compreendida:



Distingue-se, portanto, na presente proposta **humor** de **humorismo**, cuja definição remete a um tipo de fazer-intencional, de caráter, às vezes, até mesmo profissional, dizendo respeito à produção de textos que oscilam entre os **tons** principais de *espirituosidade* e/ou *gozação*, com vistas ao entretenimento do enunciatário: é o engraçado, o cômico que faz rir e, às vezes, pensar.

Assim, o conceito **humor** que aqui se espousa tem um caráter abrangente, referindo-se ao próprio **tom**, isto é, mais precisamente à disposição de espírito do enunciador frente ao que está sendo enunciado, articulada entre os pólos opostos *sobriedade vs ludicidade*: seriedade, gozação, espiritualidade, trivialidade. Por isso, o *bom-humor*, o *mau-humor*, o *humor-negro*, etc. A comédia, como um subgênero televisual ligado às categorias de gênero *supra-realidade* (plano de realidade) e *verossimilhança* (regime de crença), por seus aspectos ligados ao engraçado, ao cômico, por sua pretensão de *fazer rir, divertir*, privilegia enquanto **tom** principal alguns eixos da categoria tonal **disposição**.

Dessa forma, os dois textos-comédia em análise, movimentam-se entre os eixos e pólos opostos da categoria de **disposição**, pendendo no caso de *Programa novo* para a confluência entre *sobriedade* e *ludicidade* – *espirituosidade* –; e, no caso de *A diarista*, para o eixo que reúne – *ludicidade* e *não sobriedade* – *gozação*.

Cabe ressaltar ainda que o eixo **seriedade** confere efeitos de sentidos de relevância ao que está sendo enunciado, tendo por finalidade a consideração do enunciatário às informações contidas no que está sendo veiculado. O eixo **gozação** (pilhéria) confere efeitos de sentidos de irrelevância ao que está sendo enunciado, tendo por finalidade o mero entretenimento do enunciatário, com o que está sendo veiculado. Já o eixo da **espirituosidade** confere efeitos de sentidos de argúcia, elegância e malícia ao que está sendo enunciado, tendo por finalidade a reflexão do enunciatário

sobre o conteúdo do que está sendo veiculado. Finalmente, o eixo da *trivialidade* confere efeitos de sentido de mesmice e banalidade ao que está sendo enunciado, tendo por finalidade uma neutralização das tensões. Assim, o valor desses valores (valência), isto é, sua *relevância vs. irrelevância* está diretamente ligado às práticas sociais, sendo produto de uma atribuição social. Enquanto prática social e discursiva, essas diferentes traços tonais da categoria *disposição*, decorrentes das variações e tensões entre essas oposições, são não só definitórios de diferentes formações discursivas, como, em combinação com outros *tons* complementares, caracterizadores de subgêneros e formatos discursivos, tendo elas implicações tanto no processo de discursivização, como no de textualização.

Em síntese, o discurso humorístico, de modo geral, recorre a determinados esquemas de conteúdo e expressão que oscilam na produção de efeitos de sentido em torno da oposição *ingenuidade vs malícia*: babaquice ou simploridade, grosseria ou baixaria, astúcia ou malandragem, esbrachamento ou descaramento. As estratégias mais frequentemente, empregadas em textos humorísticos de **qualquer natureza e linguagem** são a repetição, a simulação, o quíproquó, a imitação – a estereotipia, caricatura, paródia –, a dissimulação, expressas sob a forma de ironia, jogo de palavras, chistes, vocabulário chulo, entre outros. A essas estratégias comuns aos textos humorísticos em geral, acrescentam-se outras, mais particularmente ligadas à forma de expressão dos textos televisivos, cujas linguagens sonoras e visuais são sobredeterminadas pelos meios técnicos de produção, circulação e consumo desses produtos.

Embora as duas comédias em análise difiram entre si pela ênfase conferida aos traços *tonais* – *espirituosidade* e *gozação* – pois, numa o primeiro é *tom* principal e o segundo complementar, e noutra, ao contrário, *gozação* é *tom* principal e *espirituosidade*, complementar – ambas têm em comum outros *tons* complementares, tais como: *complexidade*, da categoria tonal **composição**; *concentração*, da categoria tonal **densidade**; *opacidade* da categoria tonal **saturação**; *regularidade* da categoria tonal **ritmo**; *ligeireza* da categoria tonal **andamento**, diferenciando-se apenas pelos tons complementares *leveza* e *peso* da categoria **volume**.

Assim, o episódio de *A diarista* analisado – *Aquele do projac* – é uma comédia cujo *tom* principal é de *gozação*, com base temática em um quíproquó, responsável por uma série de ações e confusões vivenciadas por *Marinete*. A esse *tom* principal se agregam os complementares, conferindo ao texto traços de *espirituosidade* e *leveza*, e simultaneamente *complexidade* pelos enbricamentos narrativos que atualiza, *excesso* pela quantidade desses enbricamentos e *regularidade e ligeireza* no que concerne ao ritmo das ações de seu andamento na narrativa.

Da mesma forma, o especial *Programa novo* é uma comédia cujo *tom* principal é de *espirituosidade*, com base temática em ato criativo de caráter intelectual, responsável por uma série

de raciocínios e simulações imaginárias vivenciadas por seus quatro atores principais. A esse *tom* principal se agregam os *complementares*, conferindo ao texto traços de *gozação* e *peso* e simultaneamente *complexidade* pelos embricamentos narrativos que atualiza, *excesso* pela quantidade desses embricamentos e *regularidade* e *ligeireza* no que concerne ao ritmo das idéias e das simulações de seus desenvolvimentos possíveis e de seu andamento na narrativa.

Muitas das estratégias discursivas que manifestam essas combinatórias *tonais* são comuns aos dois programas. São elas:

### (1) Metadiscursividade

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

- **através da remissão ou citação de outros produtos da emissora**
  - (a) Marinete vence um concurso do programa *Mais você* e comparece ao programa;
  - (b) Os atores que devem *propor um novo programa são os que participaram do Sexo frágil*.
- **através da apresentação de quadros, cenas, imagens, tema musical de outros programas**
  - (a) O episódio de *A diarista* apresenta cenas do programa *Mais você*;
  - (b) O especial *Programa novo* inicia apresentando seus atores, os mesmos do programa *Sexo frágil*, em um musical, transvestidos como personagens *daquele seriado*.
- **através da construção de paródias em cima de outros produtos televisivos**
  - (a) O episódio de *A diarista* faz paródia da própria personagem do seriado ao exibir as confusões que ela arma diante das câmeras no *programa Mais você*, semelhante a muitas confusões que ocorrem com os convidados de Ana Maria Braga;
  - (b) O *Programa novo* parodia em algumas cenas o *desmunhecimento* dos personagens de *Sexo frágil*.
- **através da referência de imagens, músicas e danças aos filmes musicais americanos**

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

**Cena 4** – Entrada na sala do chefe.

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

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

**Musical** (música can-can)

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

**OBS:** A culminância da citação é a paródia, usada como recurso fundamental no humorismo televisivo. Com a citação e a paródia, a televisão recicla a si mesma, fazendo de seu próprio discurso o único horizonte discursivo, inclusive quando opera com atores ou sentidos que não tiveram origem nesse meio.

### (2) Auto-reflexividade

A *auto-reflexividade* é um procedimento de auto-referenciação da ordem da *incidência*.

Implica a presença de um sujeito que faça de si próprio objeto do discurso por ele mesmo produzido.

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

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

### (3) Embaralhamento entre diferentes planos de realidade discursiva

Há até bem pouco tempo, a televisão operava com dois tipos de espaços conectados pelos dispositivos tecnológicos: os internos, que eram espaços de estúdios, e espaços exteriores, próprios das ações do mundo, dos acontecimentos. Hoje, os espaços interiores, em televisão são também geradores de acontecimentos com reflexos no mundo exterior. O mundo exterior deixou de ser a única fonte a partir da qual a televisão propõe e alimenta realidades. O meio vem desenvolvendo seus próprios percursos de acesso ao real, a partir dos quais constrói realidades de ordens diversas, a que propomos aqui denominar de *meta-realidade*; *supra-realidade* e, ao percurso mais recente, de *para-realidade*. Tais percursos materializam-se nos produtos televisivos, sendo elementos determinantes na constituição dos gêneros televisivos. Essa superposição e imbricamento entre os diferentes planos de realidade com que a televisão opera manifesta-se:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Lázaro Ramos** – “*Gênio!*”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- **através das interpelação dos telespectadores**

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

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

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

**Cena 2** – No camarim/escritório

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

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

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

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

**OBS:** É necessário ressaltar que atualmente inúmeros programas que constam na programação das emissoras recorrem simultaneamente aos três tipos de percurso de construção de realidade, embaralhando-os frequentemente no interior de um mesmo programa. A televisão dos *reais* recorre a meios ficcionalizantes: a televisão de ficção persegue operações realizantes. Cada vez mais, nesse grande cenário narrativo que a televisão coloca ao dispor dos telespectadores, a informação intercambia seus signos com os da ficção, o real se confunde com o imaginário, e o natural e autêntico com o artificial: situações concretas e vividas são apresentadas como momentos de ficção e vice-versa.

#### (4) Marcação do andamento da narrativa

Este procedimento dá conta da manifestação do **tom** complementar *andamento* assinalando sistematicamente a passagem veloz do tempo.

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

**Cena 2** – No camarim/escritório

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

**Lúcio Mauro Filho** – “*30 minutos*”

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

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

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

**Cena 3** - corredor e elevador

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

**Cena 4** – entram na sala do chefe

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

**Lúcio Mauro Filho** – “*47 segundos*”

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

**Homens:** “*atrasado?*”

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

**Aline Moraes** – “*15 segundos!*”

#### (5) Visibilização de merchandising

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

#### 7 – À guisa de conclusão

Esse tipo de comédia estruturada narrativamente de forma mais complexa e sofisticada, que opera simultaneamente com o deslocamento de um plano de realidade discursiva a outro, com o imbricamento de várias “histórias”, com o esboroamento não só das fronteiras entre dramaturgia e documentário, como da distância entre o que acontece por trás e em frente das câmeras, exige do telespectador o acompanhamento e conhecimento de toda a programação da emissora. Dotar de

sentido o que vê, partilhar o *tom* proposto, responder às convocações e interagir, em sua posição requer familiaridade com o meio.

Nessa perspectiva, a produção televisiva vem agindo de forma estratégica: torna o telespectador cativo. Resta saber se, fazendo uso dessa parnafenália, a RGT conseguirá manter o *tom* pretendido. A experiência feita em 2003 com *Cena aberta*, apresentado por Regina Casé, não vingou. Além disso, essa forma abusada de fazer televisão que hoje campeia por aí, promove uma constante e indiscriminada mistura de informação e entretenimento, um embaralhamento entre a novela e o telejornal, entre o real *natural* e o paralelo entre meta-realidade, supra-realidade e para-realidade, entre atores sociais e discursivos que, sem dúvida, pode ser muito atrativa para a própria emissora, uma vez que ela passa a gerar os acontecimentos que noticia e conseqüentemente detém o controle sobre eles. Mas, e nós? E a confusão causada na cabeça dos telespectadores?

### **Bibliografia**

1. AUMONT, Jacques. *À quoi present les filmes*. Paris: Séguier, 1996.
2. BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
3. BEYLOT, Pierre. *Quand la télévision parle d'elle même*. Paris: L'Harmattan, 2000.
4. BOURDON, Jérôme & JOST, François, org. *Médias recherches: actes du colloque de Cerisy*. Paris: Nothan, 1998.
5. CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
6. CASSETTI, Francesco & DI CHIO, Federico. *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós, 1999.
7. DICIONÁRIO da TV Globo. v.1: Programas de dramaturgia e entretenimento. / Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
8. ECO, Umberto. *La guerre du faux*. Paris: Grasset, 1985.
9. ECO, Umberto. *De superman au surhomme*. Paris: Grasset, 1988.
10. FABBRI, Paolo. Modelos para un análisis pragmático. In: *Tácticas de los signos*. Madrid: Gedisa, 1996.
11. FABBRI, Paolo. *El giro semiótico*. Madrid: Gedisa, 2000.
12. GARDIES, René & TARANGER, Marie-Claude, org. *Télévision: questions de formes*. Paris: L'Harmattan, 2001.
13. GRANDI, R. *Texto y contexto en los medios de comunicación*. Barcelona: Bosch, 1995.
14. HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
15. JENNY, Laurent et alii. *Intertextualidade*. Coimbra: Almedina, 1979.
16. JOST, François. *Seis lições sobre a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
17. MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000.